UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA RUSSA

ALGUNS ASPECTOS DA SEMIÓTICA DA CULTURA

DE IÚRI LÓTMAN

Ekaterina Vólkova Américo

São Paulo

2012

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA RUSSA

**ALGUNS ASPECTOS DA SEMIÓTICA DA CULTURA
DE IÚRI LÓTMAN**

Ekaterina Vólkova Américo

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura Russa do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Professora Dra. Aurora
Fornoni Bernardini

Pesquisa financiada pela CAPES

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

VÓLKOVA AMÉRICO, Ekaterina.

Iúri Lótman e a semiótica da cultura / Ekaterina Vólkova Américo;
Orientadora Aurora Fornoni Bernardini.

-- São Paulo, 2012.

Tese (Doutorado – Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura Russa. Área de Concentração: Literatura e cultura russa – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo).

FOLHA DE APROVAÇÃO

Ekaterina Vólkova Américo

Iúri Lótman e a semiótica da cultura

.

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor. Área de Concentração: Literatura e Cultura Russa.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

À Professora Aurora Bernardini pela orientação, pelas valiosas indicações bibliográficas, pela paciência com a imperfeição dos meus conhecimentos da língua portuguesa e pelo carinho.

Aos Professores Elena Vássina e Bruno Barretto Gomide, participaram da minha banca de qualificação, pelo incentivo e pelas sugestões que enriqueceram tanto o presente trabalho.

Ao professor Serguei Nekliúdob, da Universidade Estatal de Humanidades de Moscou, pelas preciosas informações e pelos materiais referentes a Escola Semiótica de Tártu-Moscou.

Aos meus pais Guenrikh Vólkov e Galina Verjkhóvskaia que despertaram em mim a paixão pela leitura e aprendizagem (assisti pela primeira vez aos programas de Iúri Lótman sobre a cultura russa na companhia do meu pai e ganhei da minha mãe o romance O nome da rosa, como presente pelo meu 12º aniversário) e que sempre trataram tudo o que faziam com perfeição e dedicação exemplares.

À minha família: ao meu marido Edécio Américo pelas leituras, sugestões e muita confiança e aos meus filhos Sofia, Aleksandr e Ksenia pela paciência com a "mamãe trabalhando".

Às minhas queridas amigas Cecília Rosas, Denise Regina de Sales, Graziela Schneider Urso, Márcia Orsoni Chagas Kondratiuk e Paula Costa Vaz de Almeida pela ajuda na revisão das traduções e pelas críticas e sugestões oportunas.

À CAPES pela concessão da bolsa de doutorado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

RESUMO

VÓLKOVA AMÉRICO, E. Alguns aspectos da semiótica da cultura de Iúri Lótman. 2012. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

O presente trabalho tem por objetivo a análise da evolução da semiótica da cultura na obra de estudioso da cultura e literatura, crítico e filósofo russo Iúri Lótman por meio de traduções e dos comentários concernentes aos seus ensaios, escritos em diferentes épocas e dedicados aos principais conceitos da semiótica da cultura, tais como o fenômeno da cultura e os seus processos dinâmicos, o fenômeno da arte, o problema do texto, a memória cultural e a semiosfera.

A obra de Lótman enquanto semioticista é inseparável do contexto histórico dos estudos da literatura, linguística, semiótica, cultura tanto na Rússia, quanto no Ocidente. Entre os seus precursores russos estão os escritores e os filósofos do século XIX e, no século XX, os simbolistas, os futuristas e os formalistas. A essência da semiótica da cultura lotmaniana começou a se formar no âmbito da Escola Semiótica de Tártu-Moscou e com a base na tradição dos estudos linguísticos, já nos trabalhos posteriores ela adquiriu um caráter mais filosófico, ao lidar com a imprevisibilidade dos processos culturais universais. Definimos ainda os pontos de coerência entre as ideias de Lótman e a obra dos estruturalistas e pós-estruturalistas franceses, além de Mikhail Bakhtin e Umberto Eco.

Palavras-chave: Iúri Lótman – semiótica da cultura – Escola Semiótica de Tártu-Moscou – sistemas modelizantes secundários - texto – semiosfera - Mikhail Bakhtin – Umberto Eco – *O nome da Rosa* – literatura russa

ABSTRACT

VÓLKOVA AMÉRICO, E. Some aspects of Yuri Lotman's semiotics of culture. 2012. Thesis (Ph.D.) - Faculty of Philosophy and Humanities, University of São Paulo, Sao Paulo, 2012.

The present work aims at analyzing the development of semiotics of culture in the work of Russian culture and literature scholar, critic and philosopher Yuri Lotman through translation and commentary of his essays, written at different periods and dedicated to the core concepts of semiotics of culture, such as culture phenomenon and its dynamic processes, the phenomenon of art, the problem of the text, the cultural memory and semiosphere.

Lotman's work as a semiotician is inseparable from the historical context of the literature, linguistics, semiotics and culture studies both in Russia and the West. Among his precursors are Russian writers and philosophers of the nineteenth and twentieth-century, the symbolists, futurists and formalists. The essence of Lotman's semiotics of culture began to form in the Tartu-Moscow Semiotic School on the basis of language studies tradition, though in later works he developed a more philosophical approach, dealing with the unpredictability of universal cultural processes. Further, we point out the connection between Lotman's ideas and work of French structuralists and poststructuralists, Mikhail Bakhtin and Umberto Eco.

Keywords: Yuri Lotman - semiotics of culture - Tartu–Moscow Semiotic School – secondary modelling systems - text - semiosphere - Mikhail Bakhtin - Umberto Eco - *The Name of the Rose* - Russian literature

SUMÁRIO:

1. Introdução.....	p.10
1. Delimitação do tema.....	p.10
2. Estrutura da tese.....	p.13
3. Principais fontes.....	p.17
 2. Capítulo I. Iúri Lótman: entre biografia e obra.....	p.25
1. Iúri Lótman e um modelo exemplar.....	p.26
2. A formação.....	p.33
3. Tártu.....	p.40
3.1 A escola de Tártu-Moscov.....	p.54
3.2 A obra de Lótman nos anos 1970-1990.....	p.89
 3. Capítulo II. O universo de Iúri Lótman.....	p.104
1. Da história à semiótica.....	p.104
2. A semiótica da cultura no contexto teórico.....	p.111
3. Da semiótica à filosofia.....	p.134
 4. Capítulo III. Traduções	p.150
Apresentação dos textos escolhidos.....	p.150
1. No limiar do imprevisível. A última entrevista de Iúri Lótman.....	p.153

2. Propostas em relação ao programa da IV Escola de verão sobre os	
Sistemas Secundários de modelação.....	p.166
3. O problema do texto.....	p.169
4. O problema da tradução poética.....	p.188
5. A cultura como intelecto coletivo e os problemas da	
Inteligência artificial.....	p.194
6. O fenômeno da arte.....	p.213
7. O fenômeno da cultura.....	p.227
8. A semiótica da cultura e o conceito de texto.....	p.248
9. Sobre a dinâmica da cultura.....	p.255
10. A saída do labirinto.....	p.280
5. Considerações finais.....	p.309
6. Bibliografia.....	p.316

INTRODUÇÃO

1. Delimitação do tema

O objetivo da presente tese de doutorado é apresentar a contribuição do semioticista russo Iúri Lótman como a de um dos fundadores da semiótica da cultura do século XX. Além de filósofo ele foi teórico e crítico literário, criador de um sistema inovador da análise tipológica e sistemática da cultura e literatura russas. Nossa apresentação constará de dados biobibliográficos de Lótman, bem como de uma síntese das principais ideias que constam dos ensaios aqui traduzidos, que julgamos como estando entre os mais representativos de seus estudos semióticos.

Atualmente, a obra de Iúri Lótman obteve reconhecimento mundial, particularmente na área dos estudos semióticos e serve como referência para muitos outros pesquisadores. O interesse por seus trabalhos vem crescendo a partir dos anos sessenta do século XX, marcados pelo surgimento da Escola Semiótica Russa, também chamada de Escola Semiótica de Tártu-Moscou. Nesse sentido, Iúri Lótman, por ser seu fundador e líder, pode ser considerado um dos representantes mais notáveis da semiótica russa. No Brasil, os estudos semióticos de Lótman também são divulgados e conhecidos no meio acadêmico, sendo que algumas das suas obras foram traduzidas para o português. No entanto, grande parte da sua herança bibliográfica ainda não foi vertida para o nosso idioma e, portanto, os estudiosos brasileiros são obrigados a recorrer às traduções em outras línguas.

Devido à impossibilidade de abarcar toda a obra de Iúri Lótman que conta com mais de oitocentos ensaios críticos, com uma grande variedade de assuntos e temas abordados, preferimos focalizar alguns trabalhos de Lótman dedicados especificamente à sua visão da semiótica da cultura. Os ensaios traduzidos pertencem a diferentes épocas, abrangendo o período de 1964 a 1992, e, portanto, oferecem uma oportunidade de observar a evolução das ideias centrais dessas obras do autor.

Além do grande volume de obras publicadas, outra dificuldade que encontramos no processo de elaboração da tese foi a tarefa de definir a essência teórica da obra de Lótman. As suas formulações metodológicas fazem parte de inúmeros ensaios, o que nos levou a considerar necessário o estudo prévio de toda a sua obra antes da extração dos postulados teóricos e da definição dos textos a serem traduzidos.

A análise do sistema metodológico do semiotista russo seria incompleta sem a descrição do contexto científico de seu surgimento, bem como sem a sua comparação com as ideias dos outros estudiosos da semiótica e da cultura, como, por exemplo, Mikhail Bakhtin ou Umberto Eco.

Acreditamos que os ensaios traduzidos possam interessar não apenas aos estudiosos da cultura russa, mas a um meio acadêmico muito mais amplo, por descreverem processos culturais universais. Com base nos ensaios traduzidos e outros trabalhos de Lótman relacionados à semiótica da cultura, analisaremos os conceitos essenciais da sua contribuição enquanto semiotista, que se destaca pela profunda confluência de várias disciplinas, tais como estudos literários, históricos, linguísticos, semióticos e filosóficos. Além das ciências humanas, em sua obra percebe-se uma considerável influência da área das ciências exatas, entre elas, por exemplo, a matemática e a biologia.

O conhecimento da obra de Iúri Lótman e do seu núcleo teórico e conceitual é indispensável para os estudos na área das ciências humanas, pois suas descobertas enriquecem a análise da semiótica da cultura com novos conceitos e paradigmas.

2. Estrutura da tese

Inicialmente, o projeto de pesquisa que constituiu a presente Tese era intitulado “Literatura russa do século XIX através da obra de Iúri Lótman” e visava a análise e a tradução da obra de Lótman dedicada a esse assunto. Porém, durante o exame de qualificação que teve lugar em 2011, foi tomada a decisão, por sugestão da banca, de mudar o tema e a direção da pesquisa para o estudo da semiótica da cultura na obra de Iúri Lótman em geral, por ser um assunto que tocava não apenas os interessados na cultura e literatura russas, mas um meio acadêmico mais amplo.

A Tese consiste nos seguintes capítulos:

Capítulo I. Iúri Lótman: entre biografia e obra.

Trata-se de uma análise biobibliográfica da obra de Iúri Lótman por meio da qual é possível definir quatro momentos cronológicos de sua vida que tiveram um grande impacto na sua obra:

1. A formação universitária (1939-1950). Nesse período, Lótman “recebeu a herança” da literatura russa e da tradição dos estudos literários: da escola histórica e comparativa do final do século XIX - início do século XX, do formalismo russo e do estruturalismo.
2. A atuação como professor de literatura russa na universidade de Tártu (1954-1993). Muitos dos temas abordados na obra de Lótman surgiram no processo de preparação das aulas e discussão com os alunos.

3. A atuação na qualidade de organizador e um dos membros principais da Escola Semiótica de Tártu-Moscou (1960-1980). De um lado, houve a influência da escola e do método estrutural-semiótico nos estudos de Lótman e de outro, manifesta-se o caráter independente e único da sua obra.
4. Após o fim das atividades da Escola de Tártu-Moscou em meados dos anos 1980, a obra de Lótman volta-se cada vez mais às questões filosóficas e históricas, responsáveis pelo desenvolvimento da cultura.

Capítulo II. O universo de Iúri Lótman.

Nesse capítulo encontram-se observações gerais acerca do método do estudo semiótico da cultura aplicado por Lótman, das suas principais características e origens, da ampliação constante dos conceitos principais ao longo de sua obra enquanto semioticista.

A obra de Lótman revela a visão da história da cultura como um processo único que obedece a certas leis. Nesse sentido, o seu método de estudo pode ser chamado de histórico, isto é: os processos culturais concretos são compreendidos como parte da história universal da humanidade e não podem ser analisados fora desse contexto.

Outro traço importante, tanto da metodologia de Lótman, como também de toda sua obra é o movimento de constante expansão e ampliação: ele usa um detalhe pequeno, uma obra literária ou um autor concreto como uma chave para analisar uma época, uma corrente literária ou até mesmo a cultura como um todo.

Além disso, o método de Lótman costuma ser chamado de paradoxal por questionar aquilo que parecia óbvio para as gerações anteriores e interessar-se por assuntos e personalidades pouco estudados ou até mesmo esquecidos.

A sua semiótica da cultura pode ser chamada ainda antropocêntrica por colocar a personalidade humana no centro de todos os processos culturais.

A partir da comparação com a obra dos seus precursores e contemporâneos, entre eles os formalistas russos, os estruturalistas franceses, Mikhail Bakhtin e Umberto Eco, definimos como sendo os principais conceitos da semiótica da cultura lotmaniana a noção do texto linguístico, literário e cultural e o âmbito em que esses textos coexistem: a esfera dos sentidos, a semiosfera.

É praticamente impossível definir em uma palavra a área dos estudos de Lótman: seria ele um crítico literário? Um historiador da literatura e da cultura? Um filósofo? Como veremos, se trata de uma visão universal que abrange várias áreas do conhecimento humano. Dessa forma, outro diferencial da obra de Lótman a ser considerado é o seu caráter interdisciplinar.

Capítulo III. Traduções

Nesse capítulo, apresentamos as traduções de oito ensaios, escritos em épocas diferentes e, portanto, testemunhas da evolução do seu paradigma teórico. Entre inúmeros trabalhos de Lótman escolhemos aqueles que concentram em grau maior as ideias do autor acerca da semiótica da cultura. Já os próprios títulos dos artigos sinalizam a complexidade dos assuntos abordados: "O problema do texto", "O fenômeno da cultura", "A semiótica da cultura e o problema do texto", "A dinâmica da cultura" e assim por diante.

A tradução para a língua portuguesa é acompanhada por comentários com breves informações sobre personalidades, lugares ou correntes literárias e culturais, integrantes dos textos de Lótman.

Observaremos ainda que a tradução desses ensaios poderá conter algumas imperfeições estilísticas devido às dificuldades da versão do russo para o português, este idioma não sendo o nativo da tradutora.

4. Principais fontes

Em língua russa, existe um grande volume de obras de Iúri Lótman publicadas, tanto em livros isolados, quanto em coletâneas de vários autores, como também em periódicos russos e soviéticos. Entre essas edições, destaca-se a coletânea lançada pela editora “Iskusstvo” de São Petersburgo que serviu como base principal para a elaboração do presente trabalho, assim como para seleção dos textos de autoria de Iúri Lótman a serem traduzidos:

1. LÓTMAN, Iu. *A educação da alma (Воспитание души)*. São Petersburgo, Isstustvo-SPB, 2003.
2. LÓTMAN, Iu. M. *Púchkin (Пушкин)*. São Petersturgo, Isskustvo-SPB, 2003.
3. LÓTMAN, Iu. M. *História e tipologia da cultura russa (История и типология русской культуры)*. São Petersburgo, Isskustvo-SPB, 2002.
4. LÓTMAN, Iu. M. *Semiosfera (Семиосфера)*. São Petersburgo, Isskustvo-SPB, 2000.
5. LÓTMAN, Iu. M. *Sobre a literatura russa (О русской литературе)*. São Petersburgo, Isskustvo-SPB, 1997.
6. LÓTMAN, Iu. M. *Karamzin (Карамзин)*. São Petersturgo, Isskustvo-SPB, 1994.
7. LÓTMAN, Iu. M. *Sobre a poesia e os poetas (О поэтах и поэзии)*. São Petersburgo, Isskustvo-SPB, 1996.
8. LÓTMAN, Iu. M. *Conversas sobre a cultura russa (Беседы о русской культуре)*. São Petersburgo, Isskustvo-SPB, 1994.

As principais fontes da presente tese de doutorado podem ser divididas nos seguintes componentes:

I. Obras de Iúri Lótman em russo.

A esse bloco pertencem todos os textos de autoria de Iúri Lótman referentes à semiótica da cultura, bem como à literatura e cultura russas. Entre estes trabalhos que permitem definir a sua metodologia, alguns foram escolhidos para a tradução por serem considerados os mais representativos.

Entre as fontes disponíveis na internet, em primeiro lugar citaremos o site www.ruthenia.ru criado pela Editora Reunida de Humanidades de Moscou (Editora OGI) e pelo Departamento de Literatura Russa da Universidade de Tártu. Além de inúmeros materiais bibliográficos, informações sobre os eventos acadêmicos e rumos da pesquisa moderna na área das ciências humanas, bem como páginas dedicadas a obra dos estudiosos de literatura e cultura, em 2004 dentro do site foi criada a página pessoal de Iúri Lótman: *Lotmaniana Tartuensia*. Ela consiste nas seguintes partes: *Obras* com os artigos, ensaios e monografias de Iúri Lótman; *Biografia*, formada tanto pelas obras dedicadas a Iúri Lótman, quanto por seus ensaios autobiográficos; *Fotos, Desenhos* com os materiais de autoria de Lótman, todos inéditos e a lista das obras de Lótman disponíveis na internet.

II. Obras de Iúri Lótman já traduzidas para a língua portuguesa, no Brasil ou em Portugal, entre elas:

1. LOTMAN, Iúri. *A estrutura do texto artístico* [tradução de MARIA DO CARMO VIEIRA RAPOSO E ALBERTO RAPOSO], Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

Esse livro de Iúri Lótman foi traduzido também no Brasil por Jasna Paravich Sarhan, 1978, como parte de sua dissertação de mestrado, sob a orientação de Boris Schnaiderman. O livro é fundamental para a definição do conceito central para a obra de Iúri Lótman: o texto, sendo que o texto focado nesse livro pertence à esfera da literatura.

2. LOTMAN, Iúri. "Sobre o problema da tipologia da cultura" [Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, Boris Shnaiderman e Lucy Seki]. // SCHNAIDERMAN, Boris (org.). *Semiótica Russa*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.
3. LÓTMAN, I. USPÊNSKI, B. *Ensaio de semiótica soviética* (trad. V. NAVAS E S.T. DE MENEZES). Lisboa. Horizonte, 1971.
4. LOTMAN, Iúri. *Estética e semiótica do cinema*, Lisboa: Estampa, 1978.
5. LOTMAN, Iúri. *Ensaio de semiótica soviética*. Coleção: Horizonte universitário. [Tradução de: Victoria NAVAS E SALVATO E TELES DE MENEZES], Lisboa: Horizonte, 1981.
6. LOTMAN, Iúri. "O símbolo no sistema da cultura". // *Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental*. [Org. de Arlete Cavaliere, Elena Vássina e Noé Silva]. São Paulo, Humanitas, 2005. P. 47-62.

III. Biografia de Iúri Lótman. Aqui, sem dúvida, se destacam os trabalhos de Borís Egórov, amigo de Lótman e seu colega na Universidade de Tártu.

EGÓROV, B.F. "A personalidade e a obra de Iu.M. Lótman" ("Личность и творчество Ю. М. Лотмана") // LÓTMAN, Iu. M. *Púchkin*. São Petersburgo, 1995. P. 5-20.

_____ "Vida e obra de Iúri Lótman" ("Жизнь и творчество Юрия Лотмана"). Moscou, NLO, 1999.

O livro *Vida e obra de Iúri Lótman* recebeu críticas por idealização excessiva da imagem do pesquisador e por tratar sua obra como um testamento irrevogável. Essas críticas foram expressas no ensaio de Ie. Górný e I. Pílschikov intitulado “Lótman em memórias de um contemporâneo” (“Лотман в воспоминаниях современника”). // http://www.zhurnal.ru/staff/gorny/texts/egorov_lotman.html.

III. Trabalhos dedicados à contribuição de Iúri Lótman como crítico literário, professor e semioticista.

a) Obras publicadas em português, entre as quais se destaca o ensaio de Jerusa Pires Ferreira sob o título “Cultura é memória.” // *Revista USP*, São Paulo, No 24, dezembro/fevereiro 1994/95. P. 115-120.

b) Obras publicadas em russo:

As principais fontes para a análise da metodologia de Lótman que será apresentada no presente trabalho são três coletâneas póstumas de Lótman, a primeira das quais saiu em 1995: *Coletânea Lotmaniana* (Лотмановский сборник). Moscou, "ITS-Garant", 1995.

Outras fontes importantes são o ensaio do teórico literário e membro da Escola de Tártu-Moscou Mikhail Gaspárov “Iu. M. Lótman: ciência e ideologia” (“Ю. М. Лотман: наука и идеология”). // LÓTMAN, Iu. *Sobre os poetas e a poesia (О поэтах и поэзии)*. São Petersburgo, 1996. P. 9-17; e os trabalhos da aluna de Iúri Lótman, Liubov Kisselíova, entre os quais estão: “Iu. M. Lótman como interlocutor: a comunicação como educação” (“Ю.М.Лотман – собеседник: общение как

воспитание)” // LÓTMAN, Iu. *A educação da alma (Воспитание души)*. São Petersburgo, Isstustvo-SPB, 2003. P. 598-611.

KISSELIOVA, L. "A atividade acadêmica de Iu. M. Lótman na Universidade de Tártu" ("Академическая деятельность Ю. М. Лотмана в Тартуском университете") // *Slavica Tergestina IV: A herança de Iu. M. Lótman: o presente e o futuro (Наследие Ю. М. Лотмана: настоящее и будущее)*. Trieste, 1996. P. 9–19.

_____ "Iu.M. Lótman como chefe do departamento de literatura russa" ("Ю. М. Лотман — заведующий кафедрой русской литературы"). // *220 anos de filologia russa e eslava em Tártu (200 лет русско-славянской филологии в Тарту)* // *Slavica Tartuensia V*. Tártu, 2003. P. 336–349.

Além disso, utilizamos os ensaios de I. V Kondakov “Iu. M. Lótman como um culturólogo. No epicentro da «grande estrutura" ("Ю. М Лотман как культуролог. (В эпицентре «большой структуры»))". // *Iu. M. Lótman*. Moscou, ROSSPEN, 2009. P. 221-239, bem como de I. A Tchernov “Ensaio de introdução ao sistema de Iu. M. Lótman" ("Опыт введения в систему Ю.М.Лотмана" // LÓTMAN, Iu. M. *Sobre a literatura russa (О русской литературе)*. São Petersburgo, 1997. P. 5-15.

c) Obras publicadas em outros idiomas.

Para uma visão completa da obra de Lótman e da sua significação e repercussão mundial consideramos relevante utilizar algumas fontes em outros idiomas, tais como os seguintes trabalhos:

STEINER, Lina. *Toward an Ideal Universal Community: Lotman's Revisiting of the Enlightenment and Romanticism*. // *Comparative Literature Studies*, Volume 40, Number 1, 2003.

KRISTEVA, J. EVANS, M. N. "On Yuri Lotman". // *PMLA*, Vol.109, No.3 (May, 1994). P. 375-376.

DELTCHEVA, R. VLASOV, E. "Lotman's Culture and Explosion: A shift in the paradigm of the semiotics of culture". // *Slavic and East European Journal*. Vol. 40, No1 (Spring 1996). P. 148-152.

ECO U. "Introduction". // LOTMAN, Y. *Universe of the Mind: A semiotic Theory of Culture*. London; New York, 1990.

HUTCHINGS, S. C. "Semiotics and the History of Culture (In Honor of Jurij Lotman)". // *Slavic review*, Vol. 51 No. 2. (Summer, 1992). P.374-375.

AMÍCOLA J. *De la forma a la informacón: Bajtín e Lotman en el debate com el formalismo ruso*. Rosário, Beatriz Viterbo, 1997.

ANDREWS, E. *Conversations with Lotman: Cultural Semiotics in Language, Literature and Cognition*. Toronto, University of Toronto Press, 2003.

3. Eventos e trabalhos dedicados às tendências e escolas, que influenciaram a evolução dos estudos de Iúri Lótman.

a) Em primeiro lugar, podemos destacar o evento que se deu recentemente, em novembro de 2011, na Universidade de São Paulo e foi dedicado especialmente ao fenômeno da Escola Semiótica de Tártu-Moscú e os seus resultados para o futuro das ciências humanas: Seminário Acadêmico Internacional - Semiótica russa: a Escola de Tártu-Moscú. O Seminário contou com a participação dos convidados internacionais: Prof. Dr. Serguei Nekliúdob (Universidades Estatal de Humanidades / Moscú) e Prof. Dr. Roman Timéntchik (Universidade Hebraica de Jerusalém). No decorrer do seminário, Serguei Nekliúdob apresentou uma palestra sobre *O início da Escola de Semiótica Tártu-Moscú e os estudos estruturais da cultura popular e Poesia de rua*,

poesia na rua; Roman Timéntchik desenvolveu o tema de *Signos e coisas nos conceitos da Escola de Semiótica Tártu-Moscou* e Anna Akhmátova: *poesia é destino?*; Jerusa Pires Ferreira (PUC / SP) apresentou materiais sobre *Iúri Lotman e os estudos semióticos no Brasil* e Aurora Bernardini (USP) discursou a respeito da publicação da obra de Lótman e dos semiotistas de Tártu no Brasil e na América Latina. Além das informações importantes apresentadas no seminário e a evidência de que os avanços da Escola Semiótica de Tártu-Moscou tiveram uma grande influência nos estudos contemporâneos em todas as áreas de ciências humanas, Serguei Nekliúdob cedeu-nos vários materiais (documentos e fotografias) que foram incluídos na presente Tese.

Citaremos ainda algumas obras publicadas em português sobre a Escola Semiótica Russa e os seus precursores:

Em primeiro lugar, destacaremos a coletânea organizada por Boris Schnaiderman com o título de *Semiótica russa* (São Paulo, Perspectiva, 1979) que reuniu os ensaios dos principais representantes da Escola Semiótica de Tártu-Moscou. A coletânea conta com a introdução da autoria de Boris Schaniderman "Semiótica na U.R.S.S. – Uma busca dos "elos perdidos" que revela o contexto em que a obra dos semiotistas russos foi recebida no Brasil nos anos 1970.

No livro de Irene Machado *Escola de Semiótica – A Experiência de Tártu-Moscou para o estudo da Cultura* (Ateliê Editorial, 2003) encontramos a análise detalhada dos conceitos teóricos apresentados pela Escola de Tártu-Moscou.

Destacaremos algumas obras dedicadas ao formalismo russo que teve um papel significativo no desenvolvimento das ideias de Lótman:

O livro de Krystyna Pomorska *Formalismo e futurismo* (São Paulo, Perspectiva, 1972) nos dá uma ideia bastante completa de todos os períodos de existência do formalismo russo. Já o ensaio de Aurora Bernardini "Formalismo russo: uma

revisitação” // *Literatura e sociedade* 5, Revista do DTLLC-FFLCH-USP, 2002, bem como de Tzvetan Tódorov "A herança metodológica do formalismo" // *As estruturas narrativas*. Perspectiva, São Paulo, 2006. P. 27-52 mostram o rumo que as ideias formalistas tomaram nas décadas posteriores.

b) Obras publicadas em russo.

Dentre os livros dedicados ao formalismo russo e publicados na própria Rússia podemos mencionar a obra abrangente de P. N. Medviédev (do círculo de M. M. Bakhtin) *O método formal nos estudos literários* // São Paulo, Contexto, 2012.

CAPITULO I

Iúri Lótman: entre biografia e obra.

1. Iúri Lótman e um modelo exemplar

Atualmente o nome de Iúri Mikháilovitch Lótman (1922-1993) é conhecido no mundo todo e suas obras são traduzidas para muitas línguas estrangeiras. A área de sua atuação foi tão ampla que é impossível definir em uma palavra qual teria sido sua ocupação principal: semioticista, estudioso da literatura e cultura, historiador? Na verdade, o seu método de estudo das questões literárias e culturais representa uma miscigenação de todas essas disciplinas, ou então sua interação, o diálogo entre elas. A interdisciplinaridade é o traço mais importante não só da obra de Iúri Lótman, mas também da época na qual esteve inserida a sua criação.

Não é por acaso que diferentes autores aproximavam Lótman de Leonardo da Vinci¹, Mikhail Lomonóssov² e Einstein³. A comparação com Albert Einstein se baseia inicialmente na semelhança visual, embora ela possa ser estendida para a esfera da atividade mental: assim como Einstein foi um "gênio da física, Lótman o era das Ciências Humanas, ou, para ser mais preciso, da Semiótica".⁴ Assim, nos ensaios críticos dedicados a obra de Lótman ele é chamado constantemente de "cientista". Lótman sempre tratou os estudos literários e a semiótica como uma ciência. Já as comparações com Leonardo da Vinci e Mikhail Lomonóssov (1711-1765) de fato parecem ser extremamente interessantes e frutíferas por nos remeterem à Renascença europeia e russa.

¹ TCHERNOV, Igor. "Ensaio introdutório ao sistema de Iu. M. Lótman" ("Опыт введения в систему Ю.М.Лотмана"). // Lótman, Iu.M. *Sobre a literatura russa (О русской литературе)*. São Petersburgo, 1997. P. 5.

² MACHADO, Irene. *Escola de Semiótica – A Experiência de Tártu-Moscou para o estudo da Cultura*. Ateliê Editorial, 2003, p. 23.

³ PIRES FERREIRA, J. "Cultura é memória". // *Revista USP*, São Paulo (24), dezembro/fevereiro 1994/95. P. 115.

⁴ Idem.

O papel de Lomonóssov para a fundação e o desenvolvimento das ciências na Rússia foi essencial. Ele instituiu, na Rússia, a maioria das ciências presentes atualmente, entre elas: química, física, astronomia, geologia, geografia e, é claro, os princípios da linguagem literária russa. Essa versatilidade surpreendente de Lomonóssov como cientista faz jus à sua comparação com Lótman. Se no século XVIII existisse a expressão "interdisciplinaridade", certamente tal expressão seria aplicada a Lomonóssov.

Sem a contribuição de Lomonóssov não seriam possíveis os avanços nas ciências humanas e exatas na Rússia ao longo do século XVIII; já sem as reformas de Pedro, o Grande, provavelmente, Lomonóssov não teria possibilidade de revelar o seu gênio, de fazer a sua peregrinação de pescador a acadêmico e cientista. Foi o enxerto da educação europeia, feito por Pedro, que tornou possível o surgimento do Iluminismo Russo e de Mikhail Lomonóssov como um dos seus maiores representantes.

O aparecimento do "elemento europeu" na cultura russa a fez olhar para si mesma e questionar suas raízes e seu futuro. Desde então, a sociedade russa nunca mais foi tão unida e unânime como antes. A camada superior que viajava para o exterior e já no século seguinte, o XIX, falava o francês melhor que o russo, se afastou definitivamente das classes inferiores. O Iluminismo, como um dos resultados das reformas de Pedro e da consequente introdução do elemento "alheio" na cultura russa, trouxe consigo duas ideias conflitantes: a visão da história como progresso (do estado precário ao desenvolvimento superior) e como regresso (do estado "natural" à civilização destruidora). As duas tendências se refletiram na etapa posterior do Iluminismo, o Romantismo, em forma de conflito entre o homem e a natureza, a sociedade "civilizada" e tribos "selvagens" como, por exemplo, os dos ciganos. Essa

questão foi analisada por Iúri Lótman em seu ensaio "Sobre a literatura russa do período clássico".⁵

A dicotomia se encarnou, em meados do século XIX, em discussão entre os ocidentalistas, que consideravam que a Rússia devesse cada vez mais se igualar aos moldes europeus, e os eslavófilos, que defendiam a ideia da volta às origens do povo russo e do caminho independente da Rússia, diferente dos países europeus. Obviamente, essa definição é bastante simplificada, porém a análise mais detalhada desse fenômeno histórico-cultural é um tema muito amplo e complexo que requer um estudo específico. Observaremos apenas que o embate entre os ocidentalistas e eslavófilos foi um dos fatores que predestinou o desenvolvimento posterior não somente da literatura, como também da crítica literária russa. Dessa forma, é possível afirmar que o Iluminismo russo gerou toda a trajetória percorrida pela cultura russa nos séculos XIX e XX, e, foi a partir desse período que Iúri Lótman iniciou os seus estudos de literatura russa. Lótman, como herdeiro de toda a tradição cultural e literária russa, também pode ser chamado de Homem Iluminista.

O Iluminismo não apenas predestinou o desenvolvimento da literatura e crítica literária russa, como também contribuiu significativamente para a formação de outro fenômeno cultural de grande importância: a *intelliguéntsia*⁶. O contemporâneo e conterrâneo de Lótman, estudioso da cultura russa e acadêmico de Leningrado Dmitri Likhatchiov (1906-1999), afirmava que "o fenômeno da *intelliguéntsia* na Rússia é, antes de tudo, a independência do pensamento em combinação com educação

⁵ LÓTMAN, Iu. "Sobre a literatura russa do período clássico" ("О русской литературе классического периода"). // LÓTMAN, Iu. *Sobre a literatura russa. (О русской литературе)*. São Petersburgo, Isskustvo-SPB, 1997, p. 594-604.

⁶ *Intelliguéntsia*: termo criado pelo jornalista P. D. Boborýkin em 1860 como definição dos intelectuais russos, porém, posteriormente esse conceito passou a ser usado no sentido mais restrito: aqueles intelectuais que servem como modelo de conduta moral para toda a sociedade.

européia".⁷ Um dos traços mais marcantes da *intelliguéntsia* pode ser definido como a busca da correlação entre a literatura e a vida, a análise da interação dessas duas dimensões e da maneira como uma exerce influência sobre a outra. Foi sob esse prisma que Lótman estudou a obra do historiador, escritor e poeta iluminista russo Nikolai Karamzín (1766 - 1826) ao qual dedicou vários ensaios que, já após sua morte, foram reunidos em um volume.⁸ Ao analisar a obra e a vida de Karamzín, Lótman destaca o seu desejo de “construir” a vida, a imagem e a conduta conforme certo modelo ideal. Curiosamente, a vida e os estudos do próprio Lótman também podem ser analisados a partir desse desejo:

Trata-se de uma construção intencional e consequente da sua própria imagem, de uma “orientação à criação da vida”, bem como da modelação da sua conduta de acordo com certos modelos pré-escolhidos. Não é por acaso que justamente nesses termos Lótman descreveu o caminho artístico de muitas figuras importantes na cultura russa, particularmente, de Karamzín e Púchkin.⁹

De fato, a ideia de viver a vida como se fosse uma obra literária não é uma novidade para a cultura russa. Além de Karamzín e Púchkin, citados acima, podemos lembrar também do poeta e escritor russo Mikhail Lérmontov (1814-1841), cuja vida, repleta de conflitos e duelos, lembra o seu próprio romance *O herói do nosso tempo* (1840). No início do século XX, o conceito de “criação da vida” (*jiznetvórtchetvo*) tronou-se fundamental para os simbolistas russos, na filosofia dos quais “a realidade

⁷ LIKHATCHIÓV, D. "Sobre a intelliguéntsia russa" ("О русской интеллигенции"). // http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Article/_Lihachev_RussIntel.php

⁸ LÓTMAN, Iu.M. *Karamzín*. São Petersburbo, Iskússtvo, 1997.

⁹ GÓRNYI, Ie., PÍLSCHIKOV, I. "Lótman em memórias de um contemporâneo" ("Лотман в воспоминаниях современника"). // http://www.zhurnal.ru/staff/gorny/texts/egorov_lotman.html

adquire características de um texto artístico.”¹⁰ Por outro lado, a orientação para um modelo ideal de conduta é um traço essencial da *intelliguéntsia* russa¹¹, e nesse sentido Iúri Lótman é um representante digno:

Lótman não era apenas conhecedor e propagador da cultura da nobreza russa como também, é claro, um portador dessa cultura, talvez ele tenha sido um dos últimos em termos de espírito e conduta aristocratas do nosso país.¹²

Em 1988, cedendo aos pedidos de sua esposa, Zara Mints (1927-1990), Lótman concordou em ditar suas memórias, porém, por falta de tempo, só começou a ditá-las efetivamente em 1992, ou seja, um ano antes de sua morte. Elas foram publicadas sob o título *Não-memórias (Не-мемуары)* na primeira Coletânea de Lótman lançada em 1995.¹³ Baseamos o presente capítulo nessas memórias e na biografia, escrita pelo amigo e colega de Lótman, Boris Egórov, e publicada em 1999 sob o título *Vida e obra de Iu. M. Lótman*.¹⁴ O livro de Egórov tornou-se um *best-seller* o que comprova o crescente interesse pela figura do pesquisador. Porém, essa biografia também recebeu críticas como, por exemplo, a resenha “Lótman em memórias de um contemporâneo.”¹⁵ Os autores acusam o biógrafo de idealizar demasiadamente a imagem e a obra de

¹⁰ MINTS, Z.G. "O conceito de texto e a estética simbolista" ("Понятие текста и символистская эстетика"). // <http://www.ruthenia.ru/mints/papers/poniatie.html>

¹¹ KOLIÉŠNIKOVA, A. V. *A criação da vida como o meio de existência da intelliguéntsia. (Жизнетворчество как способ бытия интеллигенции)*. Tese de doutorado. Novossibirsk, NGASU, 2003.

¹² USPIÉNSKI, V. "Os passeios com Lótman e a modelação secundária". ("Прогулки с Лотманом и вторичное моделирование"). // http://www.ruthenia.ru/lotman/mem/vl_usp95.html

¹³ LÓTMAN, Iu. *Não-memórias (Не-мемуары)*. // *Coletânea de Lótman, I. (Лотмановский сборник. I)*. Moscou, 1995. P. 5–53.

¹⁴ EGÓROV, B.F. "Vida e obra de Iúri Lótman" ("Жизнь и творчество Юрия Лотмана"), Moscou, NLO, 1999.

¹⁵ GÓRNYI, Ie., PÍLSCHIKOV, I. "Lótman em memórias de um contemporâneo" ("Лотман в воспоминаниях современника"). // http://www.zhurnal.ru/staff/gorny/texts/egorov_lotman.html

Lótman e observam que a biografia, escrita por Egórov, lembra a descrição de vida de um Santo:

A infância de Lótman e até mesmo toda a sua vida, são modelados por Egórov de acordo com um cânone hagiográfico. Desde os primeiros anos, Lótman vive apenas com seus interesses espirituais: leitura incessante, xadrez, exercícios musicais, idas a teatros e ao Hermitage onde “uma vez [Lótman] foi detido: um funcionário achou estranho que um menino estivesse parado há meia-hora diante da Madalena penitente de Ticiano”. Todas essas diversas paixões foram, no final, sacrificadas em detrimento de uma: a ciência. O culto da Ciência é o análogo direto ao culto a Deus nas obras hagiográficas. Indiretamente isso explica também o ateísmo consequente de Lótman: em sua vida, a Ciência tomou o lugar de Deus.¹⁶

Os autores acusam os críticos em geral de criarem o culto de Lótman, de o idealizarem e não perceberem as falhas e imprecisões de suas conclusões. No entanto, a idealização e a beatificação dos poetas e escritores é um traço nacional russo que foi destacado pelo estudioso da literatura e cultura russa Aleksandr Pántchenko (1937 - 2002):

O poeta (independente do fato se ele escreve em versos ou em prosa) é um eterno problema russo. Em lugar algum torturam tanto os poetas enquanto estão vivos e veneram tanto após sua morte, como na Rússia.¹⁷

Nesse artigo Pántchenko, em primeiro lugar, se refere ao destino de Aleksandr Púchkin cuja morte no duelo tornou-se pretexto para sua santificação. Durante o

¹⁶ Idem.

¹⁷ PÁNTCHENKO, A. "O poeta russo ou a santidade secular como um problema religioso e cultural" ("Русский поэт, или мирская святость как религиозно-культурная проблема"). // *Zvezdá*, 2002, No 9.

Seminário Acadêmico Internacional dedicado à literatura e crítica russa, realizado na Universidade de São Paulo em 2011, o crítico literário Mikhail Sverdlov afirmou que o mesmo fenômeno pode ser observado em relação a Bakhtin e sua obra. Dessa forma, parece que lidamos com uma tendência de fato presente na cultura russa. Vejamos a partir dos fatos biográficos e bibliográficos quais são as razões da "veneração" por Lótman.

2. A formação

Iúri Lótman nasceu em 1922 em uma família de intelectuais petersburguêses de origem judaica. Na escola ele não se interessava tanto pela língua e literatura, como pela entomologia, sobre a qual escreveu em *Não-memórias*:

O misterioso e assustador mundo dos insetos que me atrai até agora causa em mim uma estranha sensação: acho que justamente os insetos, com sua evolução extremamente lenta e surpreendente força de sobrevivência serão os últimos a povoar o nosso planeta. Eles, sem dúvida, são dotados de um mundo inteligente, porém, ele para sempre permanecerá fechado para nós.¹⁸

Em sua última entrevista, cuja tradução é parte integrante do nosso trabalho, Lótman também comenta sobre essa paixão não realizada:

Em minha vida houve um período em que eu pretendia ser não um filólogo, mas um entomólogo. Eu sei pouco sobre esta área, não a entendo muito bem, mas acredito tratar-se de uma esfera que deve ser traduzida por meio de fórmulas mais adequadas à nossa compreensão, e, se isso for possível, pelo visto, não acontecerá em um futuro acessível.¹⁹

Na mesma entrevista, ele ainda fez uma comparação com a orientação para coletividade própria dos seres humanos e dos insetos, ou seja, os conhecimentos entomológicos também lhe serviam como base e material para a análise da cultura humana.

¹⁸ LÓTMAN, Iu. *Não-memórias* (*Ne-memuáry*). // <http://www.ruthenia.ru/lotman/mem1/Lotmanne-memuary.html>

¹⁹ LÓTMAN, Iu. "No limiar do imprevisível" ("На пороге непредсказуемого"). // <http://vivovoco.rsl.ru/VV/PAPERS/ECCE/INTERLOT.HTM>

O curioso é que esse interesse pela entomologia é um traço relativamente comum entre os escritores russos: podemos lembrar-nos de Lev Tolstói que criava abelhas em Iásnaia Poliana e usava as suas observações entomológicas para a descrição dos processos sociais, como no caso de *Guerra e paz*, ao comparar a Moscou abandonada por seus habitantes com uma colmeia sem a rainha. Vladímir Nabókov levou o interesse pelos insetos tão a sério que, embora sendo autodidata, descobriu vinte novas espécies de borboletas e escreveu dezoito artigos científicos sobre o assunto, sendo que elas tornaram-se também o objeto de sua descrição, por exemplo, no romance *A dádiva* (*Дар*). Em 1993 a comparação entre a vida dos seres humanos e a dos insetos foi retomada no romance *A vida dos insetos* de Víktor Pelévin²⁰ que representa uma alegoria da sociedade russa dos anos 1990.

Lótman concluiu a escola com o “diploma vermelho”, ou seja, com notas excelentes. Provavelmente, o fato de sua irmã mais velha, Lídia Lótman (1917-2011), estudar na Faculdade de Filologia da Universidade de Leningrado tenha contribuído para a sua escolha: em passar do interesse pela entomologia para o da filologia. Lótman se tornou estudante da mesma faculdade em 1939. Naquela época, a Universidade concentrava os maiores nomes das ciências humanas na Rússia: o curso de introdução aos estudos literários era ministrado pelo historiador da literatura, crítico e escritor Grigori Gukóvski (1902-1950) que se dedicava principalmente aos estudos da literatura russa dos séculos XVIII – XIX, nos quais destacava o paralelismo entre o esquema tradicional literário “classicismo – romantismo – realismo” e a tríade “estado – personalidade – povo”. Os estudos do folclore na Universidade eram lecionados por Mark Azadóvski (1888-1954), autor de uma obra volumosa *História da folclorística*

²⁰ PELEVIN, V. *A vida dos insetos* (*Жизнь насекомых*). Moscou, EKSMO, 2007.

rusa (*История русской фольклористики*), publicada entre 1958 – 1963 e Vladímir Propp (1895-1970). Em *Não-memórias* Lótman destaca o seu interesse pelo folclore:

No primeiro ano eu me interessei pelo folclore: frequentava as aulas complementares de Mark Konstantínovitch Azadóvski e tive um comparecimento muito oportuno no seminário de Vladímir Iákovlevitch Propp. (Propp apresentava apenas os seminários, já Azadóvski lecionava: ambas as aulas eram extremamente interessantes).²¹

Aliás, o primeiro trabalho anual, escrito por Lótman na Universidade, foi elaborado justamente sob a orientação de Propp. Foi então que teve início o caráter interdisciplinar e versátil dos estudos lotmanianos. A Universidade de Leningrado teve um papel importantíssimo em sua formação como estudioso da cultura e da literatura. Um dos mais profundos críticos da obra de Lótman, Igor Tchernov, descreve esse ambiente universitário da seguinte forma:

Os seus professores eram aqueles que representam o orgulho e a glória da ciência nacional: N. I. Mordóvtchenko²², G. A. Gukóvski, M. K. Azadóvski, V. Ia. Propp, B. V. Tomachévski²³ e B. M. Eichenbaum²⁴. Justamente durante seus seminários e aulas formou-se a sua personalidade como pesquisador e como pessoa. Se acrescentar à essa lista os nomes de V. M. Jirmúnski²⁵, Iu. N. Tyniánov²⁶, L. V. Pumpiánski²⁷ e O. M. Freidenberg²⁸ aos quais Iu. M. Lótman

²¹ LÓTMAN, Iu. *Não-memórias* (*Ne-memuáry*). // <http://www.ruthenia.ru/lotman/mem1/Lotmanne-memuary.html>

²² Mordóvtchenko, Nikolai (1904-1951). Estudioso e professor da literatura russa na Universidade de Leningrado.

²³ Tomachévski, Boris (1890-1957). Historiador da literatura russa e escritor, professor da literatura russa na Universidade de Leningrado. Um dos representantes do formalismo.

²⁴ Eichenbaum, Boris (1886-1959). Crítico literário e professor da literatura russa na Universidade de Leningrado, um dos teóricos do método formal.

²⁵ Jirmúnski, Víktor (1891-1971). Estudioso da literatura, um dos teóricos do método formal.

²⁶ Tyniánov, Iúri (1894-1971). Escritor e dramaturgo, um dos teóricos da escola formal.

²⁷ Pumpiánski, Lev (1891-1940). Historiador da literatura e música russa.

considerava como seus professores “a distância”, ficará claro que a escola era admirável. Nem antes nem depois nenhuma universidade da Europa pode se orgulhar de uma plêiade semelhante de especialistas de primeira classe que *simultaneamente* lecionavam na *mesma* universidade. O próprio ambiente vivificante de Leningrado representava aquele caldo cultural que gerou vários grandes estudiosos modernos.²⁹

Em outubro de 1940, após concluir o primeiro ano na universidade, Lótman foi recrutado para servir no exército soviético. Por ter iniciado o serviço militar um ano antes da Rússia entrar na Segunda Guerra Mundial, ele teve mais tempo de preparação para os combates do que os jovens que foram para o front logo após a conclusão da escola. Lótman participou da guerra durante todos os quatro anos e, junto com o Exército Soviético, se deslocou até Berlim. Mesmo durante a guerra Lótman não deixou de estudar: ele aprendia o francês. Além disso, a experiência militar tornou-se enriquecedora em certo sentido, para ele: as particularidades da “linguagem militar”³⁰ e os exemplos dessa área serviam para explicar os processos culturais e semióticos:

[...] suponhamos que você tenha um canhão que atira em um alvo que você não vê. O alvo está atrás da montanha. Tem uma montanha na sua frente, e não dá para enxergar coisa alguma. O que fazer? Então, você faz coisas simples. Coloca um posto de observação bem à esquerda e outro bem à direita e os liga através de um rádio. Um olha sob um ângulo, outro sob outro, e você vê o que está atrás da montanha. Ou seja, mudando seu ponto de vista, você o amplia. A diferença de posições fornece um certo avanço rumo à verdade.³¹

²⁸ Freidenberg, Olga (1890-1955). Estudiosista da literatura, cultura e folclore.

²⁹ THCERNOV, Igor. "Ensaio introdutório ao sistema de Iu. M. Lótman" ("Опыт введения в систему Ю.М.Лотмана"). // *Lótman, Iu.M. Sobre a literatura russa (О русской литературе)*. São Petersburgo, 1997. P. 6.

³⁰ Idem.

³¹ "No limiar do imprevisível" ("На пороге непредсказуемого"). A última entrevista de Iúri Lótman. // <http://vivovoco.rsl.ru/VV/PAPERS/ECCE/INTERLOT.HTM>

Quando, em 1945, a guerra acabou, Lótman continuou seus estudos na Universidade de Leningrado. Ele lembra, como “com uma voracidade de um alcoólatra me dediquei aos estudos”³², demonstrando um interesse especial pelos cursos e palestras do professor Nikolai Mordóvtchenko, ao qual posteriormente dedicou um artigo.³³ Nele, Lótman destaca as ligações de hereditariedade entre as pesquisas de Mordóvtchenko e os fundadores do formalismo russo Boris Eichenbaum e Iúri Tyniánov. A descrição do método de pesquisa científica, adotado por Mordóvtchenko, pode ser aplicada aos trabalhos do próprio Lótman:

A dupla perspectiva, a análise da obra literária, de um lado como um monumento histórico, e de outro, como uma obra de arte, um texto de natureza especial, permitia ver os fatos literários naquela dupla combinação de historicismo e organização interna que, na etapa científica moderna, representa uma das condições obrigatórias de análise.³⁴

A partir das aulas e conversas com Mordóvtchenko, Lótman interessou-se pela literatura e cultura russa do final do século XVIII e do século XIX. No jornal Mensageiro da Universidade de Leningrado³⁵ Lótman publicou o seu primeiro artigo dedicado aos manuscritos de um dos dezembristas³⁶ encontrados por ele. Como continuação dos estudos relacionados a essa época, ainda na Universidade, Lótman

³² LÓTMAN, Iu. *Não-memórias (Ne-memuáry)*. // <http://www.ruthenia.ru/lotman/mem1/Lotmanne-memuary.html>

³³ LÓTMAN, Iu. "Nikolai Ivánovitch Mordóvtchenko. Notas sobre a individualidade artística do cientista." ("Николай Иванович Мордовченко. Записки о творческой индивидуальности ученого"). // *A educação da alma (Воспитание души)*. São Petersburgo, 2003. P. 68–73.

³⁴ Idem. P. 68.

³⁵ *Mensageiro da Universidade de Leningrado (Вестник Ленинградского университета)*, 1949, No 7.

³⁶ Dezembristas : participantes do movimento oposicionista da nobreza russa que organizava sociedades secretas e, em dezembro de 1825, fez uma tentativa de revolta que veio a fracassar.

publicou um artigo³⁷ “Da história da luta sócio-literária nos anos 80 do século XVIII. A. N. Radíchev³⁸ e A. M. Kutúzov³⁹” na coletânea da Universidade de Leningrado chamada “Radíchev”. De acordo com o seu biógrafo B. Egórov, já nesses primeiros trabalhos podem ser notados traços característicos de toda a obra de Lótman:

Já nos trabalhos de Iúri Mikáilovitch como estudante, em seu conteúdo e método, refletiu-se a peculiaridade do seu pensamento artístico. Antes de tudo, para ele, aluno de N. I. Mordóvtchenko, são característicos a sistematicidade, a variedade de assuntos abordados e a contextualidade: o fenômeno literário é analisado com uma ampla base social e histórica.⁴⁰

Nos últimos anos na Universidade, Lótman conheceu a sua futura esposa, Zara Mints, também estudante da Faculdade de Filologia. O primeiro encontro foi bastante cômico e não predizia em nada a futura união feliz de dois grandes pesquisadores:

Certa vez, depois da aula, vieram Zara Grigórievna com Vika Kamiénskaia e Zara Grigórievna me propôs decorar o salão para uma conferência científica próxima dedicada a Maiakóvski, desenhando, em particularidade, o seu retrato. Eu economizava todo o tempo para os estudos científicos, aos quais me dedicava com uma paixão de um alcoólatra à procura de uma garrafa. Participar desse tipo de eventos estava longe de fazer parte dos meus planos. Gaguejando muito [...] eu expliquei a Zara Grigórievna que desenhava só por dinheiro. O seu entusiasmo de *komsomol*⁴¹ foi abalado por tamanho cinismo e ela, ao

³⁷ LÓTMAN, Iu. “Da história da luta sócio-literária nos anos 80 do século XVIII. A. N. Radíchev e A. M. Kutúzov” (“Из истории литературно-общественной борьбы 80-х гг. XVIII века. А. Н. Радищев и А. М. Кутузов”). // *Radíchev (Радищев)*, Universidade de Leningrado, 1950.

³⁸ Aleksandr Radíchev (1749-1802): escritor, filósofo e poeta, um dos principais representantes de Iluminismo russo.

³⁹ Aleksandr Kutúzov (1748-1790): místico e maçom russo, amigo de N. Karamzín.

⁴⁰ EGÓROV, B.F. “Vida e obra de Iúri Lótman” (“Жизнь и творчество Юрия Лотмана”). // http://vivovoco.rsl.ru/VV/PAPERS/LOTMAN/_EGOROV_1.HTM

⁴¹ *Komsomol*: organização juvenil do Partido Comunista da União Soviética.

se afastar de mim com lágrimas nos olhos, pronunciou em voz alta:
“Canalha bigodudo!” Assim foi a nossa primeira declaração.⁴²

Porém, apesar do primeiro encontro perturbado, o casamento dos dois estudiosos foi feliz. Eles tiveram três filhos e trabalharam a vida inteira lado a lado na Universidade de Tártu. Esse trabalho será o assunto do próximo subcapítulo.

⁴² LÓTMAN, Iu. *Não-memórias* (*Ne-memuáry*). // <http://www.ruthenia.ru/lotman/mem1/Lotmanne-memuary.html>

3. Tártu

No mesmo ano, em 1950, Lótman finalizou, com excelência, seus estudos na Universidade de Leningrado. Esse tipo de diploma juntamente com as condecorações recebidas durante a Guerra deveriam lhe abrir vários caminhos de trabalho, na qualidade de professor, nas melhores universidades soviéticas.

Porém, os últimos anos do governo de Stálin foram marcados pela assim chamada “luta contra os cosmopolitas”. Era uma campanha ideológica realizada entre 1948 – 1953 e voltada contra aquela parte da *intelliguentsia* que era vista como simpatizante ao modelo capitalista ocidental. Em 1948, quando Israel estabeleceu as relações diplomáticas com Estados Unidos, os judeus soviéticos passaram a ser acusados de falta de lealdade com a União Soviética e até de contribuírem para a espionagem norte-americana.

As perseguições eram direcionadas principalmente contra os intelectuais judeus. No início de 1948, o jornal *Literatúrnaia gaziéta* chamou de "cosmopolitas" os defensores do método comparativo nos estudos literários:

O cosmopolita, rindo maldosamente, tenta a "descobrir", a todo custo, um ou outro "paralelo", um ou outro sinal de semelhança entre a cultura russa e a do Ocidente. No esforço infame de provar que a cultura do povo russo foi "emprestada" do Ocidente revela-se toda a miséria desses falsos estudiosos da cultura, sem pátria, cuja essência interior é uma mistura de lacaios Smerdiakov de *Os irmãos Karamázov* com o lacão Iácha de *O jardim das cerejeiras*, apaixonados por "tudo o estrangeiro".⁴³

⁴³ "Leituras históricas. Sobre os cosmopolitas sem pátria" ("Исторические чтения. Про безродных космополитов"). // *O tema do dia (Тема дня)* de 5 de fevereiro de 2004, <http://www.temadnya.ru/spravka/05feb2004/3630.html>

Como resultado da campanha, em fevereiro de 1949, os mais importantes e mundialmente conhecidos críticos literários soviéticos, todos judeus, foram acusados de imporem as tendências antirrussas. Entre eles estavam: Boris Eichenbaum, Víktor Jirmúnski, Mark Azadóvski e Grigóri Gukóvski, ou seja, professores e precursores de Iúri Lótman. Todos eles perderam emprego; já Gukóvski foi preso e morreu sem sair em liberdade.

A família de Lótman também era de origem judaica e, considerando a gravidade da situação, ele se viu obrigado a procurar uma instituição longe do centro político e das principais cidades da União Soviética. Eis como o próprio Lótman se lembra desse momento:

Para mim restavam duas possibilidades: continuar a procura de trabalho em Leningrado e bater em portas fechadas, ou deixar isso e, ao lançar todas as cartas na mesa, começar um jogo totalmente novo. Escolhi o segundo.⁴⁴

Essa segunda opção foi a pequena e agradável cidade de Tártu,⁴⁵ localizada na Estônia. A escolha dessa cidade, que naquela época tinha cerca de 70.000 habitantes, poderia parecer um tanto estranha e até infeliz, se não considerarmos três fatores relevantes.

O primeiro deles, como fora mencionado previamente, era a impossibilidade de Lótman poder lecionar nas maiores universidades soviéticas em virtude de sua origem.

Em segundo lugar, na União Soviética, as repúblicas bálticas não representavam apenas partes periféricas de um enorme império, mas, de certa forma, simbolizavam a cultura Ocidental, o próprio Ocidente, a Europa. Isso se deve ao fato que Estônia,

⁴⁴ LÓTMAN, Iu. *Não-memórias (Ne-memuáry)*. // <http://www.ruthenia.ru/lotman/mem1/Lotmanne-memuary.html>

⁴⁵ Anteriormente Tártu foi chamada em alemão de *Dorpat* ou *Dörpt* e em russo *Iúrev* ou *Derpt*. A cidade foi fundada por príncipe russo Iaroslav Múdryi (cerca de 978 - 1054) em 1030.

Letônia e Lituânia terem sido as últimas a se juntarem à União Soviética. Por isso elas conservaram certo "espírito" europeu e passaram a representar “o exterior” dentro do país. Além disso, a maioria dos soviéticos não podia visitar livremente os países da Europa capitalista, e a viagem para os países bálticos praticamente se transformava em uma chance única de conhecer a Europa. Isso sem contar que, longe do centro político, o controle era menos rígido e, portanto, havia certa liberdade de expressão e criação.

Tártu nos anos 1960. (Foto do arquivo pessoal de Professor Serguéi Nekliúdob).

Em terceiro lugar, a Universidade de Tártu, onde Lótman logo passou a lecionar, possuía uma longa história: ela foi fundada antes das principais Universidades da Rússia, em 1632 (um século antes da fundação da primeira Universidade russa, em

Moscou, no ano de 1755). Além disso, o biógrafo B. Egórov, apesar de chamar a escolha de Lótman de “mero acaso”, logo em seguida lembra-se das antigas relações históricas e culturais que ligavam a Rússia e a Estônia.

Dessa forma, Iúri Mikháilovitch foi para Estônia por mero acaso, porém, é necessário considerar que o atraiu não apenas a fama da cidade universitária e a ausência, quase total, de antisemitismo oficial, como também as antigas relações histórico-culturais de Petersburgo com a Estônia: pois muitos escritores e políticos russos do início do século XIX, inclusive os dezembristas, foram ligados, biograficamente e por meio da sua obra, com a Estônia.⁴⁶

Já o próprio Lótman descreveu sua partida para a Estônia da seguinte forma:

Vestido com o terno preto do meu pai, um pouco reformado, o único “festivo”, eu fui para Tártu, onde permaneci pelo resto de minha vida.⁴⁷

Foi assim que ele passou a lecionar no Instituto de Ensino (Учительский институт) de Tártu, segunda cidade estoniana mais importante depois de Tallinn. Paralelamente às aulas no Instituto de Ensino, Lótman lecionava na Universidade de Tártu, à qual foi convidado como professor permanente em 1954.

Ainda em 1952, apenas dois anos após ter concluído seu curso na Universidade, Lótman voltou para Leningrado para defender a tese de doutorado.

A tese, de fato, foi escrita ainda nos anos estudantis e, logo após o término da Universidade, a apresentei para a defesa (parece que isso foi visto como um atrevimento, mas juro que foi pura inocência).⁴⁸

⁴⁶ EGÓROV, B.F. "Vida e obra de Iúri Lótman". ("Жизнь и творчество Юрия Лотмана"). // http://vivovoco.rsl.ru/VV/PAPERS/LOTMAN/_EGOROV_1.HTM

⁴⁷ LÓTMAN, Iu. *Não-memórias (Ne-memuáry)*. // <http://www.ruthenia.ru/lotman/mem1/Lotmanne-memuary.html>

O seu tema eram as relações artísticas entre Aleksandr Radíschev, cuja vida e obra ele já havia analisado anteriormente, e Nikolai Karamzín que se tornou centro dos seus estudos posteriores. Em 1958, Lótman escreveu o artigo “Radíschev e Mably⁴⁹”. A partir de então começou o seu interesse pelas ligações culturais entre a Rússia e os países da Europa Ocidental. Mencionaremos apenas alguns dos seus trabalhos dedicados a esse tema: “Novos materiais referentes ao início do contato da literatura russa com Schiller” (“Новые материалы о начале знакомства с Шиллером в русской литературе”), que também foi publicado em 1958, “Rousseau e a cultura russa do século XVIII” (“Руссо и русская культура XVIII века”) de 1967, “Sobre o problema de Dante e Púchkin” (“К проблеме Данте и Пушкин”) de 1980, entre outros.

Além das relações interculturais, Lótman interessou-se seriamente pela figura de Nikolai Karamzín, que, juntamente com Aleksandr Radíschev, é considerado um dos representantes mais notáveis de Iluminismo russo. Em 1957 Lótman publicou o primeiro trabalho dedicado exclusivamente à obra do historiador e filósofo russo: “A evolução da concepção de mundo de Karamzín” (“Эволюция мировоззрения Карамзина (1789—1803)”). Todos os trabalhos dedicados a Karamzín foram reunidos, já após a morte de Lótman, em uma coletânea intitulada *Karamzín*.⁵⁰

Hoje é difícil compreender a coragem do pesquisador que se interessou por essa figura que caiu em desgraça na época soviética por ser considerado um escritor monarquista e reacionário. Ainda no século anterior Aleksandr Púchkin via a obra principal de Karamzin, a *História do Estado Russo* (*История Государства Российского*) de uma maneira bem parecida com a crítica soviética:

⁴⁸ Idem.

⁴⁹ Gabriel Bonnot de Mably (1709-1785): abade e filósofo-iluminista francês.

⁵⁰ LÓTMAN, Iu. *Karamzín*. São Petersburgo, Iskústvo, 1997.

Em sua *História*, a elegância e a simplicidade
Mostram-nos, sem parcialidade,
A necessidade de monarquismo
E as maravilhas do chicote.⁵¹

В его «Истории» изящность, простота
Доказывают нам, без всякого пристрастья,
Необходимость самовластья
И прелести кнута.⁵²
(1918)

B. Egórov também destaca o significado central das obras dedicadas ao Karamzin entre a herança de Lótman como estudioso da cultura russa dos séculos XVIII-XIX:

O conjunto de trabalhos de Lótman sobre Karamzín é um dos mais significativos entre o seu legado. A revisão das opiniões unilaterais anteriores sobre Karamzín, a revelação dos elementos “republicanos” e “utópicos” na visão do mundo do jovem viajante russo, a descoberta virtuosa das datas reais, e não ficcionais e camufladas, da estadia de Karamzín em Paris durante a Revolução Francesa, a análise da complexa combinação de monarquismo e “liberalismo” peculiar nas últimas obras de Karamzín, o caráter científico-artístico da *História do estado russo*: essa é a lista somente das principais descobertas do pesquisador.⁵³

De volta a Tártu, Lótman retomou todas as atividades acadêmicas com muita intensidade. Passados muitos anos, ele se lembrava daqueles primeiros anos na Estônia, em que ele se sentiu literalmente estranho e estrangeiro (pois lá, além do idioma oficial da União Soviética, o russo, falava-se ainda o estoniano) como de uma época muito

⁵¹ Tradução nossa.

⁵² Os estudiosos da literatura russa ainda não chegaram ao acordo em relação à questão se Púchkin realmente era o autor dessa epigrama.

⁵³ EGÓROV, B.F. "Vida e obra de Iúri Lótman". ("Жизнь и творчество Юрия Лотмана"). // http://vivovoco.rsl.ru/VV/PAPERS/LOTMAN/_EGOROV_1.HTM

feliz que o ajudou na elaboração de novos conceitos sobre a literatura e cultura em geral:

A falta de conhecimento do idioma e do ambiente, bem como a imprudente ingenuidade que me acompanhou durante toda a vida, não me permitiram enxergar o caráter trágico daquelas condições as quais nos deparamos. Eu, sinceramente, via a situação como um idílio: o trabalho com os estudantes me trazia um enorme prazer, a boa biblioteca permitia, de forma enérgica, avançar nos capítulos da tese, que em geral já fora escrita, a amizade com o círculo dos jovens estudiosos de literatura, que nessa época residiam em Tártu: tudo isso criava em mim uma sensação de ininterrupta felicidade. Quatro ou seis horas de aulas por dia não me cansavam, e eu, literalmente, sentia as asas crescerem quando de repente descobria que, ao lecionar, era capaz de chegar às ideias absolutamente novas e que, no final das aulas, estavam se formando conceitos novos, até então desconhecidos por mim.⁵⁴

Em outro trecho de suas *Não-memórias*, depois de descrever como ele, Zara Mints e o filho pequeno viviam em um quarto com baratas, Lótman concluiu:

Porém, a nossa vida era muito feliz: trabalhávamos muito, escrevíamos muito e sempre nos encontrávamos em um círculo pequeno, mas muito estreito e amigável. Eu mudei para a Universidade de vez, enquanto Zara Grigórievna trabalhava no Instituto dos professores.⁵⁵

Toda a sua vida foi ligada à Universidade: de 1960 a 1977 Lótman foi o chefe do Departamento de Literatura Russa até a sua transferência para o Departamento de

⁵⁴ LÓTMAN, Iu. *Não-memórias (Ne-memuáry)*. // <http://www.ruthenia.ru/lotman/mem1/Lotmanne-memuary.html>

⁵⁵ Idem.

Literatura Estrangeira, fato ocorrido em 1977. Essa transferência refletiu a preocupação do governo com as pesquisas de Lótman voltadas à semiótica, oriunda do Ocidente, que podiam ser perigosas para o estado. O próprio Lótman ironizava que apenas "o exílio de Soljenítsyn⁵⁶ no Ocidente é capaz de explicar porque um professor de literatura russa trabalha no Departamento de Literatura Estrangeira".⁵⁷ Porém, mesmo sendo professor de outro departamento, Lótman continuou a lecionar no Departamento de Literatura e Língua Russa.

Apesar da inconveniente transferência, Lótman tinha liberdade relativa para trabalhar e pesquisar na Universidade de Tártu. Esse fato em muito se deve ao esforço do reitor da Universidade Fiódor Klement (1903-1973), entre os anos 1950-60:

Ele [...] de forma única, combinava em si o partidário funcionário soviético (era membro do Comitê Central do Partido Comunista da Estônia e deputado do Conselho Superior da União Soviética) e sincero marxista, com um homem da ciência, complacente aos jovens pesquisadores.⁵⁸

Graças a ele o Departamento de Literatura Russa da Universidade passa a publicar anualmente (desde 1958) a coletânea *Trabalhos sobre a filologia russa e eslava* (*Труды по русской и славянской филологии*) que fazia parte da série *Notas científicas* (*Ученые записки*). Lótman destaca a importância dessa edição para o desenvolvimento contínuo dos estudos eslavos na União Soviética:

⁵⁶ Soljenítsyn, Aleksandr (1918-2008). Romancista, dramaturgo e historiador russoque escrevia sobre os campos de trabalhos forçados na União Soviética e por essa razão fora expulso do país, em 1974.

⁵⁷ KISSELIÓVA, L. N. Iu.M. "Lótman como chefe do departamento de literatura russa" ("Ю. М. Лотман — заведующий кафедрой русской литературы"). // <http://www.ruthenia.ru/lotman/txt/kiseleva03a.html>.

⁵⁸ LÓTMAN, Iu. *Não-memórias* (*Ne-memuáry*). // <http://www.ruthenia.ru/lotman/mem1/Lotmanne-memuary.html>.

Quando chegamos à Tártu, As *Notas científicas* praticamente não eram publicadas. [...] O primeiro congresso dos eslavistas na União Soviética tornou-se o pretexto graças ao qual conseguimos a permissão de Klement para publicar um volume inteiro. Era a primeira edição dos *Trabalhos sobre a filologia russa e eslava*, foi assim que chamamos a nova série. Paralelamente consegui publicar uma monografia dedicada à vida e obra de Kaissárov⁵⁹. [...] Assim começaram as edições sobre os estudos eslavos em Tártu.⁶⁰

As *Notas científicas* transformaram-se em uma das principais edições da Universidade de Tártu. Publicada anualmente desde 1958, a série, até o presente momento, consiste em 26 volumes com 289 trabalhos de 108 autores. A partir de 1964 passou a ser publicada igualmente outra série *Trabalhos sobre os sistemas sígnicos* (*Труды по знаковым системам*), que expressava as opiniões da escola Semiótica de Tártu, liderada por Iúri Lótman.

⁵⁹ Kaissárov, Andrei (1782-1813): poeta, crítico e historiador da literatura cuja obra foi praticamente esquecida pelas gerações posteriores e foi reapresentada por Iu. Lótman que tinha interesse especial em resgatar os autores esquecidos.

⁶⁰ LÓTMAN, Iu. *Não-memórias* (*Ne-memuáry*). // <http://www.ruthenia.ru/lotman/mem1/Lotmanne-memuary.html>

2a edição dos Trabalhos sobre os sistemas sígnicos (1965) os Materiais do simpósio soviético sobre os sistemas modelizantes secundários (1974), elaborados na base da última, V, Escola de verão. (Fotos do arquivo pessoal de Serguei Nekliúdob).

Até hoje foram preparadas 23 edições dessa série. Além disso, também em 1964, a esposa de Iu. Lótman, Zara Mints, passou a publicar a *Coletânea de Blok* (Блоковский сборник) dedicado aos estudos do simbolismo russo.

Iúri Lótman e sua esposa Zara Mints (foto do site: ruthenia.ru)

Essa coletânea inclui nove volumes com 117 artigos provenientes de 88 autores:

A edição do primeiro volume das *Notas* foi motivada pelo congresso dos estudos eslavos, entretanto, posteriormente (e aqui é preciso agradecer ao reitor Klement), conseguimos conquistar o direito *de fato* à edição anual do volume completo dos *Trabalhos sobre a filologia russa e eslava*, sendo que a sua edição foi realizada em um volume significativamente ampliado. Dentro de algum tempo conseguimos ainda a permissão para a criação de mais uma série independente: série de trabalhos semióticos, que se tornou um dos principais feitos de nossas vidas: de Egórov, Zara Grigórievna e da minha...⁶¹

Essa intensidade de trabalhos científicos, característica em geral para toda a vida de Iúri Lótman que até os últimos anos lecionava de seis a oito horas todos os dias, possui também outra razão:

⁶¹ Idem.

Zara Grigórievna, Boris Fiódorovitch [Egórov – E. V.] e eu combinamos o seguinte princípio: cada volume era visto como último. De fato, sempre partimos da possibilidade de destruição total e término da edição. Daí, de um lado, a intensidade dos trabalhos e do outro, às vezes, alteração de boas partes da composição: tivemos que inserir em um artigo aquilo que, em condições normais, poderia ser transformado em uma publicação separada.⁶²

Esse medo de uma repentina proibição de publicar, por parte do governo soviético, explica também o caráter resumido de alguns ensaios dos participantes dessas coletâneas: eles preferiam publicar os seus trabalhos mesmo que em forma de teses a acrescentar material complementar, exemplos e explicações mais detalhadas a correr o risco de não poder vê-los impressos. Essa brevidade observa-se, por exemplo, no ensaio de Zara Mints "O conceito de texto e a estética simbolista"⁶³ ou, então nas fundamentais "Teses para uma análise semiótica da cultura"⁶⁴, escritas por Lótman em coautoria Viatcheslav Ivánov⁶⁵, Aleksandr Piatigórski⁶⁶, Vladimir Toporov⁶⁷ e Borís Uspiénski⁶⁸, sobre as quais refletiremos adiante.

Na coletânea, Lótman publicou alguns dos seus trabalhos dedicados à literatura do período pré-dezembrista que posteriormente foram reunidos em sua tese de livre-docência *Os caminhos de desenvolvimento da literatura russa do período pré-dezembrista (Пути развития русской литературы преддекабристского периода)*

⁶² Idem.

⁶³ MINTS, Zara. "O conceito de texto e a estética simbolista" ("Понятие текста и символистская эстетика"). // MINTS, Z.G. *Blok e o simbolismo russo: Obras selecionadas em 3 volumes (Блок и русский символизм: Избранные труды: В 3 кн)*. Volume 3. São Petersburgo, Iskustvo, 2004, p. 97–102.

⁶⁴ "Teses para uma análise semiótica da cultura". // MACHADO, Irene. *Escola de Semiótica – A Experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura*. Ateliê Editorial, 2003, p. 99-132.

⁶⁵ Ivánov, Viatcheslav Vsiévolodovitch (1929). Linguista, um dos participantes notáveis da Escola semiótica de Tártu-Moscou.

⁶⁶ Piatigórski, Aleksandr (1929-2009). Filólogo e filósofo russo, estudioso da cultura oriental, um dos fundadores da Escola semiótica de Tártu-Moscou.

⁶⁷ Toporov, Vladimir (1928-2005). Especialista em literatura, cultura e linguística, um dos fundadores da Escola semiótica de Tártu-Moscou.

⁶⁸ Uspiénski, Boris (1937). Crítico literário e linguista, um dos fundadores da Escola semiótica de Tártu-Moscou.

defendida na Universidade de Leningrado, em 1961. Para a preparação dessa tese, Lótman teve que estudar, além das obras literárias desse período, dez arquivos de Moscou e Leningrado, bem como todas as revistas de 1800-1815. O principal tema da tese é a influência do pensamento sociopolítico e da filosofia na literatura, já que nessa época a literatura ainda não era completamente independente.

O Departamento de Literatura Russa da Universidade de Tártu era, nos anos 1960, extremamente ativo e produtivo e tinha, entre os membros, o seu criador, Borís Egórov e os professores Iúri Lótman, Zara Mints e Igor Tchernov. Os principais rumos de pesquisa eram a análise do texto poético, bem como o estudo dos diferentes modelos culturais.

Além dos estudos de literatura russa, nesse período Lótman se interessa cada vez mais pelos conceitos do estruturalismo em geral e pela nova ciência formada com a base neles: a semiótica. Na mesma época, Lótman se aproximou dos linguistas e estudiosos de literatura de Moscou: em dezembro de 1962 na capital soviética, teve lugar o Simpósio de estudo estrutural dos sistemas sógnicos que tocava nos mais variados assuntos, como semiótica da linguagem e arte, mitologia e semiótica do ritual. Do simpósio participaram Piotr Bogatyriov⁶⁹, Viatcheslav Ivánov, Vladimir Toporov, Andrei Zalizniak⁷⁰, entre outros. Para o Simpósio, foi lançada uma pequena coletânea com teses dos pesquisadores moscovitas e resumo das suas apresentações.

O livrinho [...] caiu nas mãos de Iú. M. Lótman (que, apesar de não ter participado do Simpósio, de forma independente chegou aos mesmos

⁶⁹ Bogatyriov, Piotr (1893-1971). Estudiosos de folclore e etnografia.

⁷⁰ Zalizniák, Andrei (1935). Linguista, um dos participantes da Escola semiótica de Tártu-Moscou.

problemas). Ele se interessou muito pelo folheto e, quando veio a Moscou, sugeriu colaborar na base da Universidade de Tártu.⁷¹

Esse foi o início de uma longa parceria científica que depois foi chamada de Escola Semiótica de Tártu-Moscou.

⁷¹ USPIÉNSKI, B. A. "O problema de gênese da escola semiótica de Tártu-Moscou". ("К проблеме генезиса тартуско-московской семиотической школы"). // *Iu. M. Lótman e Escola semiótica de Tártu-Moscou (Лотман и тартуско-московская семиотическая школа)*. Volume II. Moscou, 1994, p. 275.

3.1. A Escola de Tártu-Moscou

Não faz parte do objetivo desse capítulo uma descrição completa e detalhada dos conceitos da Escola Semiótica de Tártu-Moscou, bem como da contribuição de cada uma dos seus participantes, pois isso já foi realizado em várias obras dedicadas ao assunto e, inclusive, no Brasil, no livro de Irene Machado *Escola de Semiótica – A Experiência de Tártu-Moscou para o estudo da Cultura*.⁷² Ao falar de Escola semiótica russa, é necessário observar que, apesar de ser fundada e liderada por Iúri Lótman, ela contou com a participação de muitos autores importantes, tais como: Vladímir Toporov, Borís Uspiénski, Viatcheslav Ivánov, Eleazar Meletínski e Serguei Nekliúdob, entre outros. Trata-se, portanto, de uma interação constante entre especialistas em diferentes áreas, como linguística, estudos literários, folclorística, culturologia e até mesmo ciências exatas (como, por exemplo, a contribuição de Vladímir Uspiénski, matemático e linguista). No entanto, nos deteremos apenas aos aspectos específicos tocantes a Iúri Lótman e à formação da sua visão de semiótica da cultura que ocorreu justamente nesse período.

Como é de conhecimento geral, os anos 1960 foram marcados por um desenvolvimento intenso (às vezes também chamado de "superação") do estruturalismo que, de área estritamente linguística, passou para as ciências humanas em geral. Lótman desenvolvia o estruturalismo na área dos estudos literários. Em seu artigo de 1963 “Sobre a separação do conceito de estrutura na linguística e nos estudos literários”⁷³, ele observou:

⁷² MACHADO, Irene. *Escola de Semiótica – A Experiência de Tártu-Moscou para o estudo da Cultura*. Ateliê Editorial, 2003.

⁷³ LÓTMAN, Iu. “Sobre a separação do conceito de estrutura na linguística e nos estudos literários” (“О разграничении лингвистического и литературоведческого понятия структуры”). // *Questões de linguística (Вопросы языкознания)*, 1963, No 3.

Existe [...] uma peculiaridade: o linguista trabalha com o plano de expressão de modo formal, enquanto que o estudioso da literatura descobre, por meio da expressão, as esferas do conteúdo (o gênero gramatical, feminino ou masculino, em certas imagens pode possuir um contexto de conteúdo) [...] etc”⁷⁴.

De acordo com Igor Tchernov, essa “foi a primeira tentativa de colocar a filologia na mesma linha das assim chamadas ciências exatas”⁷⁵.

O livro de Lótman *Curso de poética estrutural*⁷⁶, publicado em 1964, representa uma contribuição à expansão do estruturalismo.

Iúri Lótman com a primeira edição do seu livro *Curso de poética estrutural*, de 1964. (Foto do arquivo pessoal de Serguei Nekliúdob).

⁷⁴ EGÓROV, B.F. "Vida e obra de Iúri Lótman" ("Жизнь и творчество Юрия Лотмана"). // http://vivovoco.rsl.ru/VV/PAPERS/LOTMAN/_EGOROV_1.HTM

⁷⁵ TCHERNÓV I.A. "Ensaio introdutório ao sistema de Iu. M. Lótman" ("Опыт введения в систему Ю.М.Лотмана"). // Lótman, Iu.M. *Sobre a literatura russa (О русской литературе)*. São Petersburgo, 1997. P. 7.

⁷⁶ LÓTMAN, Iu. *Curso de poética estrutural. Edição 1. Introdução, a teoria da poesia. (Лекции по структуральной поэтике. Выпуск 1. Введение, теория стиха)*. Tártu, 1964.

De acordo com estudioso da literatura e membro da escola semiótica de Tártu-Moscú, Mikhail Gaspárov⁷⁷ (1935-2005), esse livro serviu como base para as obras posteriores de Lótman, tais como *A estrutura do texto artístico* de 1970 e *A análise do texto poético* de 1972⁷⁸.

Segundo Gaspárov, em todos esses livros Lótman emprega o método materialista, próprio ao marxismo⁷⁹. Essa afirmação pode parecer estranha considerando o fato de que Lótman praticamente pertencia à dissidência soviética, opondo-se, portanto, à política oficial da União Soviética que, por sua vez, se baseava justamente no marxismo. Na verdade, Lótman, assim como outros dissidentes, inclusive Mikhail Gaspárov, sentia que havia uma discrepância entre o método marxista e a sua ideologia:

Os estudos literários soviéticos se baseavam no marxismo. No marxismo, conviviam o método e a ideologia. O método do marxismo era o materialismo histórico e dialético. O materialismo representava um axioma: “a existência determina a consciência”, inclusive do portador da cultura, o poeta e o leitor. Historicismo significava que cultura era uma consequência dos fenômenos socioeconômicos de seu tempo. Dialética significava que o desenvolvimento da cultura, assim como de todos os processos mundiais, se realiza como resultado da luta das suas contradições internas. Já a ideologia ensinava algo diferente. A história acabaria e começaria a eternidade de uma sociedade ideal sem classes [...]. Todas as contradições internas já teriam exercido o seu papel e sobrariam apenas as externas, entre os fenômenos bons e ruins: portanto tornava-se necessário dividir os fenômenos culturais em bons e ruins e tentar fazer com que os primeiros sejam bons em todos os aspectos e vice-versa. A verdade

⁷⁷ GASPÁROV, M. "Iu. M. Lótman: a ciência e a ideologia" ("Ю. М. Лотман: наука и идеология"). // GASPÁROV, M. *Obras selecionadas*. Volume 2. Moscú, 1997.

⁷⁸ LÓTMAN, Iu. *A estrutura de texto artístico*. (*Структура художественного текста*). Moscú, Iskustvo, 1970; LÓTMAN, Iu. *A análise do texto poético*. (*Анализ поэтического текста*). Moscú, Utchpedguiz, 1972.

⁷⁹ GASPÁROV, M. "Iu. M. Lótman: a ciência e a ideologia" ("Ю. М. Лотман: наука и идеология"). // GASPÁROV, M. *Obras selecionadas*. Volume 2. Moscú, 1997. P. 485.

absoluta seria alcançada e a consciência que possuía essa verdade a partir de então passaria a criar a sua existência de forma independente.

Era esse o ponto no qual divergiam os caminhos da *intelliguénstia* e do poder oficial. Se o historicismo como princípio metodológico parecia justo, a ideia de que "a verdade absoluta já teria sido alcançada" não podia ser aceita pelos indivíduos pensantes:

A ideologia de um marxismo vencedor, decisivamente não coincidia com o método do marxismo combatente, mas esse fato era cuidadosamente escondido. Lótman tratava o método marxista com seriedade, enquanto tratava a ideologia da forma que ela merecia. Como é bem conhecido, o mais perigoso para um dogma é aquele que o trata com seriedade. Foi isso que o poder oficial sentia.⁸⁰

Porém a ideia de que os estudos literários devam ser construídos com base na linguística não foi herdada apenas dos formalistas e estruturalistas, assim como a necessidade dos estudos histórico-comparativos não foi proclamada pela primeira vez pelos marxistas.

No final do século XIX, linguista, estudioso da literatura e filósofo russo Aleksandr Potebniá (1835-1891) em suas obras *O pensamento e a língua* (*Мысль и язык*)⁸¹ e *A psicologia do pensamento poético e prosaístico* (*Психология поэтического и прозаического мышления*)⁸² expressou a ideia de uma semelhança profunda entre os processos linguísticos e literários, entre a palavra e a literatura. Certamente, esses conceitos encontram-se muito próximos do estruturalismo do século

⁸⁰ Idem.

⁸¹ POTEBNÍÁ, A. A. *Palavra e mito* (*Слово и миф*). Moscou, Pravda, 1989, p. 17-200.

⁸² POTEBNÍÁ, A. A. *Palavra e mito* (*Слово и миф*). Moscou, Pravda, 1989, p. 201-235.

XX, e, sem eles, seria impossível imaginar tanto o formalismo russo, quanto a semiótica da cultura de Lótman e a teoria da cultura e da literatura de Bakhtin.

Assim como fora mencionado, o historicismo como outro método de estudo da cultura e da literatura não era uma prerrogativa apenas do marxismo. Não poderíamos deixar de lembrar a escola cultural-histórica russa inspirada no positivismo do século XIX, e nos avanços das ciências exatas que trouxeram a ideia de que os estudos literários também devam apoiar-se em uma metodologia sólida e bem definida. O historiador da literatura Aleksandr Vesselóvski (1838-1906), autor da obra monumental, apesar de não ter sido concluída, *Poética histórica (Историческая поэтика)*⁸³ de 1899, tinha como objetivo esquematizar a história da literatura mundial. Nessa obra ele estabelecia os limites da poética histórica, incluindo a história da linguagem poética, do estilo, dos enredos literários. Eis o que ele relatou a respeito do olhar retrospectivo, adotado em sua obra:

A ciência moderna permitiu a si mesma olhar para aquelas massas que anteriormente eram deixadas de lado, privadas de voz; notou nelas vida e movimento, imperceptíveis a olho nu, como tudo o que se realiza nas enormes dimensões do espaço e do tempo. As molas secretas do processo histórico deveriam ser procuradas aqui. Junto com a queda do nível material dos estudos históricos o centro de gravidade foi transferido para a vida popular.⁸⁴

A sua análise, baseada na constante comparação entre diversas culturas, permite chamá-lo de fundador do método histórico-comparativo dos estudos literários na Rússia

⁸³ VESSELÓVSKI, A. *Poética histórica (Историческая поэтика)*. Leningrado, 1940.

⁸⁴ VESSELOVSKI, Aleksandr. *A poética histórica (Istorícheskaia poétika)*. Leningrado, 1940. Pág. 44.

que posteriormente se tornou um dos principais instrumentos dos semiotistas de Tártu-Moscou.

Dessa forma, Aleksandr Potebniá e Aleksandr Vesselóvski podem ser apontados como principais precursores dos estudos culturais e literários no século XX. De acordo com Aurora Bernardini, essas duas "linhas" nortearam os rumos de desenvolvimento das ciências humanas na União Soviética:

De um lado, os trabalhos dos filólogos sobre o papel dos mitos na História da Literatura, a chamada "Linha Potebniá", à qual ultimamente se acrescentam os trabalhos dos linguistas e semiotistas que estudam as questões da semântica antiga e determinados aspectos da teoria da cultura e, de outro lado, a "Linha Vesselóvski", ou seja, o estudo etnográfico das religiões, comparadas com a filosofia e tendo em vista o reflexo, nos mitos religiosos, da prática da produção e da organização social.⁸⁵

No início do século XX, essas duas "linhas" transformaram-se em dois métodos: diacrônico (comparativo) e o sincrônico (histórico), nos termos de Saussure. Mencionaremos brevemente os principais precursores dos semiotistas de Tártu-Moscou, pertencentes já ao século XX.

O então seguidor do método formal Iúri Tyniánov (1894-1943), em seus artigos "O fato literário" (Литературный факт, 1924) e "Da evolução literária" (1927)⁸⁶ expõe as leis que determinam a sucessão de gêneros literários na história da literatura mundial. Sem dúvida, essas ideias tiveram uma grande influência tanto na Escola de Semiótica de

⁸⁵ FORNONI BERNARDINI, Aurora. "Mito e poética". // *Mitopoéticas: da Rússia às Américas*. São Paulo, Humanitas, 2006. P. 67.

⁸⁶ TYNIANOV, J. "Da evolução literária". // TOLEDO, Dionísio de Oliveira Toledo (org.). *Teoria da literatura — formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971. p.105-118.

Tártu-Moscou em geral, quanto na obra de Iúri Lótman em particular. Em 1928 foi lançada *Morfologia do conto maravilhoso*⁸⁷ de Vladímir Propp (1895-1970) que empregava o sistema sincrônico de estudos da literatura, folclore e cultura, herdado da tradição histórico-comparativa de Aleksandr Vesselóvski.

Vladimir Propp e a primeira edição do seu livro *Morfologia do conto maravilhoso* de 1928.

Um ano depois, em 1929, o folclorista Piotr Bogatyriov (1893-1971) e o linguista e filólogo Roman Jakobson (1896-1982) escreveram em coautoria o ensaio "O folclore como forma específica de arte" que foi objeto da minha análise na dissertação de mestrado (*Piotr Bogatyriov e os estudos do folclore na Rússia*, 2006, sob orientação de Professora Doutora Elena Vássina) e cuja tradução foi publicada na coletânea *Mitopoéticas: da Rússia às Américas*⁸⁸. Nesse trabalho, os autores defendem a

⁸⁷ PROPP, A. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1984.

⁸⁸ BOGATYRIOV, Piotr, JAKOBSON, Roman. "O folclore como forma específica de arte" [Trad. de Ekaterina Vólkova Américo]. // *Mitopoéticas: da Rússia às Américas*. (Org. de Aurora Fornoni

necessidade de separar os estudos do folclore dos estudos literários, considerando as diferenças essenciais entre a literatura e o folclore. Serguei Nekliúdob, em seu ensaio "A folclorística russa e as pesquisas semióticas estruturais", publicado no mesmo livro, destaca o método traçado por Bogatyriov e Jakobson:

Na referida obra, a literatura oral foi separada da escrita com nitidez nunca vista antes e, com isso, tirada "de sob jurisdição" dos estudos literários tradicionais; além do mais, os métodos folclorísticos foram aproximados aos linguísticos.⁸⁹

É como resultado da fusão entre essas tendências do final no século XIX, começo do século XX, que surgiu o método estrutural-semiótico, combinando em si ambas as metodologias, a sincrônica e a diacrônica. Ele tornou-se o principal instrumento da Escola semiótica russa. A ligação profunda entre os estudos formais e os métodos dos semioticistas de Tártu-Moscou em geral, e de Iúri Lótman em particular era claramente compreendida pelos membros da Escola de Tártu-Moscou:

Bernardini, Jerusa Pires Ferreira; co-organização Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura Russa –USP e Núcleo de Poéticas da Oralidade – PUC-SP). São Paulo, Humanitas, 2006. P. 29-44.

⁸⁹ NEKLIÚDOV, S. "A folclorística russa e as pesquisas semióticas estruturais". // *Mitopoéticas: da Rússia às Américas*. São Paulo, Humanitas, 2006. P. 17-28.

Piotr Bogatyriov e Roman Jakobson.

II

Reunião da Sociedade Geográfica russa em janeiro de 1947. Sentados (de esquerda para direita): M. Azadóvski, P. Bogatyriov, V. Jirmúnski. De pé (no canto direito): V. Propp.

Nesse sentido, é necessário frisar que se trata não apenas de fontes de uma ou outra tradição cultural e sim de uma hereditariedade imediata.

Assim, Lótman foi aluno de Gukóvki, Jirmúnski, Propp. Além disso, nos comunicávamos diretamente com R. Jakobson, P. Bogatyriov, M. Bakhtin.⁹⁰

Voltaremos à questão do estruturalismo como outra fonte da visão do mundo de Lótman. Tanto *A estrutura do texto artístico* quanto *A análise do texto poético* podem ser vistos como uma síntese dos estudos semióticos estruturais de Lótman, assim como a década de 1960 serviu de base para fundação da Escola Semiótica de Tártu-Moscou, cujo início foi marcado, primeiro pela publicação dos *Trabalhos sobre os sistemas sógnicos* e pelo início das Escolas de Verão sobre os sistemas secundários de modelação, sendo que ambos os eventos aconteceram em 1964. Na verdade, tratava-se de uma escola semiótica que possuía dois centros científicos: um em Moscou (da qual participaram B. Uspiénski, V. Toporov, Viatch. Vs. Ivánov etc.) e outro em Tártu (cujos principais participantes eram: B. Egórov, Iu. Lótman, Z. Mints e I. Tchernov, entre outros). Até o próprio título “Escola de Tártu-Moscou” foi questionado várias vezes, principalmente, pelos seus representantes de Moscou que sugeriam “Escola de Moscou-Tártu”.

Recorreremos às memórias de Lótman sobre esse período:

A criação artística naqueles anos se desenvolvia com uma rapidez excepcional, principalmente em Moscou e Leningrado. Em Moscou, ao redor de Viatcheslav Vsiévolodovitch Ivánov surgiu um círculo de pesquisadores jovens e extremamente talentosos. Era uma verdadeira explosão, comparável apenas às explosões culturais da Renascença ou do século XVIII, sendo que o seu epicentro não foi a cultura russa e sim a indologia, os estudos orientais em geral, a cultura medieval. Era necessária uma união científica, porém isso não era fácil. Os centros

⁹⁰ Idem.

de Tártu e de Moscou partiam de pontos diferentes e avançavam por caminhos bastante diferentes. O centro de Moscou em geral baseava-se na experiência dos estudos linguísticos e nos estudos das formas arcaicas da cultura. Mais do que isso, se o folclore e os tipos literários como novela policial, ou seja, gêneros orientados para a tradição, para as linguagens fechadas eram considerados um território natural da semiótica, a possibilidade de aplicação dos métodos semióticos a sistemas complexos e não fechados, como a arte moderna, era inteiramente questionada.⁹¹

Borís Uspiénski, um dos criadores e participantes da Escola, também separava duas tendências dentro dela: a linguística, voltada para a análise dos problemas da língua (representada por Moscou) e a de estudos literários, orientada para o texto (Tártu).⁹² O método estrutural-semiótico que Lótman inicialmente aplicava à literatura, foi ampliado para abarcar os problemas culturais em geral. O modelo binário, muito empregado pelos participantes da Escola Semiótica de Tártu-Moscou, foi herdado do formalismo russo e do estruturalismo. Além de ser um método de análise, o modelo binário repercutiu até mesmo na organização dos círculos formalistas e estruturalistas, divididos em dois centros: OPOIAZ, Sociedade de Estudos de Linguagem Poética, em Petrogrado (1916-1925), e o Círculo Linguístico de Moscou (1915-1924), muitos conceitos do qual depois formaram a base do Círculo Linguístico de Praga (1926-1953) e de LEF, Frente de Esquerda das Artes (1922-1928), bem como do futurismo.

Ainda segundo Uspiénski, a existência desses dois centros dentro da Escola semiótica, na verdade, reflete o caráter bipolar próprio da cultura russa em geral:

⁹¹ LÓTMAN, Iu. *Não-memórias* (*Ne-memuáry*). // <http://www.ruthenia.ru/lotman/mem1/Lotmanne-memuary.html>

⁹² USPIÉNSKI, B. "O problema de gênese da escola semiótica de Tártu-Moscou". ("К проблеме генезиса тартуско-московской семиотической школы"). // Iu. M. *Lótman e Escola semiótica de Tártu-Moscou* (Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа). Volume II. <http://www.fedy-diary.ru/html/102010/17102010-01b.html>

[...] eu gostaria de sublinhar que a presença de dois centros culturais, a bipolaridade, ou seja, a coexistência de duas tradições que ascende a dois centros culturais, em geral é característica de cultura russa e determina a sua especificidade tipológica. De fato, um olhar mais geral para a história russa permite ver nela a inicial e estável coexistência de dois centros culturais que estão em oposição e partem um do outro: centros com tradições culturais claramente diferentes.⁹³

Além do percurso natural de desenvolvimento de estruturalismo, a “explosão” de interesse pelos estudos semióticos nos anos 1960-70 pode ser explicada pelo desejo de encontrar refúgio do controle onipresente do poder oficial nos assuntos muito distantes da política:

A semiótica soviética representa um caso característico de um projeto científico, que surgiu e se formou nos limites de um rígido controle ideológico sob a produção do conhecimento histórico e não apenas resolvia as suas tarefas disciplinares, mas também era um meio de resistência intelectual aos mitos históricos oficiais, tornando-se uma forma de sua desmistificação direta ou oculta. Além disso, trás da prática dos estudos semióticos na União Soviética estavam os mecanismos mais complexos e ambíguos. A semiótica soviética usava determinadas épocas não apenas como objetos da análise histórica, mas também como meios de reflexão sobre o seu próprio contexto histórico [...].⁹⁴

Os estudos semióticos na União Soviética iam além dos objetivos puramente científicos, já que o distanciamento do ponto de vista oficial também foi um dos seus traços marcantes:

⁹³ Idem.

⁹⁴ KALÍNIN, Iliá. "Escola semiótica de Tártu-Moscou: o modelo semiótica da cultura / o modelo cultural da semiótica". ("Тартуско-московская семиотическая школа: семиотическая модель культуры / культурная модель семиотики"). // <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/98/>

Entretanto, a ligação do projeto semiótico com o contexto histórico ou político que o rodeava não se esgota com os paralelos ocultos entre a época estudada e a contemporaneidade. O próprio olhar para a realidade como um conjunto total de signos pode ser visto como uma reação a um determinado trauma histórico. Nesse sentido, a semiotização total da realidade, realizada nos limites do método semiótico, é uma tentativa de opor-se à entropia de informação dada pela reprodução insistente da ideologia dominante e dos mitos culturais regentes.⁹⁵

A possibilidade de opor-se, ainda que em forma de estudos semióticos, à ideologia governante só se tornou possível graças ao assim chamado “degelo” (*óttepel*) iniciado em meados dos 1950, após a morte de Stalin, e terminou em meados dos 1960, com a morte de Khrushchióv, e foi marcado pelo abrandamento significativo do regime. Assim, o outro participante da Escola, o linguista Borís Gaspárov lembra:

Já no início dos anos 1950 as republicas bálticas em geral e a Estônia, e Tártu, em grau ainda maior, atraíam certa parte da *intelliguéntsia* russa. [...] Lá se reuniam aqueles para os quais o “degelo” abriu a possibilidade de emancipação, se não das instituições oficiais, então, pelo menos do sistema oficialmente sancionado de valores intelectuais. [...] O próprio fato de existência desse mundo especial dava sensação de uma independência interior, de escape do ambiente instável para o espaço espiritual e protegido, que representava uma necessidade vital nas condições de degelo intelectual inseguro e instável que vigente naqueles anos.⁹⁶

Devido ao fato da utilização do termo “semiótica” não ser bem vista na União Soviética por este estar ligado aos estudos semióticos no Ocidente, o matemático e linguista Vladímir Uspienski sugeriu a denominação de “sistemas modelizantes”

⁹⁵ Idem.

⁹⁶ GASPÁROV, B. A escola de Tártu dos anos 1960 como um fenômeno semiótico. (Тартуская школа 1960-х годов как семиотический феномен). // *Iu. M. Lótman e Escola semiótica de Tártu-Moscú* (Лотман и тартуско-московская семиотическая школа). Volume II. <http://www.fedy-diary.ru/html/102010/17102010-01b.html>

secundários” (вторичные моделирующие системы) o que, por um lado, representava uma substituição digna do termo "perigoso" e, por outro, era científico e complicado o bastante para confundir os informantes do governo que provavelmente estavam vigiando as atividades da Escola. Eis como o próprio autor dessa denominação a descreve:

A meu ver, o nome possuía as seguintes qualidades essenciais: 1) soava de modo muito científico; 2) era totalmente incompreensível; 3) contudo, no caso de uma grande necessidade, podia ser explicado: os sistemas primários que modelam a realidade são as línguas naturais, enquanto todas as outras, construídas sobre elas, são as secundárias.⁹⁷

Dessa forma, os sistemas modelizantes secundários são os sistemas que foram construídos sobre a língua natural e, portanto, são secundários em relação a ela. Eles também podem ser chamados de sistemas semióticos ou de linguagens culturais.

O termo que nasceu como um artifício e com objetivo de ser incompreensível (aqui está mais uma ligação com os futuristas russos que criaram a linguagem transmental *заячь*) foi levado por Lótman e outros semioticistas russos a sério. Ele passou a desenvolver o conceito de texto da cultura como um sistema secundário, construído com a base do sistema primário, a língua. Em geral, um dos traços mais proeminentes da Escola de Tártu-Moscou é a ampliação dos conceitos linguísticos, aplicados aos fenômenos mais variados. Nas palavras de Boris Schnaiderman:

Quando aquele grupo surgiu, no limiar dos anos 60, ele se mostrou preocupado com a visão global da cultura. Ao mesmo tempo, porém, se atinha à noção de que os diferentes ramos do saber constituiriam os

⁹⁷ USPIÉNSKI, V. "Os passeios com Lótman e a modelação secundária". ("Прогулки с Лотманом и вторичное моделирование"). // http://www.ruthenia.ru/lotman/mem/vl_usp95.html

‘sistemas modelizantes secundários’, isto é, secundários em relação à linguagem verbal.⁹⁸

Isso se tornou possível pelo fato de que a Escola atraia os estudiosos de diversos assuntos (mitologia, literatura, pintura, cinema etc.) e assim surgiu mais um dos seus princípios mais importantes: a interdisciplinaridade. A própria posição fronteiriça da cidade de Tártu, entre a União Soviética e o Ocidente, abria possibilidades para inúmeros diálogos interculturais:

O encontro direto de várias escolas e, mais do que isso, de vários estudiosos que se diferenciavam por particularidades científicas individuais, áreas de experiência científica, maior ou menor orientação para a tradução ou arte pessoal, deu um resultado excepcionalmente frutífero e o desenvolvimento posterior dos estudos semióticos em muito se deve a essa feliz combinação.⁹⁹

O caráter enriquecedor que se deve à junção de duas escolas, a de Tártu e a de Moscou, foi destacado também por B. Uspiénski:

Dessa forma, a Escola Semiótica de Tártu-Moscou reúne duas traduções: a linguística de Moscou e a de estudos literários de Leningrado que mutuamente enriquecem uma à outra. Tal simbiose de tradições foi extremamente frutífera para cada uma das partes.¹⁰⁰

Entretanto, o caráter ocasional de formação da Escola teve seu papel negativo: algumas áreas de estudo ficaram fora do seu contexto ou, então, foram prejudicadas. Esse fato é mencionado no artigo de mais um de seus membros, Iu. I. Lévin:

⁹⁸ Schnaiderman, Boris. “Semiótica, lingüística, teoria literária”. // *Os escombros e o mito. A cultura e o fim da União Soviética*. Editora Schwartz. São Paulo, 1997, p. 142.

⁹⁹ LÓTMAN, Iu. *Não-memórias (Ne-memuáry)*. // <http://www.ruthenia.ru/lotman/mem1/Lotmanne-memuary.html>

¹⁰⁰ USPIÉNSKI, B. O problema de gênese da escola semiótica de Tártu-Moscou. (К проблеме генезиса тартуско-московской семиотической школы). // *Iu. M. Lótman e Escola semiótica de Tártu-Moscou (Лотман и тартуско-московская семиотическая школа)*. Volume II. <http://www.fedy-diary.ru/html/102010/17102010-01b.html>

É verdade que entre os participantes das escolas de Tártu havia representantes de muitas profissões de humanidades. Porém, é essencial que predominavam três delas: linguística, os estudos da literatura (russos) e a indologia (mitologia e folclore, em sua maioria, serviam de ocupação secundária) e justamente os representantes dessas disciplinas predeterminaram as principais tendências dos estudos (por exemplo, a cultura russa dos séculos XVIII – XIX, simbolismo, acmeísmo, indologia, bem como os estudos do mito) e a sua ênfase metodológica (que partia principalmente do estruturalismo linguístico). [...] Por outro lado, o caráter ocasional de formação do “corpo” da escola resultou em ausência nela, por exemplo, dos sinólogos, sociólogos, advogados, e todas essas tendências de pesquisa não entraram no círculo dos estudos semióticos.¹⁰¹

A partir das palavras de Lévin, pode parecer que o tema de simbolismo foi escolhido ocasionalmente, apenas porque era o foco dos estudos de Zara Mints desde os tempos da Universidade, quando, na verdade, o simbolismo está inseparavelmente ligado aos assuntos da semiótica. O símbolo poetizado pelos simbolistas também é o objeto principal dos estudos semióticos. Os simbolistas eram uns dos principais precursores da semiótica. Isso se torna especialmente claro se lembrarmos, por exemplo, do seguinte trecho do ensaio de Viatcheslav Ivánov (1866-1949), teórico do simbolismo russo:

O símbolo é um sinal ou uma assinalação. Aquilo que ele significa ou assinala não é uma ideia determinada. Não se pode dizer que a serpente, como símbolo, significa somente "o sacrifício do sofrimento expiratório". Ou seja, o símbolo é um simples hieróglifo, e a combinação de vários símbolos é uma alegoria com imagens, uma mensagem cifrada que pode ser lida por meio da chave desse código encontrada. Se o símbolo é um hieróglifo misterioso, pois ele tem muitos significados e sentidos. Em várias esferas da consciência, o

¹⁰¹ LIÉVIN, Iu. V. Pela saúde de Sua Majestade ! (За здоровье Ее Величества!). // Iu. M. Lótman e Escola semiótica de Tártu-Moscou (Лотман и тартуско-московская семиотическая школа). Volume II. <http://www.fedy-diary.ru/html/102010/17102010-01b.html>

mesmo símbolo adquire vários significados. Assim, a serpente tem um significado de assinalação em relação à Terra e, ao mesmo tempo, à encarnação, ao sexo, à morte, à visão e ao conhecimento, à tentação e à consagração.¹⁰²

Para os simbolistas russos, o símbolo não era apenas um meio de expressão, mas também objeto dos estudos, e nesse sentido eles podem ser apontados como precursores indiscutíveis da semiótica.

Zara Mints e seu primeiro livro *A lírica de Aleksandr Blok* (1965)

Com o objetivo de oferecer aos participantes uma oportunidade de encontrar-se ao vivo e discutir os problemas mais pertinentes (como se sabe, é da discussão que nasce a luz), foram organizadas as Escolas de Verão: essas reuniões foram organizadas em cinco oportunidades: em 1964, 1966 e 1968 na base esportiva da Universidade de

¹⁰² IVÁNOV, V. "Duas forças no simbolismo moderno". // *Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental*. São Paulo, Humanitas, 2005. P. 197.

Tártu que se localizava no pequeno vilarejo estoniano Kääriku, e, em 1970 e 1974, em Tártu.

As condições da base esportiva eram muito simples: a maioria dos quartos tinha apenas beliches, mas isso não afugentava os participantes. Assim, Piotr Bogatyriov, apesar de sua idade não deixava de participar das Escolas e reuniões e, em 1966, Roman Jakobson fez parte da 2ª Escola de Verão durante a qual foi celebrado o seu aniversário de 70 anos.

Piotr Bogatyriov com esposa e neto durante a IV Escola de verão de 1970. (Foto do arquivo pessoal de Serguei Nekliúdob).

Mikhail Bakhtin sempre era convidado a participar das Escolas, mas como suas condições físicas não permitiam que ele enfrentasse a viagem e, devido à simplicidade

do alojamento em Kääriku, ele não podia aceitar o convite. Entretanto, ele "se interessava ativamente por nossos trabalhos".¹⁰³

Apresentamos aqui um dos convites para participar da III Escola de Verão de 1968, gentilmente concedido pelo destinatário, Serguei Nekliúdob:

¹⁰³ USPIÉNSKI, B. "O problema de gênese da escola semiótica de Tártu-Moscou". ("К проблеме генезиса тартуско-московской семиотической школы"). // *Iu. M. Lótman e Escola semiótica de Tártu-Moscou* (Лотман и тартуско-московская семиотическая школа). Volume II., Moscou, p. 268.

De acordo com o convite:

Prezado colega!

O Comitê Organizacional da III Escola de Verão sobre os sistemas modelizantes secundários tem prazer em comunicar ao Senhor que a próxima seção da Escola acontecerá de 10 a 20 de maio de 1968 em Kääriku. O tema principal da Escola de Verão será: "A semiótica do número e da palavra na tipologia da cultura".

O Comitê Organizacional convida o Senhor a participar do trabalho da Escola. A condição imprescindível da sua participação é enviar até o dia 15 de março de 1968 (data de recebimento em Tártu) as teses da palestra (até 8 páginas digitadas à máquina) e a aprovação dessas teses pelo Comitê Organizacional na reunião que ocorrerá em 20 de março de 1968.

O tema colocado como título da Escola de Verão determina a principal direção do seu trabalho. Entretanto, planejamos dedicar algumas reuniões aos problemas atuais da teoria dos sistemas secundários e às pesquisas concretas nessa área. Portanto, o Comitê Organizacional analisará com prazer as suas propostas (e teses de apresentação) relacionadas aos problemas que já se tornaram tradicionais para a Escola de Verão.

Cordialmente,

Seu Comitê Organizacional

Apresentamos em seguida o "Bilhete do participante da III Escola de Verão sobre os sistemas modelizantes secundários", também do arquivo pessoal de S.

Nekliúdob. O que chama a nossa atenção nesse bilhete é a segunda parte, na qual consta:

(...) Por causa das circunstâncias excepcionalmente difíceis de caráter organizacional, temos que lembrar que:

1. Apenas os participantes portadores do bilhete pessoal serão admitidos à participação das seções. (...)

Certamente, essa cláusula, que mais uma vez remete ao caráter hermético da Escola, foi incluída na esperança de evitar os participantes indesejáveis e até "perigosos", enviados pela KGB.

A última reunião das Escolas de Verão ocorreu em 1986. Entre as memórias dos participantes que também representavam o núcleo da Escola Semiótica, o mais polêmico foi o ensaio de Borís Gaspárov, já citado aqui, *A escola de Tártu dos anos 1960 como um fenômeno semiótico*¹⁰⁴ escrito décadas depois, em 1989. Nele, o autor apresenta um quadro geral das principais características da Escola, quase sem citar nomes nem trabalhos concretos dos seus participantes. De acordo com Gaspárov, não apenas o conceito de “sistemas modelizantes secundários” era um pouco “transmental” e objetivava confundir um observador externo, como toda a linguagem utilizada pelos semioticistas:

¹⁰⁴ GASPÁROV, B. *A escola de Tártu dos anos 1960 como um fenômeno semiótico*. (Тартуская школа 1960-х годов как семиотический феномен). // *Iu. M. Lótman e Escola semiótica de Tártu-Moscou* (Лотман и тартуско-московская семиотическая школа). Volume II. <http://www.fedy-diary.ru/html/102010/17102010-01b.html>

O caráter hermético da sociedade científica era mantido também por meio da linguagem científica esotérica comum a esse círculo. A língua que os pesquisadores de Tártu falavam e na qual escreviam era repleta de terminologia imanente aos estudos semióticos e não utilizada fora dos seus limites. Muitas expressões dessa linguagem “semiótica” específica foram criadas pelos membros do grupo e utilizadas excepcionalmente na comunicação com os outros membros. Várias palavras representavam uma transliteração direta dos termos estrangeiros, não utilizados na tradição científica russa, fato que dava à língua esotérica um tom “característico” ocidental.¹⁰⁵

A Escola tinha adeptos em várias universidades soviéticas e gozava de uma influência considerável sobre o universo acadêmico, mas, apesar disso, de certo modo era uma fuga da realidade soviética e, portanto, os seus membros formavam uma sociedade hermeticamente fechada com seu próprio código de conduta, sua linguagem e círculo limitado de iniciados:

Em compensação, para os “iniciados”, a forma das escolas de verão possuía grandes vantagens. Alguns dias de vida em conjunto, isolado do mundo externo, criavam um ambiente intelectual único pelo seu caráter intensivo. A sociedade que se reunia em uma base fora da cidade (algumas dezenas de pessoas) representava um ambiente “puro”, separado da contaminação do mundo externo.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Idem.

¹⁰⁶ Idem.

Preparação para a reunião da III Escola de verão de 1968. (Foto do arquivo pessoal de Serguei Nekliúdob)

Palestra de Serguei Nekliúdob sobre a estrutura do conto maravilhoso durante a III Escola de verão, de 1968. Da esquerda para a direita: D. Segal, E. Nóvik, S. Nekliúdob, E. Meletínski. (Foto do arquivo pessoal de Serguei Nekliúdob).

Porém, na opinião de Iúri Lótman como líder da Escola, essa caracterização feita por Gaspárov representava apenas uma parte da verdade. Os semióticos soviéticos queriam não apenas escapar do mundo externo em suas pesquisas científicas, mas transformar a realidade através delas:

Nessa situação, formaram-se duas orientações culturais. A primeira, representada por Gaspárov, como sendo uma continuação de orientação de Pasternak: caráter enclausurado, tendência de “não abrir janelas”. [...] Já no que trata de Z. G. Mints, B. F. Egórov e a mim, tornamo-nos iluministas por princípio, aspirávamos a “semear a razão, o bem, o eterno”.¹⁰⁷

III Escola de verão, agosto de 1968. Discussão sobre a apresentação de I. I. Riévzin (de pé, perto da lousa). De pé do lado direito: G. A. Lieskiss. (Foto do arquivo pessoal de Serguei Nekliúdiv).

No trecho que citado acima, Lótman se separa da "orientação" de Gaspárov e chama-a de "tendência de não abrir janelas". Aqui necessitamos de algumas

¹⁰⁷ LÓTMAN, Iu. *Não-memórias (Ne-memuáry)*. // <http://www.ruthenia.ru/lotman/mem1/Lotmanne-memuary.html>

explicações: trata-se da poesia de Boris Pasternak *Ruptura* (*Разрыв*), escrita em 1918, que termina da seguinte forma:

Nos dias de hoje até o ar exala morte;
Abrir a janela é igual abrir as veias.¹⁰⁸

А в наши дни и воздух пахнет смертью;
Открыть окно, что жилы отворить.

Os versos de Pasternak, é claro, remetem a outra época, provavelmente até mais perturbada do que a dos estudiosos de Tártu, porém transmitem muito bem o eterno dilema do intelectual russo entre fugir da realidade e fechar as janelas ou, ao contrário, abrir-se o máximo possível e “semear a razão, o bem, o eterno” e de “criar a vida” de acordo com rigorosas normas morais: não apenas criá-la, como também transformar, iluminar. Gaspárov chama essa aspiração de “utopismo” e afirma que era um dos marcos distintivos da semiótica soviética:

De fato, a atividade da Escola Semiótica da década de 1960 continha traços claros de pensamento utópico. É possível destacar esses seus indícios como aspiração a uma síntese absoluta na qual tudo e todos os tipos de fenômenos obtivessem uma legítima correlação um com o outro; o pensamento total, o predomínio do objetivo geral sobre os interesses particulares “empíricos”; a sensação do tempo parado relacionada à globalidade do objetivo: daqui para frente o avanço consistiria em realização do plano traçado até que ele fosse cumprido.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Tradução nossa.

¹⁰⁹ GASPÁROV, B. A escola de Tártu dos anos 1960 como um fenômeno semiótico. (Тартуская школа 1960-х годов как семиотический феномен). // *Iu. M. Lótman e Escola semiótica de Tártu-Moscou* (*Лотман и тартуско-московская семиотическая школа*). Volume II. <http://www.fedy-diary.ru/html/102010/17102010-01b.html>

Reunião no barco: IV Escola de verão, 1970. (Foto do arquivo pessoal de Serguei Nekliúdyov).

Recorrendo ao termo de Eleazar Meletínski (1918-2005), mais um participante renomado da Escola, essa missão era bastante arquetípica¹¹⁰: transformar o caos do mundo externo (ou seja, a sociedade soviética instável do período pós-stalinista) em uma ordem ideal através da sua leitura semiótica e do estabelecimento de suas leis. Essa visão cria uma ilusão de domínio sobre o caos e da possibilidade de vencê-lo. As fronteiras entre a pesquisa científica e a vida real deixam de existir:

Por fim, a totalidade do pensamento utópico leva à eliminação das fronteiras entre a criação artística ou científica e a “vida”. A diferença essencial entre a construção da vida semiológica e, por exemplo, a dos simbolistas, consistia no fato de que o seu objeto não eram apenas os

¹¹⁰ MELETÍNSKI, E. *Os arquétipos literários*, Ateliê Editorial, São Paulo, 1998.

“textos” da vida como tal, e sim a língua por meio da qual ela pensava, se expressava e interagiu com o mundo externo.¹¹¹

A evolução da ideia de transformação da vida através da arte (ciência) tem sua origem ainda no sentimentalismo e romantismo russo do início do século XIX, quando surgiu e foi desenvolvida a noção da incoerência trágica entre vida e arte. No século XX ela pode ser traçada da seguinte forma: simbolismo – pós-simbolismo – futurismo – formalismo – método estrutural-semiótico. Gaspárov não deixa de comentar a importância desta sequência:

O caráter utópico da semiótica dos anos 1960 a aproxima de muitos movimentos artísticos e intelectuais do início do século: do simbolismo até as atividades do OPOIAZ. Nisso, é claro, não há nada de surpreendente já que a poética estrutural geneticamente está relacionada de forma mais estreita com as teorias simbolistas e pós-simbolistas da palavra poética, com a poética da escola formal e da linguística estrutural. Podemos apenas destacar que, em comparação com os seus antepassados, a escola semiótica do período de “degelo” diferenciava-se pela tendência muito mais radical ao fechamento e à introspecção.¹¹²

A característica especial dessas duas últimas etapas (ou seja, formalismo e estruturalismo) é o fato delas representarem um meio inteiramente científico do estudo da transfiguração da vida real. E nesse estudo a obra de Lótman ocupa lugar central. De um lado, ele era fortemente influenciado por essa trajetória, por outro, passou a liderá-la

¹¹¹ GASPÁROV, B. A escola de Tártu dos anos 1960 como um fenômeno semiótico. (Тартуская школа 1960-х годов как семиотический феномен). // *Iu. M. Lótman e Escola semiótica de Tártu-Moscou (Лотман и тартуско-московская семиотическая школа)*. Volume II. <http://www.fedy-diary.ru/html/102010/17102010-01b.html>

¹¹² Idem.

e levá-la para frente. Além disso, aqui se trata de uma ideia messiânica em geral própria de toda a cultura russa.

Se os anos 1960 foram marcados pela forte ligação dos estudos da Escola semiótica aos conceitos linguísticos, na década seguinte os seus horizontes ampliam-se de forma significativa. A semiótica como ciência emancipa-se e enfoca a cultura.

Cultura é compreendida aqui como um sistema que se encontra entre o homem (como uma unidade social) e a realidade que o circunda, ou seja, como um mecanismo de reelaboração e de organização da informação que vem do mundo externo. Sendo assim, algumas informações revelam-se como essencialmente importantes e outras são ignoradas nos limites dessa cultura. Dessa forma, os mesmos textos podem ser lidos de forma diferente em línguas de culturas diferentes.¹¹³

Tanto Uspíenski, quanto Gaspárov terminam a descrição da Escola Semiótica com a chegada dos anos setenta. Como uma espécie de conclusão, após a última Escola de Verão de 1974, foram publicados "Teses para uma análise semiótica da cultura" (Тезисы к семиотическому изучению культур)¹¹⁴, que resumiam todos os pontos do método semiótica de estudo da cultura. As teses foram criadas com base nas "Propostas sobre o programa da IV Escola de Verão sobre os sistemas modelizantes secundários" batidas à máquina de escrever e distribuídas entre os participantes. Felizmente, Serguei Nekliúdob encontrou um dos exemplares em sua correspondência com Lótman. De acordo com Nekliúdob, apesar das "Propostas" serem anônimas, as características de estilo indicam que são de autoria de Iúri Lótman, pelo menos, a maior parte delas. A tradução das "Propostas" mencionadas é a parte integrante do presente trabalho. Por

¹¹³ Idem.

¹¹⁴ Teses para uma análise semiótica da cultura. // MACHADO, Irene. *Escola de Semiótica – A Experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura*. Ateliê Editorial, 2003, p. 99-132.

sinal, a maior parte dos ensaios cujas traduções estão apresentadas aqui foram escritas depois das "Propostas" e das "Teses" e desenvolvem os temas propostos e principalmente os conceitos centrais da Escola Semiótica de Tártu-Moscou. Apresentaremos de forma resumida alguns dos pontos principais das "Propostas" e "Teses" que formaram a base da Escola Semiótica Russa, bem como dos estudos posteriores de Iúri Lótman.

Em primeiro lugar, o conceito da semiótica da cultura formaliza a ideia da unidade entre vários sistemas sógnicos. Em "Propostas" a semiótica da cultura é definida como uma "ciência sobre a correlação funcional dos diferentes sistemas sógnicos". Nas décadas seguintes, a semiótica da cultura tornou-se método essencial e o objeto dos estudos de Iúri Lótman que criou o termo "semiosfera"¹¹⁵ para definir o espaço em que existem todos os sistemas sógnicos, as linguagens (ou textos) culturais.

A palavra "semiosfera" tem como sua origem o termo de "biosfera" (conjunto de todos os ecossistemas do Planeta Terra). Esse conceito, introduzido em 1875 pelo geólogo austríaco Eduard Suess (1831-1914), foi desenvolvido e aprofundado pelo biólogo e filósofo russo Vladímir Vernádski (1863-1945) que, por sua vez, sugeriu o termo "noosfera": a esfera do pensamento humano (*nous* em grego significa "mente"). Em 1925 Vernádski escreveu:

Na biosfera há uma grande força geológica e, talvez, cósmica, cuja influência planetar normalmente não é considerada nos conceitos científicos [...] Essa força é a mente humana, a vontade direcionada e organizada do homem como um ser social.¹¹⁶

¹¹⁵ LÓTMAN, Iu. *Semiosfera* (Семiosфера). São Petersburgo, Isskustvo-SPB, 2000.

¹¹⁶ VERNÁDSKI, V. Autotroficidade da humanidade (Автотрофность человечества). // *Cosmismo russo. Antologia do pensamento filosófico*. (Русский космизм. Антология философской мысли). Moscou, Pedagogika-Press, 1993. P. 188-303.

É evidente a hereditariedade entre os conceitos filosóficos de Vernádski e a ideia de Lótman sobre a esfera da cultura humana, a semiosfera, bem como a influência dos filósofos russos na formação das bases teóricas e metodológicas de Iúri Lótman. Atentaremos também para o fato de que o conceito de semiosfera tem como sua origem as ciências exatas e não humanas: a influência forte das ciências exatas é mais um traço marcante da Escola Semiótica de Tártu-Moscou.

Além da "cultura", os semioticistas de Tártu-Moscou usavam outro termo, do qual já falamos acima, "sistemas modelizantes secundários":

Sob a denominação "sistemas modelizantes secundários" consideram-se aqueles sistemas semióticos com a ajuda dos quais são construídos modelos do mundo ou de seus fragmentos. Esses sistemas são secundários em relação à língua natural primária, sobre a qual elas são construídas, diretamente (sistema supra-linguístico da literatura) ou na qualidade de formas a ela paralelas (música e pintura).¹¹⁷

Para os semioticistas de Tártu-Moscou, a memória coletiva desempenhou um papel essencial na formação da cultura humana:

Do ponto de vista semiótico, a cultura pode ser considerada como uma hierarquia de sistemas semióticos particulares, como a soma dos textos e o conjunto de funções, ou como um certo mecanismo que gera tais textos. Se considerarmos certo coletivo como um indivíduo organizado mais complexamente, a cultura pode ser entendida, em analogia com o mecanismo individual da memória, como um certo mecanismo coletivo para conservação e processamento de informação.¹¹⁸

¹¹⁷ Teses para uma análise semiótica da cultura (V. V. Ivánov, I. M. Lótman, A. M. Piatigórski, V. N. Toporov, B. A. Uspiénski). // MACHADO, Irene. *Escola de Semiótica – A Experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura*. Ateliê Editorial, 2003. P. 125.

¹¹⁸ Idem. P. 119.

Definida como memória do coletivo, a cultura pode ser estudada como uma memória organizada. Se a cultura é uma área organizada, a esfera externa a ela ("não-cultura") não é organizada. Temos, portanto, a oposição arquetípica entre a ordem (cultura) e o caos (não-cultura).

Porém, mesmo compreendida como ordem, a cultura não é um modelo estático; ela encontra-se em constante movimento. Eis como os semioticistas de Tártu-Moscou descrevem esse processo:

Dessa maneira, da posição de um observador externo, a cultura não representará um mecanismo imóvel, equilibrado sincronicamente, mas um sistema dicotômico, cujo "trabalho" será percebido como a agressão da ordem contra a desordem e, na direção oposta, como a invasão da desordem na esfera da organização. Em momentos diferentes do desenvolvimento histórico pode prevalecer uma ou outra tendência. A incorporação na esfera cultural de textos que vieram de fora prova ser, algumas vezes, um poderoso fator estimulante para o desenvolvimento cultural.¹¹⁹

Esse processo da formação cultural, visto como espécie de um pêndulo que oscila entre a ordem e a desordem, nos remete às ideias de Iúri Tyniánov, expressas em seu conhecido ensaio "O fato literário".¹²⁰ A sua teoria da evolução das formas literárias, vista como uma alternância entre a automatização e renovação dos princípios artísticos, baseava-se no fato de que quando um fenômeno literário se torna uma norma, imediatamente surge um outro contraditório a ele e assim por diante. Essa ligação indubitável entre a teoria de Tyniánov e as teses dos semioticistas de Tártu-Moscou

¹¹⁹ Idem. P. 103.

¹²⁰ TYNIÁNOV, Iu. "O fato literário" ("Литературный факт"). // TYNIÁNOV, Iu. *Poética. História da literatura. Cinema (Поэтика. История литературы. Кино)*. Moscou, 1977. P. 255-270.

prova mais uma vez as relações de hereditariedade entre os formalistas e semióticos soviéticos.

Nas obras de Lótman, o conceito de automatização - desautomatização sugerido por Tyniánov foi transferido para a esfera da cultura que passou a ser analisado como um modelo binário dos processos históricos e culturais. Esse conceito será abordado no próximo subcapítulo.

O termo linguístico "texto" também resultou como sendo um dos essenciais para os semioticistas russos que o aplicavam não somente aos textos literários, por eles analisados, mas também à cultura como um todo. Foi assim que surgiu o conceito de "texto cultural", ou seja, da cultura vista como um texto.

As "Teses" representam resultado final das atividades da Escola Semiótica de Tártu-Moscou. Com o final dos anos 1970, foi concluída a primeira etapa de desenvolvimento da Escola, marcada por buscas intensas, e ela transformou-se em algo diferente: não era mais uma sociedade secreta de escolhidos que encontravam-se em oposição ao mundo externo. A Escola deixou de ser tão coesa e cada um dos participantes seguiu o seu rumo de forma mais independente:

Nos anos setenta, tanto as condições externas de funcionamento da escola quanto os mecanismos internos que geraram o seu movimento começaram a mudar gradualmente. Nas condições do clima ideológico que piorava e do clima cultural, a emancipação tornava-se cada vez mais difícil. Era impossível realizar as “Escolas de Verão” como anteriormente e depois de 1973 elas cessaram e foram substituídas, de um lado, por conferências mais amplas realizadas em diferentes cidades e, de outro, por seminários que funcionavam de forma constante e que reuniam os grupos mais estreitos e uniformes de especialistas. Os “Trabalhos sobre os sistemas sígnicos” (“Труды по знаковым системам”) foram bruscamente reduzidos de tamanho e, portanto, surgiu a necessidade de mudar o seu caráter de maneira

essencial: os amplos compêndios multidisciplinares foram substituídos por edições compactas e monotemáticas.¹²¹

Apesar do aparente fim das atividades da Escola, o seu método estrutural-semiótico continua a ser desenvolvido e aprimorado até os dias de hoje. Dessa forma, não se pode colocar um ponto final na existência da Escola:

Se a assim chamada Escola Semiótica de Tártu - Moscou, praticamente, deixou de existir, seus participantes continuam muito ativos na vida cultural russa. Conseguem reeditar os importantes trabalhos produzidos por aquela corrente, e muitos desses estudos continuam sendo discutidos.¹²²

Serguei Nekliúdob observa que a método estrutural-semiótico, desenvolvido pela Escola, deixa de ser exclusivo de um círculo estreito de pesquisadores e passa a ser "popularizado". Eis como ele descreve a situação da área dos estudos de folclore (que sempre estava entre os principais interesses da Escola) no final do século XX:

Seja dito, no entanto, que, nos anos 80, a linha divisória entre a folclorística "estrutural" e a "tradicional" (incluindo a comparativa, a histórica, etc.) desapareceu rapidamente. Isso foi acompanhado pelo abrandamento de alguns exageros da abordagem semiótico-estrutural, de um lado e, do outro, pela

¹²¹ GASPÁROV, B. "A escola de Tártu dos anos 1960 como um fenômeno semiótico". ("Тартуская школа 1960-х годов как семиотический феномен"). // *Iu. M. Lótman e Escola semiótica de Tártu-Moscou (Лотман и тартуско-московская семиотическая школа)*. Volume II. <http://www.fedy-diary.ru/html/102010/17102010-01b.html>

¹²² SCHNAIDERMAN, Boris. "Semiótica, linguística, teoria literária". // *Os escombros e o mito. A cultura e o fim da União Soviética*. Editora Schwartcz. São Paulo, 1997.

popularização dos seus procedimentos, cuja eficácia ficou evidente.¹²³

Ao analisar os possíveis caminhos para a evolução do método estrutural-semiótico, Eleazar Meletínski afirmava que há “uma necessidade de combinação da metodologia de comparação histórica e da metodologia estrutural-semiótica”¹²⁴:

A combinação da tipologia histórica com o método estrutural, ou com um outro método próximo a ele, é comum para a tradição da ciência nacional na área do estudo da folclorística ou de formas arcaicas de literatura. Refiro-me aos trabalhos de V. Ia. Propp e, em parte, de M. M. Bakhtin (sobre a base folclórica e carnavalesca da obra de Rabelais) (...) A combinação metodológica da tipologia histórica e estrutural (...) deve ser regulada por uma meta-teoria, que, por enquanto, não foi criada, mas sem dúvida deve ser elaborada.¹²⁵

Vejamos a seguir como essas tendências repercutiram na obra posterior de Iúri Lótman e quais foram as modificações que sofreu nela o método estrutural-semiótico.

¹²³ NEKLIÚDOV, S. "A folclorística russa e as pesquisas semióticas estruturais". // *Mitopoéticas: da Rússia às Américas*. São Paulo, Humanitas, 2006. P. 21

¹²⁴ Meletínski, Eleazar. “A questão do uso do método estrutural e semiótico na folclorística.” (“К вопросу об использовании структурно-семиотического метода в фольклористике”) // <http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky5.htm>

¹²⁵ Idem.

3.2 A obra de Lótman nos anos 1970-1990

No decênio seguinte, Lótman ampliou o horizonte semiótico que agora incluía não apenas a literatura, como também a cultura em suas manifestações mais diversificadas: teatro, cinema, pintura, etiqueta de comportamento social do século XIX, funcionamento do cérebro humano etc. Assim, em 1973, junto com Borís Uspiénski, Lótman publicou o trabalho “Mito – Nome - Cultura” no sexto volume da coletânea *Trabalhos sobre os sistemas sígnicos* (*Труды по знаковым системам*). O interesse pelos problemas tipológicos da cultura resultou no lançamento do livro *Artigos sobre a tipologia da cultura: Materiais para o curso de teoria da literatura* (*Статьи по типологии культуры: материалы к курсу теории литературы*) que teve duas edições: a primeira, em 1970, e a segunda, em 1973. Esses dois volumes, assim como a já mencionada *Estrutura de texto artístico* (1970) e a *Análise do texto poético* (1972) surgiram não apenas como resultado dos estudos pessoais do pesquisador, como também de suas atividades como professor da Universidade de Tártu e o subtítulo *Materiais para o curso de teoria de literatura* serve como prova disso. A Universidade tomava muito tempo de Lótman, mas, de acordo com sua aluna Liubov Kisselióva, atual Chefe do Departamento de Literatura Russa da Universidade de Tártu, ele se dedicava ao ensino o máximo possível:

Até meados dos anos 1980, ele lecionava pelo menos 10 horas por semana, porém, entre 1960–70 (quando tornou-se o diretor do departamento) — 12–14 horas. [...] Foi muito trabalhoso convencer Lótman a diminuir um pouco a sua carga horária, e, em meados dos 1980, ele passou então a lecionar 6–8 horas por semana. Apenas nos

últimos dois anos a sua carga realmente tornou-se a de um “professor emérito”: quatro e posteriormente duas horas semanais.¹²⁶

Eleazar Meletinski, Iúri Lótman e Liubov Kisselióva em Tártu, 1986. (Foto do arquivo pessoal de Serguei Nekliúdob).

Podemos apenas fazer suposições em relação à quantidade de trabalhos científicos que Lótman poderia ter produzido caso não ocupasse o cargo de professor e de diretor do Departamento de Literatura Russa com todos os seus deveres e responsabilidades. Porém, uma coisa é certa: essa obra não seria a mesma se na sua vida não tivesse havido o Departamento e a Escola de Tátru-Moscou: de um lado, uma considerável experiência como professor universitário e de outro uma interdisciplinaridade enriquecedora dos colegas semioticistas. Essa ligação substancial entre a atividade de Lótman como estudioso e como professor também é destacada por Kisselióva:

¹²⁶ KISSELIÓVA, L. N. "A atividade acadêmica de Iu.M. Lótman na Universidade de Tártu" ("Академическая деятельность Ю. М. Лотмана в Тартуском университете") // <http://www.ruthenia.ru/lotman/txt/kiseleva96.html>

Como chefe de departamento, Iu. M. Lótman teve que se encarregar de inúmeros assuntos administrativos e presenciar a reuniões infinitas que o deixavam exausto. Ele era um mestre insuperável em escrever todo tipo de relatórios, planos e informes, exigidos em abundância por várias instancias burocráticas. Esse era o preço da possibilidade de dirigir o trabalho do departamento, determinar a estratégia da sua atividade científica e acadêmica e de realizar as publicações. No final das contas, esse era o preço da possibilidade de formar a sua escola científica. Se Lótman não tivesse se esforçado tanto nas atividades universitárias – de ensino, organização, publicação e de administração, - provavelmente, poderia ter escrito ainda mais do que escreveu. Porém, seriam outros trabalhos, e a Escola de Tártu não teria existido.¹²⁷

Em 1973, foi lançada uma monografia que refletia essa versatilidade científica própria da escola de Tártu-Moscov: *Semiótica do cinema e os problemas da estética cinematográfica*¹²⁸.

Dessa forma, a obra de Iúri Lótman estava dividida em dois ramos principais: um abrangia os estudos dos processos gerais da cultura e o outro focava a literatura, especialmente a russa. Os anos 1970-1980 foram marcados pelo interesse na obra de Púchkin. Foram publicadas três monografias dedicadas a ele: *O romance em versos de A. S. Púchkin “Ievgueni Oniéguin”*: Curso especial. Aulas introdutórias ao estudo do texto¹²⁹; *Romance de A. Púchkin “Ievgueni Oniéguin”*: Comentário: Manual para o professor¹³⁰ e *Aleksandr Púchkin. Biografia do escritor: manual para estudantes*¹³¹. Esses trabalhos, dois dos quais possuem a palavra “manual” em seu título, é uma prova

¹²⁷ Idem.

¹²⁸ LÓTMAN, Iu. *Semiótica do cinema e os problemas da estética cinematográfica* (Семиотика кино и проблемы киноэстетики). Tallinn, Eesti Raamat, 1973.

¹²⁹ LÓTMAN, Iu. *O romance em versos de A. S. Púchkin “Ievgueni Oniéguin”*: Curso especial. Aulas introdutórias ao estudo do texto (Роман в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин»). Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста). Tártu, 1975.

¹³⁰ LÓTMAN, Iu. *Romance de A. Púchkin “Ievgueni Oniéguin”*: Comentário: Manual para o professor (Роман А. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий: Пособие для учителя), Leningrado, 1980.

¹³¹ LÓTMAN, Iu. *Aleksandr Púchkin. Biografia do escritor: manual para estudantes* (Александр Пушкин. Биография писателя: пособие для учащихся), Leningrado, 1981.

incontestável da influência que a atividade de Lótman como professor representava para a sua obra. Já em 1988 foi lançada uma monografia direcionada ao público geral: *Na escola da palavra poética: Púchkin, Lérmontov e Gógol*¹³². Essa coletânea reuniu ensaios de Lótman escritos entre as décadas de 1960-80.

Em 1987-1988 foi publicado o livro *A criação de Karamzin*¹³³. Esse livro reuniu série de artigos escritos sobre Nikolai Karamzin, cuja obra e personalidade atraíam o pesquisador desde os tempos da Universidade. A mais importante descoberta feita por Lótman nesses estudos foi a divergência existente entre o verdadeiro cidadão do Império Russo de sobrenome Karamzin e a imagem de si próprio que ele criou, principalmente na correspondência com os amigos e parentes. Trata-se daquele fenômeno de “criação da vida” que, segundo Lótman, também era peculiar para Púchkin, Lérmontov, Gógol e outros escritores russos. Aliás, como vimos, ele também faz parte do universo do próprio Iúri Lótman como herdeiro direto das traduções culturais russas do século XIX.

Nesse período encerrou-se definitivamente a época de isolamento de Lótman, bem como de outros semioticistas russos, do mundo externo que marcou o período anterior. Recorrendo à expressão bíblica, podemos dizer que o fundador da Escola de Tártu-Moscou saiu da sua "torre de marfim". No final dos anos 1980, foi gravado para a televisão um ciclo de palestras de Iúri Lótman sob o título "Conversas sobre a cultura russa" (Беседы о русской культуре). Foi um verdadeiro reconhecimento do mérito científico do pesquisador e uma possibilidade inigualável de realizar a antiga incumbência "messiânica" dos membros de Escola de Tártu-Moscou de transformar o mundo com a ajuda de uma arma tão poderosa como os estudos da cultura e da

¹³² LÓTMAN, Iu. *Na escola da palavra poética: Púchkin, Liérmontov e Gógol. (В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов и Гоголь)*. Moscou, Prosveschiénie, 1988.

¹³³ LÓTMAN, Iu. *A criação de Karamzin (Сотворение Карамзина)*. Moscou, Kniga, 1987.

literatura. Afinal, as palestras competiam, em termos de popularidade, com a exibição da primeira novela estrangeira na televisão soviética, *A escrava Isaura*.

Nas palestras, de forma simples (em contraste com a linguagem “codificada” dos semioticistas de Tártu) eram narrados detalhes da vida da nobreza da época de Púchkin: seu modo de vida, tipos de serviço social, relações e regras morais e éticas. A época em que eram apresentadas essas normas de conduta moral do século XIX não era muito propícia: o país estava prestes a mergulhar no "capitalismo selvagem" no qual a única regra seria o enriquecimento financeiro. Foi assim que a autora dessas linhas conheceu "virtualmente" Iúri Lótman que sempre aparecia na frente de uma enorme estante repleta de livros, provavelmente em sua residência em Tártu.

A maneira em que eram realizadas as palestras era tão cativante e voltada para um público amplo que atraía a atenção mesmo de uma criança que as assistia com muito interesse. Passados alguns anos, as palestras apresentadas na televisão foram reunidas em um livro *Conversas sobre a cultura russa*¹³⁴ cuja edição foi preparada pelo próprio autor. Infelizmente, ele não viveu até o lançamento: o volume foi publicado um ano após a sua morte.

Em 1990 foi publicado o livro *The Universe of the Mind*¹³⁵ em inglês, na cidade de Londres. Em russo o título do livro é um pouco diferente, *No interior dos mundos pensantes* (*Внутри мыслящих миров*). Em *The Universe of Mind* Lótman desenvolve o conceito de *semiosfera*, ou seja, o universo dos sistemas sógnicos, da cultura. Graças à publicação em inglês, Lótman, cujos artigos já vinham sendo traduzidos há décadas para outros idiomas, ganhou reconhecimento no exterior e, inclusive, no Brasil. Em seu

¹³⁴ LÓTMAN, Iu. *Conversas sobre a cultura russa* (*Беседы о русской культуре*). Sao Petersburgo, Iskustvo-SPB, 1994.

¹³⁵ LÓTMAN, Iu. *The Universe of the Mind: a semiotic theory of culture*. (Translated by Ann Shukman, introduction by Umberto Eco.) London & New York: I. B. Tauris & Co Ltd. 1990

ensaio "Cultura e memória", dedicado à abordagem da cultura feita por Iúri Lótman nesse livro, a pesquisadora Jerusa Pires Ferreira afirma:

A tese central de Lótman, em matéria de tipologia da cultura, uma das suas propostas, é a de que é possível adotar, a priori, como quadro de classificação dos códigos da cultura, sua relação do signo aos signos e aos sistemas de signos – e que a sucessão de códigos dominantes da cultura será, ao mesmo tempo, uma penetração, cada vez mais profunda, da consciência cultural coletiva, nos princípios que regem os sistemas de signos.¹³⁶

Nesse universo, o texto da cultura atua como um mecanismo gerador de sentidos. O problema do texto é analisado tanto do ponto de vista global, em que a cultura humana é compreendida como uma troca de textos entre diferentes culturas, quanto do ponto de vista “local”: são detectados textos existentes dentro de uma cultura particular, como, por exemplo, o texto da cidade de São Petersburgo¹³⁷ na cultura russa. Esse texto urbano é analisado por Lótman no ensaio “A simbologia de São Petersburgo e os problemas da semiótica da cidade”¹³⁸, de 1984. De acordo com Jerusa Pires Ferreira, trata-se de um novo conceito de texto cultural:

O seu conceito de texto cultural, muito difundido e ao mesmo tempo incorporado na linguagem universitária, fala da cultura

¹³⁶ PIRES FERREIRA, J. "Cultura é memória". // *Revista USP*, São Paulo (24), dezembro/fevereiro 1994/95. P. 116.

¹³⁷ Pela primeira vez, o termo "texto" em relação à cidade de São Petersburgo aparece no ensaio de Vladimir Toporov de 1973 “Sobre a estrutura do romance de Dostoiévski em relação aos esquemas arcaicos do pensamento mitológico” (“О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического мышления”) // TOPOROV, V. *Mito, ritual, símbolo, imagem (Миф, ритуал, символ, образ)*. Moscou, 1995.

¹³⁸ LÓTMAN, Iu. "A simbologia de São Petersburgo e os problemas da semiótica da cidade" (“Символика Петербурга и проблемы семиотики города”) // *História e tipologia da cultura russa (История и типология русской культуры)*. São Petersburgo, Iskússtvo-SPB, 2002. P. 208-221. A tradução desse ensaio para o português foi feita por AMÉRICO, Edelcio em sua dissertação de mestrado *Texto de São Petersburgo na literatura russa*, USP, 2006.

como um sistema de signos que organiza, de um modo e não de outro, as informações recebidas.¹³⁹

No caso desse ensaio, os estudos semióticos se juntam ao olhar de um historiador, pois, para analisar o texto de uma cidade são necessários inúmeros detalhes do seu desenvolvimento ao longo dos séculos. Essa mistura de métodos culturológico, semiótico, filológico e, antes de tudo, histórico é um dos traços mais marcantes da análise de Lótman. Sem ela seria impossível o surgimento do seu próximo livro, *Cultura e explosão*¹⁴⁰. Tecnicamente, a maior parte do livro não foi escrita e sim ditada, pois a visão de Lótman estava gravemente afetada e ele permanecia no hospital.

Nessa obra, Lótman estuda uma questão que o interessava há muito tempo: o caráter ocasional dos acontecimentos históricos que também pode ser chamado de explosão. A história russa é particularmente rica nessas “explosões”: revoltas, golpes, e revoluções. A propensão às explosões pode ser explicada por meio de um modelo muito peculiar e de extrema importância para os estudos da cultura russa. De acordo com o autor, a Rússia, assim como era a União Soviética, é uma sociedade dotada de estrutura binária. Isto é: ela vive uma constante oscilação entre dois polos totalmente opostos. O momento da virada de uma extremidade a outra sempre é marcado por uma explosão cultural seguida pela completa destruição de todos os vestígios da ordem antiga para a construção de um novo modelo:

O ideal das culturas binárias é uma completa extinção de tudo que já existe por ser manchado por defeitos incorrigíveis. [...] Nos sistemas binários a explosão abarca toda a massa da existência. Primeiramente, ela atrai as camadas mais maximalistas da sociedade

¹³⁹ PIRES FERREIRA, J. "Cultura é memória". // *Revista USP*, São Paulo (24), dezembro/fevereiro 1994/95. P. 117.

¹⁴⁰ LÓTMAN, Iu. *Cultura e explosão*. (*Культура и взрыв*). Moscou, Gnozis, 1992.

pela poesia da construção imediata de “uma nova terra e um novo céu”, por seu radicalismo. O preço que tem que ser pago pelas utopias é descoberto apenas durante a etapa seguinte. Um traço característico dos momentos explosivos nos sistemas binários é a vivência dessas explosões como um momento único na história da humanidade que não pode ser comparado com nada.¹⁴¹

Aplicado à cultura russa, o conceito da cultura binária mostra os seguintes processos:

Para a cultura russa, dotada de estrutura binária, é própria uma auto-avaliação totalmente diferente. Mesmo nos casos quando uma análise empírica revela os processos consequentes e de múltiplos fatores, no nível de autoconsciência encontramos a ideia de uma exterminação total e incondicional do anterior e do nascimento apocalíptico do novo.¹⁴²

Provavelmente, nesse desejo de exterminar o passado e criar o novo origina-se a ideia de que a tarefa messiânica do povo russo seja a salvação do mundo. Seria oportuno lembrarmos aqui da versão da famosa canção revolucionária “Internacional” em idioma russo:

Todo o mundo de violência destruiremos
Até o fundo e depois
Construiremos o nosso, o novo mundo
Quem era nada, será tudo.¹⁴³

Весь мир насилья мы разрушим
До основанья, а затем

¹⁴¹ LÓTMAN, Iu. *Cultura e explosão. (Культура и взрыв)*. Moscou, Gnozis, 1992. P. 258.

¹⁴² Idem. P. 268.

¹⁴³ Tradução nossa.

Мы наш, мы новый мир построим,
Кто был ничем, тот станет всем.

O fenômeno de bipolaridade, bicentrismo, ou o caráter binário da cultura russa não pode ser considerado recente. Ele começou a ser percebido e explorado no século XIX: primeiro em relação à oposição das duas capitais russas, Moscou e Petersburgo, depois na forma de discussões entre os eslavófilos e ocidentalistas. Naquela época, tornou-se claro que desde os tempos mais remotos a cultura russa encontrava-se em uma oscilação incessante entre as extremidades opostas: Oriente e Ocidente, monarquismo e anarquismo, etc. Posteriormente, essa questão foi aprofundada nas obras do filósofo russo Nikolai Berdiáiev (1874-1948), principalmente no livro *A ideia russa* de 1946. Eis como Berdiáiev explica a influência da posição geográfica da Rússia sobre o caráter do povo:

O povo russo é um povo extremamente polarizado, é uma combinação das oposições. [...] A contradição e a complexidade da alma russa talvez esteja relacionada ao fato de que na Rússia colidem e interagem dois fluxos da história mundial: o Oriente e o Ocidente. O povo russo não é nem puramente europeu nem puramente asiático. A Rússia é uma parte do mundo, um enorme Oriente-Occidente, ela junta os dois mundos. Na alma russa, sempre lutaram dois princípios, o oriental e o ocidental.¹⁴⁴

Como acabamos de ver, em *Cultura e explosão*, Lótman, que começou com os estudos estritamente literários, atua como um filósofo inserido na linhagem dos filósofos russos e soviéticos, tais como os já citados Nikolai Berdiáiev e Vladímir Vernádski. O diferencial da ideia filosófica de Lótman, em relação aos conceitos

¹⁴⁴ BERDIÁIEV, N. *A ideia russa* (*Русская идея*). // <http://lib.rus.ec/b/121191/read#t1> (Tradução de: AMÉRICO, Edelcio).

anteriores de bipolaridade, consiste na suposição da existência de dois tipos de cultura, binária e ternária. Se a Rússia pertence ao modelo binário explosivo, a maioria dos países europeus é do tipo ternário:

Nas estruturas ternárias as explosões mais poderosas e profundas não abarcam toda a riqueza complexa das camadas sociais. A estrutura central é capaz de sobreviver a uma explosão tão forte e catastrófica que seu estrondo, sem dúvida, retumbará em toda a massa da cultura. Porém, apesar disso, nas condições de uma cultura ternária, a afirmação dos contemporâneos e, em seguida, dos historiadores sobre uma completa destruição da antiga camada cultural será uma mistura de auto-enganação e de um lema tático. [...] As estruturas ternárias conservam alguns valores do período anterior, transferindo-os da periferia para o centro do sistema. [...] O sistema ternário tende a ajustar o ideal à realidade, enquanto o binário tenta realizar na prática um ideal irrealizável.¹⁴⁵

Dessa forma, *Cultura e explosão* é uma tentativa filosófica de resolver a questão que inquietava a Rússia desde o século XVIII: afinal, qual caminho o país deveria seguir: o seu próprio ou o da Europa? Nessa relação, seria interessante mencionarmos uma teoria contraditória que pertence a Dmitri Likhatchiov. Ele afirmou em diversas ocasiões que a dicotomia entre o Oriente e Ocidente na cultura russa é um mito criado por Pedro, o Grande, com o objetivo de justificar suas reformas que visavam enfraquecer a igreja e fortalecer o poder do monarca. Sendo assim, a bipolaridade cultural também seria um mito, fruto da invenção de Pedro, uma vez que a Rússia, desde tempos remotos, reunia em si tanto os traços ocidentais, quanto orientais. A sua principal missão é ser pacificadora e unificadora dos povos:

¹⁴⁵ Idem. P. 257-258.

O traço mais característico da cultura russa, que atravessa toda a sua história milenar, desde a Rússia dos séculos X-XIII, mãe ancestral dos três povos eslavos – russo, ucraniano e bielorusso – é a sua universalidade.¹⁴⁶

No caso de *Cultura e explosão* de Lótman, parece que a própria época em que o livro foi escrito, no início dos anos 1990, uma década tão perturbada, induzia a ideia de bipolaridade, conflitos e explosão. Era o fim da União Soviética e início de um novo ciclo político e cultural. Assim, como já havia acontecido inúmeras vezes na história russa, dessa vez o início de uma vida nova também foi marcado por uma completa e violenta destruição dos resquícios do modelo anterior. Como um bom exemplo disso podemos lembrar-nos das estatuas de Lênin que foram derrubadas no país inteiro e das ruas e estações de metrô que mudaram de nome de um dia para outro com intuito de apagar completamente o passado da memória da nação. Na opinião de Lótman, naquela época presenciávamos a transformação da cultura russa em um sistema ternário:

O processo que testemunhamos pode ser descrito como uma passagem do sistema binário para o ternário. Entretanto, não podemos deixar de lado a peculiaridade desse momento: a própria passagem é concebida dentro dos conceitos tradicionais do binarismo. [...] A passagem do pensamento orientado para as explosões à consciência evolutiva adquire, nesse momento, um significado especial, já que toda a cultura anterior tendia à polaridade e ao maximalismo.¹⁴⁷

Os anos seguintes mostraram que essa transformação da cultura russa em um sistema ternário ainda levará muito tempo para ser concluída. Porém, Iúri Lótman não

¹⁴⁶ LIKHATCHIOV, D. Os mitos sobre a Rússia, antigos e novos (Мифы о России старые и новые). // LIKHATCHIOV, D. *Reflexões sobre a Rússia (Раздумья о России)*. <http://www.lihachev.ru/nauka/kulturologiya/biblio/1933>

¹⁴⁷ Idem. P. 269.

teve oportunidade de acompanhar esse processo, pois, em 28 de outubro de 1993 ele faleceu.

A trajetória da atividade científica de Iúri Lótman pode ser traçada como um movimento que se iniciou a partir de figuras particulares (poetas, escritores e políticos) para depois incluir os processos culturais mais gerais. Ele começou com os estudos do Iluminismo russo e de seus representantes, porém, gradualmente os seus estudos expandiram-se para todos os períodos da cultura russa: iniciando pela literatura russa antiga e terminando com os últimos anos da União Soviética. Essa trajetória externa esconde os processos internos de grande importância:

De modo externo, a evolução de Lótman aparece como uma ampliação gradual do horizonte cognitivo: dos estudos específicos histórico-literários à semiótica da arte e da cultura. Porém, na essência, cada estudo concreto era acompanhado por uma profunda reavaliação de todo o sistema das categorias dos conhecimentos humanos e pela transformação do próprio objeto que se apresentava cada vez mais complexo por sua estrutura e funções.¹⁴⁸

A visão histórica da literatura foi um traço peculiar de sua obra desde os primeiros trabalhos universitários. A combinação da análise filológica e histórica lhe concedia um caráter sistemático: cada fenômeno era visto em seu contexto histórico-social e artístico, ou seja, analisado a partir de vários aspectos. Posteriormente, os estudos de Lótman foram enriquecidos pela metodologia linguística, psicológica, estruturalista, semiótica e de muitas outras ciências e ganharam sua principal característica: a interdisciplinaridade. As atividades de Lótman com professor universitário também tiveram um papel substancial em sua obra.

¹⁴⁸ CRIGÓRIEV, R. G., DANIEL, S. M. "O paradoxo de Lótman" ("Парадокс Лотмана"). <http://www.ruthenia.ru/lotman/txt/grigorjev-daniel98.html>

Além disso, atentaremos para o caráter ambíguo dos interesses científicos de Lótman: por um lado, o interesse por fenômenos precisos, definidos e fundamentados e, por outro, por processos ocasionais e inesperados (explosões). De um lado, ele era atraído pelas figuras centrais da literatura russa (tais como Púchkin, Liérmontov, Gógol, Dostoiévski, entre outros), de outro, sempre aspirava estudar os personagens desconhecidos, como é o caso de Andrei Kaissárov. Esse lado paradoxal dos estudos de Lótman foi destacado no ensaio “O paradoxo de Lótman” de R. Grigóriev e S. Daniel:

Lótman pensava paradoxalmente e gostava dos paradoxos não tanto pela originalidade da sua capacidade intelectual, quanto pelo caráter paradoxal do objeto escolhido por ele: antes de tudo, a arte. Justamente a arte desmente quaisquer presunções amplamente difundidas, contradiz aquilo que já se tornou estável em nome da formação, sempre desviando-se das respostas finais. Onde para os outros pesquisadores tudo parecia claro desde os tempos remotos, Lótman via problemas.¹⁴⁹

Para finalizar esse capítulo dedicado ao último decênio da vida de Iúri Lótman, temos que dizer que os estudos baseados em suas obras não pararam com a sua morte, em 1993, inclusive alguns materiais foram lançados já como póstumos. Isso aconteceu, por exemplo, com o seu último livro *Os mecanismos imprevisíveis da cultura*¹⁵⁰ publicado apenas em 2010. Nessa obra, Lótman continua a desenvolver as ideias sobre os processos explosivos na cultura, que foram expostas em *Semiosfera*. A palavra chave aqui é "imprevisível": é justamente a imprevisibilidade dos processos culturais que atraía Lótman durante os últimos anos de sua atividade, já como filósofo da cultura.

¹⁴⁹ Idem.

¹⁵⁰ LÓTMAN, Iu. *Os mecanismos imprevisíveis da cultura* (Непредсказуемые механизмы культуры). TLU Press, Talinn, 2010.

Em 1995, a Universidade Estatal Russa de Humanidades publicou a primeira *Coletânea Lotmaniana*¹⁵¹ que reuniu tanto obras autobiográficas de Lótman, quanto memórias dos participantes das Escolas de verão e trabalhos inspirados nas ideias sugeridas por ele. Em 1997 e 2004 saem, por conseguinte, a segunda e terceira *Coletâneas*¹⁵².

Anualmente, desde 1997, em 28 de fevereiro (no dia do aniversário de Iúri Lótman) o Departamento de Literatura Russa da Universidade de Tártu organiza o Seminário Lotmaniano. A partir de 2001 o Seminário torna-se internacional com duração de três dias e mais de 30 apresentações de vários países. O símbolo do Seminário Lotmaniano é o autocharge em que Lótman abre a porta do Departamento com uma chave:

¹⁵¹ *Coletânea Lotmaniana I* (Лотмановский сборник I). Moscou, ITS-Garant, 1995.

¹⁵² *Coletânea Lotmaniana II* (Лотмановский сборник II). Moscou, OGI, 1997; *Coletânea Lotmaniana III* (Лотмановский сборник III). Moscou, AST, 2004.

Em fevereiro, entre 2002 e 2012, como homenagem ao 80º e 90º aniversários de Iúri Lótman, o Departamento de Literatura Russa e de Semiótica da Universidade de Tártu organizaram Congressos Internacionais. O Congresso, ocorrido em 2002, teve como tema "A semiótica da cultura: os mecanismos culturais, fronteiras, identidades"; já em 2012, o título era "Poliglotismo cultural". Alias, poliglotismo é uma das qualidades essenciais atribuídas por Lótman à cultura "que pode ser caracterizada como poliglotismo por princípio. Nenhuma cultura é capaz de limitar-se a apenas uma linguagem".¹⁵³

Uma das apresentações que marcou o último Congresso foi a de Borís Uspíenski, um dos representantes mais notáveis da Escola semiótica de Tártu-Moscou, intitulada "*Europe as Metaphor and Metonymy in Relation to the History of Russia*". A palestra, durante a qual Uspíenski analisou todo o caminho histórico da Rússia e o comparou com Europa por meio de conceitos linguísticos, "metáfora" e "metonímia", mostra como o método estrutural de estudo de cultura pode ser combinado com o histórico e semiótico. Esse é o rumo que tomaram os estudos semióticos atualmente.

A diversidade dos participantes dos Congressos não mostra apenas a amplitude da difusão das obras de Lótman no mundo moderno, mas prova que os seus estudos continuam a ser desenvolvidos e estimularem os pesquisadores.

Veremos no próximo capítulo, através da análise da obra de Lótman e de *corpus* crítico dedicado a ela, como esse modelo paradoxal e imprevisível funciona dentro do seu universo, enquanto semioticista da cultura.

¹⁵³ LÓTMAN, Iu. "A cultura como intelecto coletivo e os problemas da inteligência artificial" ("Культура как коллективный интеллект и проблемы искусственного разума"). // LÓTMAN, Iu. *Semiosfera*. São Petersburgo, Iskússtvo-SPB, 2001. P. 563.

CAPÍTULO II

O UNIVERSO DE IÚRI LÓTMAN

1. Da história à semiótica

O primeiro aspecto a ser mencionado ao falarmos do substrato metodológico e teórico da obra de Iúri Lótman é a dificuldade de sua definição, conforme é relatado por vários autores que se dedicaram a essa tarefa. Assim, Igor Tchernov, professor e colega de Lótman no Departamento de Literatura Russa da Universidade de Tártu, afirma:

Descrever o sistema histórico e conceitual de Iu. M. Lótman é uma tarefa bastante complexa. Não apenas pelo fato de que os próprios conceitos se encontram em constante evolução: ele os descarta com facilidade e os substitui por outros sem se preocupar com o destino das suas ideias recentes, como também porque eles dificilmente podem ser imaginados como um sistema. Sem dúvida, esse sistema existe, porém a sua revelação é prejudicada tanto pelo volume extremo do material no qual e para qual ele foi criado, quanto pelo receio de perder algo essencial e característico para Iu. M. Lótman como pensador.¹⁵⁴

Mikhail Lótman, o único dos três filhos de Iúri Lótman que seguiu o caminho paterno e atualmente leciona semiótica na Universidade de Tallinn, compartilha dessa opinião:

Todas as suas publicações semióticas são dedicadas ou ao desenvolvimento posterior da teoria semiótica da cultura ou à análise

¹⁵⁴ THCERNOV, Igor. "Ensaio introdutório ao sistema de Iu. M. Lótman" ("Опыт введения в систему Ю.М.Лотмана"). // Lótman, Iu. M. *Sobre a literatura russa (О русской литературе)*. São Petersburgo, 1997. P. 10.

semiótica de um material culturológico concreto. Iúri Lótman detinha-se nos problemas teóricos concernentes aos fundamentos da semiótica ou à metodologia da análise semiótica apenas na medida em que era necessário para uma pesquisa concreta em que as suas opiniões divergissem das teses dos seus precursores.¹⁵⁵

Entre os trabalhos dedicados à análise da metodologia de Lótman, destaca-se o ensaio de Igor Tchernov (citado no início desse capítulo) que salienta o historicismo como uma das características principais da metodologia de Lótman:

Pela natureza, pelo modo de pensar, pela aproximação ao material e até mesmo pela memória histórica quase fenomenal, Iu. M. Lótman é um historiador. Foi por isso que os seus primeiros trabalhos pareciam mais estudos históricos de que literários, tanto pelo material quanto pelo caráter de sua interpretação.¹⁵⁶

A essência do seu método histórico, de acordo com teórico da literatura Mikhail Gaspárov, consiste na reconstrução de valores de cada um dos períodos estudados:

Para cada cultura, ele reconstrói o seu próprio sistema de valores e aquilo que, olhando de fora, parecia um mosaico eclético, de dentro resulta ser ordenado e não contraditório, mesmo naqueles casos extremos como a negação da imortalidade da alma feita por Radíchev no início da obra¹⁵⁷ e sua afirmação no final.¹⁵⁸

¹⁵⁵ LÓTMAN, M. Iu. "A semiótica da cultura na Escola semiótica de Tártu-Moscou" ("Семиотика культуры в Тартуско-Московской семиотической школе"). // <http://www.ruthenia.ru/lotman/txt/mlotman02.html>

¹⁵⁶ TCHERNOV, Igor. "Ensaio introdutório ao sistema de Iu. M. Lótman" ("Опыт введения в систему Ю.М.Лотмана"). // Lótman, Iu.M. *Sobre a literatura russa (О русской литературе)*. São Petersburgo, 1997. P. 6.

¹⁵⁷ Trata-se do tratado filosófico de Radíchev, escrito entre 1792-1796 sob o título *Sobre o homem, sua mortalidade e a imortalidade (О человеке, его смертности и бессмертии)*. Lótman escreveu sobre esse tratado em seu ensaio "Reflexão da ética e da tática da luta revolucionária na literatura russa do século XVIII" ("Отражение этики и тактики революционной борьбы в русской литературе конца XVIII века"). // LÓTMAN, Iu.M. *Sobre a literatura russa. Artigos e estudos: história da prosa russa*,

Lótman analisava um personagem ou um processo histórico não apenas do ponto de vista atual, como também a partir do contexto histórico-cultural da época em questão. Ele dizia que “a percepção de um texto artístico sempre é uma luta entre o ouvinte e o autor”¹⁵⁹: existe uma diferença, às vezes considerável, entre as intenções do autor como criador do texto e a sua compreensão pelo leitor. Nessa luta, Lótman tentava “defender” o autor, recriando o contexto no qual sua obra havia sido criada:

Isso significa: sendo historiador, ele pensa nem tanto no como essas épocas são percebidas por nós, quanto na visão que elas têm sobre si mesmas.¹⁶⁰

A compreensão que o processo histórico acontece aos “trancos” levou Lótman ao interesse por possibilidades que nunca se tornaram realidade. Foi por isso que ele dedicou tantos estudos aos personagens pouco conhecidos ou até mesmo esquecidos do mundo literário e cultural russo:

Lótman insistia que a história segue as suas leis, porém, ela não é fatal. Nela sempre existem as possibilidades não-utilizadas, no passado há muito mais de não-realizado de que de realizado. Justamente as possibilidades perdidas da cultura chamavam a atenção de Lótman [...].¹⁶¹

teoria da literatura. (O русской литературе. Статьи и исследования: история русской прозы, теория литературы). São Petersburgo, Iskustvo, 1997. P. 211-238.

¹⁵⁸ GASPÁROV, M. "Iu. M. Lótman: a ciência e a ideologia" ("Ю. М. Лотман: наука и идеология"). // LÓTMAN, Iu. *Sobre os poetas e a poesia (O поэтах и поэзии)*. São Petersburbo, Iskustvo-SPB, 1996. P. 13-14.

¹⁵⁹ LÓTMAN, Iu. "Tipologia dos textos e tipologia das ligações intertextuais". ("Типология текстов и типология внетекстовых связей"). // *Estrutura do texto artístico (Структура художественного текста)*. http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Lotman/_03.php

¹⁶⁰ GASPÁROV, M. "Iu. M. Lótman: a ciência e a ideologia" ("Ю. М. Лотман: наука и идеология"). // LÓTMAN, Iu. *Sobre os poetas e a poesia (O поэтах и поэзии)*. São Petersburbo, Iskustvo-SPB, 1996. P. 14.

¹⁶¹ Idem.

Porém, mesmo quando Lótman escrevia sobre os escritores e os poetas famosos, ele evitava utilizar uma imagem estereotipada, um modelo petrificado e procurava analisar, de forma praticamente psicológica, os traços humanos com todas as suas contradições, ou seja, "para Lótman, a personalidade humana não é uma substância e sim uma relação, um ponto de cruzamento dos códigos sociais".¹⁶²

Portanto, a individualidade do homem torna-se, para Lótman, uma chave para compreender e descrever uma época ou uma tendência literária correspondente:

Dessa forma, Lótman transfere a ciência para aquele ponto, onde antes reinava a arte: para o mundo dos caracteres e dos destinos humanos, o mundo dos nomes próprios. Ele contempla a imprevisibilidade da concretude histórica.¹⁶³

Tendo uma figura humana como ponto de partida, Lótman ampliava a sua análise para incluir nela as épocas e as tendências literárias e culturais. Porém, mais uma vez, ele evitava os moldes prontos e os caminhos fáceis. O seu olhar “paradoxal” procurava aquilo que tinha passado despercebido aos críticos anteriores ou havia sido menosprezado.

É o caso do Iluminismo que marcou a cultura russa do final de século XVIII. Enquanto a maioria dos pesquisadores lançava-se diretamente para o assim chamado Século de Ouro da literatura russa, Lótman considerava que fora o Iluminismo a predestinar o início do auge da literatura russa ao longo do século XIX, o surgimento das obras de Púchkin, Lérmontov, Gógol, Dostoiévski, Tolstói e muitos outros. Por

¹⁶² GASPÁROV, M. "Iu. M. Lótman: a ciência e a ideologia" ("Ю. М. Лотман: наука и идеология"). // LÓTMAN, Iu. *Sobre os poetas e a poesia (О поэтах и поэзии)*. São Petersburbo, Iskustvo-SPB, 1996. P. 15.

¹⁶³ Idem.

tanto, as raízes de vários escritores e poetas russos podem ser encontradas nesse período.

Lina Steiner, professora na área dos estudos eslavos da Universidade de Chicago, destaca a importância do Iluminismo no sistema teórico de Lótman e até na formação de sua personalidade como teórico da cultura e literatura. Segundo ela, existe uma relação de continuidade entre os estudos sobre a literatura e cultura russa (principalmente sobre o Iluminismo) e a outra direção de sua pesquisa, a semiótica. Nesse caso, mais uma vez, podemos observar um entrelaçamento estreito entre a vida e a obra de Lótman:

The link between Lotman's thought and the Enlightenment can hardly surprise those familiar with his biography. He was trained and first became well known as a scholar of late eighteenth-century literature and culture. In fact, the relationship between his studies in the Russian, French, and German culture of the eighteenth century and his semiotics and cultural theory ought to be seen as a continuity rather than as a break. Certain concepts and ideological positions that Lotman came across in his studies of the Enlightenment thinkers informed and defined his own cultural horizon and, in subtle ways, came to influence his ideas about semiosis as such...¹⁶⁴

De acordo com Steiner, a teoria da semiótica criada e desenvolvida por Lótman, de certo modo, é fruto dos seus estudos de Iluminismo:

Lotman's semiotic theory rests on such crucial premises of the Enlightenment as the belief in the autonomous and interested

¹⁶⁴ STEINER, Lina. "Toward an Ideal Universal Community: Lotman's Revisiting of the Enlightenment and Romanticism". // *Comparative Literature Studies*, Volume 40, Number 1, 2003. P. 37.

self, the valorization of novelty, and the view of history as progress.¹⁶⁵

Segundo Igor Tchernov, o processo de formação da semiótica da cultura de Lótman pode ser dividido em dois períodos. O primeiro é caracterizado pela formação dos principais conceitos e pela delimitação dessa nova ciência:

A ideia central dessa etapa foi a justificativa da autonomia da “língua” artística, ou seja, a língua era entendida em um amplo sentido semiótico e não como um objeto do estudo linguístico.¹⁶⁶

Durante a primeira etapa, as fronteiras da semiótica encontravam-se em uma constante expansão e abrangiam um material extremamente amplo: “Em essência, todos os produtos da manifestação cultural espiritual e material eram analisados como formações sígnicas”, afirma Tchernov.¹⁶⁷ Nesse caso, o risco era de perder a qualidade e seriedade dos trabalhos no meio a essa vastidão de assuntos e disciplinas, porém a solidez e a extensão dos conhecimentos histórico-culturais e teóricos contribuíram para que os estudos de Lótman mantivessem seu nível profissional elevado.

Já o segundo período destaca-se pela aplicação do termo “texto” às mais variadas manifestações da cultura humana:

Um pouco mais tarde, já no final dos anos 1960-1970, tornou-se crucial o conceito de “texto” empregado como um termo semiótico a não como um objeto do estudo especificamente filológico.

¹⁶⁵ Idem.

¹⁶⁶ TCHERNOV, Igor. "Ensaio introdutório ao sistema de Iu. M. Lótman" ("Опыт введения в систему Ю.М.Лотмана"). // Lótman, Iu.M. *Sobre a literatura russa (О русской литературе)*. São Petersburgo, 1997. P. 7.

¹⁶⁷ Idem. P. 8.

Mantém-se a característica principal do período anterior, a amplitude dos estudos, e o conceito de texto passa a ser visto como o elemento organizador da cultura e também seu resultado e seu produto. O estudo do texto visto desse modo permitiu fazer uma descoberta fundamental para a nova ciência: “cultura não é um todo estático que existe de modo sincrônico,”¹⁶⁸ mas constitui-se através da contraposição, colisão e influência de várias camadas históricas:

A descoberta desse fato exigiu o estudo mais minucioso do fenômeno do texto, a revelação das suas funções em diferentes culturas literárias, a descrição da dinâmica de troca das funções do texto no processo da evolução histórica da literatura.¹⁶⁹

Através do estudo interdisciplinar dos textos culturais cria-se o modelo semiótico da cultura. Nele foram destacados tanto os textos dominantes quando os textos periféricos e secundários e foi analisada a sua correlação e os processos que fazem com que alguns textos sejam “aprovados” pela sociedade e outros, rejeitados. O método “paradoxal” de Lótman conduziu à conclusão de que às vezes o estudo dos textos periféricos “nos oferece resultados muito mais interessantes de que o estudo dos textos básicos, ‘clássicos’”¹⁷⁰.

¹⁶⁸ Idem.

¹⁶⁹ Idem.

¹⁷⁰ Idem. P. 8.

2. A semiótica da cultura no contexto teórico

No capítulo anterior descrevemos as origens históricas e metodológicas dos estudos semióticos na União Soviética como baseadas em três cidades, Leningrado, Tártu e Moscou. Elas também constituíram o cerne teórico da obra de Iúri Lótman enquanto semioticista da cultura.

Essas origens ainda podem ser divididas em duas partes principais: ocidentais e propriamente russas ou soviéticas. Os precursores russos e soviéticos são os já mencionados Aleksandr Vesselóvki e Aleksandr Potebniá, os simbolistas, os futuristas, os formalistas russos, bem como Mikhail Bakhtin e os pesquisadores que formavam o seu círculo de estudos, Valentin Volóchinov e Pável Medviédev. O papel da herança formalista na formação de Lótman na Universidade de Leningrado foi salientado por Tchernov:

Para entender esse ambiente, é preciso lembrar que praticamente todos os professores estudiosos da literatura de uma ou de outra forma passaram pela “escola formal”, ou seja, sabiam analisar as obras literárias, trabalhar com o material mais variado, possuíam uma preparação verdadeiramente acadêmica. Iu. M. Lótman era o aluno favorito dos seus professores e herdou os melhores traços dessa tradição científica. Talvez tenha sido justamente essa escola que lhe ensinasse a ser aberto em relação aos novos problemas da ciência, formulá-los e sugerir soluções originais.¹⁷¹

¹⁷¹ TCHERNOV, Igor. "Ensaio introdutório ao sistema de Iu. M. Lótman" ("Опыт введения в систему Ю.М.Лотмана"). // Lótman, Iu.M. *Sobre a literatura russa (О русской литературе)*. São Petersburgo, 1997. P. 6.

Como raízes ocidentais podem ser apontadas, é claro, a semiótica de Charles Peirce baseada no conceito de signo e a semiologia de Ferdinand de Saussure que prioriza a língua, ou seja, o sistema de signos. Posteriormente, as ideias de Peirce e Saussure transformaram-se em duas correntes nos estudos semióticos. Os herdeiros de Saussure são estruturalistas e pós-estruturalistas, representados por Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes, Roman Jakobson, Tzvetan Todorov e Julia Kristeva. Já as ideias de Peirce foram desenvolvidas ao longo do século XX por semioticistas estadunidenses Charles W. Morris e Thomas Sebeok, bem como por Umberto Eco, entre muitos outros.

Já havíamos mencionado antes o caráter anti-político explícito da Escola semiótica de Tártu-Moscou e essa, na opinião de Emmanuel Landoldt¹⁷², é uma das diferenças cruciais entre os semióticos soviéticos e franceses (pós-estruturalistas), defensores ativos das ideias marxistas. Dessa forma, se os semioticistas franceses eram radicalmente politizados, os soviéticos, pelo contrário, eram despolitizados por preferirem manter-se longe da política por razões da própria segurança.

No ensaio "A semiótica da cultura na Escola semiótica de Tártu-Moscou"¹⁷³ Mikhail Lótman analisa ambas as correntes da semiótica ocidental e as compara com os conceitos elaborados por semioticistas soviéticos. Apesar do fato que no ensaio de Mikhail Lótman se trata da Escola de Tártu-Moscou em geral, tudo o que foi dito acima pode ser perfeitamente aplicado ao universo teórico de Iúri Lótman enquanto seu fundador e líder.

Em sua opinião, os seguidores de Peirce compreendem a semiótica da cultura da seguinte forma: para eles, a "semiótica" é um método de estudo, enquanto a "cultura" é

¹⁷² LANDOLDT, Emmanuel. "Um diálogo impossível sobre a semiótica: Júlia Kristeva – Iúri Lótman". ("Один невозможный диалог вокруг семиотики: Юлия Кристева – Юрий Лотман"). // *NLO*, 2011, No 109. <http://magazines.russ.ru:8080/nlo/2011/109/la12.html>

¹⁷³ LÓTMAN, M. Iu. "A semiótica da cultura na Escola semiótica de Tártu-Moscou" ("Семиотика культуры в Тартуско-Московской семиотической школе"). // <http://www.ruthenia.ru/lotman/txt/mlotman02.html>

um objeto de estudo. Sendo assim, as relações entre a semiótica e a cultura são independentes, ou seja, a cultura pode ser analisada por meio da metodologia semiótica, mas isso também pode ser feito com ajuda de outros métodos. Já para os participantes da Escola de Tártu-Moscú, a cultura e a semiótica são ligadas inseparavelmente entre si: a semiótica é, antes de tudo, semiótica da cultura, isto é: a metodologia essencial para o estudo da cultura. Por sua vez, a cultura é a semiótica, pois ela consiste em textos semióticos.

Já em relação aos semioticistas soviéticos e aos estruturalistas e pós-estruturalistas franceses, Mikhail Lótman chega às seguintes conclusões:

Os herdeiros "diretos" de Saussure – estruturalistas e pós-estruturalistas franceses – apesar de uma série de estudos brilhantes, não elaboraram a semiótica da cultura integral como o fizeram os pesquisadores integrantes da Escola de Tártu-Moscú.¹⁷⁴

Ao falar da "semiótica da cultura integral", o autor subentende principalmente as "Teses" elaboradas por participantes da última escola de verão em 1974. Apesar das diferenças, segundo M. Lótman, a Escola Semiótica Soviética era mais próxima às ideias de Saussure de que de Peirce. Porém, mesmo assim, é impossível ignorar as divergências.

Como se sabe, na obra de Saussure¹⁷⁵, a atenção principal fora concentrada no problema de separação entre a língua e a fala, *langue e parole*. Os estruturalistas continuaram essa tradição ao colocarem no centro dos seus estudos a língua, o signo, as oposições binárias, etc. Na semiótica da cultura de Lótman esses conceitos também

¹⁷⁴ Idem.

¹⁷⁵ SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Linguística Geral*. 30ª Edição. São Paulo: Cultrix, 2002.

eram importantes, porém o grande diferencial da sua metodologia é a posição central do texto.

O primeiro dos ensaios de Lótman apresentados no nosso trabalho trata justamente de "O problema de texto" ¹⁷⁶. Escrito em 1964, ou seja, no período em que os seus conceitos enquanto semioticista ainda estavam se formando, o ensaio apresenta vários aspectos que foram desenvolvidos na obra posterior de Lótman.

Em primeiro lugar, ele afirma a necessidade de separar o conceito de texto linguístico e literário:

O texto é um sinal de um determinado conteúdo, que em sua individualidade está ligado à individualidade desse texto. Neste sentido, há uma profunda diferença entre a compreensão linguística e literária do texto. O texto linguístico permite expressões diferentes do mesmo conteúdo. Ele é traduzível e, por princípio, indiferente às formas de gravação (por meio de som, caracteres, sinais telegráficos etc.) O texto de uma obra literária, por princípio, é individual. Ele é criado para o conteúdo específico e, considerando a referida relação de entre o conteúdo e sua expressão em um texto literário, não pode ser substituído por nenhum outro texto, adequado em termos de expressão, sem que o plano do conteúdo seja alterado.¹⁷⁷

Dessa forma, o texto literário é um sistema construído com a base do texto compreendido no sentido linguístico em relação ao qual ele é um sistema de modelização secundário. A mesma ideia foi expressa por Mikhail Bakhtin, apontado (e

¹⁷⁶ LÓTMAN, Iu. "O problema do texto" ("Проблема текста"). // *Palestras sobre a poética estrutural* (*Лекции по структуральной поэтике*). Moscou, Gnozis, 1994.

¹⁷⁷ Idem.

não sem razão) como um dos fundadores da semiótica soviética.¹⁷⁸ Em seu ensaio, cujo título é quase o mesmo do artigo citado de Lótman (O problema do texto na linguística, filologia e outras ciências humanas), Bakhtin também parte da comparação entre a língua com o texto:

Por trás de todo texto, encontra-se o sistema da língua; no texto, corresponde-lhe tudo quanto é repetitivo e reproduzível, tudo quanto pode existir fora do texto [...] Se por trás do texto não há uma língua, já não se trata de um texto, mas de um fenômeno natural (não pertencente à esfera do signo); por exemplo, uma combinação de gritos e de gemidos, desprovida de reprodutibilidade linguística (própria do signo).¹⁷⁹

A língua, em comparação com o texto literário, é uma estrutura semântica mais simples, já o texto literário é extremamente semantizado e, para seu estudo, é necessário considerar a multiplicidade dos significados que cada sua palavra pode representar tanto para o autor, quanto para o leitor. Sendo assim, para os estudos semióticos, o texto literário é um objeto mais rico em possíveis ligações semânticas, do que o texto linguístico. A riqueza semântica é a razão pela qual a análise das obras literárias tornou-se um dos temas centrais dos estudos tanto dos semioticistas de Tártu-Moscú em geral, quanto de Iúri Lótman em particular.

Uma vez separado do texto linguístico, nos anos a seguir, o significado do texto literário continua a ser constantemente ampliado:

¹⁷⁸ GRZYBEK, P. "A semiótica de Baktín e a Escola de Tártu-Moscú" ("Бахтинская семиотика и московско-тартуская школа"). // http://www.peter-grzybek.eu/science/publications/1995/grzybek_1995_lotman-bachtin.html

¹⁷⁹ BAKHTÍN, Mikhail. "O problema do texto nas áreas da linguística, da filologia e outras ciências humanas. Tentativa de uma análise filosófica" // *Estética da criação verbal*. S. Paulo, Martins Fontes, 1997. P. 331.

Podemos analisar como texto um poema de um ciclo poético. Nesse caso, a sua relação ao ciclo será extratextual. É uma relação do texto com as estruturas externas. Entretanto, a unidade de organização do ciclo permite, em certo nível, analisar o ciclo também como um texto. Da mesma forma, podemos imaginar o método no qual serão compreendidas como texto todas as obras de um autor escritas em um determinado período de tempo [...] Finalmente, podem existir textos como “A obra de Shakespeare”, “A herança artística da Grécia Antiga”, “A literatura inglesa” e, como generalização levada ao extremo, “A arte da humanidade”.¹⁸⁰

O próximo passo da evolução da noção de texto na estrutura semiótica lotmaniana é a sua transferência da literatura para a cultura. O caráter abrangente dessa visão de texto na obra de Lótman foi observado por O. Leuta:

A mais importante estrutura sónica é a língua natural, enquanto todas as outras são organizadas de acordo com os princípios dela. São linguagens das comunidades culturais concretas, tais como: a linguagem do culto, a linguagem dos movimentos do corpo, das roupas, da arte e assim por diante. Qualquer comunicação finalizada em uma dessas linguagens é chamada por Iu. M. Lótman de texto.¹⁸¹

Assim, a própria cultura pode ser analisada como um texto, ou mais precisamente, um texto composto por outros textos, menores:

A cultura como um todo pode ser analisada como um texto. Entretanto, é muito importante destacar que é um texto de composição complexa que se divide em uma hierarquia de “textos dentro de textos” e que forma entrelaçamentos complexos de textos. Já que a própria palavra “texto” inclui a etimologia de entrelaçamento,

¹⁸⁰ LÓTMAN, Iu. *A estrutura do texto artístico (Структура художественного текста)*. Moscou, Iskustvo, 1970. P. 343.

¹⁸¹ LEUTA, O. "Iu. M. Lótman sobre as três funções de texto" ("Ю. М. Лотман о трех функциях текста"). // http://conus.info/mirrors/ec-dejavu.ru/l-2/Yuri_Lotman_text.html

podemos dizer que através dessa interpretação devolvemos ao conceito de “texto” o seu significado autêntico.¹⁸²

Bakhtin também utiliza o termo "texto" não apenas no sentido estritamente linguístico, mas também referente à cultura:

Se tomarmos o texto no sentido amplo de um conjunto coerente de signos, então também as ciências da arte (a musicologia, a teoria e a história das artes plásticas) se relacionam com textos (produtos da arte). Pensamentos sobre pensamentos, emoção sobre emoção, palavras sobre palavras, textos sobre textos.¹⁸³

Na obra dos pós-estruturalistas franceses como, por exemplo, Roland Barthes e Julia Kristeva, o conceito de texto também passa a ocupar lugar de destaque, basta lembrarmos o termo "intertextualidade", introduzido por Julia Kristeva em 1967¹⁸⁴ como resposta ao conceito de Bakhtin de “romance polifônico” (ao qual voltaremos mais tarde). Eis a conhecida definição, dada por Roland Barthes:

Todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis: os textos da cultura anterior e os textos da cultura atual. Todo texto representa um novo tecido feito de citações antigas. [...] O intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas cuja origem raramente é recuperável, de citações inconscientes ou automáticas, feitas sem aspas.¹⁸⁵

¹⁸² LOTMAN, Iúri. "O texto como um problema semiótico" ("Текст как семиотическая проблема"). // *História e tipologia da cultura russa (История и типология русской культуры)*. São Petersburgo, Iskustvo – SPB, 2002. P. 158-221.

¹⁸³ BAKHTÍN, Mikhail. "O problema do texto nas áreas da linguística, da filologia e outras ciências humanas. Tentativa de uma análise filosófica" // *Estética da criação verbal*. S. Paulo, Martins Fontes, 1997. P. 329.

¹⁸⁴ KRISTEVA, Julia. "Bakhtin, palavra, diálogo, romance". // *Semiótica francesa. De estruturalismo ao pós-estruturalismo (Frantsúskaia semiótika. Ot strukturalisma k poststrukturalismu)*. Moscou, Labirinto, 2000.

¹⁸⁵ BARTHES, Roland. *Obras selecionadas: Semiótica. Poética. (Ízbrannyye raboty: Semiótika, poética)*. Moscou, 1989. P. 418.

Não é por acaso que as teorias dos pós-estruturalistas franceses às vezes são chamadas de "pantextualismo".¹⁸⁶ Para eles, o mundo todo pode ser percebido como um grande texto, de acordo com a famosa frase de Jacques Derrida: "*Il n'y a pas de hors-texte*" (Não existe nada fora do texto).¹⁸⁷ Já para Lótman, o texto sempre possui limites:

O texto possui limites [...] O limite, ao mostrar para leitor que ele lida com um texto e ao despertar em sua consciência todo o sistema dos códigos artísticos correspondentes, encontra-se em uma posição estruturalmente forte. [...] O texto é dotado de uma organização interna que o transforma, no nível sintagmático, em um todo estrutural.¹⁸⁸

Esses limites podem ser traçados por meio da comparação do texto com um "outro", seja ele um outro texto ou um "não-texto":

O papel de "outro" pode ser desempenhado, por exemplo, por uma realidade extratextual, por seu autor, leitor, outro texto e assim por diante; em outras palavras, o texto deve ser inserido na cultura. Dessa forma, o texto possui a mesma duplicidade semântica do signo: por um lado, o texto é imanente e autossuficiente (...); por outro, ele sempre está incluído na cultura e faz parte dela; uma completa exclusão de texto da cultura levará à eliminação da sua natureza.¹⁸⁹

¹⁸⁶ LANDOLDT, Emmanuel. "Um diálogo impossível sobre a semiótica: Júlia Kristeva – Iúri Lótman". ("Один невозможный диалог вокруг семиотики: Юлия Кристева – Юрий Лотман"). // *NLO*, 2011, No 109. <http://magazines.russ.ru:8080/nlo/2011/109/la12.html>

¹⁸⁷ DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Paris, Éditions de Minuit.

¹⁸⁸ LÓTMAN, Iu. *A estrutura do texto artístico*. (*Структура художественного текста*). Moscou, Iskustvo, 1970. P. 61-62.

¹⁸⁹ LÓTMAN, M. Iu. "A semiótica da cultura na Escola semiótica de Tártu-Moscou" ("Семиотика культуры в Тартуско-Московской семиотической школе"). // <http://www.ruthenia.ru/lotman/txt/mlotman02.html>

Referindo-se ao outro, Lótman "retoma a ideia do dialogismo bakhtiniano"¹⁹⁰, que vinha amadurecendo nos trabalhos de Bakhtin e membros do seu círculo ao longo dos anos. Assim Pável Medviédev, no livro de *O método formal nos estudos literários*¹⁹¹ de 1928, atenta para o papel central da "avaliação social" na formação de um enunciado. Para Medviédev, todos os enunciados são elaborados considerando a avaliação que eles receberão por parte da sociedade (ou seja, dos outros). A mesma ideia foi expressa na outra obra criada dentro do círculo de Bakhtin, *Marxismo e filosofia de linguagem* de 1930:

Todo o ideológico possui um **significado**: ele representa, simboliza e substitui algo que se encontra fora, ou seja, o signo. Onde não há signo também não há ideologia.¹⁹²

No primeiro livro de M. Bakhtin dedicado à obra de Dostoiévski, *Os problemas da obra de Dostoiévski*, de 1929, encontramos a seguinte definição do método aplicado à análise da obra do escritor russo:

Na base da presente análise encontra-se a convicção de que toda obra literária é sociológica, interna e imanentemente. Nela, encontram-se as forças sociais vivas e cada um dos seus elementos está repleto de avaliações sociais vivas.¹⁹³

Já na versão posterior desse livro (republicado em 1963 com vários acréscimos) *Os problemas da poética de Dostoiévski*, o conceito de avaliação social

¹⁹⁰ PAMPA, Olga Aran. "El (im)posible diálogo Bajtín-Lotman. Para una interpretación de las culturas". // <http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre6/dialogo.htm>

¹⁹¹ MEDVIÉDEV, P. N. *O método formal nos estudos literários*. São Paulo, Contexto, 2012.

¹⁹² VOLÓCHINOV, V. *Marxismo e filosofia da linguagem* (Марксизм и философия языка). Leningrado, Priboi, 1930. P. 13.

¹⁹³ BAKHTIN, M. *Problemas da obra de Dostoiévski* (Проблемы творчества Достоевского). // BAKHTIN, M. Obra em 7 volumes. Volume 2. Moscou, 1992. P. 7.

cede o totalmente lugar à polifonia do dialogismo, presente na consciência de todos os personagens e, certamente, do próprio autor que sempre considera a opinião que o "outro" pode ter sobre um dado tema.

Para Lótman, a principal diferença entre o texto como conceito linguístico e literário, cuja característica principal é a sua ligação com a dimensão extra-textual, ou seja, seu contexto histórico, ideológico, sociológico e assim por diante, é a seguinte:

A carne real de uma obra literária consiste no texto (um sistema de relações intra-textuais) e nas suas relações com a realidade extra-textual: realidade, normas literárias, tradições e ideias. É impossível a percepção do texto isolada do seu contexto extra-textual.¹⁹⁴

Em relação à divisão entre a língua e o texto, Bakhtin chega à mesma conclusão:

Assim, por trás de todo texto, encontra-se o sistema da língua; no texto, corresponde-lhe tudo quanto é repetitivo e reproduzível, tudo quanto pode existir fora do texto. Porém, ao mesmo tempo, cada texto (em sua qualidade de enunciado) é individual, único e irreproduzível, sendo nisso que reside seu sentido (seu desígnio, aquele para o qual foi criado). É com isso que ele remete à verdade, ao verídico, ao bem, à beleza, à história.¹⁹⁵

O fato de que Lótman se referia ao termo de "dialogismo" bakhtiniano intencionalmente pode ser provado por meio da seguinte conclusão sua, feita com objetivo de mostrar a diferença entre a inteligência artificial e a mente humana:

¹⁹⁴ LÓTMAN, Iu. "O problema do texto" ("Проблема текста"). // *Palestras sobre a poética estrutural* (Лекции по структуральной поэтике). Moscou, Gnozis, 1994.

¹⁹⁵ BAKHTÍN, Mikhail. "O problema do texto nas áreas da linguística, da filologia e outras ciências humanas. Tentativa de uma análise filosófica" //: *Estética da criação verbal*. S. Paulo, Martins Fontes, 1997. P. 331.

Nenhum dispositivo "monológico" (ou seja, monoglótico) é capaz de elaborar uma mensagem (uma ideia) totalmente nova, ou seja, ele não é pensante. O dispositivo pensante deve possuir uma estrutura dialógica (bilíngue) por princípio (no esquema mínimo). Essa conclusão em particular contribui para que se dê um novo sentido às ideias antecipadas de M. M. Bakhtin em relação à estrutura dos textos dialógicos.¹⁹⁶

Para Lótman, cultura, assim como texto, depende do "outro" para ser completa. Nesse caso, o "outro" pode ser representado por outra cultura (por exemplo, a cultura russa toma consciência de si sempre em comparação com outras culturas, geralmente ocidentais). O "outro" também pode aparecer como "não-texto", "não-cultura": por exemplo, a natureza, Deus.

A noção bakhtiniana de polifonia pode ser comparada com a ideia de Lótman sobre o poliglotismo da cultura que nunca é constituída por uma linguagem só:

Nenhuma cultura é capaz de limitar-se a apenas uma linguagem. O sistema mínimo é formado pelo conjunto de duas linguagens paralelas, por exemplo, a verbal e a plástica. Posteriormente, a dinâmica de qualquer cultura passa a incluir a multiplicação do conjunto das comunicações semióticas.¹⁹⁷

No universo teórico de Lótman, o paralelo entre o texto e a cultura é crucial. A contraposição entre o texto e a realidade extratextual, quando aplicada à cultura transforma-se em oposição entre cultura e não-cultura. Assim como para definir um texto precisamos traçar suas fronteiras, é necessário fazer o mesmo para delimitar uma

¹⁹⁶ LÓTMAN, Iu. "A cultura como intelecto coletivo e os problemas da inteligência artificial" ("Культура как коллективный интеллект и проблемы искусственного разума"). // LÓTMAN, Iu. *Semiosfera*. São Petersburgo, Iskústvo-SPB, 2001. P. 566.

¹⁹⁷ Idem. P. 563.

cultura. Para definir a si mesma, uma cultura precisa sempre dialogar com outras culturas. Outro meio de autodefinição de uma cultura é o seu olhar sobre a si mesma, uma autorreflexão. Nesse sentido, cultura é uma consciência coletiva.

É aqui que chegamos ao conceito de semiosfera, sugerido por Lótman. Em seu ensaio "Cultura como sujeito e seu próprio objeto" ele escreveu:

Nenhum mecanismo semiótico é capaz de funcionar como um sistema isolado, imerso no vácuo. Uma condição imprescindível de seu funcionamento é a imersão na semiosfera: no espaço semiótico.¹⁹⁸

No ensaio "Semiosfera" é retomada a mesma ideia:

Se, pela analogia com a biosfera (V. I. Vernádski) destacarmos a semiosfera, se tornará óbvio que esse espaço semiótico não é a soma de linguagens isoladas, mas a condição da sua existência e funcionamento que, de certo modo, as precede e se encontra em constante interação com eles.¹⁹⁹

A semiosfera possui leis próprias de existência, assim, as três principais funções do texto em particular e da cultura em geral, são as seguintes:

1. Função mnemônica (cultura como uma memória coletiva, um texto que consiste em inúmeros outros textos).
2. Função comunicativa (transferência de texto por meio de diversos canais de ligação).
3. Função criativa (criação de novos textos).

¹⁹⁸ LÓTMAN, Iu. "Cultura como sujeito e seu próprio objeto". ("Культура как субъект и сама-себе объект"). // LÓTMAN, Iu. *Semiosfera*. Iskustvo-SPB, 2001. P. 642.

¹⁹⁹ LÓTMAN, Iu. "Semiosfera". // LÓTMAN, Iu. *Semiosfera*. Iskustvo-SPB, 2001. P. 650.

Dessa forma, a cultura é um dispositivo que elabora, transmite e guarda a informação. Para explicar esse processo, Lótman revisou o conhecido esquema de Roman Jakobson²⁰⁰ que mostra o processo comunicativo:

Em seu ensaio "A cultura como intelecto coletivo e os problemas da inteligência artificial"²⁰¹ (cuja tradução faz parte do presente trabalho) ele questiona o fato de que a mensagem criada pelo emissor seja a mesma que chega até o receptor. Não podemos esquecer os possíveis defeitos (ruídos) na cadeia comunicativa como resultado dos quais o texto transmitido do emissor para o receptor pode sofrer alterações consideráveis e transformar-se em uma nova mensagem, um novo texto. Essa é a origem dos novos textos de uma cultura. Assim o texto, ou a cultura transforma-se em um mecanismo gerador de novos sentidos.

A incoerência do texto inicial e final foi observada ainda por Aleksandr Potebniá que dizia: "Falar não significa transmitir o seu próprio pensamento a outra pessoa, mas apenas despertar no outro os pensamentos dele mesmo".²⁰²

De acordo com Umberto Eco, a ideia de texto na obra de Lótman é estritamente ligada à noção de código:

²⁰⁰ JAKOBSON, R. "Closing statement on linguistics and poetics". // *Style in language*. Cambridge (Mass.), 1960. P. 353–357.

²⁰¹ LÓTMAN, Iu. "A cultura como intelecto coletivo e os problemas da inteligência artificial" ("Культура как коллективный интеллект и проблемы искусственного разума"). // LÓTMAN, Iu. *Semiosfera*. São Petersburgo, Iskússtvo-SPB, 2001. P. 557-567.

²⁰² POTEBNIÁ, A. *Palavra e mito (Слово и миф)*. Moscou, Pravda, 1980. P. 111.

Mais ampla é a noção de Jurij Lotman e Boris Uspenskij no contexto de sua tipologia das culturas. O ponto de partida é dado pelo conceito informacional de código, correlato à noção lotmaniana de texto. O código é um sistema de modelização do mundo, sistema de modelização primário é a linguagem, secundários os outros sistemas culturais, da mitologia à arte. Enquanto modeliza o mundo, o sistema já tem uma precisa natureza correlacional própria.²⁰³

No processo de transmissão textual e geração de novos textos, o código ocupa o lugar de destaque: para que o receptor consiga decifrar uma mensagem, mesmo que isso implique certos defeitos, ele precisa "dominar o sistema de códigos culturais diversos com a ajuda dos quais o texto foi codificado. [...] Tão somente dominando os códigos significativos para dada cultura, o membro da comunidade cultural será capaz de criar e receber os textos dessa cultura".²⁰⁴ Dessa forma, não se trata de um código só, mas sim de múltiplos códigos culturais.

Ao processo de compreensão, por parte do receptor, do texto enviado por um emissor Lótman chama de "tradução":

Dessa forma, o ato de comunicação (de todo modo bastante complexo e, por tanto, valioso do ponto de vista cultural) deve ser analisado não como um simples deslocamento de uma mensagem, a qual permanece adequada a si mesma, da consciência do emissor à consciência do receptor, e sim como uma *tradução* de um texto da linguagem do meu "eu" para a linguagem do teu "tu". A própria possibilidade dessa tradução é determinada pelo fato de que os códigos de ambos os

²⁰³ ECO, U. *Semiótica e filosofia da linguagem*. São Paulo, Ática, 1991. P. 287.

²⁰⁴ LEUTA, O. "Iu. M. Lótman sobre as três funções de texto" ("Ю. М. Лотман о трех функциях текста"). // http://conus.info/mirrors/ec-dejavu.ru/l-2/Yuri_Lotman_text.html

participantes do ato comunicativo, embora não sejam iguais, formam pluralidades intermitentes.²⁰⁵

Como resultado desse processo, o texto final, percebido por um receptor sempre será diferente (em um grau maior ou menor) do texto emitido inicialmente. Se o texto final for devolvido novamente ao emissor, não será mais o mesmo texto inicial e sim uma nova mensagem, cujo conteúdo pode ser até imprevisível. Essa ideia novamente coincide com a de Bakhtin que, ao comparar o texto (como produção individual) com a língua (como produção coletiva), conclui:

Um sistema de signos (ou seja, uma língua), por mais reduzida que seja a coletividade em que repousa sua convenção, sempre pode, em princípio, ser decifrado, isto é, pode ser traduzido noutro sistema de signos (noutra língua); por conseguinte, existe uma lógica comum a todos os sistemas de signos, uma língua potencial única, uma língua das línguas (que, claro, nunca pode tornar-se uma língua singular, uma das línguas). Mas um texto (diferentemente da língua enquanto sistema de recursos) nunca pode ser traduzido até o fim, pois não existe um texto dos textos, potencial e único.²⁰⁶

Entre todos os textos da cultura, o mais difícil de ser traduzido (nesse caso, trata-se principalmente de tradução de uma língua para outra) é o texto poético: isso se deve ao fato de que a palavra poética é extremamente rica em sentidos e pode ser interpretada das mais variadas maneiras. Esse fenômeno foi destacado inicialmente por Aleksandr Potebniá que afirmava que "uma sentença só será uma obra poética enquanto ela for

²⁰⁵ LÓTMAN, Iu. "A cultura como intelecto coletivo e os problemas da inteligência artificial" ("Культура как коллективный интеллект и проблемы искусственного разума"). // LÓTMAN, Iu. *Semiosfera*. São Petersburgo, Iskústvo-SPB, 2001. P. 563.

²⁰⁶ BAKHTIN, M. "O problema do texto". // BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo, Martins fontes, 1997. P. 333.

metafórica"²⁰⁷. A ideia foi retomada pelos formalistas russos, que transformaram a palavra poética em objeto central dos seus estudos, tanto teóricos, como práticos (a palavra transmental).

Lótman, no ensaio "O problema da tradução poética", chega à conclusão que o texto literário representa dificuldades muito maiores em termos de sua tradução:

Justamente no texto literário (e, especialmente, na poesia), na fusão do plano linguístico geral de conteúdo e do plano de expressão, na estrutura complexa do signo artístico, é que surge o "efeito de intraduzibilidade".²⁰⁸

A "intraduzibilidade" do texto poético, na opinião de Lótman, procede da complexidade específica das ligações semânticas, presentes nele:

As principais dificuldades na tradução de um texto literário estão relacionadas com um outro aspecto: a necessidade de transmitir as relações semânticas que surgem no texto poético nos níveis fonológico e gramatical. Se no nível fonológico se tratasse apenas da reprodução de certas onomatopéias, aliterações ou outros elementos do gênero, as dificuldades seriam muito menores. Porém, aquelas relações semânticas específicas que surgem devido às alterações - no texto poético - da relação entre o envoltório sonoro da palavra e a sua semântica, bem como a semantização do nível gramatical, pelo visto, não podem ser traduzidas com precisão.²⁰⁹

²⁰⁷ ПОТЕБНИА, А. "А психология do pensamento prosaico e poético" ("Психология поэтического и прозаического мышления"). // *Palavra e mito (Слово и миф)*. Moscou, 1989. P. 234.

²⁰⁸ ЛОТМАН, Ю. "O problema da tradução poética" ("Проблема стихотворного перевода"). // *Palestras sobre a poética estrutural (Лекции по структуральной поэтике)*. Moscou, Gnozis, 1994

²⁰⁹ Idem.

Essa complexidade remete, novamente, ao problema do código que, na linguagem poética, é extremamente complexo por incluir vários aspectos extra-textuais, como, por exemplo, o contexto histórico-cultural em que essa obra foi criada e o outro contexto, em que ela é lida atualmente. Sendo assim, o leitor precisa "decifrar" a intenção do autor:

No entanto, a proporção entre texto e código na literatura é muito mais complexa do que no idioma. Nem sempre o código é dado para o ouvinte com antecedência. Mais frequentemente, o ouvinte deve retirá-lo e construí-lo gradualmente em função de sua percepção artística do texto, elaborado para revelar aos poucos para o receptor os *princípios da construção*. O artista traz para o público um programa de construção da estrutura, cuja compreensão transforma as detalhes do texto em elementos estruturais. Neste sentido, o artista e seu público não estão na posição de pessoas que desde o início falam a mesma língua.²¹⁰

A questão do "jogo" entre o autor e o leitor de uma obra literária, no qual o primeiro inventa as regras e o segundo tenta as decifrar tornou-se o tema principal do romance de Umberto Eco *O nome da rosa*, ao qual voltaremos no subcapítulo seguinte. Observaremos apenas que as dificuldades em relação à tradução semântica correta da poesia foram abordadas em vários aspectos na obra de Mikhail Gaspárov que, além de ter participado da formação do campo ideológico da Escola Semiótica Russa, era tradutor de poesia. A questão da ligação entre diferentes metros foi abordada em seu ciclo de palestras "Introdução à teoria da poesia russa" que tive a sorte de assistir na Universidade Estatal Russa de Humanidades e também, por exemplo, em seu livro *Ritmo e sentido*²¹¹. Nele, o autor afirma:

²¹⁰ Ibidem.

²¹¹ GASPÁROV, M. *Ritmo e sentido (Метр и смысл)*. Moscou, RGGU, 1999.

[...] a escolha de uma palavra ou um metro por si só já significa dar uma pista para o leitor sobre a cadeia de associações semânticas que o seguem. Algumas delas são mais fortes, outras mais fracas, porém todas são significativas tanto para o escritor, quanto para o leitor. Ao se limitar à análise da "integridade" de uma obra, corremos risco de perder essas associações e dessa forma empobrecer o seu conteúdo. Graças a M. M. Bakhtin o conceito de "palavra alheia" virou moda: nenhum escritor escolhe as suas palavras pela própria vontade, ele as recebe das mãos dos seus precursores [...]. O mesmo acontece um o metro poético: ele pode ser somente "alheio", herdado dos antecessores, com raríssimas exceções.²¹²

Assim, torna-se claro o porquê do interesse dos simbolistas, futuristas e semioticistas russos pela palavra poética: por ser extremamente semantizada, ela oferece um vasto campo para estudos das relações entre a forma, o conteúdo e o seu contexto.

Como podemos observar, Lótman se afasta cada vez mais do sistema tradicional criado por Saussure e amplia o conceito de texto que, da esfera puramente linguística, passa para a esfera cultural: qualquer objeto pode ser chamado de texto ²¹³: por exemplo, uma cidade pode ser vista como um texto, assim como uma pessoa pode representar um texto: o papel fundamental que Aleksandr Púchkin desempenhou para a cultura russa pode ser chamado de "texto de Púchkin". O filósofo e escritor Guenrikh Vólkov (1933-1993) resumiu em poucas palavras o significado desse "texto" para o universo russo: "Púchkin [...] é a história do povo russo, da cultura russa, ele é sua culminação e sua página mais importante".²¹⁴

²¹² Idem. P. 14.

²¹³ Lótman. Iu. "A simbologia de São Petersburgo e os problemas da semiótica da cidade" ("Символика Петербурга и проблемы семиотики города") // *História e tipologia da cultura russa (История и типология русской культуры)*. São Petersburgo, Iskústvo-SPB, 2002. P 208-221. A tradução desse ensaio para o português foi feita por: AMÉRICO, Edécio em sua dissertação de mestrado *Texto de São Petersburgo na literatura russa*.

²¹⁴ VÓLKOV, G. *O mundo de Púchkin (Мир Пушкина)*. Moscou, Molodáia Gvárdia, 1989. P. 16.

O texto poético serve para Lótman como espécie de ponto de partida para os estudos semióticos da cultura. A ampliação do objeto de estudos semióticos não era traço exclusivo apenas da obra de Lótman, como afirma Umberto Eco:

Relendo a história do nascimento do pensamento semiótico deste século, digamos, do estruturalismo genebrês aos anos sessenta, parece que no início a semiótica se apresenta como pensamento do signo; depois, cada vez mais, o conceito entra em crise, dissolve-se, e o interesse desloca-se para a geração de textos, para a sua interpretação, e para a variação das interpretações, para as pulsões produtivas, para o próprio prazer da semiose.²¹⁵

Em "A cultura como intelecto coletivo e os problemas da inteligência artificial" Lótman atenta para o fato de que o texto criado por uma mente individual só será guardado na memória da sociedade se o "intelecto coletivo" o aceitar. Esse mecanismo ajuda proteger a cultura da abundância incontrolável de novos textos. O processo de surgimento de novos textos e a sua fixação faz parte do processo cultural mais global que pode ser dividido em seguintes estágios:

1. A cultura alcança uma "determinada maturidade estrutural" como resultado da qual "surge a necessidade de autodescrição, da criação, por essa cultura, do seu próprio modelo"²¹⁶.
2. A autodescrição da cultura "deforma o objeto da descrição no sentido de sua maior organização". Com isso, ela recebe uma "organização mais rígida e alguns dos seus aspectos são declarados como não-estruturais, ou seja, "não-existentis".

²¹⁵ ECO, U. *Semiótica e filosofia da linguagem*. São Paulo, Ática, 1991. P.3.

²¹⁶ LÓTMAN, Iu. "A cultura como intelecto coletivo e os problemas da inteligência artificial" ("Культура как коллективный интеллект и проблемы искусственного разума"). // LÓTMAN, Iu. *Semiosfera*. São Petersburgo, Iskússtvo-SPB, 2001. P. 564.

Acontece uma eliminação massiva de textos "errados" da memória cultural. Os textos restantes são canonizados e passam a obedecer a uma estrutura hierárquica rígida."²¹⁷

3. Como resultado desse enrijecimento, a cultura empobrece e perde o seu mecanismo propulsor, o dinamismo. Em resposta a esse processo, os textos que antes se encontravam na periferia tendem a ocupar uma posição central e todo o processo começa de novo.

Esse esquema de 1977, embasado na ideia de Tyniánov sobre a evolução literária como uma constante oscilação entre automatização e desautomatização, foi compreendido ainda pelo simbolista Viatcheslav Ivánov que dedicou à essa questão um ensaio intitulado "Duas forças no simbolismo moderno" de 1908:

Parece-nos que, em todas as épocas da arte, dois momentos interiores, duas atrações profundamente encerradas na sua natureza, guiavam os seus caminhos e determinavam o seu desenvolvimento. Se nós considerarmos a capacidade mimética do homem, sua aspiração de reproduzir a imitação daquilo que ele havia observado e vivido, como um substrato constante da atividade artística, [...], então os elementos dinâmicos da criação, as energias que a formam, as forças que a movimentam e que a estruturam serão reveladas em duas necessidades igualmente antigas, das quais uma nós chamaremos de necessidade de dar significado às coisas, e a outra de necessidade de transformá-las.²¹⁸

Já outro teórico do simbolismo russo, Andrei Biely, atentou para o papel da individualidade nesse processo:

²¹⁷ Idem. P. 564-565.

²¹⁸ IVÁNOV, V. "Duas forças no simbolismo moderno". // *Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental*. São Paulo, Humanitas, 2005. P. 200.

A cultura é possível apenas quando existe crescimento do individualismo [...] a criação individual dos valores mais tarde poderá se transformar em individual-coletiva, mas ela nunca será uma norma, pelo contrário, os valores individual e individual-coletivo gerarão muitas normas.²¹⁹

A semiótica da cultura de Lótman também é antropocêntrica, portanto, a individualidade de cada ser humano aparece nela como uma condição essencial da evolução cultural:

Justamente o caráter variável da personalidade humana, desenvolvido e estimulado por toda a história da cultura, encontra-se na base de muitos atos comunicativos e culturais do ser humano.²²⁰

Para definir o que é uma consciência individual, Lótman a compara à inteligência criada artificialmente, um "dispositivo". Essa comparação aparece principalmente em seus ensaios dos anos 1970 como reflexo da popularidade de que essa ideia gozou no Ocidente na década anterior. Naquela época a criação da inteligência artificial era um dos objetivos da então jovem ciência, a cibernética. Como os processos de transmissão de informação em vários sistemas eram um dos temas de estudo da Escola semiótica de Tártu-Moscou, os estudos cibernéticos tornaram-se uma das suas direções. Três dos ensaios de Lótman apresentados no presente trabalho tocam no assunto da inteligência artificial: "A cultura como intelecto coletivo e os problemas da inteligência artificial" (1977), "O fenômeno da arte" (1978) e "O fenômeno da cultura" (1978). Em "O fenômeno da cultura" o autor, inclusive, faz uma "experiência"

²¹⁹ BIÉLY, A. "O problema da cultura" ("Проблема культуры"). //

http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_0320.shtml

²²⁰ LÓTMAN, Iu. "O fenômeno da cultura" ("Феномен культуры"). // *Semiosfera*. São Petersburgo, Iskustvo-SPB, 2001. P. 577.

teórica ao comparar o comportamento de um dispositivo elementar dotado de três características: onisciência, ausência de dúvidas e compreensão completa do sinal emitido. Um dispositivo que funciona dessa forma só poderia se transformar em uma consciência quando ele tivesse capacidade de guardar informações e dessa forma mudar o seu comportamento de acordo com a situação:

Dessa forma, no momento em que complicamos a organização do dispositivo que estamos observando a ponto que ele possa ser qualificado como dotado de intelecto, ao adquirir possibilidade de reagir às mudanças do mundo ao seu redor de forma flexível e eficiente e orientar-se nele, construir em sua mente modelos cada vez mais ativos, ele ao mesmo tempo estaria na posição de deparar-se com uma crescente falta de conhecimento e de segurança.²²¹

Assim o dispositivo hipotético se transformaria em um indivíduo pensante cujo comportamento é instável e imprevisível e, portanto, capaz de produzir novas ideias, novos textos.

Essa visão iluminista do papel essencial da individualidade no processo do desenvolvimento cultural pode ser vista como uma continuidade da discussão sobre o papel da personalidade na história que se deu na literatura russa no século XIX. Na opinião de Marina Tsvetáieva²²², Púchkin, em *História de Pugatchov* (1834) e depois em *A filha do capitão* (1836) chama atenção para o papel decisivo da personalidade do impostor Emelian Pugatchov na revolta dos cossacos em 1773-1775. Por sua vez, Liév Tolstói defende a prevalência dos processos históricos universais sobre o capricho humano e como o exemplo descreve em *Guerra e paz* a derrota de Napoleão em 1812.

Dessa forma, mais uma vez nos deparamos com a hereditariedade entre os estudos semióticos e as tendências críticas e literárias anteriores. Nos anos 1980-90, o modelo

²²¹ Idem. P. 578.

²²² TSVETÁIEVA, M. "Púchkin e Pugatchov". // TSVETÁIEVA, M. *Meu Púchkin (Мой Печкин)*. Paris, Bookking Internationl, 1995.

binário (oscilação da cultura entre dois polos) foi aprofundado por Lótman para descrever os processos explosivos ²²³ da cultura que levam à sua renovação, à sua reconstrução e, como resultado, a seu desenvolvimento. Como veremos adiante, esse modelo tornou-se foco dos estudos de um outro grande semioticista do século XX, Umberto Eco.

²²³ LÓTMAN, Iu. *Cultura e explosão (Культура и взрыв)*. // LÓTMAN, Iu. *Semiosfera*. São Petersburgo, Iskússtvo-SPB, 2001. P. 12-149.

3. Da semiótica à filosofia

Acima comparamos alguns dos aspectos dos estudos semióticos de Lótman e dos semioticistas ocidentais. Porém, não podemos deixar de mencionar o incessante diálogo entre Iúri Lótman e Umberto Eco.

Ao contrário da Escola de Tártu-Moscou que embasava os seus estudos nos termos da linguística, Eco afirma que "nem todos os fenômenos comunicativos podem ser explicados com ajuda das categorias linguísticas".²²⁴

Já a separação entre as obras de arte em "abertas" e "persuasivas" que Eco faz em seu livro *Obra aberta* parece continuar o modelo da evolução literária de Tyniánov e dialogar com o modelo de Lótman. De acordo com Eco, as obras abertas inspiram o leitor a refletir, a criar os seus próprios códigos para decifrar o conteúdo. Em entrevista concedida em 1966 a Augusto de Campos, Eco definiu essa tendência da comunicação humana da seguinte forma:

O discurso aberto, que é típico da arte, e da arte de vanguarda em particular, [...] é ambíguo: não tende a nos definir a realidade de modo unívoco, já confeccionado. Como diziam os formalistas da década de 20 (com os quais a moderna teoria da comunicação está aprendendo muitas coisas), o discurso artístico nos coloca numa condição de "estranhamento", de "despaisamento"; apresenta-nos as coisas de um modo novo, para além dos hábitos conquistados, infringindo as normas da linguagem, às quais havíamos sido habituados.²²⁵

²²⁴ ECO, U. *A estrutura ausente. (Отсутствующая структура)*. São Petersburgo, 1998. P. 121.

²²⁵ ECO, U. *Obra aberta*. São Paulo, Perspectiva, 2010. P. 280

Lótman que atentava para a geração de diversos códigos culturais como o principal mecanismo da cultura humana, certamente concordaria com as seguintes palavras de Eco:

Assim, a mensagem não se consoma jamais, permanece sempre como fonte de informações possíveis e responde de modo diverso a diversos tipos de sensibilidade e de cultura. O discurso aberto é um apelo à responsabilidade, à escolha individual, um desafio e um estímulo para o gosto, para a imaginação, para a inteligência. Por isso a grande arte é sempre difícil e sempre imprevista, não quer agradar e consolar, quer colocar problemas, renovar a nossa percepção e o nosso modo de compreender as coisas.²²⁶

Além da ideia da geração de novos sentidos, aqui aparece outro conceito chave para a teoria de Lótman: a imprevisibilidade da arte e da cultura humana em geral:

Todos os tipos de arte podem ser apresentados como variedades de um experimento mental. O fenômeno submetido à análise, entra em um sistema de relações impróprio a ele. O acontecimento ocorre na forma de explosão e, portanto, possui um caráter imprevisível. A imprevisibilidade, o caráter inesperado do desenvolvimento dos acontecimentos forma uma espécie de centro composicional da obra.

227

Para Lótman, os momentos do desenvolvimento dinâmico da cultura são alternados por épocas de canonização. Eco introduz o conceito de as obras "fechadas" e "persuasivas" que têm como objetivo a ensinar, induzir certas conclusões:

²²⁶ Idem.

²²⁷ Lótman, Iu. "O fenômeno da arte" ("Феномен искусства"). // *Semiosfera*. São Petersburgo, Iskustvo-SPB, 2001. P. 131.

O discurso persuasivo, ao contrário, quer levar-nos a conclusões definitivas; prescreve-nos o que devemos desejar, compreender, temer, querer e não querer. Para dar um exemplo, se o discurso aberto quer-nos apresentar de um modo novo o problema da dor, o discurso persuasivo tende a nos fazer chorar, a estimular as nossas lágrimas, como pode acontecer com uma fotonovela.²²⁸

Um dos exemplos da "obra fechada" seria a literatura de massas. Vale lembrar que Eco sempre fora atraído pela cultura de massas. Por exemplo, em seu livro *Apocalípticos e integrados* (1964)²²⁹ ele questiona a visão escatológica do destino da humanidade com a chegada da época da cultura de massas. Para Eco, a cultura e a literatura e cultura de massas são fenômenos que devem ser profundamente analisados. Isso explica porque o autor de *Obra aberta*, alguns anos depois, utilizou um dos gêneros mais populares da literatura de massas, a novela detetivesca, em seu livro *O nome da rosa*, pois ver a cultura de massas como um objeto digno de análise²³⁰, portanto, gerador de sentidos, significa transformar um fenômeno "fechado" em "aberto".

Eis como Iúri Lótman recordava o momento de "estranhamento" que surgira com a publicação de *O nome da rosa*:

Muitos críticos se surpreenderam com o fato de que ele, em 1980, tivesse mudado abruptamente de rumo e, ao invés da imagem comum de cientista estudioso, erudito e crítico, tivesse aparecido diante do público como autor de um romance incrível que logo obteve fama internacional, ganhou vários prêmios literários e serviu como base para uma adaptação cinematográfica também espetacular.²³¹

²²⁸ ECO, U. *Obra aberta*. São Paulo, Perspectiva, 2010. P. 280

²²⁹ ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo, Perspectiva, 2006.

²³⁰ Em 2010 saiu o novo romance de Eco, *O cemitério de Praga*, em que o autor se voltou novamente para o gênero de novela detetivesca.

²³¹ LÓTMAN, Iu. "A saída do labirinto" ("Выход из лабиринта"). // ECO, Umberto. *O nome da rosa* (*Имя розы*). Moscou, Kníjnaia Palata, 1998. P. 468.

As linhas que acabamos de citar fazem parte do posfácio de Lótman à primeira publicação do romance *O nome da rosa* na então União Soviética que ocorreu em 1989 (um ano antes, em 1988, a obra estreou na revista "Literatura Estrangeira")²³². A tradutora de todos os romances de Umberto Eco para língua russa, Elena Kostiukóvitch, lembra que finalizou a tradução em 1985, porém, a sua publicação não foi autorizada pelo Partido Comunista porque "a primeira frase do romance narra como as tropas soviéticas entram em Praga em 1968".²³³ Ainda de acordo com ela, Lótman admirava a obra do seu colega italiano:

[...] Iúri Mikháilovitch gostava muito de Eco. Lótman me ligou em 1988, depois de ler *O nome da rosa* publicado em uma revista²³⁴ e perguntou se era possível escrever o prefácio à edição em livro. [...] Ele escrevia o prefácio em Moscou, onde viveu durante duas semanas no prédio vizinho e naquela época nós nos comunicávamos muito. Até passeávamos juntos [...] e conversávamos. Lótman fazia muitas perguntas para entender melhor o texto e poder escrever um prefácio realmente útil.²³⁵

Passados alguns anos, Eco e Lótman se encontraram pessoalmente na Itália e depois, em 1998, já após a morte de Lótman, Eco finalmente visitou a Moscou, onde discursou na Universidade Estatal de Humanidades de Moscou e na revista "Literatura Estrangeira" em que continuavam a estreitar as suas obras. Tanto a pequena sala da revista, quanto a maior das salas da Universidade estavam totalmente lotadas.

²³² ECO, U. *O nome da rosa* (*Имя розы*). // *Literatura Estrangeira* (*Иностранная литература*). N 8-9, 1989.

²³³ KOSTIUKÓVITCH, E. "Quero traduzir apenas Eco" ("Переводить хочу только Эко"). Entrevista de 24 de novembro de 2011. // http://booknik.ru/context/all/umberto_eco/

²³⁴ ECO, U. *O nome da rosa* (*Имя розы*). // *Literatura Estrangeira* (*Иностранная литература*). N 8-9, 1989.

²³⁵ KOSTIUKÓVITCH, E. "Quero traduzir apenas Eco" ("Переводить хочу только Эко"). Entrevista de 24 de novembro de 2011. // http://booknik.ru/context/all/umberto_eco/

Na mesma época em que Lótman analisou o romance do seu colega italiano, Eco escreveu um prefácio à edição do livro de Lótman *The Universe of the Mind*²³⁶ em inglês. Nele encontramos as seguintes linhas de Umberto Eco que demonstram a sua admiração diante do semioticista russo:

A amplitude da obra científica de Iúri Mikháilovitch Lótman é extremamente grande. O círculo dos seus interesses inclui: estética, poética, teoria da semiótica, história da cultura, mitologia e teoria do cinema; tudo isso além da sua matéria principal, a história da literatura russa. [...] Iu. M. Lótman é atraído por todos os assuntos: da análise dos fenômenos culturais, como jeans azul, ou das observações sobre demonologia ele passa com facilidade para a leitura filológica dos textos artísticos; da discussão dos problemas de interpretação ele chega aos paralelos inesperados da área de matemática ou biologia.²³⁷

Voltando a *O nome da rosa*, chegamos à conclusão paradoxal de que é uma "obra fechada" escrita por um autor de "obras abertas". Só esse fato já é capaz de deixar o leitor confuso, perdido em um labirinto. Não é por acaso que o prefácio de Lótman (publicado como posfácio) chama-se "A saída do labirinto". Uma novela detetivesca escrita por um grande semioticista só pode ser um labirinto de sentidos.

O romance de Eco não é primeira obra escrita no gênero da literatura de massas por um escritor intelectual, basta lembrarmos, por exemplo, o *Crime e castigo* de Dostoiévski que, na verdade, é uma novela detetivesca ao contrário, pois conhecemos o assassino antes do crime. Outro exemplo, pertencente já ao século XX e ao universo latino-americano, é o escritor peruano Mario Vargas Llosa e sua novela *Quem matou*

²³⁶ LÓTMAN, Iu. *The Universe of the Mind: a semiotic theory of culture*. (Translated by Ann Shukman, introduction by Umberto Eco.) London & New York: I. B. Tauris & Co Ltd. 1990

²³⁷ ECO, U. "Introdução". // LÓTMAN, Iu. *No interior dos mundos pensantes* (*Внутри мыслящих миров*). Moscou, Iazyki rússkoi kúltúry, 1996. P. 403.

*Palomino Molero?*²³⁸ (1986), bem como o seu romance *Tia Julia e o escrevinhador*²³⁹ (1977).²⁴⁰

Quem matou Palomino Molero? aparentemente é uma obra construída de acordo com as leis de uma novela policial (crime cruel, detetive inteligente e seu ajudante), mas na verdade o autor viola todas essas leis para mostrar que são apenas uma ferramenta para alcançar os seus próprios objetivos. O verdadeiro assassino de Palomino Molero é a injustiça social contra a qual se revolta Llosa.

Em *Tia Julia e o escrevinhador* o escritor peruano aborda outro gênero popular da cultura de massas: a radionovela, precursora da telenovela moderna. Aqui também as leis do gênero são violadas sem piedade: o "escrevinhador" das novelas, Pedro Camacho, enlouquece e confunde todos os enredos das suas novelas. Isso sem considerar que as suas histórias sempre terminam em terríveis e mais absurdas catástrofes que decepcionam o público à espera do tradicional *happy end*.

Tanto em *Quem matou Palomino Molero?* quanto em *Tia Julia e o escrevinhador* as expectativas dos leitores são frustradas. Ao desrespeitarem o consumidor, os livros de Llosa passam da literatura de massas para a literatura erudita, de uma "obra fechada" para uma "obra aberta".

A forma detetivesca que Umberto Eco transfigurou no seu romance é um "jogo" com o leitor com o objetivo de confundi-lo ou então, usando o termo de Víktor Chklovski, provocar nele o "estranhamento". Entretanto, o objetivo desse "procedimento" contradiz ao sentido atribuído a ele pelos formalistas: Eco desvia a atenção da forma para atraí-lo ao conteúdo:

²³⁸ VARGAS LLOSA, Mario. *Quem matou Palomino Molero?* São Paulo, Arx, 2003.

²³⁹ VARGAS LLOSA, Mario. *Tia Julia e o escrevinhador*. Rio de Janeiro, Objetiva, 2007.

²⁴⁰ Dediquei a minha dissertação de mestrado, defendida na Universidade Estatal Russa de Humanidades em 2001, ao papel da cultura de massas na obra de Llosa.

No fim das contas, toda a linha detetivesca dessa estranha novela detetivesca é totalmente encoberta por outros enredos. O interesse do leitor passa para outros acontecimentos e ele começa a perceber que, simplesmente, fez papel de bobo, que, ao evocar em sua memória a sombra do protagonista de “O cão de Baskerville” e de seu fiel companheiro-cronista, o autor lhe propôs participar de um jogo, enquanto ele mesmo joga outro, totalmente diferente. É natural que o leitor tente descobrir que jogo estão jogando com ele e quais são as suas regras. Ele mesmo passa a ser detetive, porém as perguntas tradicionais que sempre perturbam todos os Sherlock Holmes, Maigrets e Poirots, quem e porque cometeu (comete) o crime (os crimes), são complementadas com questões muito mais complexas: para que e por que nos conta sobre isso o engenhoso semioticista de Milão [...] ²⁴¹

Além da novela detetivesca, o gênero de *O nome da Rosa* também pode ser definido como uma novela histórica, situada não século XIV. Nisso não há nada de surpreendente se lembrarmos que Eco, além de semioticista, é historiador desse período.

Acima mencionamos a dificuldade em isolar o extrato teórico na obra de Iúri Lótman. Ele não deixou nenhum livro dedicado estritamente à teoria e metodologia da semiótica da cultura, na maioria dos casos recorrendo à cultura e literatura russa dos séculos XVIII-XIX para exemplificar o seu raciocínio teórico. Já Umberto Eco, antes de *O nome da rosa* criou várias obras teóricas, como, por exemplo, o *Tratado geral de semiótica* (1975). ²⁴² Então, para exemplificar o seu raciocínio teórico, Eco escreveu um romance detetivesco histórico e recorreu à sua especialidade: a época medieval. Esse período também foi escolhido por ser "fechado" e "dogmático" ao extremo. Ou então, utilizando a terminologia de Lótman, eram tempos de "canonização" e de acúmulo da memória cultural.

²⁴¹ LÓTMAN, Iu. "A saída do labirinto" ("Выход из лабиринта"). // ECO, Umberto. *O nome da rosa* (*Имя розы*). Moscou, Kníjnaia Palata, 1998. P. 469.

²⁴² ECO, U. *Tratado geral de semiótica*. São Paulo, Perspectiva, 2009.

Tentando encontrar a "saída do labirinto" criado por Eco, o leitor se vê obrigado a assumir o papel de um semioticista para descobrir a ordem que regula o aparente caos dos acontecimentos sangrentos no convento, a sua "estrutura codificadora".²⁴³ Quem guia o leitor nesse labirinto é o "detetive" Guilherme de Baskerville, que, apesar da comparação com Sherlock Holmes induzida pelo autor, também se transforma em um estudioso de signos:

Guilherme não é um detetive que compara as provas sem errar; ele é um semioticista que sabe que o mesmo texto pode estar codificado por meio de vários códigos, enquanto o mesmo código pode gerar textos diferentes.²⁴⁴

Como observamos antes, essa ideia de texto como "gerador de diferentes sentidos" é um dos aspectos centrais da obra de próprio Lótman ao qual Eco chama atenção em *Semiótica e filosofia da linguagem*.²⁴⁵

Não é por acaso que Guilherme de Baskerville procura a resposta para suas perguntas na biblioteca. O que é uma biblioteca a não ser encarnação da memória cultural da humanidade? Como lembramos, para Lótman memória é um mecanismo contraditório que, por um lado, enriquece e, por outro, enrijece a cultura:

Assim, já nas primeiras etapas do comportamento humano [...] podemos supostamente destacar duas tendências opostas que, entretanto, têm uma estrutura semelhante. A primeira representa uma ampliação das possibilidades do comportamento gestual e a criação de novos tipos de ritualização; a segunda inclui a limitação, seleção e

²⁴³ LÓTMAN, Iu. "A saída do labirinto" "(Выход из лабиринта)". // ECO, Umberto. *O nome da rosa (Имя розы)*. Moscou, Knijnaia Palata, 1998. P. 474.

²⁴⁴ Idem.

²⁴⁵ ECO, U. *Semiótica e filosofia da linguagem*. São Paulo, Ática, 1991. P. 286-287.

fixação na memória coletiva, relacionadas à condensação do material.²⁴⁶

Esse processo de seleção, por parte do coletivo, dos textos que ficarão ou não em sua memória foi descrito por Piotr Bogatyriov e Roman Jakobson no ensaio "O folclore como forma específica de arte". Nele, os autores, utilizando os termos de Saussure, comparam o folclore com a "*langue*" e a fala individual com a "*parole*". Para que uma obra se torne folclórica, ela precisa passar pela "censura" do coletivo:

Suponhamos que um membro de um certo coletivo tenha criado algo individual. Se essa obra oral, criada por um indivíduo, por alguma razão, tornar-se inaceitável para o coletivo se os outros membros do coletivo não a assimilarem, ela é condenada à morte.²⁴⁷

Embora nesse caso se trate da aceitação de uma obra folclórica, esse mecanismo pode ser comparado ao processo de ampliação da memória humana em geral. Nele, "*langue*" e "*parole*" representariam as duas naturezas opostas da cultura humana e da arte com sua representação:

No fenômeno da arte podem ser destacadas duas tendências opostas: a tendência à repetição daquilo que já é conhecido e tendência à criação do absolutamente novo.²⁴⁸

No romance de Eco, ambas as tendências são personificadas: Guilherme simboliza a eterna busca da humanidade pelo progresso, enquanto o inquisidor Jorge

²⁴⁶ LÓTMAN, Iu. "Sobre a dinâmica da cultura" ("О динамике культуры"). // *Semiosfera*. São Petersburgo, Iskústvo-SPB. P. 652.

²⁴⁷ BOGATYRIOV, P.; JAKOBSON, R. "O folclore como forma específica de arte". // *Mitopoéticas: da Rússia às Américas*. (Org. de Aurora Bernardini e Jerusa Pires Ferreira). São Paulo, Humanitas, 2006. P. 30.

²⁴⁸ LÓTMAN, "O fenômeno da arte" ("Феномен искусства"). // *Semiosfera*. São Petersburgo, Iskústvo-SPB. P. 133.

representa a estagnação dogmática. Esses dois processos são necessários para evolução de uma cultura e a sua alternância, de acordo com o modelo de Lótman, acontece mediante uma explosão:

Dessa forma, os processos dinâmicos na cultura se constroem como uma espécie de oscilação do pêndulo entre o estado de explosão e o estado de organização que se realiza por meio do progresso gradual. O estado de explosão se caracteriza pelo momento em que todas as contraposições são igualadas. Aquilo que era diferente aparece como igual. Assim, tornam-se possíveis os saltos inesperados para as estruturas organizacionais totalmente imprevisíveis.²⁴⁹

De acordo com Lótman, em *O nome da Rosa* o momento explosivo, o imprevisível, é representado pelo riso, pela segunda parte da *Poética* de Aristóteles que ameaça abalar o cânone. Aqui Eco se refere à teoria de carnavalização de Mikhail Bakhtin, exposta em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*²⁵⁰ (1940, 1970). Nessa obra, Bakhtin também destaca as duas tendências opostas que coexistem ao longo da história da humanidade:

O mundo infinito faz formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. Dentro da sua diversidade, essas formas e manifestações – as festas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme, etc. – possuem uma unidade de estilo e

²⁴⁹ LÓTMAN, Iu. "O fenômeno da arte" ("Феномен искусства"). // *Semiosfera*. São Petersburgo, Iskússtvo-SPB. P. 135-136.

²⁵⁰ BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (trad. Yara Frateschi Vieira). São Paulo: Hucitec, Ed. da Univ. de Brasília, 1987.

constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, una e indivisível.²⁵¹

Então, o riso é visto como um mecanismo propulsor da evolução da humanidade. Por outro lado, o riso é o principal elemento da cultura popular. Qual seria a manifestação da cultura popular no século XX, em que criava Lótman e em que foi escrito *O nome da rosa*? Serguei Nekliúdob, que aplica o método estrutural-tipológico a folclore, chama essa nova época de pós-folclore.²⁵²

A ideia de pós-folclore está relacionada à morte das antigas formas de oralidade com a migração da grande parte de população mundial para as cidades no início do século XX. Dessa forma, um dos componentes principais do pós-folclore, hoje, é a cultura de massa. Portanto, Eco, ao voltar-se para a literatura de massa, na realidade enfoca a mesma cultura popular analisada por Bakhtin, cuja noção do carnavalesco, de acordo com Lótman, é responsável pela dinâmica da cultura em geral. A cultura popular, a mitologia e o folclore formaram o principal alvo de estudos da Escola semiótica de Tártu-Moscú em geral e, em particular, dos seus fundadores e participantes: Eleazar Meletínski, Vladímir Toporov, Aleksandr Piatigórski, Serguei Nekliúdob, Boris Uspiénski, entre outros.

Na obra de Iúri Lótman, a principal característica da cultura é a sua binariedade, resultado da presença de dois hemisférios no cérebro humano. Como vimos, a bipolaridade, em especial, caracteriza a cultura russa, dividida geográfica e historicamente entre o Oriente e Ocidente. Ao falar do modelo binário e do ternário como sua superação, o raciocínio de Lótman aproxima-se mais da noção da tríade empregada por Charles Peirce:

²⁵¹ BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (trad. Yara Frateschi Vieira). São Paulo, Hucitec, 2002. P. 3-4.

²⁵² Site "Folclore e pós-folclore: estrutura, tipologia, semiótica" junto à Universidade Estatal Russa de Humanidades: www.ruthenia.ru

[...] há uma tríade em particular que lança uma poderosa luz sobre a natureza de todas as outras tríades. Isto é [...] em lógica, três tipos de caracteres, três tipos de fatos. Em primeiro lugar, há caracteres *singulares* que estão predicáveis de objetos singulares, tal como quando dizemos que algo é branco, grande, etc. Em segundo lugar, há caracteres duplos que se referem a pares de objetos: estes são implicados por todos os termos relativos como "amante", "similar", "outro", etc. Em terceiro lugar, há caracteres plurais que podem ser reduzidos a caracteres triplos mas não a caracteres duplos.²⁵³

Dessa forma, se os primeiros trabalhos de Lótman, criados na época da Escola de Tártu-Moscou eram mais próximos ao modelo semiótico baseado nos conceitos linguísticos de Saussure, posteriormente observa-se uma aproximação maior às ideias de Peirce, e o pensamento lotmaniano torna-se cada vez mais filosófico. Porém, segundo Eco, não há nada de extraordinário no fato de que um semioticista se transforme em filósofo:

Semiótica: A meu ver, ela é de natureza filosófica, porque não estuda um determinado sistema, mas estabelece categorias gerais à luz das quais sistemas diferentes podem ser comparados. E para uma semiótica geral o discurso filosófico não é nem aconselhável nem urgente: é simplesmente constitutivo.²⁵⁴

No início do ensaio "O problema do texto", Bakhtin dá a seguinte definição, ligeiramente irônica, ao seu método:

Nosso estudo poderá ser classificado de filosófico sobretudo por razões negativas. Na verdade, não se trata de uma análise linguística, nem filológica, nem literária, ou de alguma outra especialização. No

²⁵³ PEIRCE, Charles. *Semiótica*. São Paulo, Perspectiva, 2010. P. 10.

²⁵⁴ ECO, U. *Semiótica e filosofia da linguagem*. São Paulo, Ática, 1991. P. 2.

tocante às razões positivas, são as seguintes: nossa investigação se situa nas zonas limítrofes, nas fronteiras de todas as disciplinas mencionadas, em sua junção, em seu cruzamento.²⁵⁵

Tanto Bakhtin, quanto Lótman e Eco, sem dúvida, são filósofos. Alias, é muito difícil traçar uma fronteira entre a semiótica da cultura e a filosofia. A semiótica da cultura de Lótman, assim como a obra de Bakhtin, são uma continuação da tradição filosófica russa. Infelizmente, a obra dos pensadores russos ainda é pouco conhecida no Brasil.

A proximidade entre filosofia e semiótica torna-se ainda mais clara se lembrarmos que os filósofos russos também se ocupavam com a questão do símbolo. Assim, o filósofo religioso Pável Floriénski (1882-1937) e o seu aluno, filósofo e estudioso da cultura e literatura, Aleksei Lóssev (1893-1988) eram defensores da ideia de *imiasslávie* que pode ser traduzida como "glorificação do nome". Essa ideia surgiu dentro da Igreja Ortodoxa Russa no início do século XX e proclamava que o nome de Deus era o próprio Deus, isto é, a palavra, por conter a energia divina, já por si só representa o Senhor. Deixando do lado o aspecto religioso dessa afirmação, voltaremos a nossa atenção à sua semioticidade.

Curiosamente, ela nos faz lembrar novamente de *O nome da rosa*. Em primeiro lugar, o título do romance de Eco remete a *Romeu e Julieta* de Shakespeare, em que Julieta pronuncia a seguinte frase:

Que é Montecchio? Não será mão, nem pé, nem braço ou rosto, nem parte alguma que pertença ao corpo. Sê outro nome. Que há num simples nome? O que chamamos rosa, sob uma outra designação teria

²⁵⁵ BAKHTIN, M. "O problema do texto". // *Estética da criação verbal*. São Paulo, Martins Fontes, 1997. P. 329

igual perfume. Assim Romeu, se não tivesse o nome de Romeu, conservaria a tão preciosa perfeição que dele é sem esse título.²⁵⁶

O "nome" e a "rosa" representam a principal questão da semiótica que é a relação entre o significado e significante. Os filósofos russos, ao falarem do nome do Deus tocaram no mesmo assunto. Pável Floriénski dizia:

O nome aparece de forma dupla em relação ao seu portador. Em primeiro lugar, ele representa o seu portador ao mostrar que alguém é algo, e depois o que ele realmente é. Em segundo lugar, ele é oposto ao seu portador por influenciar nele ora como um presságio de futuro, ora como um instrumento de pronúncia, ora, finalmente, como um instrumento de evocação. Essa influência pode ser boa ou ruim, estar de acordo com a vontade do portador ou ir contra ela.²⁵⁷

Compararemos essa afirmação com outra, feita por Lótman em um dos últimos ensaios, "Sobre a dinâmica da cultura" de que "a denominação da realidade muda a sua essência e o caráter do comportamento".²⁵⁸

Aleksei Lóssev desenvolve a ideia do nome e do objeto de designação em toda a sua obra. Citaremos aqui um trecho do seu livro *O problema do símbolo e a arte realista* que, por vir a ser publicado já nos últimos anos de sua vida, em 1976, pode servir como espécie de conclusão da sua visão desse problema:

O símbolo do objeto é o reflexo do objeto. Porém, não é um reflexo simplesmente físico, fisiológico etc., mas um reflexo semântico. O sentido do objeto por si só ainda não representa o objeto. A água

²⁵⁶ SHAKESPEARE, W. *Romeu e Julieta*. //

http://virtualbooks.terra.com.br/freebook/shakespeare/romeu_e_julieta.htm

²⁵⁷ FLORIÉNSKI, P. *Obras*. Volume 2. Moscou, Pravda. P. 236.

²⁵⁸ LÓTMAN, Iu. "Sobre a dinâmica da cultura" ("О динамике культуры"). // *Semiosfera*. São Petersburgo, Iskústvo-SPB. P. 649.

congela e ferve, mas a ideia da água não congela e nem ferve. A fórmula química da água, H₂O, tampouco congela ou ferve. Essa fórmula não se pode beber nem usar para se lavar. Nessa fórmula semântica da água como uma substância material não há nada de material. Nesse sentido, pode-se dizer sobre a fórmula química da água que ela representa algo ideal. Porém, nada ideal consegue nos assustar quando sabemos que é o resultado do reflexo do material. É possível dizer ainda que o símbolo do objeto é a função do objeto.²⁵⁹

Como podemos observar apartir dos trechos citados, o conceito do "nome" de Floriénski no livro de Lóssev aparece como "símbolo", porém ambos os filósofos estão extremamente próximos ao campo dos estudos semióticos. Além disso, a dicotomia entre as esferas material e espiritual transforma-se aqui em correlação entre o significado e significante.

No século XX, os filósofos discutiam assuntos semióticos e vice-versa. Mais do que isso, ao longo desse século, primeiro houve uma separação dos estudos literários, folclóricos e semióticos em ciências independentes (nessa relação, lembraremos novamente o ensaio de Bogatyriov e Jakobson "O folclore como forma específica de arte"²⁶⁰ e o conhecido artigo de Lótman "Os estudos literários devem ser uma ciência"²⁶¹), porém depois todas elas se caracterizaram como estudos interdisciplinares. Esses fenômenos não são próprios somente da obra de Lótman ou da cultura russa, são gerais. Nessa relação, os trabalhos de Lótman refletem os processos culturais universais.

²⁵⁹ LÓSSEV, A. *O problema do símbolo e a arte realista (Проблема символизма и реалистическое искусство)*. // Moscou, Iskústvo, 1976.

http://www.modernlib.ru/books/losev_aleksey/problema_simvola_i_realisticheskoe_iskusstvo/read/

²⁶⁰ BOGATYRIOV, P.; JAKOBSON, R. "O folclore como forma específica de arte". // *Mitopoéticas: da Rússia às Américas*. (Org. de Aurora Bernardini e Jerusa Pires Ferreira). São Paulo, Humanitas, 2006. P. 30.

²⁶¹ LÓTMAN, Iu. "Os estudos literários devem ser uma ciência" ("Литературоведение должно быть наукой"). // *Sobre a literatura russa (О русской литературе)*. São Peterburgo, Isskustvo-SPB, 1997, p. 756-765

Estamos longe de esgotar, nesse capítulo, todos os aspectos da semiótica e tipologia da cultura de Iúri Lótman, porém acreditamos ter isolado os principais e os mais marcantes deles. Esperamos que os seus ensaios apresentados no próximo capítulo abrirem um campo para mais variados estudos, interpretações e aplicações do paradigma teórico e prático de Lótman.

CAPÍTULO III

TRADUÇÕES

Apresentação dos textos escolhidos

Os ensaios de Iúri Lótman apresentados a seguir foram selecionados com objetivo de apresentar os mais importantes aspectos teóricos da sua obra, bem como a evolução do seu pensamento após a época em que participou da Escola semiótica de Tártu-Moscú. Os ensaios estão posicionados em ordem cronológica. Além deles, adicionamos também a última entrevista de Lótman ("No limiar do imprevisível"), de 1993 e "Propostas em relação ao programa da IV Escola de verão sobre os sistemas secundários de modelação", cujo texto foi gentilmente concedido por Serguei Nekliúdob durante a sua estadia no Brasil em 2011. As "Propostas" foram escritas com objetivo de guiar as palestras da Escola de verão de 1974 e, após seu término, foram ampliadas e transformadas em "Teses para uma análise semiótica das culturas (Uma aplicação aos textos eslavos)"²⁶² em conjunto com V. V. Ivánov, A. M. Piatigórski, V. N. Toporóv e B. A. Uspiénski. Embora feitas de maneira muito resumida, as "Teses" representam uma espécie de conclusão dos estudos realizados pela Escola e de formulação de seu embasamento teórico.

Os primeiros dois ensaios fazem parte do mesmo livro, *Palestras sobre poética estrutural* de 1964 em que Lótman estreou como semioticista da literatura e cultura e que encontra-se na base da escola semiótica russa. Assim, "O problema do texto" aborda o conceito central da semiótica da cultura, o texto, e estabelece as diferenças essenciais entre o texto como parte da língua e o texto como parte de uma obra literária.

²⁶² MACHADO, Irene. *Escola de Semiótica – A Experiência de Tártu-Moscú para o estudo da cultura*. Ateliê Editorial, 2003, p. 99-132.

O segundo ensaio desse livro, "O problema da tradução poética" trata das dificuldades encontradas pelos tradutores ao verterem os textos literários de um idioma para outro, sendo que o mais difícil de ser traduzido é o texto poético, dotado de complexas ligações semânticas intra e extra-textuais.

"A cultura como intelecto coletivo e os problemas da inteligência artificial" foi escrito em 1977, passados mais de dez anos após a publicação de *Palestras sobre poética estrutural*. Foi um decênio de grande importância para a semiótica russa, por ser marcado pelo desenvolvimento ativo das ideias da Escola Semiótica de Tártu-Moscou. Nesse artigo, Lótman compara os intelectos coletivo, individual e artificial. A inteligência coletiva seria a cultura, porém o indivíduo tem um papel decisivo em seu desenvolvimento. Esse tema é desenvolvido em dois seguintes ensaios, escritos no mesmo ano de 1978: "O fenômeno da arte" e "O fenômeno da cultura". A comparação com a inteligência artificial, feita nessas três obras, serve para destacar ainda mais o caráter imprevisível e explosivo trazido por meio da participação das personalidades individuais no processo criativo.

O próximo texto apresentado é "A semiótica da cultura e o conceito de texto", de 1981, enfocando uma das noções cruciais do universo teórico de Lótman: o texto, especialmente enquanto objeto da semiótica da cultura.

Em um dos últimos trabalhos escritos por Lótman, "Sobre a dinâmica da cultura" de 1992, são descritos os processos que constituem a semiótica da cultura. A noção de dinamismo é extremamente importante aqui, pois, de acordo com Lótman, a cultura encontra-se em um constante movimento que pode ser descrito como oscilação entre estabilidade e explosão.

O último dos ensaios apresentados encontra-se à parte dos outros trabalhos de Lótman e, portanto, não segue a ordem cronológica. Trata-se de "A saída de labirinto"

de 1989, dedicado ao romance do renomado semioticista italiano Umberto Eco. O ensaio nos traz uma rara possibilidade de acompanhar um diálogo entre dois grandes estudiosos de signo do século XX, um dos quais para exemplificar as suas construções teóricas usava a cultura russa, enquanto o outro preferiu escrever uma novela histórico-detetivesca situada na Idade Média.

NO LIMIAR DO IMPREVISÍVEL²⁶³

A última entrevista de Iúri Lótman

Alguns nomes estão acima dos seus méritos, crescem deles e honram o tempo em que vivem. Seus trabalhos não apenas pertencem à vida dessas pessoas que os cercaram, mas tornam-se o marco da geração inteira, de uma escola, de uma época. Um desses nomes é Iúri Mikháilovitch Lótman.

Professor da Universidade Tártu, doutor de filologia, membro correspondente da Academia de Ciências da Grã Bretanha, membro da Academia Real de Noruega, de várias sociedades científicas estrangeiras e de conselhos de redação de revistas científicas internacionais. Mas, em primeiro lugar, ele é o fundador da escola semiótica de Tártu, autor de monografias dedicadas às obras de Púchkin e de Karamzín, à história e à tipologia da cultura russa, inclui-se aí a sua literatura preferida, que vai do século XVIII até meados do século XIX, bem como ao teatro, à pintura e ao cinema. Finalmente, é um estudioso dos mais refinados mecanismos de produção artística e de psicologia da arte.

Dentre os trabalhos mais significativos desenvolvidos nos últimos anos, destacam-se “Conversas sobre a cultura russa”, na televisão, uma edição em três volumes de artigos selecionados, preparada pela editora Aleksandra, de Tallinn (dos quais dois já foram lançados), bem como os seus estudos sobre o papel dos fatores ocasionais na história da cultura.

²⁶³ A entrevista foi publicada na revista *O homem (Человек)*, N° 6, 1993. Disponível em: <http://vivovoco.rsl.ru/VV/PAPERS/ECCE/INTERLOT.HTM>

O “Posfácio” ao terceiro e último volume das “Obras Seleccionadas” ajudou a começar a conversa. Encontram-se ali palavras surpreendentes: “Depois de analisar tudo o que foi escrito nos últimos quarenta anos, o autor não julgou necessário reelaborá-lo, apenas introduziu nos textos materiais e ideias que surgiram depois das primeiras publicações (...). Em outras épocas, meus ensaios receberam críticas – algumas bem severas e às vezes de caráter político. Eu nunca respondi a essas críticas, guiando-me pela regra de Lomonóssov: “Mostrar os erros é coisa inútil: um homem digno deve fazer melhor”. A mesma ideia foi expressa por Andersen em um dos seus contos: “Vai-se o ouro e fica-se o couro”. Eu acho que “o ouro” das observações polêmicas já se foi faz tempo; se no nosso trabalho ficou o couro de boa qualidade, ele pode apresentar algum interesse para os leitores. Hoje, nessa época de total reavaliação de valores, apenas algumas pessoas podem se dar a um luxo como esse. O “couro de boa qualidade”, a constante essência, é um patrimônio dos escolhidos. À medida que muitos dos “respeitados” contestadores do “passado revolucionário” reavaliam também a história russa, digamos, do século XIX, caem em desgraça Hertzen, os dezembristas: pois se foram eles que “despertaram”... Certa vez, em um programa de televisão, um dos descendentes da nobreza, à pergunta: “Qual é a sua opinião sobre os dezembristas?”, respondeu: “Condeno. Tudo começou com eles!”

- *Essa acusação lhe parece justa?*

- Provavelmente, isso foi dito por alguém que não terminou nem os primeiros anos da escola... Isso não é sério. O que quer dizer isto: “Tudo começou”? Quando começou? Tudo começou com Adão, quando ele comeu a maçã proibida. Sabe, é muito fácil falar mais do que você sabe e mais do que pensa. Bom, cada um raciocina na medida dos seus conhecimentos, talentos e inteligência, já aquele que sabe pensar de uma forma mais profunda, pensa. É claro, eu não julgo ninguém, não avalio nada e duvido muito

mais do que sei (tenho muito mais dúvidas do que certezas). Mas temos que ouvir opiniões extremamente desqualificadas. Quanto menos a pessoa sabe, menos dúvidas ela tem e mais categórica ela é. E o mais importante: ela procura quem é o culpado e parte do princípio que ela, claro, está certa...

- Eu me lembro de antigas palavras suas que diziam “os deembristas mostraram uma energia criativa considerável ao criar um tipo especial de homem russo” e as comparo com uma outra ideia sua sobre a essência de “A filha do capitão”, segundo a qual o espírito humano está acima das “leis’ esquemáticas e socialmente relativas”. Na sua visão, essa verdade puchkiniana não foi alcançada nem pelos iluministas do século XVIII nem pelos deembristas. Mas por que nós, às portas do século XXI, não podemos alcançá-la?

- Cada vez mais, o mundo no qual vivemos quer receber os mais importantes valores pelos menores preços. Isso faz lembrar aqueles alunos não muito esforçados que colam as respostas dos problemas em vez de resolvê-los. Nós queremos receber a verdade o quanto antes, como se fossem sapatos prontos, fabricados “para qualquer um”. Mas só se chega à verdade ao se sacrificar o bem mais precioso. No fundo, só é possível obter a verdade às custas da própria ruína. A verdade nunca é “para todos e para ninguém”.

O sacrifício máximo de Ryliéiev foi ir para o cadafalso; o de Púchkin foi não ir. Cada um deve encontrar a sua verdade...

- Iúri Mikháilovitch, a época que corresponde à criação da escola semiótica de Tártu – os anos sessenta – relaciona-se na consciência da nossa geração ao “degelo”. Mas, para a intelligentsia, esse tempo não foi tão fácil assim...

- Não existe tempo fácil. Como escreveu Karamzin, o que é bom para os bobinhos – esse é o Karamzin tardio, sua entonação... – também não é ruim para os ladrãozinhos, e para nós, príncipe, o que sobra?... Para uma pessoa que pensa, que tem consciência, não

pode ser e nem será fácil. O tempo inteiro ela está, por um lado, tomada de dúvidas e, por outro, tomada de arrependimentos. E ela não procura os culpados, tampouco pensa: eu estou certa... O mesmo Karamzin escrevia sobre a diferença entre os inteligentes e os ignorantes... ele o fez em versos, mas eu contarei em prosa... O inteligente está cheio de descontentamento em relação a si mesmo, enquanto o ignorante pensa: quem mais eu amarei se não a mim mesmo? Claro, muitos podem ser culpados por muita coisa, mas há que se começar por si mesmo. Se as pessoas que acusam alguém supõem que são apenas vítimas e estão absolutamente certas, sobre o que falaremos com elas? Elas permanecerão sempre assim, e sua consciência nunca vai doer, porque são vítimas... Foram privadas de algo... Não vão sofrer com sua própria ignorância porque se consideram inteligentes. Não vão se martirizar com os sofrimentos dos outros porque consideram que estão sofrendo mais do que os outros. Que Deus lhes permita viver assim... e nós voltaremos à nossa questão...

- Sobre o destino da sua escola de semiótica de Tártu-Moscov, sobre as suas fontes e, como se diz, sobre as perspectivas de desenvolvimento...

- Acontece que essa tendência surgiu por causa de algumas eventualidades que, no entanto, se repetem na história da cultura. Aliás, na cultura acontece a mesma coisa que na biologia... Por exemplo, na natureza, por alguma razão não muito clara, as formigas invadem tudo... ou acontecem umas explosões... A mesma coisa na cultura. Às vezes, a época é desfavorável, como nos tempos de Pasternak²⁶⁴... e de repente aparecem pessoas talentosas... Naquele período, quando foi criada a escola de Tártu-Moscov, veio à tona toda uma onda de pessoas geniais. Muitas deles já não estão entre nós... Nem sempre, é claro, possibilidades geniais dão resultados geniais, trata-se de um processo complexo. Mas, naquele período, foi como se o pulso da cultura começasse a pulsar nessa esfera.

²⁶⁴ Boris Pasternak (1890-1960). Poeta e escritor, autor do romance *Doutor Jivago* (1945-1955).

Talvez, o mais surpreendente tenha sido a abundância de mentes brilhantes... Analisar *post factum* quem fez mais não teria sentido. O que importa é que o potencial decorrente do esforço geral ainda não foi esgotado. Um dado período já foi superado quando antigas ideias científicas, muito produtivas na sua fonte, já deram o que tinham que dar. A continuação tanto na ciência quanto na cultura é sempre uma negação. Não se pode continuar apegado a fórmulas prontas. Penso que agora estamos vivenciando um período de negação necessário e, a meu ver, produtivo. Parece-me que já estamos bem próximos de uma grande explosão científica. É difícil dizer como ela será, mas, ainda assim, podemos supor que será mais o menos o seguinte...

Se não levarmos em consideração a longínqua antiguidade clássica, mas apenas a nossa história mais recente, então teremos a Europa, a Renascença e o século XVIII. Trata-se de um período em que a ciência superou a tecnologia bruscamente, e como resultado a tecnologia também passou a se desenvolver. Mas a diferença entre a ciência e a tecnologia está no fato de que a tecnologia (um exemplo brilhante é Jules Verne), a tecnologia faz o previsível. Ainda não foi inventado, mas será inventado. Por isso, há uma certa verdade nisso de nos esquecermos, justamente, dos nomes dos grandes inventores de tecnologia. De fato, se não for ele, um outro dará um passo tecnológico elementar equivalente. Na ciência e na arte a coisa é diferente. A arte, em particular, anda por diversos caminhos. É uma coisa horrível de se pensar, mas se Goethe e Púchkin tivessem morrido na infância, nenhuma outra pessoa teria escritos tais obras. E esse papo de que outros escreveriam algo equivalente é inócuo. Na arte não existe o equivalente... É a esfera do imprevisível.

Qual é, por exemplo, a especialidade que nos interessa hoje, em Tártu? Tentamos elevar o imprevisível ao nível de ciência. Até agora, a ciência se ocupou das

ligações de causa-efeito, deixando o imprevisível, o acidental, fora de seus limites. Essa é uma etapa necessária, mas não é o fim. Dessa forma, vemos um novo processo. Ele é mais vivo, dinâmico e, a propósito, reflete na arte em um grau mais adequado. Por isso, como supomos, a visão da arte está mudando.

Certa vez, Derjávin²⁶⁵, embora ele mesmo fosse um poeta extremamente imprevisível, o poeta dos absurdos brilhantes, deixou escapar a seguinte frase: “*A poesia, ela é maravilhosa, agradável, doce, útil, como uma limonada gostosa no verão*”. Nessa frase, ele se contradiz, algo comum entre as pessoas geniais. Na verdade, a arte, e não apenas ela, mas também algumas outras esferas da cultura, nos faz adentrar no campo do imprevisível. Agora não podemos decidir, como fazia a ciência clássica dos séculos XVII - XVIII, que a área do imprevisível está fora dos seus limites e, em geral, fora dos limites da ciência. A arte, agora, ocupa um lugar totalmente diferente. Até então muitos viam nela um campo periférico, destinado àqueles que não são capazes de estudar matérias exatas, de construir máquinas eficazes... Então, que escrevam versinhos... Estamos caminhando para um outro modo de olhar: a arte como esfera experimental da consciência. Uma esfera experimental que estuda o jogo: os processos complexos de entrelaçamento do acidental e do não acidental...

- Iúri Mikháilovitch, no trabalho sobre o papel dos fatores acidentais na história da cultura, você citou uma frase genial de Púchkin: não fale que não podia ser diferente... A mente humana não é um profeta...

- A mente humana não é um profeta, mas, sim, um adivinhador, ela vê o fluxo geral das coisas, mas, para ela, é impossível prever um acidente...

- Agora, ao contrário, todos querem profetizar e predizer, predeterminando não apenas os acontecimentos, mas até os personagens históricos. Podemos dizer que a

²⁶⁵ Gavriil Derjávin (1743-1816): poeta e escritor russo.

ciência atingiu, na verdade, um nível em que justamente a previsão, a predictibilidade e a prognosticação desempenham um papel cada vez maior? Os “dados iniciais” permitem que você, por exemplo, como um pesquisador, fale com mais certeza sobre o caráter do tempo e da cultura?

- Quando olhamos para a cultura, podemos descrever, por exemplo, a época do romantismo e podemos, condicionalmente, chamar de românticos os que viviam naquela época. Essa visão é possível. Mas essa não é toda a verdade. Nós nos interessamos pelas pessoas daquela época porque elas eram diferentes entre si. Um não substitui o outro, nenhum pode ser predito. Não se pode dizer que um contemporâneo de Hoffman deve escrever de tal forma. Ele não devia nada... Ele se encontrava em um campo de imprevisibilidade muito amplo, que abre novos caminhos. Reside aí, como ora foi dito, a diferença principal entre a ciência e a tecnologia. Estamos acostumados a ver as palavras ciência e tecnologia como idênticas, como sinônimas. Sem dúvida, a tecnologia é um assunto respeitável. Ela é lógica, desenvolve aquilo que já está nos “dados iniciais”... Enquanto a onda moderna científica contém em si a mútua influência dos processos previsíveis e imprevisíveis.

A cultura europeia pós-renascentista dividiu ciência e arte. Não excluiu a possibilidade de uma aproximação. Não excluiu a possibilidade de o próprio conceito de ciência se deslocar um pouco, já que alguns pontos precisam de um outro enfoque. Foi assim que nós, como resultado de um grande movimento da ciência, chegamos à compreensão de que o homem é um animal entre animais. Agora, pelo visto, na próxima fase, teremos de estudar o fato de que o homem não é um animal. Ou de que não é apenas um animal, ou de que é um animal de um tipo totalmente especial, o que não anula as ideias anteriores. Que, por exemplo, é um lado puramente externo... Provavelmente, teremos de analisar profundamente as particularidades da memória

humana, da linguagem humana e da arte, apesar de tudo, como um fator humano. É claro que é uma coisa absolutamente incorreta: contrapor o homem aos animais, não se pode dizer isso em uma conversa séria. Mas quando falamos de animais, subentendemos os mamíferos mais complexos, um certo mundo que, sem dúvida, é diferente do nosso, mas, provavelmente, cruza com ele de alguma forma.

Em minha vida houve um período em que eu pretendia ser não um filólogo, mas um entomólogo. Eu sei pouco sobre esta área, não a entendo muito bem, mas acredito tratar-se de uma esfera que deve ser traduzida por meio de fórmulas mais adequadas à nossa compreensão, e, se isso for possível, pelo visto, não acontecerá em um futuro acessível.

O caso aqui não é apenas da extensão da vida ou da ideia desenvolvida por Darwin de que os seres, inicialmente primitivos, tornam-se cada vez mais complexos. Há fortes dúvidas quanto a essa afirmação, pois, muitas vezes, foram observados movimentos altamente complexos para formas tão primitivas... O que é o parasitismo? É um coletivismo. É a existência de um organismo em união com outros... Claro, todos os paralelos diretos entre o nosso conhecimento de biologia excepcionalmente incompleto e os processos histórico-sociais são especulações baratas, mas, mesmo assim, há alguma coisa verdadeira nisso...

Todos os nossos avanços não significam, de modo algum, que já descobrimos tudo, que estudamos todas as leis da natureza e agora precisamos apenas ampliar a quantidade de nossos conhecimentos... Escrever mais um trabalho sobre mais um poeta... É preciso escrever mais um trabalho e mais mil trabalhos sobre um único poeta. Mas isso não significa que já chegamos a uma maior clareza, e que adiante será apenas um trabalho auxiliar. Na verdade, estamos agora no limiar de uma total falta de clareza...

Um grande estudioso disse, certa vez, que a ciência caminha não do incompreensível para o compreensível, mas do compreensível para o incompreensível. Enquanto nos encontramos no estado pré-científico, tudo é claro, o primeiro sinal da ciência é a incompreensão. Um bom professor desenhou na lousa um círculo pequeno. Dentro, escreveu “conhecimento”; fora, “desconhecido”. E falou para seus alunos: “Observem que espaço pequeno ocupa o conhecimento e quão pouco contato ele tem com o desconhecido...” Depois, ele desenhou um círculo grande; dentro, escreveu: “conhecimento”, fora: “desconhecido”, e disse: “Ao aumentar o espaço do conhecimento, aumentamos também o nosso contato com o desconhecido”. Quanto mais eu sei, mais eu não sei. A propósito, esse limite deve ser a finalidade de uma boa escola. Se o ensino superior for bom, e não uma repetição da escola secundária, no final das contas, ele levará a pessoa a um choque. Porque da área sobre a qual possuía verdades, ela passará à área na qual se depara com dúvidas. Quanto mais uma pessoa conhece, mais ela duvida... Isso não vale apenas para a ciência ou arte, mas também para a cultura em geral, inclusive para a política.

- Mas parece que agora todos – dos políticos e terminando às donas de casa – não fazem outra coisa além de proclamar seu ponto de vista como se fosse uma verdade em última instância...

- Quando vemos um político que sabe exatamente o que tem que fazer, que não tem dúvidas, ele é, na melhor das hipóteses, um político bobo, e na pior, perigoso... Claro, a política é uma área em que duvidar não é fácil, mas isso é a base real da democracia. O princípio básico da democracia não é o fato de que uma ou cento e uma pessoas têm permissão de falar, mas sim o fato de que, da verdade absoluta, incontestável e inquestionável passamos para o direito da dúvida, para a compreensão do caráter limitado do nosso conhecimento e da imperfeição das nossas ideias, mesmo das que

parecem mais corretas. Passamos a precisar de uma outra pessoa... Não porque ela é mais inteligente, mas porque ela é outra... Darei um exemplo. Sabe, eu tive várias profissões na vida, inclusive, fui artilheiro... E, por sinal, fui um bom artilheiro...

- *Quem poderia imaginar, Iuri Mikháilovitch!*

- Que eu fui bom?... Não tem nada de estranho! Eu participei da guerra inteira... Então, suponhamos que você tenha um canhão que atira em um alvo que você não vê. O alvo está atrás da montanha. Tem uma montanha na sua frente, e não dá para enxergar nada. O que fazer? Então, você faz coisas simples. Coloca um posto de observação bem à esquerda e outro bem à direita e os liga através de um rádio. Um olha sob um ângulo, outro sob outro, e você vê o que está atrás da montanha. Ou seja, mudando seu ponto de vista, você o amplia. A diferença de posições fornece um certo avanço rumo à verdade. Por isso, tem que respeitar a opinião dos outros, porque ela é dos outros. Não tenho que exigir que ela corresponda à minha, porque assim ela não representará nenhum interesse para mim. Não, só preciso daquele que não concorda comigo...

Está vendo, passamos do tiro de artilharia para a democracia. Aquele que olha de um outro ponto de vista vê aquilo que eu não enxergo, e eu vejo aquilo que ele não vê... Sabe, é como escreveu Jukóvski: “Brilhou n’alma um olhar conhecido; e em um minuto tornou-se visível aquilo que desde os primórdios lhe fora invisível”... O fato de sermos tantos compensa os limites da mente de cada um... Nisso, é claro, encontra-se a esperança.

- *Mas será que a união sempre se transforma em coletivismo, nivelamento da personalidade, mediocridade?*

- Quando passamos da busca da verdade para a ação, precisamos de uma certa união. Dizer que a união é sempre violência, sempre mediocridade, também é errado. Quando falamos que precisamos apenas da multiplicidade, na verdade, estamos pregando a

multiplicidade e afirmando a união. Não há dúvidas de que precisamos também da unicidade, principalmente, quando passamos da teoria para a prática.

Não se pode dar conselhos ao cirurgião quando sua decisão já foi tomada. Mas se ele não está cercado de pessoas que têm um olhar um pouco diferente, então ele deve considerar, de acordo com sua experiência pessoal e sua cultura médica pessoal, que os seus conhecimentos são limitados e relativos... Dessa forma, sempre estamos em relações complexas. A união é necessária, uma boa formulação é necessária para a ação. A multiplicidade é necessária para o pensamento. Uma coisa não deve vencer a outra... Não sei, mas provavelmente na área da política é a mesma coisa... Já na área da ciência e da cultura a vitória é o mais perigoso. Porque ela sempre cria a possibilidade e a tentação de oprimir o ponto de vista alheio.

Notem como depois da última Guerra Mundial os países vencidos avançaram. Isso porque abriu-se um leque de ideias e opiniões, as verdades indiscutíveis foram recusadas.

Entretanto, verdades indiscutíveis também são necessárias. Eu não gostaria de jeito nenhum que qualquer uma dessas ideias duais fosse tomada isoladamente como um sermão.

...Por exemplo, você ouve uma boa música apresentada em piano de cauda e depois você a escuta executada por uma orquestra... É claro que o piano é uma grande arte, mas, mesmo assim, é como se ele impusesse a você um ponto de vista, uma interpretação, ele, se assim desejar, será um tirano... ele sabe a verdade. E a orquestra, principalmente a moderna... Por limitação minha, não gosto de jazz, mas quando escuto como o saxofone começa a fantasiar, inventar na hora aquilo que não existia: isso é a vida, a individualidade no coletivo. Ele não sai dos limites do jazz, mas improvisa. A arte é o maior mecanismo da improvisação. Não apenas da improvisação, claro. Se o

saxofone vencer os outros, ouviremos apenas as suas improvisações e tudo irá desmoronar... São metáforas...

E o principal: é preciso respeitar o outro. Seria muito cômodo se o outro não existisse. Se não tivesse outra educação, outro sexo, como, digamos, acontece em certos momentos quando a mulher se torna uma espécie de homem de saias ou é expulsa de alguma esfera. Ou então, ao contrário, como hoje, quando os homens tornam-se mulheres de calça... Na verdade, o binário é necessário. É uma lei biológica muito interessante. Podia existir um numero maior de sexos ou órgãos dos sentidos... Em geral, o binário domina porque nessa condição é possível criar multiplicidade e manter a união...

Isso, aliás, já é uma outra questão. Mas, provavelmente, é a resposta a uma pergunta frequente: por que a arte é necessária. Aqui falta o pão, enquanto nós escrevemos versinhos... Mas, se não escrevermos versinhos, nunca haverá o pão... Talvez, ele só exista porque nem só de pão vive o homem... Essa ideia é muito profunda (e antiga), e geralmente se conclui que o “pão” é algo baixo, e o homem vive de algo elevado. Não é assim, não é totalmente assim. Um homem vive da multiplicidade, daí vem a responsabilidade, porque ele tem que fazer a escolha a partir da multiplicidade. Ação é a transformação da multiplicidade potencial em unicidade real. Se não houvesse multiplicidade, ou seja, não houvesse tentações, então, qual seria o mérito da nossa virtude? Se não houvessem muitos caminhos, qual seria o mérito de podermos escolher justamente este nosso caminho? Por isso, os monocelulares elementares (se é que os entendemos corretamente, e eu não estou certo disso), então, os monocelulares não têm escolha, pois não são julgados moralmente, e é difícil imaginar um inferno para monocelulares. Nós temos escolha. Conhecem o provérbio alemão: "*Wer hat Wahl, hat auch Qual...*" “Quem tem escolha tem sofrimento”. E ao contrário: “Quem tem

sofrimento tem escolha”. A escolha é uma responsabilidade, infelicidade e felicidade. Eis o mundo no qual temos que viver. É mais fácil transformá-lo em um quartel, em uma prisão ou em um jardim zoológico muito bom, onde os animais serão alimentados e acariciados, mas as decisões serão tomadas em nome deles...

Mas, apesar de tudo, temos que viver no mundo humano, que coloca sobre nós o sofrimento da escolha, a inevitabilidade dos erros, uma enorme responsabilidade, mas, em compensação, dá-nos a consciência, a genialidade e tudo aquilo que torna homem o homem...

Entrevista por L. Gluchkóvskaia

Propostas em relação ao programa da IV Escola de verão sobre os sistemas secundários de modelação²⁶⁶

O comitê organizador da IV Escola de Verão referente aos sistemas secundários de modelação propõe colocar no centro dos estudos desse ano [1974 – E.V.] o problema da unidade da cultura. Essa questão pressupõe uma análise de vários itens:

1. A premissa inicial é de que toda a atividade humana de produção, troca e armazenamento de informação possui certa unidade. Embora alguns sistemas sógnicos representem as estruturas organizadas de forma imanente, eles funcionam apenas na unidade, apoiando-se um no outro. Nenhum dos sistemas sógnicos possui um mecanismo que lhe conceda um funcionamento isolado. Isso resulta no fato que, além da abordagem que permite construir uma série de ciências relativamente autônomas e pertencentes ao ciclo semiótico, é possível outra abordagem do ponto de vista da qual todas elas analisam os aspectos particulares da semiótica da cultura enquanto ciência sobre a correlação funcional dos diferentes sistemas sógnicos.

2. Desse ponto de vista, as questões da construção hierárquica das linguagens culturais, da distribuição das esferas entre si e dos casos em que essas esferas se cruzam ou apenas fazem fronteira uma com a outra, recebem um sentido especial. É necessário atentar para as condições externas, sem as quais nenhum sistema é capaz de funcionar (por exemplo, a fala oral torna-se incompreensível, quando transferida automaticamente para a forma gráfica).

3. Seria interessante definir a quantidade mínima de sistemas sógnicos (linguagens culturais), necessária para funcionamento da cultura como um todo e

²⁶⁶ A autoria das "Propostas" é desconhecida, mas ao que tudo indica, o autor da maior parte delas é Iu. Lótman. As "Propostas", preparadas para a última Escola de verão de 1974 e enviadas para cada um dos participantes, nunca foram publicadas, pois serviram como base das "Teses para uma análise semiótica da cultura". // MACHADO, Irene. *Escola de Semiótica – A Experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura*. Ateliê Editorial, 2003, p. 99-132.

construir um modelo das relações mais elementares entre esses sistemas, ou seja, o modelo da cultura.

4. Seria necessário examinar especialmente a questão da correlação entre as linguagens culturais primárias e secundárias. Para a construção da cultura, seria necessário que existissem esses dois estágios? E qual é a necessidade funcional deles? Será que apenas a linguagem natural representa um sistema primário? Quais são as características que um sistema deve ter para realizar funções de um sistema primário; e quais são elas no caso de um sistema secundário?

5. Os estudos mais particulares podiam ser desenvolvidos nas seguintes direções:

a) A descrição do lugar de um ou outro sistema semiótico dentro do conjunto geral. As seguintes pesquisas são bem possíveis de serem imaginadas: "O lugar da música como sistema semiótico dentro do sistema geral da cultura" ou "O lugar da matemática dentro da cultura como um todo semiótico". b) A descrição da influência de um ou outro sistema semiótico particular nos outros, por exemplo: "O papel da pintura na semiótica da poesia de uma ou de outra época" ou "O papel do cinema na estrutura da linguagem da cultura moderna". Uma área de grande interesse é representada pelos casos de defectologia do funcionamento dos sistemas semióticos "puros": a percepção da poesia por cegos; a visão do balé por surdos. c) O estudo da desigualdade da organização interna da cultura. Pelo visto, a existência da cultura como um único organismo pressupõe a presença da diversidade cultural interna. A análise do fenômeno de poliglotismo dentro de uma cultura e das razões da sua necessidade.

6. O lugar da arte no sistema geral da cultura. O problema da necessidade na arte. A predominância de vários tipos de arte.

7. Qual é a razão da necessidade da contraposição entre os signos representativos e convencionais no sistema geral da cultura? É possível a existência de uma cultura sem

um bilinguismo desse tipo? Qual é a motivação semiótica dos outros tipos de bilinguismos culturais (poesia – prosa, oralidade, escrita, etc.)? É possível uma cultura com uma única linguagem?

8. O problema da tipologia da cultura. Os métodos das descrições tipológicas. A relação da cultura com o signo, texto e semiose como base da característica tipológica. As culturas paradigmáticas e sintagmáticas. A quantidade mínima de textos e de funções no conceito da cultura.

9. A cultura e a não-cultura. A luta contra a cultura como problema cultural (análogo: o problema de esquecimento como componente do mecanismo da memória). O combate à cultura e a colonização da cultura na história. O problema da reserva cultural (os bárbaros para a antiguidade, o pagão para o cristianismo, os ignorantes para os racionalistas, o povo para os iluministas: área da expansão da cultura).

10. Cultura como memória do coletivo. O caráter ininterrupto da cultura garante a consciência da existência do coletivo. Possibilidade de se estudar a cultura como uma memória organizada.

11. O problema da evolução da cultura. Qual é a causa da necessidade da força das linguagens culturais? Trocas não motivadas dos sistemas semióticos (mudanças nos sistemas fonológicas das línguas, moda, etc.) Construção do modelo da dinâmica do sistema semiótico. Modelos cíclicos e em forma de avalanches.

O problema do texto²⁶⁷

A questão da divisão dos fenômenos de uma obra literária²⁶⁸ em níveis e sistemas de relacionamento procede inevitavelmente da própria essência da abordagem estrutural. É muito importante separar as relações em intra e extra-textuais. A fim de esclarecer esta questão, deter-nos-emos na correlação dos conceitos de "texto" e "obra literária". O mesmo seria essencial para resolver a questão dos limites de um estudo puramente linguístico da literatura.

Se na bibliografia atual linguística há um debate enérgico sobre o conteúdo do conceito de "texto", os estudos literários nesta área estão consideravelmente atrasados. D. S. Likhatchiov²⁶⁹, em seu fundamental estudo "Textologia" tem todos os motivos para se queixar: "Não conheço nenhum trabalho textológico soviético em que tenha sido revisto em termos circunstanciais o conceito básico da textologia: o 'texto'".²⁷⁰

Enquanto isso, os pesquisadores não só utilizam amplamente esse conceito indefinido, mas também partem tacitamente da premissa: "Uma obra literária é o seu texto." O texto é visto como um absoluto, como uma realidade que se opõe ao subjetivismo de um estudo. As informações históricas, pessoais e biográficas explicam e comentam o texto. O estudo da ideologia da época, dos periódicos e diários explica a natureza da visão de mundo do autor. Porém, supondo estarmos diante de um texto totalmente comentado e estudado do ponto de vista textual, dizemos: agora a principal

²⁶⁷ LÓTMAN, Iu. "O problema do texto" ("Проблема текст"а). // *Palestras sobre a poética estrutural (Лекции по структуральной поэтике)*. Moscou, Gnozis, 1994. [N. da T.]

²⁶⁸ No original russo o termo é "obra artística", porém, como trata-se da literatura de ficção, optamos por sua substituição pelo termo "obra literária". [N. da T.]

²⁶⁹ Dmitri Likhatchiov (1906-1999): um dos maiores estudiosos da literatura e cultura russa, Acadêmico.

²⁷⁰ LIKHATCHIOV, D. S. *Textologia (com a base na literatura russa dos séculos X-XVII)* ("Текстология (на материале русской литературы X-XVII веков)"). Moscou, Leningrado: Izd. AN SSSR, 1962, p. 116.

tarefa de um estudioso da literatura é o estudo da obra literária enquanto tal, isto é, do seu texto.

L. Hjelmslev²⁷¹ define o conceito linguístico do texto da seguinte forma:

A língua pode ser compreendida como paradigmática, cujos paradigmas se manifestam por meio de qualquer material, e o texto, conseqüentemente, como uma sintagmática, cujos elos, quando são estendidos infinitamente, se manifestam em qualquer material.²⁷²

Em consonância com isso, ele tende a equiparar o termo "texto não analisado" (ou seja, dado ao linguista de forma natural – Ui.L.) com, por exemplo, a um texto que consiste em tudo "o que já foi dito ou escrito em dinamarquês".²⁷³

A. M. Piatigórski²⁷⁴, em um estudo específico, define o texto de outro modo. Ao enfatizar que o texto tem caráter fixo, ele formula o conceito da seguinte maneira, com ressalva do seu caráter "operacional":

Primeiro, será considerada como texto apenas uma mensagem fixada no espaço (ou seja, de forma ótica, acústica ou outra). Em segundo lugar, será considerada como texto apenas aquela mensagem cuja fixação no espaço não seja um fenômeno ocasional, mas um meio necessário de transmissão consciente desta mensagem pelo autor ou por outras pessoas. Em terceiro lugar, presume-se que o texto seja compreensível, isto é, não requeira decodificação, não contenha nenhuma dificuldade linguística que impeça a sua compreensão.²⁷⁵

²⁷¹ Louis Hjelmslev (1899-1965): linguista dinamarquês.

²⁷² Coletânea *O novo na linguística (Новое в лингвистике)*. Edição I. Moscou, Inostránniaia literatúra, 1960, p. 364.

²⁷³ Ibidem, p. 353.

²⁷⁴ Aleksandr Piatigórski (1929-2009). Filósofo, estudioso da literatura, especialista em cultura oriental. Junto com Iu. Lótman, foi um dos fundadores da escola semiótica de Tártu-Moscou.

²⁷⁵ PIATIGÓRSKI, A. M. "Algumas observações gerais sobre a análise do texto como uma espécie de sinal". ("Некоторые общие замечания относительно рассмотрения текста как разновидности сигнала") // *Estudos estrutural-tipológicos (Структурно-типологические исследования)*. Moscou, AN URSS, 1962, p. 145.

É fácil de ver que o conceito de "texto" é utilizado aqui em diferentes sentidos. Hjelmslev vê no texto uma realização da atividade de fala, infinita em suas possibilidades, que manifesta as leis da língua e de cuja análise essas leis podem ser extraídas. Assim, qualquer texto concreto abordado pelo pesquisador é apenas uma partícula de um texto abstrato, uma realização sintagmática. O texto o interessa como uma fonte de dados sobre a estrutura da língua e não pela informação contida nessa mensagem. A abordagem de A. M. Piatigorski é diferente: para ele, o texto é um meio de transmitir informação. A partir desse ponto de vista, ele destaca a descontinuidade, a limitação espacial do texto e, na verdade, recusa-se a considerar como texto a fala oral. As tentativas de A. M. Piatigorski para definir o texto literário são curiosas, embora nem sempre indiscutíveis.

Deixando de lado a ideia de A. M. Piatigorski de classificar os textos como sinais de acordo com as características subjetivas-objetivas e espaço-temporais, e falando de sua definição do texto, concluímos que ela está muito próxima à definição convencional, embora não formulada, dos estudiosos da literatura. Em termos operacionais, essa ideia pode ser resumida da seguinte forma: o texto é um todo artístico (ou um fragmento de um todo artístico) fixado graficamente. O estudo da história do texto, a orientação da textologia para a análise da evolução da ideia artística, sua implementação e destino posterior resultaram em uma interpretação volumétrica e móvel, não estéril e conceito. "O texto de uma obra é um fenômeno mutável, que flui" - escreveu B. V. Tomachevski²⁷⁶.²⁷⁷ Porém, presumem-se implicitamente dois pontos: 1) o texto de uma obra literária é a soma de sinais gráficos; 2) uma obra literária realmente nos é dada como um texto.

²⁷⁶ TOMACHÉVSKI, B. V. *O escritor e do livro (um ensaio de textologia)* (Писатель и книга (очерк текстологии)). Moscou, Iskustvo, 1959, p. 87

²⁷⁷ Borís Tomachévski (1890-1957): crítico e historiador da literatura russa, um dos participantes da escola formal.

Tentaremos mostrar que ambos os conceitos não são apresentados a nós de modo metafísico, como uma "realidade" separada da história, mas como uma relação determinada subjetiva-objetiva, dada historicamente.

É perfeitamente claro que a percepção será diferente dependendo de nós considerarmos um documento como um texto (um todo artístico finalizado) ou como um fragmento de texto. Aqui, estamos imediatamente confrontados com o caráter relativo do conceito de "texto". Temos diante de nós exatamente um mesmo material gráfico (por exemplo, "A viagem sentimental" de Sterne²⁷⁸) para ser definido. No entanto, dependendo do fato de reconhecermos o caráter inacabado da obra como um defeito mecânico (e definirmos o romance como um *fragmento de texto* defeituoso) ou como uma forma de realização da ideia artística (isto é, o *texto*), a mesma realidade documentada representará um valor textual diferente. Assim, para se tornar um "texto", um documento graficamente fixado deve ser definido em relação ao projeto do autor, aos conceitos estéticos da época e a outros valores não refletidos no texto graficamente.

Quando Púchkin substitui o fim do poema "Rumo ao mar"²⁷⁹ por reticências, quando introduz números fictícios de versos supostamente omitidos no texto de *Ievguiéni Oniéguin*²⁸⁰, uma série de aspectos geralmente não expressos graficamente entra no texto, carregando consigo uma carga semântica e informativa não menos significativa do que outros elementos do texto. Isto implica algo maior: de um modo geral, o texto não existe por si só, ele inevitavelmente faz parte de um contexto (determinado historicamente ou convencional). O texto existe como um contragente dos

²⁷⁸ Trata-se do romance *Viagem sentimental pela França e Inglaterra* (1768) do escritor inglês Laurence Sterne (1713-1768). [N. da T.]

²⁷⁹ Poema de Aleksandr Púchkin "Para o mar" (К морю) de 1824. [N. da T.]

²⁸⁰ *Ievguiéni Oniéguin* romance em versos de Púchkin de 1832, a análise do qual Lótman dedicou um curso especial: LÓTMAN, Iu. "Romance em versos Ievguiéni Oniéguin de Púchkin: Curso especial: Palestras introdutórias ao estudo do texto" ("Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин»: Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста") // LÓTMAN, Iu. *Púchkin*. São Petersburgo, Iskustvo-SPB, 1995. P. 393—462. [N. da T.]

elementos estruturais extra-textuais e está associado a eles como os dois membros de uma oposição. Essa situação se tornará mais clara se definirmos os termos de "procedimento" de "meio artístico".

Nas origens do formalismo russo, Chklóvski definiu o procedimento como um traço fundamental da arte que elimina a automatização da fala:

O procedimento da arte é o "estranhamento" dos objetos e a forma obscura que aumenta a dificuldade e duração da percepção, uma vez que o processo perceptivo na arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado. [...] Já os artísticos serão aqueles objetos, criados por meio de procedimentos especiais, cujo objetivo é maximizar a percepção artística dos objetos.²⁸¹

Em um de seus recentes trabalhos, rico em ideias profundas, embora fragmentárias, no capítulo que, em evidente autopolêmica enfatizada contra as teses de seu próprio artigo. A "Arte como procedimento", intitulado "Sobre a arte como pensamento por imagens", lemos, no entanto, que o efeito artístico é alcançado "por meio da alteração do sistema de sinais, por assim dizer, pela renovação do sinal, que quebra o estereótipo e obriga a fazer um esforço para compreender a obra".²⁸²

Dessa forma, de novo temos o procedimento enquanto orientação para o artístico e a alternância periódica entre os sinais automatizados e os submetidos ao "estranhamento". O quadro real é muito mais complexo. (Parece-nos justo especificar que dever-se-ia discutir a natureza do procedimento artístico com o próprio Chklóvski, pois os seus críticos não souberam dar uma solução para esse problema). Seria o

²⁸¹ CHKLÓVSKI, V. "Arte como procedimento" ("Искусство как прием"). // *Poética. Coletâneas sobre a teoria da linguagem poética (Поэтика. Сборники по теории поэтического языка)*. Petrogrado, 1919. P. 105 e 103-104.

²⁸² CHKLÓVSKI, V. *Prosa de ficção. Reflexões e análises. (Художественная проза. Размышления и разборы)*. Moscou, Soviétski pisátel, 1961, p. 19.

procedimento artístico uma realidade independente da obra como um todo, uma realidade que pode ser descrita e registrada isoladamente, uma "corsa", como costumavam dizer os defensores do método formal, ou um ornamento que transforma o "objeto" em arte? Nem a corsa, nem outro, na abordagem estrutural, o procedimento é sempre visto como uma *relação*, embora alguns estudos dos seguidores do "método formal" (as pesquisas de Iu. N. Tyniánov, alguns artigos de Chklóvski etc.) mostrem o desejo de interpretar o procedimento como uma *função condicionada historicamente*, a orientação geral era mecanicista e taxonômica. Extremamente prejudicial para o formalismo foi a assimilação mecânica, feita por eles (com exceção, novamente, de Iu. N. Tyniánov), da díade "forma-conteúdo", o que levou à oposição da primeira ao segundo. O procedimento era concebido como um elemento da forma, e a história da literatura como uma alternância de procedimentos.

A metodologia da escola formal destaca-se por uma incoerência profunda e por contradições internas. Por um lado é proclamado o princípio de teleologia dos procedimentos artísticos (a língua deixa de ser um meio e torna-se, na literatura, um objetivo), por outro, recusa considerar o plano do conteúdo e não permite responder à pergunta: "Para que são usados esses ou outros meios?" Já a metodologia kantiana empurra os representantes da escola formal para a conclusão de que a arte seja inútil e que a forma seja uma meta por si só.

Os representantes da escola formal submetiam os adeptos dos métodos biográfico, histórico e sociológico nos estudos literários à crítica aguda e às vezes muito fundada, culpando-os de falta de atenção à natureza artística da obra, ao texto em si, que, para os representantes dessas escolas, se transformou em material para comentar os fatos biográficos, a história das doutrinas sociais etc. Porém, logo ficou evidente que era impossível estender uma linha direta do inventário dos procedimentos à interpretação da

natureza artística da obra. Para os formalistas, o texto artístico acabava por ser fragmentado em uma variedade de técnicas, separadas dos objetivos artísticos, do pensamento estético, da história da literatura ou ligado a eles de um modo muito primitivo. Os próprios conceitos de "estranhamento", "prolongamento da atenção do leitor", "perceptibilidade da forma" são privados de sentido fora do contexto histórico real, sem compreensão daquilo que constitui a unidade ideológica e artística da obra, a unidade dos planos de conteúdo e de expressão.²⁸³

O texto é um sinal de um determinado conteúdo, que em sua individualidade está ligado à individualidade desse texto. Neste sentido, há uma profunda diferença entre a compreensão linguística e literária do texto. O texto linguístico permite expressões diferentes do mesmo conteúdo. Ele é traduzível e, por princípio, indiferente às formas de gravação (por meio de som, caracteres, sinais telegráficos etc.) O texto de uma obra literária, por princípio, é individual. Ele é criado para o conteúdo específico e, considerando a referida relação de entre o conteúdo e sua expressão em um texto literário, não pode ser substituído por nenhum outro texto, adequado em termos de expressão, sem que o plano do conteúdo seja alterado. A relação entre o conteúdo e a expressão em um texto literário é tão forte que a sua transferência para outro sistema de registros também não é indiferente para o conteúdo. O texto linguístico pode ser expresso em fonemas ou grafemas de qualquer sistema, mas a sua essência permanece a mesma. Percebemos o texto fixado graficamente sem necessidade de sua tradução

²⁸³ Não se deve confundir duas questões diferentes: o estudo "taxonômico" de uma obra literária de acordo com a metodologia da "lista de procedimentos" e o desejo de fazer uma lista de elementos de um ou outro nível para definir as regras de sua combinação. O primeiro, em nossa opinião, é absolutamente inútil, já o segundo é absolutamente necessário. Só se deve ter em mente que, em determinados níveis, a quantidade dos elementos (sua lista pode ser vista como um alfabeto da linguagem desse nível) será extremamente alta, de modo que a própria possibilidade de elaborar essa lista, muito importante para a modelação do texto, torna-se problemática. Não foi estudada outra questão: será que a multiplicidade de elementos (em certos níveis da construção artística), de modo geral, é uma grandeza finita ou apenas a aceitamos condicionalmente como tal?

prévia em unidades fonológicas. O sistema de gravação de um texto literário é mais próximo às relações correspondentes em música. O texto deve ser traduzido em sons e somente depois percebido. O fato de que, quando alguém tem grande habilidade de ler poesias, um elo pode ser omitido, semelhante à leitura de notas que um músico experiente faz com os olhos, não muda nada. Em uma obra literária a palavra "texto" justifica a sua etimologia ("*textum*" de "texto" - tecido, entrelaçado). Uma vez que toda a riqueza das oposições do plano da expressão, ao transformar-se em características diferenciadoras do plano do conteúdo, confere ao texto tanto uma profundidade semântica inigualável, quanto uma individualidade irreduzível a uma soma mecânica de todos os pensamentos extraídos do plano do conteúdo.

De tudo o que foi dito decorre também a definição do procedimento. O procedimento é, antes de tudo, ligado ao conteúdo, ele representa um signo do conteúdo. Porém, essa ligação com o conteúdo é específica: uma obra literária não é uma soma de técnicas, assim como uma unidade sintática, de acordo com as regras especiais, não é uma soma das unidades lexicais. Os procedimentos não se referem ao conteúdo de forma imediata, mas mediata, através da totalidade do texto. Além disso, o procedimento não existe sem considerar a relação com a totalidade do texto. Entretanto, nem o texto é o nível superior. Ele é mediado com a ajuda de várias conexões extra-textuais.

Daremos alguns exemplos. Como havíamos dito, Chklóvski via como objetivo do procedimento " que os objetos <...> fossem percebidos como artísticos." No entanto, a história da arte conhece sistemas e épocas estéticos em que justamente a rejeição do "artístico" era percebida como a maior realização artística.

Existiram períodos inteiros de literatura, em que, por várias razões, o avanço da literatura foi relacionado exatamente à rejeição daquilo que o próprio autor e seus

leitores rotineiramente consideravam como "artístico". O autor procurava aquilo que era percebido por ele como um material extra-literário, mas, na verdade, representava uma nova forma de arte. Esta foi a transição do conto maravilhoso à crônica medieval: da ficção ao documento. Além disso, a nova consciência compreendia também a lenda, a ficção, como história, um documento.

Karamzin²⁸⁴, ao passar das novelas dos anos 1790 - 1800 para a prosa historiográfica, recusou deliberadamente aquilo que considerava "ficção" e "fantasia". No prefácio da *História do Estado Russo*²⁸⁵, ele escreveu: "A história não é um romance <...> Ela representa o mundo real".²⁸⁶ Na prosa de sua autoria eram ativos precisamente aqueles elementos que ele considerava como uma rejeição da arte. Esses procedimentos "negativos" (rejeição do enredo, da ficção do autor, do caráter documental etc.) não são detectados, em sua função artística, a partir da descrição de alguns procedimentos, mas, por um lado, a partir da definição de sua relação com o todo artístico como um organismo ativo e, por outro, da imposição deste sistema sobre a estrutura típica da tradição literária. É possível apontar o papel do material "extra-estético" (do "documento de uma vida") na obra dos naturalistas franceses, para a busca da verossimilhança documentária como um meio de combater a "literaturiedade" na prosa soviética da década de 1920. (O *Motim* de Fúrmanov²⁸⁷, os ensaios de L. Reisner e S. Tretiakov²⁸⁸, a teoria do "fato" dos participantes da LEF²⁸⁹, etc.). Em toda a história da

²⁸⁴ Nikolai Karamzin (1766-1826). Historiador e escritor russo, cuja obra tornou-se objetivo de vários estudos de Iúri Lótman, reunidos no livro: LÓMTAN, Iu. (Карамзин). São Petersburgo, Isskustvo-SPB, 1997. [N. da T.]

²⁸⁵ *História do Estado Russo (История Государства Российского)*(1803-1826) : principal obra de Nikolai Karamzin como historiador que descreve a história da Rússia desde os tempos dos eslavos antigos até a época após a morte de Ivan, o Terrível. [N. da T.]

²⁸⁶ KARAMZIN, N. *História do Estado Russo (История Государства Российского)*. São Petersburgo, 1818. V. I, p. XV.

²⁸⁷ *Motim (Мятеж)* de 1925 é um romance documental do escritor Dmitri Fúrmanov (1891-1926) que pessoalmente participou da Revolução de outubro e da Guerra Civil. [N. da T.]

²⁸⁸ Larissa Reisner (1895-1926), autora de ensaios escritos para o jornal "Izviéstia" da frente da Guerra Civil. Serguei Tretiakov (1892-1937). Escritor e poeta-futurista russo, autor dos ensaios que defendiam a Revolução. [N. da T.]

arte, há momentos em que o próprio conceito do artístico é percebido como anti-artístico.

A imagem "poética" de um cacto no ensaio de Maiakóvski: "Atrás do *nopal* e do *moguei*²⁹⁰, de tamanho de cinco homens, havia mais um, fundido em tubos, como um órgão de Conservatório"²⁹¹ (O exemplo foi retirado de uma apresentação científica das estudantes I. Gazer e E. Abaldúieva) se opõe a "antipoética" sublinhada nos versos.

Ah! Você mesmo
Não acreditaria no fato:
de toda essa quente algazarra
ergue-se
uma planta: um cacto
como um tubo de *samovar*.

Аж сам
Не веришь факту:
из всей бузы и вара
встает
растение — кактус
трубой от самовара.²⁹²

Chama a atenção o prosaísmo intencional no texto poético. Pelo visto, o próprio conceito do "artístico" está associado aqui a rejeição demonstrativa do "artístico" tradicional e estetizado.

O fato de que um texto esteja conscientemente voltado para o "artístico" nem sempre favorece ao caráter artístico desse texto. Na maioria das vezes, o texto de uma obra literária possui uma orientação para uma percepção informacional e moral (Gógol,

²⁸⁹ LEF (Frente Esquerda da Arte): associação dos escritores, poetas e críticos da vanguarda soviética, existiu entre 1923-1929. Um dos postulados centrais defendidos pela LEF é a "literatura do fato", ou seja, documental. [N. da T.]

²⁹⁰ Espécies de cacto mexicano. [N. da T.]

²⁹¹ МАИАКÓVSKI, V. *Coletânea em 13 volumes*. Volume VII. Moscou, Goslitizdat, 1958, p. 274.

²⁹² Ibidem, p. 39

o último Tolstói), puramente política, expressa, por exemplo, nas palavras de Maiakóvski:

Agora
Sou indiferente à honra
de gerar as rimas estranhas.
Quero apenas
ferir mais forte,
Ferir mais fundo o burguês.
("A galope pelos escritores"), etc.

Теперь
для меня равнодушная честь,
что чудные рифмы рожу я.
Мне как бы
только
почище уесть,
Уесть покрупнее буржуя
“Галопщик по писателям”

Tchernychévski em "O que fazer?"²⁹³ recusou propositadamente a orientação dos leitores para o "artístico". Há uma exclusão deliberada de tudo que possa ser entendido como "artístico", como "procedimento" etc. Tudo isso é menosprezado como "bobagens" e é oposto à verdade:

Não haverá nenhuma ostentação, nada de enfeites. Bondoso público, o autor não tem tempo para os enfeites porque ele pensa sobre a confusão na sua cabeça <...> Não tenho nenhuma sombra de talento literário. Até a língua domino mal. Porém, isso ainda é nada: leia, querido público! Você não lerá em vão. A verdade é uma coisa boa: ela recompensa os defeitos do escritor que serve a ela.

²⁹³ *O que fazer? (Что делать?)* é o romance mais conhecido do filósofo e escritor revolucionário Nikolai Tchernychévski (1828-1889), escrito em 1863. [N. da T.]

Daí vem a atitude negativa em relação à literatura como uma atividade puramente estética. Em vários estágios, de diferentes perspectivas, surge o olhar para a literatura como uma atividade cujo valor é determinado por critérios extra-literários. Lomonóssov²⁹⁴ escreveu com desprezo de Sumarókov²⁹⁵ que "colocou a sua pobre poetastria acima dos objetivos do conhecimento humano."²⁹⁶ O contraste entre poesia e a "atividade", e a prosa (como modelos da "prosa" era considerada justamente a "não-literatura": *A história do Estado Russo* de Karamzin, *A experiência da teoria da tributação* de N. Turguénev²⁹⁷ e *A experiência da teoria da guerrilha* de D. Davýdov²⁹⁸) na consciência dos dezembristas²⁹⁹ esse contraste da negação do critério, que, na consciência literária inaceitável para eles, diferenciava o "artístico" do "não-artístico". N. I. Turguénev, no prospecto, da "Sociedade do 19º ano do século XIX" (Общество 19 года XIX века), escrevia:

De onde um russo pode obter as regras gerais necessárias da cidadania? Até o presente momento, a nossa literatura limita-se a com quase unicamente uma poesia. A obras em prosa não tocam nos assuntos de política. [...] Poesia e belas-lettras em geral não podem preencher a nossa alma, aberta para as impressões importantes, decisivas.³⁰⁰

²⁹⁴ Mikahail Lomonóssov (1711-1765): o principal precursor da maioria das ciências na Rússia, inclusive de estudos literários, autor da primeira gramática russa e da teoria sobre a linguagem poética. [N. da T.]

²⁹⁵ Aleksandr Sumarókov (1717-1777): poeta, escritor e dramaturgo russo.

²⁹⁶ LOMONÓSSOV, M. *Obras ompletas*. Moscou, Leningrado, AN SSSR, 1957. Volume X, p. 545.

²⁹⁷ *A experiência da teoria da tributação* (*Опыт теории налогов*) de 1818 é a obra cental do economista Nikolai Turguénev (1789-1871).

²⁹⁸ O livro *A experiência da teoria da guerrilha* (*Опыт теории партизанских действий*) de 1821 foi escrito por Denis Davýdov (1784-1839) que se baseava em sua própria participação em Guerra Patriótica com o exército de Napoleão de 1812. [N. da T.]

²⁹⁹ Dezembristas: nobres russos que participaram do movimento em oposição ao poder, cuja revolta ocorreu em 25 de dezembro de 1825 e foi derrotada. [N. da T.]

³⁰⁰ *Bibliófilo russo* (*Русский библиофил*) de 1914, No 5, p. 17.

Em uma carta a seu irmão Serguei Ivánovitch (de 14 de novembro de 1817) Nikolai Turguénev se queixava do movimento exclusivamente literário do "Arzamas"³⁰¹. Contrapondo os novos membros que acabaram de se juntar ao movimento dezembrista aos defensores de Karamzin, ele escrevia: "Os outros nossos membros escrevem melhor que a gente, porém não pensam melhor que nós, ou seja, pensam principalmente sobre a literatura."³⁰² Sentimentos semelhantes caracterizavam também a célula da União do Bem-Estar³⁰³ de Kichinióv. A exclamação do Major em "A noite em Kichinióv" de V. F. Raiévski³⁰⁴: "Eu não suporto poesia!"³⁰⁵ é extremamente significativa. M. F. Orlov na carta a Viázemski de 9 de setembro de 1821, escrevia: "Cuide da prosa, é o que está em falta por aqui. Versos já tem bastante."³⁰⁶

Ideias semelhantes continuaram sendo expressas com frequência posteriormente, muitas vezes se transformando em condenação da literatura em geral, bem como do embate literário, do cotidiano e de todas as formas da "literariedade" em particular. Tais pensamentos eram frequentemente expressados por vários escritores de diferentes alçadas. Púchkin escrevia em 1830: "Quando se tem diante dos olhos tantas tragédias, não há tempo para pensar na sórdida comédia da nossa literatura".³⁰⁷

Liev Tolstói escrevia em 1897:

³⁰¹ Arzamas: sociedade dos escritores e poetas liberais e democratas (1815-1818), defensores da ideias de N. Karamzin. [N. da T.]

³⁰² *O dezembrista N. I. Turguénev. Cartas para o irmão S. I. Turguénev (Декабрист Н. И. Тургенев. Письма брату С. И. Тургеневу)*. Moscou, Leningrado, AN SSSR, 1936, p. 238-239.

³⁰³ União do Bem-Estar (Союз благоденствия): sociedade secreta dos dezembristas que existiu de 1818 a 1821. [N. da T.]

³⁰⁴ Trata-se de *A noite em Kichinióv* (1834), cena do poeta dezembrista Vladímir Raiévski (1795-1875). [N. da T.]

³⁰⁵ *Patrimônio Literário (Литературное наследство)*. Livro 16-18, p. 661.

³⁰⁶ Ibid. T. 60. Livro. I, p. 33

³⁰⁷ PÚCHKIN, A. S. *Obra completa*. Moscou, AN SSSR, 1941. Volume XIV, p. 205.

O estético e o ético são dois braços da mesma alavanca: quanto mais longo e leve ficar um lado, mais curto e pesado torna-se o outro. Quando uma pessoa perde o senso moral, ela fica particularmente sensível ao estético.³⁰⁸

São particularmente curiosas as observações de Blok³⁰⁹, referidas de memória por N. A. Pavlóvitch³¹⁰:

Todos os fenômenos literários ele os dividia em "verdadeiro" e "li-te-ra-tu-ra". Blok pronunciava essa palavra assim, com reprovação e desprezo. Para ele, a "li-te-ra-tu-ra" era representada ao mesmo tempo pelo estetismo, e pela especulação com temáticas revolucionária: a "li-te-ra-tu-ra" era a substituição do sentimento poético autêntico por todo tipo de beleza fictícia. A "li-te-ra-tu-ra" e o "jogo" era mentira em todas as suas manifestações. Nisso Blok era irredutível e implacável.³¹¹

Obviamente, os sistemas de convicções que condicionou essas afirmações, feitas em épocas diferentes, não eram os mesmos. No entanto, para nós, neste caso é importante outra coisa: a história da literatura oferece várias situações em que a orientação para o artístico no texto não só se impunha, mas era contraindicada. O próprio conceito de artisticidade não é um "objeto", mas uma relação. A obra é percebida no contexto de uma determinada tradição e em relação a ela. Nenhuma descrição externa do procedimento pode ser dada antes que seja estabelecida uma descrição do "contexto" e a correlação entre eles. Aqui temos algo semelhante ao problema do signo e do contexto. Ao lermos a prosa de Púchkin, a projetarmos involuntariamente para a prosa realista russa do século XIX que conhecemos e

³⁰⁸ *Diário de Liev Tolstoi*. Volume I (1895–1899). Moscou, 1916, p. 91.

³⁰⁹ Aleksandr Blok (1880-1921): poeta-simbolista russo.

³¹⁰ Nadiéjda Pavlóvitch (1895-1980): poetisa russa, autora das memórias sobre Aleksandr Blok.

³¹¹ *Coletânea de Blok (Блоковский сборник)*. Tártu, 1964.

consideramos como próxima à obra de Púchkin, por exemplo, para o estilo narrativo de Tchékhov. A falta de metáforas, dos epítetos avaliativos, do estilo subjetivo e lírico na prosa de Púchkin é compreendida por nós como algo habitual, uma norma literária e um "não-procedimento". Esses traços artísticos vão fazer parte do fundo, perdem seu relevo. Mas o leitor da década de 1830 (e Púchkin contava com isso) projetava o estilo narrativo da prosa puchkiniana em uma tradição diferente, totalmente estranha ao leitor da nossa época, na tradição da prosa romântica "elevada", representada brilhantemente por Márlinski.³¹² Sobre esse fundo, todos os traços mencionados eram visíveis e tornavam-se elementos diferenciais de estilo e semanticamente carregados: procedimentos. Dessa forma, o "procedimento" de modo algum é um elemento do "plano formal", que enquanto tal simplesmente não existe na obra de arte. A complexidade da questão é outra. O fato de que o signo é um conceito percebido em relação ao fundo é uma verdade evidente. N. I. Jínkin³¹³ afirma:

O signo pertence às formações materiais que se diferem do contexto. Por exemplo, um signo pode ser uma letra preta sobre um papel branco ou um som que ultrapassa o nível de ruído.³¹⁴

Na verdade, a antítese "signo - contexto" é relativa: ambos os conceitos estão correlacionados. Em relação ao signo, o contexto também pode ser um portador de informação, assim como um signo em relação ao contexto.

No entanto, o procedimento na arte, normalmente, não é projetado sobre um, mas sobre vários fundos. Um contemporâneo de Púchkin que tivesse lido a sua prosa não teria percebido apenas em relação a Márlinski, havia mais camadas por trás disso.

³¹² Aleksandr Márlinski (1797-1837): dezembrista, escritor e crítico, representante do romantismo russo. [N. da T.]

³¹³ Nikolai Jínkin (1893-1979): linguista e psicólogo soviético. [N. da T.]

³¹⁴ JÍNKin, N. I. *Os signos e o sistema da língua* (Знаки и система языка). P. 159.

Esse contemporâneo já tinha uma ideia das leis e normas do estilo puchkiniano, em relação às quais os procedimentos de Púchkin não eram violações, mas realização de preceitos estéticos. Dependendo da sua cultura, dos seus horizontes, da estrutura da sua consciência, ele podia perceber a prosa de Púchkin em relação com os procedimentos narrativos de Nariéjny³¹⁵ ou Karamzin, Voltaire ou Victor Hugo, Benjamin Constant ou Walter Scott. Ou então ele podia correlacioná-la com elementos e os padrões da fala coloquial popular, bem como ao ideal abstrato de estilo literário. Na maioria dos casos, na consciência dos leitores, todas essas projeções, e provavelmente muitas outras, estavam presentes simultaneamente. Nessas mediações variadas, não apenas os mesmos procedimentos, mas, por vezes, elementos de estilo diferentes, revelavam-se em diversas formas e desempenhavam o papel de procedimento. Aquilo que em uma relação era visto como procedimento, em outra podia ser compreendido como um "fundo". Por sua vez, isso nos leva à conclusão da relatividade do próprio conceito de "procedimento" que, por meio de uma descrição exaustiva ou ao menos múltipla de seus aspectos, pode ser substituído pela noção de "função artística do texto."

O princípio de "estranhamento" como um traço característico do "procedimento", em sua interpretação usual, também soa muito simplista. A sua definição como "um procedimento de forma dificultada que aumenta a dificuldade e o tempo da percepção", substitui toda a complexidade das relações textuais reais por meio de uma conexão longe de ser absoluta. Daremos um exemplo: o texto "dificultado" em comparação com um texto mais leve (por exemplo, a poesia Katiénin³¹⁶ no contexto da tradição de Karamzin) será percebido como "estranhamento". Porém, no contexto da

³¹⁵ Vassili Nariéjny (1780-1825): escritor, precursor do realismo russo. [N. da T.]

³¹⁶ Pável Katiénin (1792-1853): poeta, dramaturgo, crítico e tradutor, cuja obra polemizava com a tradição de Karamzin por usar as expressões da linguagem popular. [N. da T.]

"poesia difícil", como, por exemplo, a escola de Bobrov e Chikhmátov-Chirínski³¹⁷, a mesma poesia será percebida de maneira diferente. Ao contrário, a poesia leve de Bátiuchkov³¹⁸ neste contexto proporcionará a maior "duração da percepção." Consequentemente, não se trata da "dificuldade" do procedimento, mas de sua função, sua relação para com o "fundo". Se somarmos a isso o fato de que a poesia de Bátiuchkov e Katiénin pertencia à mesma época e foi percebida em projeção sobre as mesmas estruturas estilísticas (apresentando apenas índices diferentes de relação com elas), a possibilidade de distinguir o "estranhamento" do neutro (fora da pergunta "do ponto de vista de quem?") pode ser questionada. A poesia de Katiénin, "estranha" na opinião de V. L. Púchkin³¹⁹, não era assim para o Griboiédov³²⁰. Finalmente, o princípio de "estranhamento" é prejudicado pelo fato de que, nos sistemas semióticos, o contraste não é o único meio de transferir o significado. A identificação desempenha um papel não menos importante.

Porém, de tudo o que foi exposto, provem outra conclusão relevante: aquela realidade histórico-cultural que chamamos de "obra literária" não se limita ao texto. O texto é apenas um dos elementos da relação. A carne real de uma obra literária consiste no texto (um sistema de relações intra-textuais) e nas suas relações com a realidade extra-textual: realidade, normas literárias, tradições e ideias. É impossível a percepção do texto isolada do seu contexto extra-textual. Mesmo nos casos em que tal contexto para nós não existe (por exemplo, a percepção de um monumento de uma cultura completamente estranha, desconhecida por nós), na verdade, contrariando a história, projetamos o texto para o contexto das nossas ideias contemporâneas, em relação às

³¹⁷ Semion Bobrov (1765-1810) e Platon Chikhmátov-Chirínski (1790-1853): poetas russos cuja obra esta repleta de neologismos e palavras do eslavo antigo. [N. da T.]

³¹⁸ Konstantin Bátiuchkov (1787-1855): poeta russo, precursor de Púchkin que combinava os elementos de sentimentalismo e classicismo. [N. da T.]

³¹⁹ Vassili Púchkin (1766-1830): poeta russo e tio de Aleksandr Púchkin. [N. da T.]

³²⁰ Aleksandr Griboiédov (1795-1829): poeta e dramaturgo russo. [N. da T.]

quais o texto se torna uma obra. Estudar um texto igualando-o à obra sem considerar a complexidade das relações extra-textuais seria o mesmo que analisar um ato de comunicação ignorando os problemas da percepção, da interpretação, dos erros etc., reduzindo-o a um ato de fala unilateral.

Não se deve presumir que as ligações textuais se opunham às extra-textuais de acordo com o princípio da antítese entre o subjetivo e o objetivo. Não importa do qual ponto de vista olhamos para uma obra de arte - do autor ou do público – tanto as relações semânticas textuais, quanto extra-textuais (como a relação entre o texto e o contexto nos outros sistemas de signos) representam uma unidade do subjetivo e objetivo. A situação extra-textual é dada ao escritor e não depende dele, mas a língua também é dada a ele previamente e tampouco depende do escritor. No entanto, o escritor cria ele próprio esse sistema de relações entre os componentes, em conformidade com a sua ideia artística. No momento do ato artístico, essa situação extra-textual desempenha o mesmo papel da língua, enquanto material. Posteriormente, ela passa a fazer parte da obra, e, neste sentido, tem direitos iguais aos do texto.

Não se deve imaginar isso da seguinte maneira: o texto é criado pelo autor, enquanto a parte extra-textual é "acrescentada" pelo leitor. Imaginemos um caso excepcional: um escritor cria de propósito uma obra sem considerar o leitor (em uma ilha deserta, em um confinamento solitário). De todo modo, ele cria não um texto (nem, certamente um registro gráfico do texto), mas uma obra na qual o texto é apenas um dos níveis da estrutura. Ele compara o texto com a tradição literária já conhecida por ele, com suas próprias obras anteriores, com a realidade ao seu redor que também se revela diante dele como um determinado sistema de níveis. E ainda: as ideias do autor, expressas na obra, sem dúvida tampouco constituem todo o volume de suas ideias. Porém, elas podem ser compreendidas apenas em relação a todo o sistema e o conjunto

de suas ideias, isto é, da sua visão do mundo enquanto estrutura ideológica. Dessa forma, as relações extra-textuais não são "acrescentadas", mas fazem parte da carne da obra literária enquanto elementos estruturais de um determinado nível.

1964

O problema da tradução poética³²¹

A questão sobre as possibilidades da tradução poética, geralmente, não é tratada pela versificação clássica. Na maioria das vezes, ela é analisada na teoria geral da tradução. No entanto, pela analogia com o desenvolvimento da linguística, podemos dizer a priori que a comparação das estruturas do original e da tradução e o estabelecimento dos critérios de sua adequação pode ser um ponto de partida para determinar a peculiaridade da estrutura poética em geral.

As dificuldades da tradução poética normalmente são associadas a dois problemas: transferência da originalidade ideológica e psicológica nacional (uma tradução da estrutura de uma consciência através da estrutura de outra) e singularidade intraduzível dos meios linguísticos (expressões idiomáticas). Às vezes, também destacam-se a especificidade dos elementos prosódicos da língua e das estruturas rítmicas nacionais.

Quanto à primeira questão, ela não constitui a especificidade da tradução poética e diz respeito aos problemas de tradução em geral. Pode-se presumir que dentro do âmbito dos ciclos de culturas próximas, ela não deve apresentar dificuldades significativas. Em relação às diferenças linguísticas, evidentemente, devemos falar precisamente da linguagem da literatura, pois a transferência de um plano de expressão para o outro, quando há uma comunidade do plano de conteúdo e do caráter condicional das relações entre esses planos é uma tarefa que, em teoria, não causará dificuldades.³²² Justamente no texto literário (e, especialmente, na poesia), na fusão do plano linguístico

³²¹ LÓTMAN, Iu. O problema da tradução poética (Проблема стихотворного перевода). // *Palestras sobre a poética estrutural (Лекции по структуральной поэтике)*. Moscou, Gnozis, 1994. [N. da T.]

³²² Ver: SKALITCHKA. "A tipologia e a identidade idiomáticas" ("Типология и тождественность языков"). // *Estudos sobre a tipologia estrutural (Исследования по структурной типологии)*. Moscou, AN SSSR, 1963.

geral de conteúdo e do plano de expressão, na estrutura complexa do signo artístico, é que surge o "efeito de intraduzibilidade".

Em seu tempo, V. Briússov³²³ escreveu: "Transmitir a criação do poeta de uma língua para outra é impossível, como também é impossível desistir desse sonho".³²⁴ Para esclarecer, o que e com que grau de precisão pode ser traduzido em um verso, é necessário desmembrar esse problema em vários níveis. A dificuldade específica de traduzir poesia não será clara se abordarmos o verso a partir da visão tradicional que o vê como um segmento do discurso, construído de acordo com as regras rítmicas previamente estabelecidas.

É óbvio que a transferência habitual de um segmento discursivo por meio de um outro, correspondente a ele noutro idioma (tradução), não apresenta grandes dificuldades. Ao contrário do esperado, o estabelecimento dos equivalentes rítmicos tampouco é trabalhoso. Como havíamos dito, a estrutura rítmica, fazendo-se abstração dos sons do texto, intervém como um sinal de que o texto pertence à poesia e a um determinado grupo dos seus gêneros e de estilos. Quando entre a literatura de origem e a da tradução existe uma determinada tradição de laços culturais, participação em processos ideológicos e artísticos comuns, o estabelecimento de estilos equivalentes ocorre por si só. Assim, o jambo russo de seis pés com cesura e rimas pares foi visto como equivalente do verso alexandrino francês. A relação entre a natureza real desses dois metros foi puramente convencional, mas não os impediu de serem percebidos como algo bastante adequado em termos de ritmo, já que em sistemas semelhantes do classicismo russo e francês, eles desempenhavam o mesmo papel de assinalar que o texto pertencia aos mesmos grupos de gênero e estilo. Quando lidamos com o *surgimento* do interesse de uma cultura por outra, o que sugere ausência de

³²³ Valiéri Briússov (1873-1924): poeta e escritor, um dos fundadores do simbolismo russo. [N. da T.]

³²⁴ BRIÚSSOV, V. *Obras selecionadas*. Moscou, Goslltlzdat, 1955. Volume II, p. 188.

correspondências mais antigas, estabelecidas espontaneamente, entre várias formas ideológicas e artísticas, na esfera rítmica tais correspondências se estabelecem bastante rapidamente. Assim, na poesia russa do período entre Trediakóvski³²⁵ e Gniéditch³²⁶, formou-se o conceito de hexâmetro russo, que posteriormente foi percebido como idêntico ao de Grécia e Roma antigas, na medida em que o simples fato de escrever um poema em hexâmetros testemunhava para o leitor a correlação com a antiguidade.

Da mesma forma foram elaboradas na poesia russa do final do século XVIII – início do século XIX as formas rítmicas que convencionalmente eram equiparadas aos metros de Horácio ou de Safo. O fato de que o problema de tradução, na verdade, seja idêntico à tarefa de transmitir uma estrutura a partir da outra e que no nível de ritmo isto é feito convencionalmente, pode ser comprovado por meio da história de um tema que formalmente não tem relação com a tradução, isto é, a criação, na poesia russa do primeiro terço do século XIX, de meios que eram percebidos como sendo do mesmo tipo dos da poesia popular. Mesmo que apareçam dificuldades na questão da transmissão do ritmo, elas estarão relacionadas aos problemas extra-textuais, tais como o estabelecimento das correspondências entre as estruturas estéticas e éticas de diferentes épocas e nações.

As principais dificuldades na tradução de um texto literário estão relacionadas com um outro aspecto: a necessidade de transmitir as relações semânticas que surgem no texto poético nos níveis fonológico e gramatical. Se no nível fonológico se tratasse apenas da reprodução de certas onomatopéias, aliterações ou outros elementos do gênero, as dificuldades seriam muito menores. Porém, aquelas relações semânticas específicas que surgem devido às alterações - no texto poético - da relação entre o envoltório sonoro da palavra e a sua semântica, bem como a semantização do nível

³²⁵ Liév Trediakóvski (1703-1769): poeta e cientista russo. [N. da T.]

³²⁶ Gniéditch, Nikolai (1784-1833): poeta, tradutor da *Iliada*. [N. da T.]

gramatical, pelo visto, não podem ser traduzidas com precisão.³²⁷ Aqui, provavelmente, precisamos levantar não a questão da precisão, mas da adequação da tradução, do desejo de reproduzir em geral o grau densidades das ligações semânticas. Nesse sentido, seria apropriado deter-se na questão da adequação da percepção da informação em poesia. Isso também manifestará com clareza a distinção entre a linguagem poética e habitual.

A transmissão adequada da informação na língua é um fenômeno claro por si só. Caso contrário, a língua não estaria realizando suas funções comunicativas. A preservação da informação básica, essencial no processo linguístico de transmissão-recepção, é condicionada antes de tudo pelo fato de ambos os interlocutores utilizarem o mesmo sistema de codificação antecipado pelo sistema. Eles dominam a língua antes do momento em que acontece o ato particular da fala. Toda a estrutura fono-gramatical da língua é antecipada aos interlocutores, bem como a maior parte do vocabulário. Neste sentido, o ato da fala pode ser comparado a um jogo realizado de acordo com certas regras. A estrutura de codificação é tão familiar e o seu uso é tão automatizado que os falantes do idioma não a percebem em absoluto. Da mesma forma automática acontece a eliminação de alguns erros de pronúncia ou grafia, quando são formadas combinações impossíveis, do ponto de vista do código. Lembraremos que a língua possui mais um meio de eliminar os erros: a redundância.

Na comunicação entre as pessoas por meio da arte, a transmissão das informações ocorre de outra forma. É claro, nesse caso também existe uma comunicação linguística básica: é o que é comum a obras de arte diferentes dotadas de mesma temática, ou então a duas mensagens, uma artística e a outra não-artística sobre um mesmo tema. Essa abordagem da arte como de um fenômeno idêntico à língua,

³²⁷ Ver sobre isso: JAKOBSON, R. "A gramática da poesia e a poesia da gramática" ("Грамматика поэзии и поэзия грамматики"). // *Poetics, Poetyka, Poética*; IVÁNOV, V. V. em coletânea *Tradução Automática*(*Машинный перевод*).

como apenas um meio de transmitir a mensagem, é própria do consumidor esteticamente ignorante. Ela está associada à transferência do centro de atenção para o enredo e para o tema.

Na arte, além da transmissão de uma determinada mensagem, papel não menos importante é desempenhado pela informação sobre o código. Como uma obra de arte é o modelo de um determinado fenômeno do mundo, a visão social e artística do autor, a sua visão da estrutura do mundo, que está incorporada na estrutura da obra, torna-se uma parte essencial da informação contida no texto. No entanto, a proporção entre texto e código na literatura é muito mais complexa do que no idioma. Nem sempre o código é dado para o ouvinte com antecedência. Mais frequentemente, o ouvinte deve retirá-lo e construí-lo gradualmente em função de sua percepção artística do texto, elaborado para revelar aos poucos para o receptor os *princípios da construção*. O artista traz para o público um programa de construção da estrutura, cuja compreensão transforma as detalhes do texto em elementos estruturais. Neste sentido, o artista e seu público não estão na posição de pessoas que desde o início falam a mesma língua. O relacionamento entre eles é mais parecido com os experimentos da linguística moderna de construir um monólogo no final do qual o ouvinte teria aprendido as regras de uma língua até então desconhecida por ele. O ouvinte, neste caso, encontra-se na posição do jogador que não conhece as regras de um jogo já iniciado, mas que recebe essas informações no final da partida. Vencer significa adivinhar as regras.

As relações entre o código e o texto podem ser compostas de outro jeito, porém tentamos apontar o caso mais complexo. Como já havíamos visto na seção dedicada às relações extra-textuais³²⁸, a semântica da obra literária e a sua ideia, em grande parte

³²⁸ LÓTMAN, Iu. Capítulo III. Relações textuais e extra-textuais (Текстовые и внетекстовые связи) // Palestras sobre a poética estrutural (Лекции по структуральной поэтике). Moscou, Gnozis, 1994. [N. da T.]

dependem das estruturas extra-textuais em que nós colocamos o texto. Algumas dessas estruturas – de importância decisiva – têm um caráter histórico e social. As estruturas deste tipo são plenamente confiáveis a um contemporâneo que pertença ao mesmo círculo que o autor. O historiador tenta recuperá-las e, muitas vezes, com sucesso. Algumas das relações possuem um caráter individual e psicológico, às vezes, íntimo e psicológico. Elas são acessíveis em grau menor aos contemporâneos, e totalmente indisponíveis para os seus descendentes. Finalmente, os leitores (especialmente de épocas posteriores), podem relacionar o texto com outras estruturas extra-textuais diferentes das do autor. Devido a isso surge a inadequação da percepção, que se manifesta mais fortemente quando o autor e o leitor são separados por longo intervalo de tempo ou, em caso de uma tradução, pela diferença entre as culturas nacionais.

Esta especificidade das relações semânticas que ocorrem na poesia no nível das unidades fono-gramaticais e das relações extra-textuais é o aspecto mais complexo da tradução literária. No que diz respeito aos níveis mais elevados, como o nível do enredo poético e da composição, elas são bastante traduzíveis, é claro, com perda daqueles episódios do enredo que se apóiam das relações semânticas no nível fono-gramatical. Um exemplo clássico é o caso, muitas vezes citado, de alteração feita no enredo do poema de Heine, traduzido Lérmontov³²⁹, porque o gênero gramatical da palavra "pinheiro" não coincide nos idiomas russo e alemão.

1964

³²⁹ Mikhail Lérmontov (1814-1841): poeta, escritor e tradutor, um dos mais importantes representantes do romantismo russo. [N. da T.]

A cultura como intelecto coletivo e os problemas da inteligência artificial³³⁰

Nesta apresentação, são examinados resultados dos estudos contemporâneos acerca da semiótica da cultura e o seu significado para o problema da inteligência artificial. A análise da estrutura semiótica da cultura como um mecanismo da inteligência coletiva e as considerações sobre a "memória da cultura", bem como sobre os mecanismos de elaboração de uma nova informação permitem estabelecer um paralelo entre a cultura e o intelecto individual, por um lado, e os dispositivos da inteligência artificial, por outro.

1. A análise da cultura como um único mecanismo semiótico permite compreendê-la como um objeto de tipo intelectual. A cultura, como um todo, possui um dispositivo especial de memória coletiva bem como mecanismos de elaboração de mensagens totalmente novas em linguagens recém-criadas, ou seja, trata-se da criação de *novas ideias*. O conjunto dessas qualidades permite compreender a cultura como uma inteligência coletiva.

1.1. A correlação entre intelecto coletivo e individual não apenas representa um problema não estudado, mas um escopo ainda não plenamente atingido. Cabe notar aqui que o intelecto coletivo é secundário se comparado ao individual (não histórica, mas estruturalmente) e subentende a existência deste. As profundas diferenças materiais na sua organização juntamente com o evidente isomorfismo funcional fazem com que a tarefa da comparação seja extremamente frutífera, uma vez que, em seu processo de elaboração, o conceito de atividade intelectual pode ser isolado de suas realizações - que aparecem diante de nós como concretas - e generalizado até chegar ao modelo funcional.

³³⁰ LÓTMAN, Iu. "A cultura como intelecto coletivo e os problemas da inteligência artificial" ("Культура как коллективный интеллект и проблемы искусственного разума"). // LÓTMAN, Iu. *Semiosfera*. São Petersburgo, Iskússtvo-SPB, 2001. P. 557-567.

1.2. Esse último torna-se excepcionalmente importante à luz do problema da inteligência artificial. Ao se comparar com a inteligência artificial - não apenas um único objeto natural, o intelecto de uma pessoa isolada, mas, sim dois objetos materialmente heterogêneos, porém funcionalmente homogêneos - é possível esclarecer a seguinte questão: no que se consiste a essência da atividade intelectual e o que deve ser relacionado com as suas formas já conhecidas e, portanto, o que deve fazer parte do dispositivo como será definido como facultativo.

1.2.1 Cabe destacar que o intelecto coletivo como modelo de inteligência artificial possui uma série de vantagens quando comparado com o individual. Por representar um dispositivo criado ao longo da história da humanidade, ele é muito mais explícito e seus mecanismos são destacados nas linguagens da cultura e fixados por inúmeros textos, ao contrário das linguagens ocultas do cérebro humano. No decorrer do estudo das culturas desenvolvido anteriormente, foi acumulada uma enorme quantidade de material que, se for interpretado de modo consequente, será capaz de revelar mecanismos intelectuais e mnemônicos extremamente interessantes.

1.2.2. Pode parecer que alguns períodos e fenômenos da história humana, por terem caráter claramente patológico, contrapõem-se à definição de cultura como um intelecto. Com relação a isso poder-se-ia assinalar que a capacidade de "perder a razão" representa uma excelente característica útil do intelecto. Um dispositivo pensante pode ser definido, de acordo com essa ideia, como aquele que possui como alternativa ao comportamento racional, a possibilidade potencial da conduta irracional e efetua, por si só, uma constante escolha entre essas duas estratégias. O dispositivo que, por princípio, é incapaz de "perder a razão" não pode ser reconhecido como intelectual. Nesse sentido, os momentos patológicos no funcionamento das culturas que geram, em um contexto mais amplo, o tema da loucura como um fato cultural ("a história é autobiografia de um

louco")³³¹ não refutam, mas, do modo mais paradoxal, confirmam a definição de cultura como sendo um mecanismo do intelecto coletivo.

2. *A essência do ato intelectual à luz dos estudos semióticos da cultura.*

2.1. Não há uma definição corrente de comportamento intelectual que seja satisfatória. Não se pode aceitar a identificação de conceitos como "racional" e "humano" (como se sabe, Turing tendia a definir as reações intelectuais como as que o homem, após um contato contínuo, é incapaz de distinguir das reações humanas³³²) mesmo porque, nesse caso, corremos o risco de elevar os defeitos de um intelecto concreto ao grau de suas qualidades inerentes. Manifesta-se, em uma série de estudos, uma tendência a recusar de vez a definição de intelecto, por se ver nele uma combinação de diversas capacidades e habilidades, as quais isoladamente não são específicas do intelecto. Nesses casos, a recusa das tentativas de encontrar "algo único sem o qual o intelecto não existe" é compreendida como um passo adiante.³³³ Do mesmo modo, é difícil concordar com tal ideia não apenas pelo fato de que ao modelar uma inteligência artificial, nos encontramos em uma posição semelhante àquela do protagonista dos contos maravilhosos que recebeu a ordem: "Vá não sei para onde e traga não sei o quê", mas, ainda, também porque não existe nenhuma certeza de que os modelos artificiais de algumas operações, no fim das contas, irão compor uma inteligência única.

Ora, se nos arriscarmos a usar as definições triviais e comuns de intelecto, no final das contas, estas serão reduzidas à capacidade de realizar, em condições drasticamente modificadas (ou seja, nas condições para as quais, na consciência do sujeito dado, não existe um estereótipo decodificador e as quais não podem ser elevadas a um desses estereótipos como um dos seus variantes, por meio de operações

³³¹ HERTZEN, A. I. *Coletânea em 30 volumes*. Moscou, 1955. Volume 4. P. 264.

³³² TURING, A. M. "Computing Machinery and Intelligence" // *Mind*, 59. 1950. P. 433-460.

³³³ ARBIB, M. *O cérebro metafórico*. Moscou, 1976. P. 137.

relativamente simples), um comportamento que seria a um só tempo novo e racional. Se, ao traduzir tais exigências para a linguagem da semiótica, imaginarmos essa nova situação como um texto sujeito à decodificação, criado em uma linguagem desconhecida pelo decodificador, a tarefa pode ser formulada como a capacidade de criar novas linguagens. Desse modo, um comportamento novo e ao mesmo tempo racional será interpretado como sendo a criação de textos novos e corretos.

2.2. Nesse sentido, a questão da natureza de textos novos (mensagens) obtém um significado especial. Entendemos um texto novo como sendo aquela mensagem que não coincide com a mensagem inicial e não pode ser deduzida automaticamente a partir dela. Consequentemente, todas as transformações corretas (ou seja, realizadas de acordo com as regras previamente definidas) do texto inicial não criam uma nova mensagem, uma vez que o texto inicial e qualquer transformação correta dele, na verdade, podem ser compreendidos como a mesma mensagem. Dessa forma, surge uma contradição entre os conceitos de texto "novo" e "correto". No entanto, o texto novo (por exemplo, algum tipo de comportamento) deve ser de tal forma correto para que exista uma correlação efetiva com as condições modificadas. Nesse caso, podem ser criadas novas regras com base nesse texto, em perspectiva das quais, ele aparecerá bastante natural; o que pode ser interpretado como uma criação de um tipo de textos que, apesar de serem incorretos nos limites de alguma linguagem dada, seriam corretos e úteis nos moldes de uma nova linguagem que ainda não surgiu.

Dito isso, podemos concluir que qualquer dispositivo que se pretende à qualidade intelectual deve possuir um mecanismo de geração de textos que, em um determinado elo, não ofereça uma pré-determinação única de desenvolvimento, ou seja, ao ser submetido à transformação consequente em uma dada direção e depois na direção oposta, não resulte no restabelecimento da mensagem inicial

2.3. O amplo círculo das ciências sobre o homem – da etnologia de Marcel Mauss e de Claude Lévi-Strauss às teorias da informação, linguística e semiótica – parte do princípio de que na base da interação entre as pessoas encontra-se o ato da comunicação, visto como uma troca de essências equivalentes: produtos equivalentes no processo comercial, mulheres equivalentes no processo dos contratos matrimoniais entre os coletivos, signos equivalentes da estrutura das comunicações semióticas. Todos esses diversos tipos de comunicação foram generalizados no famoso esquema de Roman Jakobson:

Desse modo, a essência do processo comunicativo consiste no fato de que, como resultado da codificação – decodificação, uma mensagem é transferida do emissor ao receptor. Nesse caso, a base do ato consiste no fato de que o segundo recebe a mesma mensagem (ou uma mensagem totalmente equivalente, de acordo com algumas regras estabelecidas) emitida pelo primeiro. Os problemas de adequação aparecem como defeitos no funcionamento da cadeia comunicativa. O sistema idealizado da conexão, convencionalmente libertada de qualquer tipo de ruído e que revela a própria essência do ato de comunicação, garante a recepção justamente daquela mensagem que foi enviada.

Nota-se facilmente que a orientação funcional desse esquema de comunicação, ao explicar o mecanismo de circulação das mensagens já existentes em um ou outro coletivo, não só não explica como diretamente exclui a possibilidade de surgimento de

novas mensagens dentro da cadeia "emissor-receptor". Consequentemente, todas as construções científicas que analisam a circulação das mensagens dentro de alguma cadeia comunicativa enriquecem os nossos conceitos acerca das formas de transmissão, acumulação e armazenamento de informação, porém não acrescentam nada aos nossos conhecimentos sobre o surgimento de uma *nova* mensagem, ou seja, sobre o verdadeiro núcleo do ato comunicativo.

2.4 Desde o momento em que foi entendida como uma área científica independente, a semiótica da cultura deparou-se com a necessidade de explicar a estrutura poliglota da cultura. Inicialmente, a aplicação dos métodos semióticos ao material da cultura acontecia na forma de realização do mandamento de Saussure de criar uma "uma ciência que estude a vida dos signos no seio da vida social". "Nós chamá-la-emos semiologia", - concluiu Saussure³³⁴. Nessa etapa, os principais esforços eram concentrados na aplicação dos métodos de descrição linguísticos e semióticos às diversas "linguagens" da cultura. O resultado foi o estabelecimento da unidade de vários sistemas de comunicação social como objetos semióticos (compararemos a descrição, sugerida por I. I. Riévzin durante a II Escola de verão dedicado ao estudo de sistemas modelizantes em Kääriku, em 1966: "Semiótica é uma ciência que estuda os objetos descritos com a ajuda do aparelho da linguística"). Desse modo, o principal objetivo concentrava-se na revelação da unidade desses sistemas, enquanto no meta-nível as diversas linguagens da cultura apareciam como uma única língua. Nessa etapa, o estudo da cultura era uma esfera da qual eram extraídos os exemplos e não uma área científica independente.

A autodefinição da semiótica da cultura está ligada à colocação da questão sobre a condicionalidade funcional mútua da existência de vários sistemas semióticos, a

³³⁴ SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de Linguistique Générale*, Paris: Payot, 1978, p.33.

natureza da sua assimetria estrutural e a intraduzibilidade mútua. Desde o momento em que ficou claro que os sistemas semióticos isolados constituem um todo estrutural graças à mútua heterogeneidade, começou a se verificar que o objeto especial do estudo era diferente do objeto da semiótica do sistema comunicativo isolado. Em "Sugestões em relação ao programa da IV Escola de verão sobre os sistemas modelizantes secundários", que foram levadas à discussão pela comissão organizadora, constava:

Alguns sistemas sígnicos, embora representem estruturas organizadas de forma imanente, funcionam apenas quando há uma união, apoiando-se uns nos outros. Nenhum dos sistemas sígnicos possui um mecanismo que lhes garanta um funcionamento isolado. Disso procede que, além da aproximação que permite criar uma série de ciências semióticas relativamente autônomas, pode existir outra, do ponto de vista da qual todas elas analisam aspectos particulares da *semiótica da cultura*, uma ciência sobre a correlação funcional dos diversos sistemas sígnicos.³³⁵

Nesse sentido, a semiótica da cultura pode ser compreendida como uma disciplina teórica que estuda o mecanismo de unidade a dependência mútua de vários sistemas semióticos. Ela pode, por exemplo, interessar-se por questões como a explicação das universalidades culturais como a oposição "sistema com signos icônicos – sistema com signos convencionais", ou por questões como a diversidade interna mínima do mecanismo semiótico da cultura, da intraduzibilidade interna das linguagens e dos mecanismos e da superação dessa intraduzibilidade. Todos esses problemas, assim como muitos outros, podem ser analisados por meio do material de um modelo abstrato

³³⁵ "As teses das palestras da IV Escola de verão sobre os sistemas modelizantes secundários" ("Тезисы докладов IV Летней школы по вторичным моделирующим системам"). Tartu, 1970. P. 3.

de uma cultura isolada. Entretanto, é possível também fazer outra aproximação: a revelação dos mecanismos internos dessa cultura por meio de sua comparação com um amplo contexto de outras culturas humanas. Essa abordagem está relacionada com a construção dos modelos tipológicos, que também se refere diretamente à semiótica da cultura.

2.5. Uma das particularidades da existência da cultura como um todo está no fato de que as relações internas que garantem a sua unidade são realizadas por meio das comunicações semióticas: as linguagens. Nesse sentido, a cultura representa um mecanismo poliglota. É assim que a cultura como individualidade superbiológica, difere de quaisquer outras individualidades biológicas, cujas ligações internas são realizadas por meio das comunicações biológicas e não semióticas. Entretanto, a comunicação semiótica (sínica) é uma ligação entre duas (ou várias) unidades completamente autônomas. Se as comunicações pré-semióticas unem as partes que não podem existir de modo totalmente autônomo, os sistemas sínicos unem formações bastante independentes e estruturalmente autônomas, capazes de existir isoladamente e que adquirem as qualidades secundárias das partes apenas ao integrar uma unidade mais complexa, porém sem perder a sua autonomia no nível inferior.

Pode parecer que, do ponto de vista do todo, a relação semiótica representa um sistema menos eficiente: diferente dos impulsos pré-linguísticos de caráter bioquímico e biofísico, os signos da língua podem ser aceitos ou não, ser verdadeiros ou falsos, ser compreendidos adequadamente ou não. As situações tipicamente linguísticas, nas quais o falante desinforma o receptor ou este decifra a mensagem com distorção, são desconhecidas para as comunicações pré-linguísticas. Nessa relação, a língua é um instrumento cuja utilização gera múltiplas dificuldades. No entanto, o surgimento das comunicações semióticas celebrou um avanço enorme no sentido da estabilidade e da

sobrevivência da humanidade como um todo. Para que se compreenda, teremos que atentar para uma particularidade que representa uma lei inviolável dos sistemas supercomplexos do tipo cibernético: a estabilidade do todo aumenta com o aumento da diversidade interna do sistema. Já a diversidade está ligada ao fato de que os elementos do sistema, se especializam como suas partes e também, ao mesmo tempo, adquirem uma crescente autonomia enquanto formações estruturais independentes. Porém, o processo não se limita nisso. Os elementos do sistema, autônomos "para si", do ponto de vista do todo, aparecem como semelhantes e totalmente substituíveis um por outro. Entretanto, aqui entra em ação um novo mecanismo: a "dispersão" natural das variantes na natureza resulta no fato de que os elementos estruturalmente iguais se realizam em forma de variantes. Porém, essa variabilidade não se transforma em um fato estrutural e, da posição da estrutura como tal, nem existe.

Na etapa seguinte, o quadro se torna ainda mais complexo: a ligação entre os elementos é realizada com ajuda da comunicação sígnica, o que estimula a sua autonomia e, por sua vez, transforma as diferenças individuais em estruturais e os próprios elementos em indivíduos (personalidades).

Esse processo pode ser explicado com ajuda do seguinte exemplo. A forma mais simples de procriação biológica é a divisão dos organismos unicelulares. Nesse caso, cada uma das células é completamente independente e não precisa de outra. A etapa seguinte é a divisão da espécie biológica em duas classes sexuais, sendo que, para a continuação da espécie, é necessária e suficiente a junção de um elemento qualquer da primeira classe com um elemento qualquer da segunda. O surgimento dos sistemas zoossemióticos nos força a analisar as diferenças singulares entre os indivíduos como significativos e insere o elemento de seletividade nas relações matrimoniais dos animais superiores. A cultura surge como um sistema das proibições complementares impostas

sobre as ações fisicamente possíveis. A combinação dos sistemas complexos das proibições matrimoniais com suas violações estruturalmente significativas transforma o emissor e o receptor da comunicação matrimonial em personalidades. "O homem e a mulher" estabelecidos pela Natureza são substituídos por "somente esse e somente essa", dados pela Cultura. É justamente a inserção das unidades humanas isoladas nas complexas formações da Cultura que, transforma-as, ao mesmo tempo, tanto em partes do todo quanto em individualidades singulares cuja diferença consiste no diferente significado social.

O exemplo apresentado ilustra a ideia de que quanto maior a complexidade do sistema, maior a autonomia das suas partes e nos sistemas supercomplexos esse processo resulta na substituição do conceito de "nó estrutural" pelo conceito de "personalidade". Entretanto, é normal que se coloque a seguinte pergunta: qual é a influência desse processo na eficiência do sistema?

Ao analisarmos o sistema como um todo dotado de homeostase e certas possibilidades intelectuais, fica óbvio que uma das principais dificuldades consiste na necessidade de agir em condições da falta de informação. A busca pelo comportamento eficiente na falta da informação resulta em tendência a preencher essa falta pela diversidade. Tendo apenas uma pequena parte da informação necessária para a atividade eficiente, o sistema está vitalmente interessado que essa informação seja de qualidade diversificada e preencha a insuficiência por estereoscopia.

Essa situação resulta em uma qualidade da cultura que pode ser caracterizada como poliglotismo por princípio. Nenhuma cultura é capaz de limitar-se a apenas uma linguagem. O sistema mínimo é formado pelo conjunto de duas linguagens paralelas, por exemplo, a verbal e a plástica. Posteriormente, a dinâmica de qualquer cultura passa a incluir a multiplicação do conjunto das comunicações semióticas. Uma vez que a

imagem do mundo externo, traduzida para os textos de uma ou outra linguagem é submetida à influência modelizadora desse último, o sistema como um único organismo obtém, para seu uso, o conjunto inteiro de modelos para cada um dos objetos externos, o que completa a insuficiência da toda a informação sobre ele. Quanto mais claramente for expressa a especificidade de uma ou outra linguagem (o que resultaria em um aumento da dificuldade na tradução dos seus textos para outras linguagens), mais singular será o seu meio de modelização e, conseqüentemente, mais útil ele será para o sistema como um todo.

2.6. A estereoscopia da cultura é obtida não apenas por meio de poliglotismo. Quanto mais complexa fica a estrutura da personalidade do emissor e do receptor, quanto mais individual torna-se o conjunto dos códigos que compõem o conteúdo da consciência da personalidade, menos correta fica a afirmação de que tanto o emissor quanto o receptor da mensagem usam a mesma linguagem. O emissor codifica a mensagem por meio de um determinado conjunto de códigos dos quais apenas uma parte está presente na consciência decodificadora do receptor. Portanto, qualquer compreensão, no caso da utilização de um sistema semiótico mais ou menos desenvolvido, é parcial e aproximada. Contudo, é importante frisar que um determinado grau de incompreensão pode ser explicado apenas como uma "interferência", uma consequência nociva da imperfeição construtiva do sistema, ausente no seu esquema ideal. O aumento da incompreensão e da compreensão inadequada pode ser sinal de defeitos técnicos no sistema de comunicação, mas não pode servir como indicador da complexidade desse sistema, da sua capacidade de realizar as funções culturais mais complexas e importantes. Se estabelecêssemos uma hierarquia tomando o grau de aumento de complexidade dos sistemas de comunicação social, começando pela linguagem dos sinais na rua e terminando pela poesia, ficaria óbvio que o aumento da ambiguidade da

decodificação não pode ser atribuído apenas aos defeitos técnicos inerentes a esse tipo de comunicação.

Dessa forma, o ato de comunicação (de todo modo bastante complexo e, portanto, valioso do ponto de vista cultural) deve ser analisado não como um simples deslocamento de uma mensagem, a qual permanece adequada a si mesma, da consciência do emissor à consciência do receptor, e sim como uma *tradução* de um texto da linguagem do meu "eu" para a linguagem do teu "tu". A própria possibilidade dessa tradução é determinada pelo fato de que os códigos de ambos os participantes do ato comunicativo, embora não sejam iguais, formam pluralidades intermitentes. Porém, já que, sempre como resultado dessa tradução, uma parte da mensagem será cortada e o "eu" será submetido à transformação no processo da tradução à linguagem do "tu", é justamente a singularidade do emissor que será perdida, ou seja, aquilo que do ponto de vista do todo compõe o principal valor da mensagem.

Essa situação não teria saída se na parte percebida da mensagem não houvesse um indício do modo como o receptor deve transformar a sua personalidade para compreender a parte perdida da mensagem. Assim, o caráter inadequado dos participantes da comunicação transforma uma transferência passiva em um jogo conflitante no decorrer do qual cada uma das partes tende a reconstruir o mundo semiótico da parte oposta de acordo com o seu próprio modelo e, ao mesmo tempo, está interessada em manter a singularidade do seu oponente.

A tendência de aumentar a singularidade semiótica dentro do organismo da cultura resulta no fato de que cada nó da organização estrutural que possui significado passa a manifestar tendência a transformar-se em uma espécie de "personalidade cultural": um mundo fechado e imanente com organização estrutural e semiótica próprias, memória própria, comportamento individual, capacidades intelectuais e

mecanismo de autodesenvolvimento. No fim das contas, a cultura enquanto organismo integral representa uma combinação dessas formações estruturais e semióticas construídas segundo o modelo de determinadas personalidades e do sistema de ligações (comunicações) existentes entre elas.

O crescimento das formações multiformes e fechadas relacionado à própria essência do mecanismo da cultura em muito favorece o aumento do volume da informação que circula dentro dessa cultura e, portanto, a eficácia de sua orientação no mundo. Contudo, esse crescimento também pode criar uma ameaça de uma espécie da "esquizofrenia da cultura", sua desintegração em numerosas "personalidades culturais" mutuamente antagônicas; e a situação de poliglotismo cultural pode transformar-se em condições de uma "torre de Babel" da semiose da cultura.

2.7. Para que essa ameaça não se transforme em realidade, a cultura possui em sua composição organismos de contracorrente.

O próprio sistema de ligações comunicativas entre os nós estruturais da cultura e a constante necessidade de tradução mútua criam os fundamentos de outro tipo de organização: uma única estrutura que "elimina" a diversidade das partes em nome da ordenação do todo. Essa tendência encontra sua realização mais completa em um sistema ramificado de formações metalinguísticas e metatextuais sem as quais é impossível imaginarmos a existência de uma cultura qualquer.

No momento em que uma cultura dada alcança uma determinada maturidade estrutural que corresponde à obtenção, por alguns mecanismos particulares da cultura, de um ponto crítico, surge a necessidade de autodescrição, da criação, por essa cultura, do seu modelo próprio.

A autodescrição exige o surgimento da metalinguagem da cultura dada. Com a base nela, surge o metanível no qual a cultura constrói o seu autorretrato ideal. A

autodescrição da cultura é uma etapa normal de seu desenvolvimento, cujo sentido, em particular, consiste em que o próprio fato da descrição deforma o objeto da descrição no sentido da sua maior organização. A língua que recebe uma gramática atinge, desse modo, um estágio mais elevado de organização estrutural quando comparado com o seu estágio pré-gramatical. Da mesma forma que o surgimento da descrição gramatical não é apenas um fato na história do estudo da língua como também na história da própria língua, o aparecimento das metadescrições da cultura evidencia não somente o progresso do pensamento científico como também o alcance pela própria cultura de um determinado estágio (ainda mais preciso seria analisar em ambos os fenômenos os aspectos diferentes do mesmo progresso). O surgimento da imagem da cultura no metanível significa a estruturação secundária da própria cultura. Ele obtém uma organização mais rígida e alguns dos seus aspectos são declarados como não-estruturais, ou seja, "não-existent". Acontece uma eliminação massiva de textos "errados" da memória cultural. Os textos restantes são canonizados e passam a obedecer a uma estrutura hierárquica rígida.

Esse processo envolve certo empobrecimento da cultura (o qual se torna perceptível sobretudo quando os textos riscados do cânone são eliminados fisicamente; nesse caso, o modelo da cultura perde o seu dinamismo, já que os textos extrassistemáticos costumam representar uma reserva para a construção de futuros sistemas e o jogo entre aquilo que está dentro e aquilo que está fora do sistema se encontra na base do mecanismo de desenvolvimento da cultura). Entretanto, nos casos em que os textos declarados como apócrifos são apenas transferidos para a periferia da cultura e se tornou "como se fossem não existentes", esse empobrecimento tem um caráter relativo: na próxima etapa do desenvolvimento da cultura, à luz de novos

metamodelos, os apócrifos podem ser novamente descobertos e se transformar em cânone.

O metamecanismo da cultura restabelece a união entre as partes que tendem à autonomia e se transforma em uma linguagem por meio da qual acontece a comunicação dentro da cultura. Ele contribui para a reconstrução de nós estruturais isolados no sentido da sua unificação. Com a sua ajuda, surge o isomorfismo do todo da cultura e de suas partes.

Ao mesmo tempo, a organização secundária da cultura surgida dessa base cria impulsos para um novo aprofundamento da singularidade das estruturas particulares que, por sua vez, resulta em um novo fortalecimento das metaestruturas.

O conflito entre as tendências opostas no mecanismo da cultura se revela também em outros aspectos. Os diversos subsistemas culturais possuem uma velocidade diferente de finalização dos períodos dinâmicos. Basta comparar tais sistemas estáveis, como as linguagens, e tais sistemas ativos, como a moda, para que isso se torne óbvio. Distingui-se, ainda, o tempo que diferentes artes levam para passar por ciclos tipologicamente semelhantes também. Como resultado, qualquer corte sincrônica da cultura nos mostrará os diversos momentos da diacronia tipológica em diferentes áreas. A qualquer momento na cultura coexistem épocas distintas. No metanível essa diversidade desaparece. Mais do que isso, o metamecanismo cria não apenas um determinado cânone do estado sincrônico da cultura como também a sua versão do processo diacrônico. Ele seleciona ativamente os textos não apenas do futuro como também dos estados anteriores da cultura e estabelece como uma norma o seu modelo simplificado do movimento histórico da cultura. Seria errado ver nisso apenas o lado negativo: graças a essa simplificação, a cultura adquire uma linguagem geral para as conexões comunicativas com as épocas históricas passadas.

2.8. Dessa forma, o mecanismo interno da cultura pressupõe uma especificação tanto das linguagens isoladas, quanto dos nós fechados surgidos (as "personalidades"), o que cria uma situação de intraduzibilidade dos textos que surgem nessas linguagens ou dos modelos do mundo que organizam esses mundos pessoais. Como entre os elementos, tanto dos textos quando dos modelos, não há e nem pode haver correspondências com o mesmo significado, a tradução exata é, nesse caso, impossível por princípio. Surgem as situações semelhantes às da tradução artística: a necessidade da tradução, impossível de antemão, obriga a estabelecer correspondências ocasionais ou aquelas que possuem um caráter metafórico. Na tradução, o elemento do texto que está sendo traduzido pode corresponder em certa medida a um conjunto de elementos, e vice-versa. O estabelecimento de uma correspondência sempre subentende uma escolha, está ligado a dificuldades e possui um caráter de descoberta, *insight*. É justamente essa tradução do intraduzível que representa o *mecanismo de criação da nova ideia*. Em sua base não está uma transformação unívoca, mas um modelo aproximado, uma assimilação, uma metáfora.

2.8.1. Nesse caso, observamos o isomorfismo surpreendente entre a cultura – mecanismo da consciência coletiva – e a consciência individual. Temos em mente o fato da assimetria principal do cérebro humano: a especificação semiótica no funcionamento do hemisfério esquerdo e direito³³⁶. V. V. Ivánov que relacionou essa particularidade da estrutura do cérebro à assimetria da cultura humana, em uma série de palestras realizadas nas reuniões dos seminários semióticos da Universidade estatal de Tartu e no

³³⁶ DIÉGUIN, V. "A assimetria funcional: uma capacidade única do cérebro humano" ("Функциональная асимметрия – уникальная особенность мозга человека") // *Ciência e vida (Наука и жизнь)*, 1975. No 1; IVÁNOV, Viatcheslav Vsiévolodovitch. "Sobre a pré-história dos sistemas sógnicos" ("К предыстории знаковых систем") // *Os materiais do Simpósio da União Soviética sobre os sistemas modelizantes secundários (Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным знаковым системам)*, 1 (5). Tartu, 1955; o mesmo autor. *Os ensaios sobre a história da semiótica na União Soviética (Очерки по истории семиотики в СССР)*, Moscou, 1976, P. 22-23; Milner, P. *A psicologia fisiológica (Физиологическая психология)*, Moscou, 1973; Jakson, H. "On the nature of the duality of the brain" // *Selected writings*. Vol. II. London, 1932.

Instituto da Informação Técnica e Científica da União Soviética (Moscou) em 1975, afirmou que o surgimento de tais qualidades fundamentais da consciência humana como língua, modelos semióticos gerais de toda a humanidade, etc. datam, provavelmente, do mesmo período que a especialização dos hemisférios do cérebro.

Nenhum dispositivo "monológico" (ou seja, monoglótico) é capaz de elaborar uma mensagem (uma ideia) totalmente nova, ou seja, ele não é pensante. O dispositivo pensante deve possuir uma estrutura dialógica (bilíngue) por princípio (no esquema mínimo). Essa conclusão em particular contribui para que se dê um novo sentido às ideias antecipadas de M. M. Bakhtin em relação à estrutura dos textos dialógicos.

Tudo o que foi dito até agora é unido pelo problema do estudo da consciência individual e coletiva e oferece uma nova abordagem do problema da inteligência artificial.

O estudo de tais esferas que parecem ser estritamente humanas tais como a estrutura do texto artístico, o mecanismo de tradução artística, a natureza da consciência metafórica, por um lado, e das diversas formas da modelação semiótica do mundo, como, por exemplo, o modelo espacial, mitológico, etc., por outro lado, o estudo da própria natureza de poliglotismo semiótico e da assimetria dos modelos semióticos criados pela humanidade ao longo da sua história, adquire, à luz de tudo que foi dito, um sentido totalmente novo, abrindo uma ampla perspectiva para a ciência em geral.

2.9. A analogia entre a assimetria da cultura e a estrutura assimétrica do cérebro destaca a correlação entre as linguagens discretas e não discretas, bem como o problema da mútua equivalência dos textos criados por meio delas. Vale notar que o estudo das linguagens não-discretas ainda se encontra em estágio inicial e, praticamente, não dispomos de aparelho para a sua descrição. Entretanto, o seu papel (assim como da consciência "do hemisfério direito") não é de forma alguma auxiliar. Pode-se supor que

para transformar o nosso sistema artificial em "pensante" teremos que embutir nele um dispositivo que pode ser definido convencionalmente como um "bloco de consciência infantil" ou como um "mecanismo de geração dos mitos". A controvérsia de pólos textuais criados por esse tipo de dispositivo fornecerá ao mecanismo do pensamento lógico e discreto o metaforismo necessário para a tradução de textos e, como resultado disso, surgirão as novas mensagens.

3. Um problema não menos atual é a natureza da memória cultural do coletivo que abrange, ainda, as questões dos mecanismos da fisiologia da memória individual, da estrutura da memória da sociedade e os caminhos de desenvolvimento da memória das máquinas.

3.1. No decorrer do desenvolvimento histórico, houve um momento em que a quantidade de textos sujeitos à memorização superou as possibilidades de memória individual do ser humano. Surgiu, assim, a cultura escrita, que criou a possibilidade de fixar na memória do coletivo uma quantidade ilimitada de textos. O significado da memória escrita era tão grande que a imagem de um livro, uma biblioteca, passou a ser associada na consciência das pessoas com o conceito da memória. Entrementes, a era da escrita levou ao domínio de meios menos compactos da fixação: alguns textos prontos eram consolidados. Porém, a análise dos meios pelos quais a cultura concentra em si as informações sobre os seus estados passados nos coloca diante de estruturas da memória excepcionais do ponto de vista da eficiência técnica. Os mecanismos da memória cultural possuem a extraordinária força da reconstrução. Esse fato leva a uma situação paradoxal: é possível extrair da memória da cultura mais do que fora inserido nela. Essa capacidade de aumentar a memória retrospectivamente serve como prova de que sua disposição é totalmente diferente daquela contribuída até então para os dispositivos intelectuais artificiais.

3.2. Temos toda a razão de supor que a memória cultural é tão bilíngue (ou, mais precisamente, poliglota com base no bilinguismo inicial) quanto a estrutura do cérebro humano e o modelo da cultura. Ambos os tipos de memória são orientados para a fixação de códigos e não de textos. Contudo, a natureza desses códigos é diferente: uns aproximam-se dos dispositivos geradores de tipo lógico, enquanto os outros tendem aos modelos integrais = imagens de tipo holográfico. Os metamodelos (as autodescrições da experiência cultural do passado) desempenham um papel excepcionalmente ativo na organização da memória cultural.

3.3. Os mecanismos de esquecimento determinado e útil estão naturalmente ligados à estrutura da memória cultural e seu estudo também pode contribuir muito para a teoria geral do Intelecto.

3.4. Por meio do exemplo da cultura como um dispositivo intelectual temos provas de que a memória não é um armazenamento imóvel e sim um mecanismo de modelação ativa e constante, embora voltado para o passado.

1977

O fenômeno da arte³³⁷

A transformação que acompanha o momento real da explosão, depois de ser peneirado através da consciência pensante, ao transformar o ocasional em regular, ainda não finaliza o processo da consciência. A esse mecanismo se junta a memória que permite voltar de novo ao momento antecedente à explosão e representar todo o processo mais uma vez, já retrospectivamente. A partir de então, na consciência haverá três camadas: o momento da explosão primária, o momento de sua inscrição nos mecanismos da consciência e o momento de sua nova duplicação já na estrutura da memória. A última camada representa a base do mecanismo da arte.

A filosofia positivista do século XIX, por um lado, e a estética hegeliana, por outro, afirmaram a noção de arte como reflexo da realidade em nossa consciência. Simultaneamente, várias concepções neorromânticas (simbolistas e decadentistas) divulgaram amplamente a imagem da arte como sendo algo oposto à vida real. Essa contraposição foi encarnada na antítese entre a liberdade de criação e a escravidão da realidade. Ambas as visões não podem ser chamadas nem de verdadeiras nem de falsas. Elas isolam e levam ao máximo, impossível na vida, as tendências que na arte real estão ligadas de maneira inseparável.

A arte recria a realidade em um nível absolutamente novo, que difere daquela por uma intensa ampliação da liberdade. Liberdade é transmitida para esferas que na realidade não a possuem. Aquilo que não possuía alternativa recebe uma. Vem daí um aumento das avaliações éticas na arte. É como se a arte, justamente graças à grande liberdade, recusasse a moral. A arte torna possível não apenas o proibido, como também o impossível. Por isso, em relação à realidade, a arte atua como uma zona de liberdade.

³³⁷ LÓTMAN, Iu. "O fenômeno da arte" ("Fenomién iskústva"). // *Semiosfera*. Sao Petersburgo, Iskusstvo-SPB, 2001. P. 129-136.

No entanto, a própria sensação dessa liberdade pressupõe um observador que olhe para a arte a partir da *realidade*. Dessa forma, a arte sempre inclui a sensação de estranhamento, o que inevitavelmente introduz o mecanismo da avaliação ética. A própria determinação com que a estética recusa a inevitabilidade da leitura ética da arte e a própria energia gasta com esse tipo de argumentações são as melhores provas da sua intangibilidade. O ético e o estético são opostos e indivisíveis por serem dois polos da arte.

As relações entre arte e moral repetem o destino geral das oposições na estrutura da cultura. Os princípios polares se realizam em um conflito mútuo. Cada uma das tendências compreende o êxito como a eliminação completa da sua antítese. Entretanto, o êxito, entendido dessa forma, é um programa de suicídio, uma vez que cada uma das tendências é determinada pela realidade e pela existência da sua antítese.

O acentuado crescimento dos graus de liberdade em relação à realidade transforma a arte em um campo para experimentos. A arte cria o seu mundo, que se constitui como uma transformação da realidade extra-artística segundo a lei: “se..., então...”. O artista concentra a força da arte naquelas esferas da vida em que ele estuda os resultados de um aumento de liberdade. Na verdade, não há diferença entre situações em que a atenção se focaliza na possibilidade de violar leis da família, da sociedade e do bom senso, leis de costumes e tradições ou até mesmo leis do tempo e espaço. Em todos os casos, as leis que organizam o mundo se dividem em dois grupos: mudanças impossíveis e mudanças possíveis, mas proibidas de forma categórica (nesse caso não são consideradas como mudanças as que são possíveis e não estão proibidas, já que estas são consideradas como uma antítese das pseudo-alterações em relação às mudanças verdadeiras).

Um protagonista de Hoffmann *pode* estender-se até o teto e depois encolher-se de novo em um novelo, assim como o gigante em *O gato de botas pode* transformar-se tanto em um leão quanto em um rato. Portanto, para esses personagens a transformação é um feito. Entretanto, os protagonistas de Tolstoi são motivados por outros critérios. Olénin³³⁸ não sente uma limitação em sua liberdade pelo fato de estar privado das transformações possíveis para os personagens de Hoffmann, pois essas mudanças não fazem parte do seu repertório. Porém, o fato de que a liberdade, possível para o avô Erochka ou para Lukachka, torna-se impossível para Olénin, será uma tragédia para o protagonista.

A liberdade atua cada vez mais como uma presunção determinada pelas regras daquele mundo em que a obra nos introduz. A arte em geral tem a característica genial de realizar um experimento mental que permite verificar a intangibilidade de certas estruturas do mundo. Isso determina também a relação da arte para com a realidade. A arte confere os resultados dos experimentos de ampliação ou de limitação da liberdade. Como consequência, surgem os enredos que analisam os efeitos experimentais da recusa das experiências. Quando, por exemplo, o objeto da arte é uma sociedade patriarcal ou uma outra forma de idealização da imutabilidade, então, ao contrário da ideia difundida, o estímulo para criação dessa arte não é uma sociedade imóvel e estável, e sim uma sociedade que vivencia processos catastróficos. Platão pregava a arte imutável naquele período em que o mundo antigo estava prestes a desabar em uma catástrofe.

O objeto da arte, o enredo da obra artística, sempre é oferecido ao leitor como algo precedente, ocorrido antes do momento da narração. Esse passado se ilumina no momento em que passa do estado inacabado para o acabado. Em particular, isso se expressa pelo fato de que todo o desenvolvimento do enredo é apresentado ao leitor

³³⁸ Protagonista da novela de Tolstói *Os cossacos (Kazaku)* de 1862, assim como Eróchka e Lukáchka. [N. da T.]

como passado e, simultaneamente, como se fosse presente; como convencional e, simultaneamente, como se fosse real.

O tempo de ação do romance ou drama pertence ao passado em relação ao momento da leitura. Porém, o leitor chora ou ri, ou seja, vive as emoções que, fora da arte, são próprias ao tempo presente. Da mesma forma, o convencional passa para o real. O texto fixa a capacidade paradoxal da arte de transformar o convencional em real e o passado em presente. Essa, aliás, é a diferença entre o tempo de desenvolvimento do enredo e o tempo de sua finalização. O primeiro existe no tempo, enquanto o segundo passa para o passado, que, ao mesmo tempo, representa a sua saída do tempo em geral. Essa diferença crucial entre os espaços do enredo e da sua finalização torna infecundas as reflexões sobre o que aconteceu com os protagonistas depois do fim da obra. Se reflexões desse tipo aparecem, elas testemunham uma percepção não artística do texto artístico e são resultado da inexperiência do leitor.

A arte é um meio de conhecimento; em primeiro lugar, conhecimento do ser humano. Essa frase é repetida com tanta frequência que quase se tornou trivial. Porém, como devemos entender a expressão “conhecimento do ser humano”? Os enredos que definimos por meio dessas palavras possuem um traço em comum: eles transferem o ser humano para uma situação de liberdade e analisam a conduta escolhida por ele nessa circunstância. Nenhuma situação real - da mais cotidiana até a mais inesperada - é capaz de esgotar a soma de todas as possibilidades e, conseqüentemente, de todas as ações que revelam o potencial existente em um homem. A verdadeira essência do ser humano não pode ser revelada na realidade. A arte transfere o homem para o mundo da liberdade, e, com isso, revela as suas possibilidades de atitude. Dessa forma, qualquer obra de arte cria uma norma, bem como a sua respectiva violação, e o estabelecimento, mesmo que seja na área da liberdade de fantasia, de outra norma.

O mundo cíclico de Platão, ao eliminar o inesperado na conduta do ser humano e ao introduzir as regras indiscutíveis suprimiu a arte. O raciocínio de Platão é lógico. A arte é o mecanismo dos processos dinâmicos.

Nos anos sessenta o diretor inglês L. Anderson criou o filme “If” (“Se”)³³⁹. A ação do filme acontece em um colégio no qual os jovens vivenciam os difíceis conflitos entre as paixões destrutivas sexuais, mercantis e ambiciosas que se apoderam deles e as convenções da norma que a sociedade lhes impõe por meio de seus professores. As imagens que surgem na alma dos protagonistas sob influência dessas paixões aparecem na tela com o mesmo realismo dos acontecimentos verdadeiros. Para o espectador, o real e o irreal se fundem absolutamente. Quando dois alunos, ao fugirem da aula, entram em um café e derrubam no chão uma linda e vigorosa garçonete, o espectador, depois de viver todas as emoções da testemunha da cena erótica, logo compreende que, na realidade, trata-se apenas da compra de cigarros baratos. Todo o resto é *if*. O filme termina com a cena de visita dos pais no final de semana. Na tela, os pais, todos juntos, aproximam-se da escola com flores e presentes, enquanto os filhos, com a mesma imitação cinematográfica da realidade, escondidos com metralhadoras no telhado da escola, abrem fogo contínuo contra mães e pais. O enredo externo do filme é o problema da psicologia infantil. Porém, também é levantada a questão da própria linguagem da arte. Essa questão é *if*. Por meio dela, na vida são introduzidas ilimitadas possibilidades de variantes.

Todos os tipos de arte podem ser apresentados como variedades de um experimento mental. O fenômeno submetido à análise entra em um sistema de relações impróprio a ele. O acontecimento ocorre na forma de uma explosão e, portanto, possui

³³⁹ Filme do cineasta britânico Lindsay Gordon Anderson “If” de 1968 [N. da T.]

um caráter imprevisível. A imprevisibilidade, o caráter inesperado do desenvolvimento dos acontecimentos forma uma espécie de centro composicional da obra.

A obra artística do período pós-folclórico difere da realidade que ela reflete porque é sempre finita. O ponto final, ao mesmo tempo, é o ponto de um segundo olhar retrospectivo para o enredo. Essa observação inversa transforma aquilo que parecia eventual em inevitável, e submete todos os acontecimentos a uma reavaliação secundária.

Nesse sentido, são interessantes as estruturas criadoras de textos cujo título é relevante ou cujo desfecho é significativo, ou ambos são destacados. Dos diversos significados artísticos desses elementos composicionais, neste caso nos interessa apenas um: a capacidade de mudar o seu conteúdo dependendo do ponto de vista do leitor. Assim, por exemplo, o título da novela de Púchkin *A dama de espadas*, ou do drama de Tchékhov *A gaivota*, muda para o leitor ou espectador conforme este avança de um episódio do enredo para outro, enquanto o final exige que volte ao começo e releia a obra. Aquilo que estava organizado por meio do movimento do eixo temporal ocupado pela leitura é transferido ao espaço sincrônico da memória. A consequência é substituída pela simultaneidade, o que contribui para dar aos acontecimentos um novo sentido. Nessa situação, a memória artística se comporta de maneira análoga àquela que P. Floriensi ³⁴⁰ atribuiu ao sono: ela se movimenta na direção oposta ao eixo temporal.

Um caso particular, porém interessante, são as publicações de obras em partes, em jornais ou revistas. Sua expressão limite foi, por exemplo, *Ievguiéni Oniéguin* ³⁴¹ de Púchkin e *Vassili Tiórkin* de Tvardovski ³⁴² em que um capítulo era publicado antes de ter sido escrito ou até mesmo concebido o capítulo seguinte. Cada novo capítulo coloca

³⁴⁰ Pável Floriensi (1882-1937). Sacerdote da igreja ortodoxa russa, filósofo e poeta. [N. da T.]

³⁴¹ *Ievguiéni Oniéguin*: romance em versos de Aleksandr Púchkin, escrito em 1823-1831, publicado em capítulos na medida em que eles foram escritos. [N. da T.]

³⁴² *Vassili Tiórkin*: poema do escritor e poeta soviético Aleksandr Tvardovski (1910-1971) publicada de 1942 a 1945 em jornais. [N. da T.]

o poeta diante da necessidade de superar a sua ignorância. Daí resulta a posição dupla característica de Púchkin em *Ievguiéni Oniéguin*: é o autor, que cria livremente a história dos seus personagens, que é contemporâneo a eles e que conhece as circunstâncias de sua vida por meio de relatos, cartas e observação direta da vida real. Daí também procede aquilo que os pesquisadores, e inclusive o autor destas linhas, às vezes consideram como o descuido de Púchkin, um erro ocasional. Em *Ievguiéni Oniéguin* lemos:

A carta da Tatiana está diante de mim,
Guardo-a sagradamente... (VI, 65)

Письмо Татьяны предо мною,
Его я свято берегу... (VI, 65)

Enquanto em outro lugar, lemos já sobre Oniéguin:

A autora da carta guardada por ele
Onde o coração fala.³⁴³

Та, от которой он хранит
Письмо, где сердце говорит... (VI, 174)

Se lembrarmos de uma declaração paradoxal, porém realmente profunda, de Küchelbecker³⁴⁴, feita em seu diário de prisioneiro, de que para um homem que conhece Púchkin tão bem quanto ele, é evidente que Tatiana é o próprio poeta, teremos, então, diante de nós um entrelaçamento extremamente complexo dos pontos de vista externos e internos. O pano de fundo para tudo isso são os constantes saltos presentes no texto,

³⁴³ Tradução nossa [N. da T.]

³⁴⁴ Küchelbecker, Wilhelm (1797-1846). Poeta e escritor russo, amigo de Aleksandr Púchkin. [N. da T.]

do conceito da realidade extra-autoral para a ideia do poder total e ilimitado do autor sobre a sua obra.

Tudo o que foi dito pode ser analisado como um caso particular da lei geral de acordo com a qual o texto artístico passa para uma nova órbita semântica que não poderia ser prevista inicialmente. Depois acontece uma reconsideração de toda a história anterior, de tal forma que o fato imprevisível é compreendido retrospectivamente como o único possível.

Do ponto de vista histórico-cultural é interessante analisar as diferentes etapas da arte, não no aspecto evolutivo (histórico), e sim como algo coeso. No fenômeno da arte podem ser destacadas duas tendências opostas: a tendência à repetição daquilo que já é conhecido e a tendência à criação do absolutamente novo. Será que o primeiro desses casos não entraria em contraposição com a tese de que a arte, como resultado de uma explosão, sempre cria um texto imprevisível?

Como caso extremo da primeira tendência, vejamos, primeiramente, não o folclore e nem a arte de interpretação de alguns artistas que recriam a mesma obra, e sim a escuta repetida de uma mesma gravação de texto musical ou literário. Nesse caso, será impossível argumentar que houve uma diferença de interpretação ou como resultado da singularidade individual dos interpretadores. É criada uma situação artificial que pode ser definida como reprodução do mesmo texto.

Diga-se de passagem, justamente nesse caso se revela com uma clareza inesperada a diferença entre arte e não-arte. Dificilmente alguém irá ouvir muitas vezes seguidas uma radiotransmissão das mesmas “notícias de última hora”. O falecido N. Smirnov-Sokolski³⁴⁵, ao conversar, em 1950, com jovens estudiosos de literatura,

³⁴⁵ Smirnov-Sokolski, Nikolai (1898-1962). Ator cômico e escritor. [N. da T.]

perguntou qual seria a maior raridade bibliográfica. Em seguida, ele mesmo respondeu: “O jornal de ontem; todos o leram e o jogaram fora”.³⁴⁶

Entretanto, a repetição do mesmo texto, de forma alguma resulta em obtenção da informação nula. A repetição em um jornal não teria sentido, porque as pessoas esperam uma nova informação ao receber os textos de fora. Já nos casos em que escutamos repetidamente a mesma gravação, o que muda não é o que está sendo transmitido, e sim aquele que recebe.

A estrutura da mente humana é muito dinâmica. A ideia de que na arcaica sociedade folclórica não existiam as diferenças individuais e que as vivências que mudavam de acordo com o calendário eram as mesmas para todo o coletivo deve ser tratada como uma lenda romântica. Já o próprio fato de existência dos cultos paralelos de Apolo e Dionísio, bem como a irrupção sistemática, nos cultos mais variados, de estados extáticos que ampliavam ao extremo os limites do previsível são suficientes para renunciar ao mito romântico da ausência de individualidade em uma sociedade arcaica. O ser humano tornou-se humano quando teve consciência de si mesmo como ser humano. Isso aconteceu quando ele percebeu que vários indivíduos da tribo humana tinham rostos, vozes e sentimentos diferentes. Provavelmente, um rosto individual, assim como a escolha sexual individual, é a primeira invenção do ser humano como humano.

O mito sobre a ausência das diferenças individuais em um ser humano arcaico é análogo ao mito da desordem inicial das relações sexuais no estágio primordial do desenvolvimento humano. A última ideia é um resultado de transferência acrítica, por parte dos viajantes europeus, dos rituais extáticos que eles haviam observado para as

³⁴⁶ O jornal entregue à biblioteca para ser guardado perde a sua função de informante das últimas notícias e se transforma em um documento histórico. Da mesma forma, a prática existente na Rússia do século XVIII de reeditar o jornal depois de alguns anos, novamente indica que naquela época a psicologia da leitura de jornais ainda não havia se formado e o jornal ainda tinha os traços não de uma leitura especial e «nova», mas sim «interessante em geral».

normas de conduta cotidianas dos “selvagens”. Entretanto, os gestos rituais, bem como as danças de caráter sexual, são ritos cujo objetivo é causar uma influência mágica na vida comum, e que, obviamente, devem ser diferentes dela. Para que se realizem, deve haver uma permissão para as proibições. Portanto, para se diferenciar a conduta ritual da cotidiana, elas devem ser submetidas à transformação decifradora.

Imaginaremos que os pesquisadores do cotidiano popular, ao encontrarem as indicações de que as forças do mal, os personagens mágicos e os defuntos fazem tudo com a mão esquerda, concluiriam que essa mitologia fora criada por um antigo povo destro. No entanto, conhecendo as leis do folclore, até um extraterrestre poderia deduzir desses textos que a norma humana é trabalhar com a mão direita. Dessa forma, mesmo quando a informação é guardada sem alterações, acontece a sua transformação. Quanto mais imutável for o texto inicial, mais ativa fica a compreensão do receptor.

Não é por acaso que no teatro moderno o espectador assiste com tranquilidade e sem interferir aos mais fortes episódios e cenas, enquanto que no teatro arcaico, a ação cênica causava com uma facilidade excepcional os atos emocionais da plateia. Lembremo-nos das lendas antigas sobre os espectadores de Atenas que, excitados com as declamações dos atores no palco sobre o poder do amor lançavam-se sobre suas mulheres.

Um exemplo do efeito excitante de um texto que parece ser neutro é o seguinte episódio de *A filha do capitão*:

Meu pai estava à janela, lendo o Calendário da Corte que recebia todos os anos. Esse livro sempre lhe causava uma forte impressão; ele nunca lia sem um interesse especial, e essa leitura sempre lhe provocava uma tremenda perturbação da bília. Minha mãe, que conhecia todos os seus usos e costumes, sempre procurava enfiar o malfadado livro o mais longe possível, e, dessa forma, às vezes, o

Calendário da Corte não caía sob os olhos dele durante meses. No entanto, se por acaso ele o encontrasse, não o largava horas a fio. Estava, pois, meu pai lendo o Calendário da Corte e de vez enquanto repetindo a meia voz, com um encolher de ombros: "Tenente General!... Na minha companhia ele era sargento!... Cavaleiro das Duas Ordens Russas!... E há pouco tempo, nós..." Por fim, o pai atirou o calendário sobre divã...³⁴⁷

Em todos esses casos, a iniciativa criativa pertence ao receptor da informação. O ouvinte (leitor) é um verdadeiro criador.

O estágio arcaico do desenvolvimento da arte não é alheio à criação, assim como toda arte em geral. Entretanto, esse aspecto artístico adquire uma forma singular. Antes de tudo, distinguem-se dois polos: da criação tradicional e da improvisação. Eles podem opor-se em termos de gênero ou encontrar-se em alguma obra. Porém, de qualquer forma eles estão interligados: quanto mais severas forem as leis da tradição, mais singulares são as explosões da improvisação. O improvisador e o portador da memória (às vezes esses papéis se realizam como “o palhaço e o sábio”, “o bêbado e o filósofo”, aquele que inventa e aquele que sabe) são figuras interligadas, portadores de funções inseparáveis. Essa unidade dual, quando percebida de modo unilateral, gerava concepções segundo as quais, em um caso, a arte popular é o fruto da improvisação livre, e em outro, a encarnação da tradição impessoal.

A arte arcaica, cujos traços encontramos no folclore se caracteriza não por sua falsa imobilidade e sim por uma divisão de funções diferente entre o intérprete e o ouvinte. As formas arcaicas do folclore estão ligadas aos ritos. Isso significa que elas não possuem um espectador passivo. Encontrar-se dentro de certos limites do rito (sejam eles temporários, isto é, calendários, ou espaciais, se o ritual exige um lugar

³⁴⁷ PÚCHKIN, ALEKSANDR. *A filha do capitão. // Filha do Capitão e o Jogo das Epígrafes* (Trad. Helena S. Nasário). São Paulo, Perspectiva, 1981. P. 5. [N. da T.]

determinado) significa ser participante. Viatcheslav Ivánov³⁴⁸, no espírito das ideias simbolistas, tentou recriar a congregação dos intérpretes dos rituais e dos espectadores em um único coletivo. Entretanto, essas tentativas indicavam, com bastante clareza, uma imitação.

Acontece que o ritual arcaico exige uma visão de mundo também arcaica, impossível de ser imitada. A união entre o autor e o espectador subentendia a união entre a arte e a ação. Assim, para uma criança que ainda não está acostumada à percepção de um desenho pelo sistema adulto, não existe o desenho e sim o processo de desenhar, não é um resultado e sim uma ação. Todos que já tiveram a experiência de observar como desenhavam as crianças sabem que, em muitos casos, o processo de desenhar é muito mais interessante para a criança do que o seu resultado. Ao desenhar, a criança se excita, dança e grita, às vezes rasga o desenho ou o risca. É comum observar o adulto, tentando conter a excitação da criança, dizer: “Agora já está bom, se você continuar, vai estragar”. Mas a criança não consegue parar.

Esse estado de excitação descontrolada que o interpretador demonstra durante o processo da criação e que, em forma de êxtase, segundo inúmeros testemunhos, resulta em esgotamento total, pode ser comparado ao estado de inspiração nas etapas mais tardias da história da arte.

Porém, na arte das “épocas históricas” acontece uma separação entre os intérpretes e o auditório. Se uma ação, na esfera da arte, sempre representa *uma espécie de ação*, na arte das épocas históricas gerava uma *copresença convencional*. O espectador na arte, ao mesmo tempo, é o não-espectador na realidade efetiva: ele vê, mas não interfere; presencia, mas não age e, além disso, não participa do ato cênico. O último é essencial. O domínio de qualquer arte, seja um confronto entre o gladiador e o

³⁴⁸ Viatcheslav Ivánov (1866-1949). Poeta e filósofo, um dos principais representantes do simbolismo russo. [N. da T.]

leão na arena do circo, ou o cinematógrafo, exige do espectador a não interferência no espaço artístico. A ação é substituída pela copresença que, ao mesmo tempo, coincide com a presença no espaço comum e não-artístico, o qual é totalmente oposto ao artístico.

Dessa forma, os processos dinâmicos na cultura se constroem como uma espécie de oscilação do pêndulo entre o estado de explosão e o estado de organização que se realiza por meio do progresso gradual. O estado de explosão se caracteriza pelo momento em que todas as contraposições são igualadas. Aquilo que era diferente aparece como igual. Assim, tornam-se possíveis os saltos inesperados para as estruturas organizacionais totalmente imprevisíveis. Esse momento é vivenciado como desconectado do tempo, mesmo quando na realidade ele se estende por períodos muito longos. Vale lembrarmos as palavras de Blok:

O passado olha com ardor para o futuro.
Não há presente.³⁴⁹

Прошлое страстно глядится в грядущее.
Нет настоящего.³⁵⁰

Esse momento termina em passagem para o estado do movimento contínuo. Aquilo que era reunido em um todo integrado se desfaz em diferentes elementos (opostos). Embora de fato não houvesse nenhuma escolha (ela foi substituída pela ocasião), retrospectivamente, o passado é vivenciado como escolha e ação intencional. São acionadas as leis dos processos graduais de desenvolvimento que agressivamente se apoderam da consciência da cultura e tentam incluir em sua memória um quadro

³⁴⁹ Tradução nossa.

³⁵⁰ BLOK, A. A. *Obras selecionadas em 3 volumes*. Volume 3. P. 145.

transformado. De acordo com esse quadro, a explosão perde a sua imprevisibilidade e aparece como um desenvolvimento rápido, enérgico ou até mesmo catastrófico dos mesmos processos previsíveis. A antítese entre explosivo e previsível é substituída pelos conceitos de rápido (enérgico) e lento (gradual).

Assim, por exemplo, todas as descrições históricas dos momentos catastróficos de explosão de guerras e revoluções são constituídas com o objetivo de provar que os seus resultados eram inevitáveis. A história, fiel ao seu apóstolo Hegel, teima em provar que para ela não existe o ocasional e que todos os acontecimentos do futuro, no fundo, estão programados pelo presente. Uma consequência desse método é o mito escatológico sobre o movimento da história em direção ao inevitável resultado final.

Ao invés desse modelo, sugerimos outro, no qual a imprevisibilidade da explosão extratemporal é constantemente transformada na consciência das pessoas em previsibilidade da dinâmica originada por essa explosão, e vice-versa. O primeiro modelo pode representar metaforicamente Deus como um grande professor que, com maestria extraordinária, demonstra (a quem?) um processo que ele mesmo já conhece. O segundo modelo pode ser ilustrado com a imagem do criador-experimentador que realiza um grandioso experimento cujos resultados são inesperados e imprevisíveis para ele mesmo. Esse olhar transforma o Universo em uma inesgotável fonte de informação; naquela Psique dotada de Logos que a si mesmo aumenta, sobre a qual falava Heráclito.

Em sua busca por uma nova língua, a arte não pode esgotar-se, assim como não pode esgotar-se a realidade que a arte está conhecendo³⁵¹.

³⁵¹ Essa tese parte da hipótese sobre o movimento linear da nossa cultura. Como encontramos dentro dela, não podemos verificar essa afirmação e a apresentamos na qualidade de presunção inicial.

O fenômeno da cultura³⁵²

Não existe uma definição geral satisfatória dos conceitos de "intelecto" e "comportamento intelectual". Não podemos aceitar que os conceitos "intelectual" (racional) e "antropóide" por um lado, e "intelectual" e "lógico" por outro, sejam iguais. Podemos considerar como exemplo do primeiro conceito a definição de Turing que tende a considerar como intelectuais aquelas reações que, no processo de comunicação contínua, não podemos separar das reações humanas. Como exemplo do segundo conceito podem ser vistas as inúmeras tentativas de construir modelos de um intelecto artificial com a base de complicação de alguns atos iniciais simples (como, por exemplo, solucionar um problema ou provar um teorema).

Sem ter como tarefa encontrar uma definição exaustiva ou precisa e limitando-nos ao objetivo de elaborar uma fórmula cômoda e prática, poderíamos definir como objeto pensante aquele que é capaz de:

- 1) Guardar e transmitir informação (possui mecanismos de comunicação e memória), tem uma linguagem e pode formar mensagens corretas;
- 2) Realizar operações algorítmicas de correta transformação dessas mensagens;
- 3) Formar novas mensagens.

As mensagens formadas como resultado das operações previstas no segundo item não são novas e atuam apenas como transformações regulares dos textos iniciais de acordo com certas regras. De certo modo, todas as mensagens obtidas como resultado das transformações regulares de algum texto inicial podem ser vistas como o mesmo texto.

³⁵² LÓTMAN, Iu. "O fenômeno da cultura" ("Феномен культуры"). // *Semiosfera*. São Petersburgo, Iskustvo-SPB, 2001. P. 568-580.

Dessa forma, os textos novos são textos "irregulares" e, do ponto de vista das regras já existentes, "incorretos". No entanto, na perspectiva cultural geral são úteis e necessários. Com a sua base posteriormente podem ser formuladas futuras regras de formação dos enunciados. É possível supor que, além da formação de textos de acordo com certas regras estabelecidas, acontece uma formulação de regras na base de alguns textos universais (podem desempenhar esse papel textos criados ocasionalmente ou vindos de outras culturas, bem como textos poéticos). Nesse caso, lidamos com os textos "incorretos" ou não compreendidos em relação aos quais há uma presunção de compreensão.

Entre as operações mentais descritas em dois primeiros itens por um lado, e as que estão caracterizadas no terceiro, existe uma contradição. As ligações comunicativas se realizam na forma de uma transferência de uma mensagem em um determinado sistema. Seu objetivo é a transmissão da mensagem do emissor para o receptor. É considerada perfeita quando no processo de transmissão não acontece nenhuma perda ou deslocamento do sentido e o texto enviado é totalmente idêntico ao recebido. Todas as mudanças que o texto sofre no processo de transmissão são vistas como deturpações, resultado de imperfeição técnica e interferências no canal de ligação. As operações de codificação e decodificação são simétricas e todas as mudanças tocam apenas a esfera da expressão.

As operações de transformação da mensagem previstas no segundo item são realizadas de acordo com certas regras algorítmicas. Ao mudarmos a direção da operação, teremos o texto inicial. As transformações do texto são reversíveis.

Para obter uma *nova* mensagem é necessário um dispositivo totalmente diferente. Iremos considerar como novas aquelas mensagens que não surgem como resultado de uma única transformação e, conseqüentemente, não podem ser deduzidas

automaticamente de algum texto inicial por meio da aplicação sobre ele de regras pré-estabelecidas de transformação. O sistema do tipo:

Objeto externo		Dispositivo que		Texto
(o texto da realidade)	→	fotografa automaticamente	→	(fotografia)

não cria uma nova mensagem (no nosso sentido da palavra) e é incapaz de modelar por si só, por mais que complexa que seja, até mesmo se juntar a ele o sistema "impulsão".

Apenas a consciência artística consegue elaborar os novos pensamentos. Já para reconstruir a consciência artística, é necessário um modelo totalmente diferente.

Imaginemos duas linguagens, L_1 e L_2 , organizadas de um modo tão diferente que uma tradução exata de uma para a outra seja totalmente impossível. Suponhamos que uma delas seja uma linguagem com unidades discretas de signos que possuem significados estáveis e uma sequência linear da organização sintagmática do texto; enquanto a outra será caracterizada pela organização não discreta e espacial (contínua) dos elementos. Dessa forma, os planos de conteúdo dessas linguagens serão construídos de um modo totalmente diferente. Caso precisemos transmitir o texto na linguagem L_1 utilizando os meios da linguagem L_2 , não poderemos nem mesmo falar em uma tradução precisa. No melhor dos casos surgirá um texto que, relacionado a algum contexto cultural, poderá ser visto como adequado ao primeiro texto.

Suponhamos que se trate de uma tradução da linguagem natural verbal para a linguagem icônica da pintura do século XIX. Se realizarmos depois uma tradução inversa para a L_1 , obviamente não teremos o texto inicial. O texto obtido será uma nova mensagem quando comparado com o texto inicial.

A estrutura das traduções convencionalmente adequadas pode representar um dos modelos simplificados do processo artístico intelectual.

Do que foi dito acima procede que nenhum dispositivo pensante pode possuir somente uma estrutura e linguagem: ele certamente deve incluir as formações semióticas de múltiplas linguagens que não podem ser traduzidas uma para a outra. A condição obrigatória de qualquer estrutura intelectual é sua heterogeneidade semiótica interna.

A estrutura de múltiplas linguagens pode explicar o sistema das ligações comunicativas, o processo de circulação de algumas mensagens já formuladas, porém não explica a formação de novas mensagens. Para o surgimento daquela *irregularidade legal e racional* que está na essência da nova mensagem ou da nova leitura da antiga

mensagem (o que causa o nascimento da nova linguagem), é necessária pelo menos uma estrutura de duas linguagens. Em outras relações, isso explica o fato misterioso de heterogeneidade e poliglotismo da cultura humana, assim como de qualquer dispositivo intelectual. O traço mais universal do dualismo estrutural das culturas humanas é a coexistência das linguagens discretas e verbais com as icônicas, nos quais os signos diferentes, ao invés de formarem cadeias, entram em relações de homeomorfismo, atuando como símbolos similares (compare-se com a ideia mitológica sobre o homeomorfismo do corpo humano, da estrutura cósmica ou social). Embora em várias etapas da história humana uma ou outra dessas estruturas lingüísticas universais apresente as pretensões à globalidade e de fato possa ocupar uma posição dominante³⁵³, a organização bipolar da cultura nesse caso não é eliminada, ela apenas toma formas mais complexas e secundárias. Mais do que isso, em todos os níveis do mecanismo pensante – da estrutura bihemisférica do cérebro humano até a cultura em qualquer um dos níveis da sua organização – podemos descobrir a bipolaridade como uma estrutura mínima de organização semiótica.

Vejamos isso em um exemplo. A consciência mitológica é caracterizada pelo conceito fechado e cíclico do tempo. O ciclo anual é semelhante ao diário, a vida humana equivale a das plantas e a lei de nascimento – morte – renascimento domina tudo isso. A lei universal desse mundo é a semelhança entre tudo e a relação estrutural principal é o homeomorfismo. Outono ~ noite ~ velhice; concepção ~ plantação da semente na terra ~ qualquer entrada em um espaço escuro e fechado ~ enterro de defunto ~ devoração. Dessa forma, o "defunto ~ semente ~ grão" (onde o símbolo ~ significa a equivalência), e a morte é tão necessária para a ressurreição como a

³⁵³ Assim, na cultura européia dos séculos XVII-XIX, claramente domina o sistema verbal e discreto. A língua natural e as metalinguagens lógicas tornam-se os modelos da cultura como tal. Entretanto, justamente nas épocas de domínio de um ou outro sistema torna-se óbvia a impossibilidade de transformá-lo em único.

plantação para a safra; o mesmo pensamento explica porque a tortura, o desmembramento de um corpo e o espalhamento de suas partes pela terra – ou seu rasgamento e devoração – é o mesmo que uma plantação e, portanto, proporciona a ressurreição ou o renascimento. Essa poderosa assimilação que se encontra na base da consciência desse tipo, força a ver em vários fenômenos do mundo real os signos de um *Único* fenômeno e compreender toda a diversidade de objetos da mesma classe como um *Único Objeto*. Toda a multiformidade das colisões humanas se reduz à história do par principal: Homem e Mulher. A Mulher, por força da sua unicidade, é tanto a Mãe, quanto a Esposa do único Homem. Já o Homem ciclicamente morre no ato da concepção e renasce no ato do nascimento, sendo como resultado filho de si mesmo.

É necessário considerar que todos os textos mitológicos conhecidos chegam até nós transformados: como traduções da consciência mitológica para a linguagem verbal e linear (o mito vivo é iconicamente espacial e se realiza em signos nos atos e na existência pancrônica dos desenhos, nos quais, como, por exemplo, nas imagens feitas nas cavernas ou rochas, não existe uma dada ordem linear) e para o eixo da consciência histórica linear e temporal. Daí surge a ideia das gerações e etapas, todos esses "no início" e "depois" que organizam os registros escritos e as recontagens conhecidas por nós, porém pertencem não ao próprio mito e sim à sua tradução para a linguagem não mitológica. Aquilo que transforma-se em sequência quando recontado na linguagem do pensamento linear, no mundo mitológico representa a existência que se baseia em círculos concêntricos entre os quais há relação de homeomorfismo. Não há contradição entre isso e o fato de que um personagem, único nos limites de um círculo, em um outro círculo pode desfazer-se em vários personagens antagônicos que lutam entre si.³⁵⁴ No

³⁵⁴ Ver: LÓTMAN, Iu. M. "A origem do enredo a luz tipológica" ("Происхождение сюжета в типологическом освещении") // Lótman, Iu. M. *Artigos sobre a tipologia da cultura (Статьи по типологии культуры)*. Tartu, 1973.

entanto, o mundo mitológico em nenhum dos estágios da existência da sociedade humana, podia ser o único organizador da consciência do homem (assim como em nenhum dos estágios as pessoas podiam ter usado apenas versos ou ser completamente ignorantes quanto ao uso da poesia). O mundo dos excessos, os acontecimentos ocasionais (do ponto de vista mitológico) e os atos humanos que não possuem paralelos nas profundas leis cíclicas, eram acumulados na forma de narrativas orais, textos organizados por meio de uma sequência linear e temporal. Diferente do mito que conta aquilo que deve acontecer, esse texto narrava aquilo que realmente aconteceu contrapondo à pancronicidade do mito o tempo passado real. O mito compreendia como inexistentes aqueles traços dos acontecimentos reais que não tinham correspondências no profundo mundo cíclico; já o mundo crônico e histórico eliminava aquelas leis profundas que contradiziam os acontecimentos por ele observados. Do eixo linear e temporal surgiram a crônica, o conto cotidiano e a história.

Apesar do notável antagonismo e da constante luta entre essas duas linguagens de modelação, a vivência real humana da estrutura do mundo é constituída como um sistema constante das traduções internas e de transferência dos textos no campo estrutural de tensão entre esses dois polos. Em alguns casos, revela-se a capacidade de igualar fenômenos que parecem ser diferentes, de revelar as analogias, os homeo- e isomorfismos, essenciais para o pensamento poético, em parte matemático e filosófico; em outros são descobertas as sequências, as ligações de causa e efeito, lógicas e cronológicas, características para os textos narrativos e para as ciências com o ciclo lógico e experiencial. Assim, o mundo da consciência infantil – em sua maioria mitológica – não desaparece e nem deve desaparecer na estrutura mental de um adulto, ele continua a funcionar como um gerador de associações e um de mecanismos de

modelação mais ativos sem considerar o que é impossível entender na conduta do adulto.

Ao observar a estrutura bipolar nos níveis mais variados da atividade intelectual humana, poderíamos destacar os pares opostos, nos quais em um polo irá predominar o princípio de organização discreto e linear, enquanto no outro o homeomorfismo e a continuidade, assim como estabelecer certo paralelo com os princípios do pensamento individual humano baseado no hemisfério esquerdo e direito.

consciência infantil ↔ consciência adulta

consciência mitológica ↔ consciência histórica

Consciência icônica ↔ pensamento verbal

ato ↔ narração

versos ↔ prosa

O sistema desse tipo de oposições poderia ser prorrogado. É importante frisar que basta um nível de domínio semiótico do mundo se destacar que logo em seus limites se apontará uma oposição que pode ser inscrita na série apresentada acima. Sem isso o mecanismo semiótico resulta privado da dinâmica interna e capaz apenas de transmitir, mas não de criar a informação.

A impossibilidade da tradução precisa dos textos das linguagens discretas para as não discretas e contínuas e vice-versa procede da sua composição diferente por princípio: nos sistemas linguísticos discretos o texto é secundário em relação ao signo, ou seja, claramente se desfaz em signos. Não é difícil de destacar o signo como uma unidade elementar inicial. Nas linguagens contínuas é primário o texto que não se desintegra em signos e sim ele próprio é um signo ou é isomorfo ao signo. Aqui não

atuam as regras de conexão dos signos e sim ritmo e simetria (consequentemente, a arritmia e assimetria). Caso seja destacada uma unidade elementar, ela não se desintegra em características diferenciais. Assim por exemplo, quando devemos reconhecer uma pessoa desconhecida (por exemplo, identificar duas fotografias de um homem que não conhecemos pessoalmente), teremos que estabelecer a compatibilidade de alguns traços. Entretanto, os textos não discretos (por exemplo, uma pessoa conhecida) são reconhecidos por meio do conhecimento íntegro e não diferencial. Além disso, poderíamos apontar para o reconhecimento das imagens em um sonho, em que, apesar da qualquer transformação, sabemos infalivelmente qual significado deve ser atribuído a um ou outro fenômeno.³⁵⁵ Compararemos em "Suplico" (Закливание) de Púchkin:

Aparece, sombra amante,
Como antes de partir,
Branca e fria, invernal jornada,
Pelas dores distorcida.
Vem, estrela a mim distante,
Dure um leve sopro ou som,
Ou visão horripilante,
Não me importa: vem para cá!³⁵⁶

Явись, возлюбленная тень,
Как ты была перед разлукой,

³⁵⁵ Compare a discrição do sonho de L. N. Tolstói: "Um velhinho entra de cabeça em uma montanha de neve: ele não é bem um velhinho, mas uma lebre que se afasta de nós. Todos os cães a perseguem. O conselheiro que é Fiódor Filippovitch diz que todos devem sentar em um círculo [...], mas o velhinho não é mais um velhinho e sim o afogado" (Tolstói, L. N. *Obras completas em 14 volumes*, Moscou, 1951. Volume 2. P. 252-253. Nesse caso, as imagens-signos não são convencionais porque a sua expressão está relacionada ao conteúdo de forma incondicional; elas também não são icônicas (nesse último caso, a transformação da imagem externa significaria um salto para um outro signo: a "lebre", o "afogado" e o "velhinho", o "conselheiro" e "Fiódor Filippovitch", lidos como signos icônicos, são na verdade diferentes; entretanto, nesse caso reconhecemos que "lebre-velhinho-afogado" representam o mesmo. A própria presença de signos convencionais e icônicos reflete, no sistema discreto, o dualismo "discreto" ↔ "não discreto". Nessa transposição do principal dualismo semiótico da cultura para uma de suas partes, os signos do tipo verbal são duplicados (uma representação discreta do discreto) o que resulta em que eles de fato tornem-se metaunidades, enquanto os signos icônicos se transformam em uma formação híbrida: uma representação discreta do não-discreto.

³⁵⁶ Tradução de Aurora Fornoni Bernardini.

Бледна, хладна, как зимний день,
Искажена последней мукой.
Приди, как дальная звезда,
Как легкой звук иль дуновенье,
Иль как ужасное виденье,
Мне все равно: сюда, сюда!..

Nesse caso, não se trata de um signo convencional, de acordo com o qual a "estrela distante", o "leve som" ou a "visão horripilante" são expressões que estão ligadas ao conteúdo de "você" apenas de modo convencional. Todas essas imagens são somente as hipóstases, cuja aparência está diretamente ligada ao conteúdo. Entretanto, da mesma forma como na topologia o cubo é uma esfera, embora não pareça com ela, aqui todas essas imagens são "você". Nas linguagens discretas, cada signo é ligado ao outro, enquanto nas linguagens contínuas ele é transformado em outra manifestação sua ou se assemelha ao campo semântico correspondente em outro nível.

Naturalmente, considerando uma diferença tão profunda da estrutura das línguas a precisão da tradução é substituída pela equivalência semântica.

Entretanto, a tendência ao aumento da especialização das linguagens e à extrema complexidade das traduções de uma para outra é apenas um dos aspectos daqueles processos complexos, cujo conjunto compõe um todo intelectual. A estrutura pensante deve formar uma *personalidade*, ou seja, integrar em um todo estruturas semióticas opostas. As tendências opostas devem desaparecer em um todo estrutural. Apesar da aparente impossibilidade da tradução entre $L_1 \leftrightarrow L_2$, essa união é necessária para que a tradução seja constantemente realizada e tenha resultados positivos. No momento em que a comunicação entre essas linguagens se torna efetivamente impossível, acontece a desintegração da personalidade cultural desse nível e ela deixa de existir do ponto de vista semiótico (e às vezes até mesmo fisicamente).

Existem dois tipos de mecanismos de integração.

Em primeiro lugar, há o bloco das metalinguagens. As descrições metalinguísticas são um elemento necessário do "todo intelectual". Por um lado, elas, ao descrever duas linguagens diferentes como *uma só*, fazem com que todo o sistema seja percebido do ponto de vista subjetivo como uma unidade. O sistema se organiza ao orientar-se para essa metadescrição e eliminando aqueles seus elementos que, do ponto de vista da metadescrição, não devem existir. No momento da criação da metadescrição, ela normalmente existe como futura e desejável, porém, na medida do seu futuro desenvolvimento evolutivo, se transforma em realidade que se torna norma para dado conjunto semiótico.

Em segundo lugar, pode acontecer uma crioulização contínua dessas linguagens. Os princípios de uma das linguagens têm uma profunda influência sobre a outra, apesar da natureza totalmente diferente de suas gramáticas. Na realidade, pode ocorrer uma mistura de duas linguagens, fato, que, porém, muitas vezes escapa da atenção do sujeito falante, pois ele mesmo percebe sua linguagem pelo prisma das metadescrições que freqüentemente surgem em uma das linguagens-componentes e ignoram a outra (ou as outras). Assim, a língua russa moderna funciona como uma miscigenação das linguagens escrita e oral que, essencialmente, são línguas diferentes, porém isso passa despercebido, já que a metadescrição linguística iguala a forma escrita da linguagem com a língua enquanto tal.

É muito interessante o exemplo do cinema. Desde o começo ele foi realizado como um fenômeno bilíngue (fotografia em movimento + texto verbal escrito = cinema mudo; fotografia em movimento + discurso verbal sonoro = cinema falado; como elemento facultativo, embora bastante comum, existe uma terceira linguagem: a música). No entanto, na consciência receptora o cinema funciona como unilíngue.

Quanto a isso é característico que, embora o cinema e a dramaturgia teatral de certo modo pertençam ao mesmo tipo, por misturarem o texto verbal e o texto gestual, da pose e da ação, o espectador percebe o teatro predominantemente como palavras, já, o cinema, como ação *par excellence*. É significativo que a "partitura" do espetáculo, a peça, fixe principalmente as palavras, deixando a ação e os gestos para a área de interpretação (ou seja, o texto verbal é invariável, já o de gestos e da ação é variável), enquanto a partitura do filme, o roteiro, fixe primeiramente atos, acontecimentos e gestos, ou seja, a linguagem das imagens visualmente perceptíveis, deixando as falas para os "especialistas em diálogo" e os "autores de textos" ou até mesmo permitindo, nessa área, uma ampla variação da escolha do diretor. Consequentemente, as descrições de pesquisa no teatro normalmente estudam as falas, já no cinema elas se ocupam com os elementos visuais da linguagem. O teatro tende à literatura como base da metalinguagem, já o cinema tende à fotografia.

No entanto, nesse sentido nos interessa outra questão: o fato contínuo de crioulização das linguagens-componentes do cinema. Durante o período do cinema mudo de montagem, a influência da língua verbal manifestou-se em uma clara segmentação do material cinematográfico em "palavras" e "frases", em uma transferência das relações convencionais entre a expressão e o conteúdo para a esfera dos signos icônicos. Isso gerou a poética da montagem que representa uma transferência dos princípios da arte da época futurista para a área das imagens. A linguagem da fotografia em movimento, ao receber os elementos da linguagem da poesia verbal, estruturalmente estranhas a ela, transformou-se em linguagem da arte cinematográfica.

Durante o período do cinema sonoro houve uma "libertação" ativa da linguagem do cinema dos princípios do discurso verbal. Entretanto, ao mesmo tempo, teve lugar um extenso movimento inverso: as condições técnicas da fita cinematográfica exigiam

textos curtos, e a mudança na natureza estética do filme, a recusa da poética do gesto mímico resultou não em orientação para o discurso teatral ou escrito e literário, mas para o discurso coloquial. A natureza da fita cinematográfica influenciou a estrutura da linguagem do cinema, selecionando em toda a sua espessura, uma determinada camada. A gíria tornou-se a mais cinematográfica, assim como a linguagem falada tornou-se reduzida e elíptica. Simultaneamente, a introdução dessa camada discursiva no cinema contribuiu para o seu prestígio no âmbito da cultura em geral e contribuiu para dar-lhe seu caráter fixo necessário, culturalmente equivalente à escrita. (Nesse sentido, o cinematógrafo é muito diferente da literatura: qualquer obra literária representa o discurso oral, ou seja, oferece sua imagem escrita e estilizada, já o cinematógrafo é capaz de fixá-lo e reabilitá-lo em seu estado "natural"). Esse fato trouxe amplas consequências já fora dos limites do cinema: surgiu uma orientação consciente para o "discurso incorreto". Se antes "falar como nos livros" ou "como no teatro" ("como na arte") significava a arte de falar correto, artificialmente e "à moda escrita", nos tempos modernos "falar como no cinema" em muitos casos equivale a "falar como falam": com dislalia acentuada, irregularidades, elipses e os elementos de gíria. O caráter "não escrito" intencional do discurso tornou-se parte do estilo "moderno". A fala oral nesse caso é orientada para a sua especificidade e destacada como uma norma cultural ideal. Poderíamos ainda apresentar outros exemplos de diversas interferências linguísticas que resultam no fato de que a maioria das linguagens que efetivamente funcionam (e não os seus modelos e metadescrições) são uma mistura de linguagens e podem ser desmembradas em dois ou mais componentes semióticos (linguagens).

Dessa forma, do ponto de vista da cultura podem ser observados dois processos opostos. O mecanismo de dualidade, ao ser ativado, leva à divisão constante de cada uma das linguagens culturalmente ativas em duas, o que resulta em um crescimento

descontrolado da quantidade geral das linguagens culturais. Cada uma das linguagens que surge nesse processo representa uma totalidade independente e fechada em si de modo imanente. Entretanto, ao mesmo tempo acontece um processo na direção oposta. Os pares de linguagens se juntam em formações semióticas inteiras. Dessa forma, a linguagem funcional aparece tanto como uma linguagem independente, quanto como uma sublinguagem que faz parte de um contexto cultural mais amplo, como o todo e uma parte de um todo. Como parte de um nível mais elevado, a linguagem adquire uma especificidade adicional, causada pela assimetria inicial que forma a base da cultura. Daremos um exemplo de oposições desse tipo:

Prosa artística ↔ poesia

Prosa não-artística ↔ prosa artística

É evidente que a "prosa artística" do primeiro par não equivale a ela mesma no segundo par, pois no primeiro caso nela estão atualizados a segmentação, o caráter discreto e linear: aquilo que é próprio de qualquer discurso verbal e se opõe à tendência da poesia no sentido da integração do texto. No segundo caso, a prosa artística é realizada, junto com a poesia, como parte do discurso artístico e somente nessa qualidade, e, graças à sua diferença da prosa não-artística, pode integrar-se com essa última na estrutura "discurso prosaico em dada língua". Apenas aquilo que é diferente é capaz de integrar-se. O crescimento da especificidade semiótica, visto como uma tendência constante na história da cultura, é um estímulo para integração de linguagens separadas em uma mesma cultura.

Já havíamos notado anteriormente que cada um dos pares semióticos e integrados de linguagens, por possuírem a possibilidade de participar da comunicação,

de guardar a informação e (o que é mais importante) de elaborar uma nova informação, representam um dispositivo pensante e de certa forma atuam como uma "individualidade cultural"³⁵⁷. Essas "individualidades culturais", ao integrarem-se uma à outra em níveis crescentes, ao chegarem ao cume, formam a individualidade de uma certa cultura.

* * *

A natureza da cultura não pode ser compreendida sem que se considere o fato da diferença físico-psicológica entre diferentes pessoas. As numerosas teorias que empregam o conceito "ser humano" como uma unidade conceitual abstrata partem da ideia que se trata de um modelo invariável que inclui tudo o que é essencial para a construção dos modelos socioculturais. Normalmente, aquilo que distingue um ser humano de outro, assim como a natureza dessas diferenças, é ignorado. Isso se baseia na ideia de que as diferenças entre as pessoas estão na esfera variável, extra-sistemática e, do ponto de vista do modelo cognitivo irrealizável. Assim, por exemplo, durante a análise do esquema elementar de comunicação, parece totalmente natural supor que o emissor e o receptor tenham códigos absolutamente idênticos. Pressupõe-se que esse tipo de esquema imita com maior precisão a essência do ato real da comunicação. É claro, qualquer estudioso da cultura sabe que nenhum ser humano é uma cópia do outro por ter dados psicofísicos diferentes, assim como sua experiência individual, aparência, caráter, etc. No entanto, admite-se que, nesse caso, deve tratar-se de "falhas técnicas" da natureza que, por ter suas "possibilidades produtivas" limitadas, não é capaz de ajustar uma produção em série; que tudo o que se refere à esfera das variantes individuais não

³⁵⁷ Ver o artigo de Iu. Lótman "Cultura como um intelecto coletivo e o problema do intelecto artificial" ("Культура как коллективный интеллект и проблема искусственного разума"). // LÓTMAN, Iu. *Semiosfera*. São Petersburgo, Iskusstvo-SPB, 2001. P. 557-567.

toca a própria essência do ser humano como um fenômeno social e cultural. Essa visão remonta aos tempos antigos, porém foi formulada com uma precisão especial pelos sociólogos do século XVIII. Desde então, essa ideia, embora muitas vezes criticada, continua a existir até o presente como uma premissa que não se discute.

Partimos de uma premissa oposta; a de que as diferenças individuais (assim como os grupos de divergências culturais e psicológicas que incidem sobre elas) pertencem à própria existência do ser humano como um objeto cultural e semiótico. Justamente o caráter variável da personalidade humana, desenvolvido e estimulado por toda a história da cultura, encontra-se na base de muitos atos comunicativos e culturais do ser humano.

Imaginemos um organismo (um dispositivo) que tenha apenas duas reações para todos os estímulos externos. Suponhamos, por exemplo, que ele terá capacidade de registrar, de acordo com o grau de luminosidade, se é noite ou dia. Ao distinguir as duas situações, o nosso dispositivo é capaz também de realizar ações duplas: ao sinal de "noite" acender a lâmpada e ao sinal de "dia", desligá-la. Conectaremos esse dispositivo a outro semelhante para que ele possa enviar ao receptor os sinais de "dia" e de "noite", em função dos quais o outro dispositivo também irá ligar e desligar a lâmpada.

Esse dispositivo terá as seguintes características:

1. Onisciência. O conhecimento será pobre e não efetivo por não poder providenciar uma plenitude de informações, mesmo que seja relativa, sobre o ambiente ao redor, porém nos limites do alfabeto dado, ele será absoluto. O nosso dispositivo será sempre capaz de responder àquela única pergunta prevista por sua construção. A resposta "Não sei" para ele será impossível. Em qualquer situação ele destacará o parâmetro "luz" ↔ "ausência de luz" e, ao eliminar todos os outros parâmetros insignificantes, reagirá a esse.

2. Ausência de dúvidas e oscilações. Uma vez que a análise do estado do ambiente externo e a reação estão automaticamente ligadas, o nosso dispositivo não terá nenhuma oscilação na escolha da conduta. A conduta pode não ser efetiva, pode não fornecer a esse organismo os meios de sobrevivência, mas ela certamente será garantida. A definição unívoca do estado do ambiente resultará em uma ação unívoca.
3. Completo entendimento entre o emissor e o receptor do sinal. O mesmo sistema de codificação e decodificação que liga os dispositivos da transmissão e da recepção garantirá a identidade absoluta do texto transmitido e recebido. A incompreensão será possível apenas como resultado de falhas técnicas no canal de ligação.

Apesar disso, imaginemos que o nosso dispositivo possa evoluir no sentido da elevação da capacidade de sobrevivência. No início, seria natural aumentar o conjunto de parâmetros do ambiente externo aos quais ele é capaz de reagir, tentando levá-lo ao máximo. Entretanto, é óbvio que nesse caminho não haverá uma mudança capaz de transformar o dispositivo de reação em uma *consciência*.

A consciência pode ser registrada, quando, no dispositivo que reflete o mundo externo de acordo com o alfabeto que ajuda a esse organismo a identificar os estados do ambiente externo com o código externo, for reservada uma célula vazia para os estados futuros ainda não destacados nem nomeados. A segmentação do mundo externo, a decodificação dos seus estados e a sua tradução para a linguagem do seu código deixam de ser fixos; em cada novo sistema permanece uma reserva a disposição do desconhecido, aquilo que ainda será conhecido, definido e compreendido.

Com a introdução dessas "células vazias", o mecanismo de reação do nosso dispositivo adquire traços do que chamamos consciência: flexibilidade, capacidade de

auto-desenvolvimento, aumento da própria efetividade, que levam à criação de modelos mais eficientes das situações externas. Porém, simultaneamente, ele *perderá a onisciência*, a presença automática de resposta para qualquer pergunta, bem como a *ausência de oscilações*, uma ligação também automática entre a informação vinda de fora e a ação. A última circunstância está relacionada a outro passo decisivo na passagem do automatismo mecânico para uma conduta consciente: se antes a cada um dos estímulos externos era atribuída apenas uma reação automática, agora cada estímulo externo estará ligado a no mínimo duas reações que de certo modo têm o mesmo valor, fato que tornará necessária a presença do mecanismo *de avaliação e escolha*, ou seja, a reação não terá um caráter automático, mas sim de conteúdo informativo, o que transformará a reação em um *ato*.

A possibilidade de haver escolha entre as reações, além de aumentar em muito a eficiência do nosso dispositivo que a partir desse momento terá sua própria conduta, levará inevitavelmente a oscilações.

Dessa forma, no momento em que complicamos a organização do dispositivo que estamos observando a ponto que ele possa ser qualificado como dotado de intelecto, ao adquirir possibilidade de reagir às mudanças do mundo ao seu redor de forma flexível e eficiente e orientar-se nele, construir em sua mente modelos cada vez mais ativos, ele ao mesmo tempo estaria na posição de deparar-se com uma crescente falta de conhecimento e de segurança. Aqueles que estudam a questão do intelecto artificial não deveriam esquecer que o dispositivo pensante criado por eles (obviamente, não podemos chamar assim os apêndices mecânicos do intelecto humano, privados de independência mental), caso seja concebido, imediatamente se tornará vítima dos distúrbios neuróticos procedentes da sensação de falta de segurança e informação, bem como das dúvidas sobre qual estratégia de conduta deve ser a adotada.

Por sua natureza, o fenômeno do pensamento não pode ser autossuficiente. Assim como todas as grandes melhorias e descobertas, a mesma invenção que elimina as dificuldades presentes se transformará em uma fonte de novos problemas, ainda mais complexos, que exigirão novas invenções. O salto colossal na área do pensamento, acompanhado pelo aumento abrupto da estabilidade e da sobrevivência no mundo externo, exigiu novas descobertas que ajudem a superar as dificuldades criadas pela existência consciente.

Por um lado, foi natural compensar o aumento da insegurança e do desconhecimento com apelo a entes protetores dotados de onisciência. O surgimento da religião, que coincidiu com o aparecimento do fenômeno do pensamento, obviamente, não é gratuito. Porém esta é uma questão à parte que se desvia da nossa presente análise. Outro meio de superar as dificuldades que acabavam de surgir era o apelo ao intelecto coletivo, ou seja, à cultura. A cultura - o intelecto extra-individual - representa um mecanismo que completa as falhas da consciência individual e, nesse sentido, serve como seu complemento inevitável.

Nessa relação, o mecanismo da cultura pode ser descrito da seguinte forma: a insuficiência da informação de que dispõe um indivíduo pensante faz com que se torne necessário o apelo para outra unidade semelhante. Se pudéssemos imaginar um ser que vive em condições de *completa* informação, seria natural supor que ele não precisaria de seres semelhantes para tomar decisões. Porém, para o ser humano é normal atuar nas condições de informação insuficiente. Por mais que ampliemos o círculo de nossas informações, a necessidade de informação aumentará mais rapidamente que o nosso progresso científico. Dessa forma, na medida do crescimento dos conhecimentos, o nosso desconhecimento não diminuirá e sim aumentará, e a atividade, ao tornar-se mais eficiente, não será mais fácil e sim mais complexa. Nessas condições, a insuficiência de

informação é compensada por seu caráter estereoscópico: a possibilidade de obter uma projeção totalmente diferente da mesma realidade e sua tradução para outra linguagem. O parceiro da comunicação é útil por ser *diferente*. O ganho coletivo dos participantes do ato de comunicação é o desenvolvimento daqueles modelos cuja forma reflete, na consciência dos participantes, o mundo externo. Isso é obtido por meio da discrepância dos códigos que constituem a sua consciência. Para serem mutuamente úteis, os participantes da comunicação devem "conversar em línguas diferentes". Desse modo, com o desenvolvimento da cultura, é perdida a terceira vantagem do sistema simples: a compreensão adequada entre os participantes da comunicação. Mais que isso, todo o mecanismo da cultura que faz com que um indivíduo seja necessário para outro trabalhará no sentido do aumento da singularidade de cada um deles, o que resultará em uma dificuldade natural em sua comunicação.

Para compensar essa nova dificuldade, por um lado, será necessária a criação de mecanismos metalinguísticos e, por outro, o surgimento de uma linguagem comum que misture as duas sublinguagens especializadas e discrepantes. As personalidades individuais, mantendo sua singularidade e independência, farão parte de uma individualidade secundária, a cultura.

É evidente que o mesmo sistema de relações que reúne as diferentes linguagens (as estruturas semióticas) em uma união superior, une também os diversos indivíduos em um todo pensante. A combinação desses dois mecanismos que possuem o mesmo tipo de estrutura formará o intelecto extra-individual, a Cultura.

* * *

O traço característico da Cultura enquanto união extra-individual das unidades extra-individuais inferiores (de tipo "formigueiro") está no fato de que, ao entrar no todo

como sua parte, o indivíduo não deixa de ser íntegro. Por isso, as relações entre as partes não têm caráter automático, mas cada vez subentendem a tensão e as colisões semióticas que às vezes tomam um rumo dramático. O princípio formador de estrutura, descrito acima, funciona em ambas as direções. Por um lado, ele resulta na possibilidade, decorrente do desenvolvimento da cultura, do surgimento, na consciência individual do ser humano, de "personalidades" psicológicas, com todas as complicações de ligações comunicativas entre si; por outro, os indivíduos isolados integram-se, com uma força excepcional, em uniões semióticas.

A riqueza dos conflitos internos fornece à Cultura, como uma mente coletiva, flexibilidade e dinamicidade exclusivas.

(1978)

A semiótica da cultura e o conceito de texto³⁵⁸

Em se tratando da dinâmica do desenvolvimento da semiótica nos últimos quinze anos, nota-se duas tendências distintas. Uma delas orienta-se para a especificação dos conceitos iniciais e para a definição dos procedimentos de geração. É precisamente o propósito da modelação que leva à criação da metasemiótica: o objeto da pesquisa já não são os textos como tais, mas os modelos dos textos, os modelos dos modelos do texto real e assim por diante. A segunda tendência concentra sua atenção no funcionamento semiótico do texto real. Se, de acordo com a primeira posição, a contradição, a inconsistência estrutural, a combinação, nos limites de uma única formação textual de textos estruturados de forma diferente, e a indefinição semântica são traços ocasionais e não funcionais, que podem ser suprimidos no meta-nível da modelização do texto: de acordo com segunda, elas são objeto de atenção especial. Usando a terminologia de Saussure, poderíamos dizer que, no primeiro caso, o discurso interessa ao pesquisador como uma materialização das leis estruturais da língua, já no segundo, passam a ser objeto de atenção justamente aqueles aspectos semióticos que divergem da estrutura da língua.

Já que a primeira tendência se realiza em metasemiótica, a segunda, conseqüentemente, gera a semiótica da cultura.

A constituição da semiótica da cultura - disciplina que analisa a interação dos sistemas semióticos estruturados de forma diferente, a heterogeneidade interna do espaço semiótico e a necessidade do poliglotismo cultural e semiótico - alterou

³⁵⁸ LÓTMAN, Iu. "Semiótica da cultura e o conceito de texto" ("Семиотика культуры и понятие текста"). // Lótman M. Iu. *Artigos selecionados (Избранные статьи)*. Volume 1, Talinn, 1992. P. 129-132. [N. da T.]

consideravelmente os conceitos semióticos tradicionais. O conceito de texto sofreu uma transformação substancial. As definições iniciais de texto que destacavam a natureza unitária dos sinais ou a unidade inseparável de suas funções em um certo contexto cultural, ou quaisquer outras qualidades que subentendiam de maneira implícita ou explícita que o texto é um enunciado em uma das línguas. A primeira brecha dessa ideia, que parecia evidente, foi encontrada justamente ao se analisar o conceito de texto no plano da semiótica da cultura. Descobriu-se que para que se possa definir uma mensagem concreta como “texto”, esta deve ser codificada no mínimo duas vezes. Assim, por exemplo, a mensagem definida como “lei” se difere da descrição de um caso criminoso porque pertence às linguagens natural e jurídica simultaneamente, constituindo, no primeiro caso, uma cadeia de signos de diferentes significados e, no segundo, um signo complexo com um significado único. O mesmo pode ser dito em relação aos textos do tipo “reza” ou outros.³⁵⁹

Os rumos do desenvolvimento do pensamento científico nesse caso, assim como em muitos outros, repetem a lógica de desenvolvimento do próprio objeto. Historicamente, pode-se supor que, na linguagem natural, o enunciado era primário, para, em seguida, transformar-se em uma fórmula ritualizada e codificada por meio de alguma linguagem secundária, ou seja, transformada em um texto. A próxima etapa

³⁵⁹ São possíveis casos de redução dos significados da primeira série (da linguagem natural): uma reza, uma fórmula mágica ou um ritual podem estar em uma língua esquecida ou também levar à glossolalia. Porém, isso não suprime, mas, sim, destaca a necessidade de compreender o texto como uma mensagem em uma língua primária, que pode ser desconhecida ou secreta. É somente à primeira vista que a definição de texto dada no plano da semiótica da cultura contradiz o que foi aceito em linguística, pois, também nessa última, o texto de fato está codificado duas vezes: na linguagem natural e na metalinguagem da descrição gramática da linguagem natural dada. A mensagem que cumpria apenas a primeira exigência não era analisada como um texto. Assim, por exemplo, até que o discurso oral não se tornasse um objeto de atenção linguística independente, ele era tratado apenas como uma forma «incompleta» ou «incorreta» da linguagem escrita e, por ser indiscutivelmente um fato da linguagem natural, ele não era considerado como texto. Parece paradoxal, mas a famosa fórmula de Hjelmslev, que definia o texto como «tudo o que pode ser dito em língua dinamarquesa», de fato era entendida como «tudo o que pode ser escrito em correta língua dinamarquesa». Já a introdução do discurso oral no círculo dos textos linguísticos subentendia a criação da metalinguagem especialmente adequada a ele. Nessa relação, o conceito de texto no contexto linguístico e semiótico é comparável com o conceito de fato da ciência geral.

seria a união de algumas fórmulas em um texto de segunda ordem. Adquiriram um especial sentido estrutural particular aqueles casos nos quais os textos se formavam por meio de linguagens fundamentalmente distintas, como, por exemplo, uma fórmula verbal e um gesto ritual. Disso resulta o texto de segunda ordem, o qual inclui subtextos de mesmo nível hierárquico e de várias linguagens que não podiam ser deduzidas uma da outra. O surgimento dos textos de tipo “rito”, “cerimônia” ou “ato” conduzem à combinação de tipos fundamentalmente distintos de semiose e – como resultado – levam ao aparecimento de complexos problemas de recodificação, equivalência, alterações dos pontos de vista e mistura de várias “vozes” em um único todo textual. No sentido heurístico, o próximo passo é o surgimento dos textos artísticos. O material polifônico recebe uma unidade adicional ao ser recontado na linguagem da arte. Assim, a passagem do rito para o balé acontece mediante a tradução de todos os subtextos diversificadamente estruturados para a linguagem de dança. Por meio da linguagem da dança, transmitem-se gestos, atos, palavras, gritos e as próprias danças, as quais, nesse processo, são semioticamente “duplicadas”. A multiestruturalidade é mantida, porém é como se esta estivesse envolvida por um invólucro monoestrutural de mensagem, que é a linguagem da arte. Tal aspecto se torna mais evidente no gênero específico do romance, cujo invólucro – uma mensagem em linguagem natural – oculta uma controvérsia excepcionalmente complexa e contraditória de diferentes mundos semióticos.

A dinâmica seguinte dos textos artísticos direciona-se, por um lado, para a elevação de sua integridade e clausura imanente e, por outro, para o aumento da heterogeneidade e da contrariedade semiótica interna da obra, para o desenvolvimento de subtextos estruturalmente contrastantes e que tendem a uma autonomia cada vez maior. A oscilação no campo da “homogeneidade semiótica ↔ heterogeneidade

semiótica” constitui um dos fatores formadores da evolução histórico-literária. Afora outros aspectos importantes, cabe destacar, ainda, a tensão existente entre a tendência à integração – a conversão do contexto em texto (tais textos são compostos como “ciclo lírico”, “a criação de uma vida como uma única obra” e assim por diante) – e a tendência à desintegração – a conversão do texto em contexto (o romance se desintegra em novelas, as partes tornam-se unidades estéticas autônomas). Nesse processo, as posições do leitor e do autor podem divergir: onde o primeiro enxerga um texto único e íntegro, o segundo pode descobrir uma coletânea de novelas e romances (cf. a obra de Faulkner) ou o contrário (assim Nadiéjdin³⁶⁰ interpretava “O Conde Núlin”³⁶¹ como uma obra ultrarromântica) principalmente, porque o poema consta da mesma publicação de “O baile”³⁶², de Baratynski, de modo que ambos os poemas foram compreendidos pelo crítico como um único texto). Há notícias, na história da literatura, de casos em que a percepção do leitor sobre tal ou qual obra foi determinada pela reputação da edição em que esta foi publicada, e de casos nos quais essa circunstância não teve nenhuma importância para o leitor.

Os complexos conflitos histórico-culturais intensificam uma ou outra tendência. No entanto, ambas estão potencialmente presentes em cada texto artístico, formando, entre si, uma complexa tensão.

A criação de uma obra artística marca uma etapa qualitativamente nova na complexidade da estrutura do texto. Composto por diversas camadas e heterogêneo do ponto de vista semiótico, capaz de estabelecer relações complexas tanto com o contexto cultural que o circunda quanto com o público leitor, o texto deixa de ser uma mensagem elementar direcionada do emissor ao receptor. Ao revelar a capacidade de condensar a

³⁶⁰ NADIÉJDIN, Nikolai Ivánovitch (1804-1856): cientista e crítico russo, Professor da Universidade de Moscou e fundador da revista *O Telescópio*. (N. da T.)

³⁶¹ *O Conde Núlin* é um poema de Aleksandr Púchkin escrito em 1825 e publicado em 1827, é considerado o primeiro poema realista da obra do escritor. (N. da T.)

³⁶² *O baile*, escrito pelo poeta Ievguéni Baratynski (1800-1844), foi publicado em 1827. (N. da T.)

informação, adquire a memória. Ao mesmo tempo, obtém uma qualidade que Heráclito definiu como “logos que cresce por si só”³⁶³. Nesse estágio de complexidade estrutural, o texto manifesta as propriedades de sua organização intelectual: ele não apenas transmite a informação nele contida, mas, ainda, elabora novas mensagens e as transforma.

Nessas condições, a função sócio-comunicativa do texto torna-se especialmente complexa. Podemos reduzi-la aos seguintes processos.

1. A comunicação entre o emissor e o receptor. O texto desempenha a função de uma mensagem direcionada do portador da informação ao público.
2. A comunicação entre o público e a tradição cultural. O texto desempenha a função de memória cultural coletiva. Como tal, ele, por um lado, revela sua capacidade de enriquecimento contínuo e, por outro, sua capacidade de atualizar alguns aspectos da informação nele contida e de esquecer, temporária ou completamente, as outras questões.
3. A comunicação do leitor consigo mesmo. O texto – sobretudo os tradicionais, antigos, que se destacam pelo alto grau de canonicidade – atualiza determinados traços inerentes à personalidade do receptor. Durante esse processo de comunicação do receptor da informação consigo mesmo, o texto desempenha um papel de mediador, colaborando para a reconstrução da personalidade do leitor, para a transformação da sua auto-orientação estrutural e do seu grau ligação com as construções metaculturais.
4. A comunicação do leitor com o texto. Ao mostrar propriedades intelectuais, o texto altamente organizado deixa de ser apenas um mediador no ato da comunicação. Ele se torna um interlocutor com os mesmos direitos e possui

³⁶³ Heráclito de Éfeso. "Fragmentos." // Coletânea *Filósofos antigos. Testemunhos, fragmentos, textos* (*Antitchnye filósofy. Svidiételstva, fragmiénty, tiéksty*). Kiev, 1955. P. 27.

um alto grau de autonomia. Tanto para o autor (o emissor) quando para o leitor (o receptor), o texto pode representar uma formação intelectual independente, que desempenha no diálogo um papel ativo e autônomo. Nesse contexto, a antiga metáfora “conversar com o livro” se revela repleta de profundo sentido.

5. A comunicação entre o texto e o texto cultural. Nesse caso, no ato de comunicação, o texto atua não como uma mensagem, mas, sim, como um participante com plenos direitos, como um sujeito, como uma fonte ou um receptor de informação. As relações do texto com o contexto cultural podem possuir um caráter metafórico quando o texto é percebido como uma substituição de todo o contexto ao qual ele, em certo grau, é equivalente, ou, então, um caráter metonímico, quando o texto representa o contexto assim como uma parte representa o todo.³⁶⁴

A questão da comunicação entre o texto e o metatexto é um caso a parte. Por um lado, este ou aquele texto em particular pode desempenhar, em relação ao contexto cultural, o papel de mecanismo descritor; por outro, ele pode, por sua vez, entrar em relações de decodificação e estruturação com alguma formação metalinguística. Finalmente, este ou aquele texto pode incluir tanto os elementos textuais como os metatextuais na qualidade de subestruturas particulares, tal qual acontece nas obras de Stern ou em *Evguiéni Oniéguin*: nos textos marcados pela ironia romântica ou em algumas obras do século XX. Nesse caso, as correntes comunicativas se movem verticalmente.

³⁶⁴ As relações analógicas surgem, por exemplo, entre o texto artístico e o seu título. Por um lado, eles podem ser analisados como dois textos independentes, posicionados em diferentes níveis da hierarquia “texto – metatexto”. Por outro lado, eles podem ser considerados como dois subtextos de um único texto. O título pode referir-se ao texto por ele designado como uma metáfora ou metonímia. O título pode realizar-se com ajuda de palavras da linguagem primária, elevadas ao nível de metatexto, ou com ajuda de palavras da metalinguagem, e assim por diante. Como resultado, entre o título e o texto por ele designado surgem as mais complexas correntes semânticas, que geram uma nova mensagem.

À luz do que foi dito, o texto aparece diante de nós não como a realização de uma mensagem em uma só linguagem, mas, sim, como um dispositivo complexo que guarda códigos variados, capaz de transformar as mensagens recebidas e gerar as novas, como um gerador informacional que possui traços de uma personalidade intelectual. Por conta disso, a ideia das relações entre o receptor e o texto sofre alterações. No lugar da fórmula “o receptor decifra o texto” pode-se propor uma mais precisa: “o receptor se comunica com o texto”, entra em contato com ele. O processo de decodificação do texto se torna extremamente complexo e perde o seu caráter de acontecimento finito, que ocorre apenas uma vez; ele se aproxima de atos previamente conhecidos por nós, da comunicação semiótica de uma pessoa com outra personalidade autônoma.

1981

Sobre a dinâmica da cultura³⁶⁵

Uma das principais presunções da semiótica é a suposição da existência de um espaço pré-semiótico ou extra-semiótico, em antítese com o qual se determinam os principais conceitos da semiótica. Essa abordagem é bastante justificada heurísticamente. Não é ela que está errada, mas na confusão entre os princípios: passamos a perceber a convenção lógica como se fosse a realidade empírica.

Uma das principais dessas convenções é a suposição da existência, nos processos dinâmicos, de um ponto de partida, um zero convencional: é estabelecido um estado "nulo", que nunca temos na realidade empírica. Assim, construímos o modelo da dinâmica da cultura partindo do ponto "zero semiótico", cuja posição coincide com o mundo animal (o último acontece contrariando os dados da zoosemiótica, que já está bastante desenvolvida). O "zero" é transferido da área da convenção heurística para os nossos conceitos sobre a realidade: o "zero convencional" guarda em si a mitologia do início. Quando o cronista diz: "Os *drevliane*³⁶⁶ viviam de modo selvagem, feito bichos: matavam uns aos outros, comiam todo tipo de impureza e entre eles não havia o matrimônio"³⁶⁷, ele introduz o "ponto zero" inicial: o estado primordial surge como aquele que não possui sinais de ordenamento. O desenvolvimento posterior é visto como um processo de organização. Esse mesmo ponto de vista, mitológico em sua essência, é imposto pela hipótese de contraposição entre a língua e o discurso.

O processo histórico real pode ser descrito de modo totalmente contrário: nesse caso, os estágios mais antigos parecerão dotados de uma organização mais severa, e aqui a relação com a zoosemiótica, bastante disseminada mesmo até os dias de hoje,

³⁶⁵ LÓTMAN, Iu. M. "Sobre a dinâmica da cultura" ("О динамике культуры"). // Lótman, Iu. M. *Semiosfera*. São Petersburgo, Iskustvo-SPB, 3003. P. 647 – 661. [N. da T.]

³⁶⁶ Drevliane (древляне): tribo que incluía os eslavos orientais nos séculos VI-X. [N. da T.]

³⁶⁷ Aqui Lótman cita um trecho da crônica russa mais conhecida, *A crônica dos anos passados* (*Повесть временных лет*), também conhecida como *A crônica de Nestor*. [N. da T.]

pode ser comparada com as visões já descartadas sobre o comportamento dos "homens selvagens". Em um tempo historicamente recente, esse comportamento era compreendido como livre de qualquer tipo de limitação, sem nenhuma organização a não ser a prática "animal" direta, enquanto o desenvolvimento posterior era visto como uma introdução, nesse caos das aspirações individuais, do sistema das "leis", tais como, por exemplo, a substituição da promiscuidade por um sistema de regras.

O estudo do comportamento dos animais superiores mostra um quadro absolutamente oposto ao de uma organização rígida. Os momentos cruciais da vida, tais como cruzamentos, criação dos filhotes, caça e, em geral, qualquer avaliação da situação e escolha da ação conveniente, aparecem como estritamente ritualizados. Entretanto, é importante frisar que o próprio fenômeno do ritual possui um caráter singular. No ritual, a *organização da memória* desempenha um papel principal, sendo que ele mesmo representa um mecanismo de comunhão do indivíduo com a memória coletiva. Portanto, fora do mundo humano, o ritual cria um sistema de organização constante, que não deixa espaço para a evolução ou que a limita de modo bastante decisivo. O rito priva o indivíduo da possibilidade do comportamento individual e faz com que esse último seja bastante previsível. Nesse sentido, são característicos os casos em que o animal é afastado das condições "normais" de comportamento (isso acontece, por exemplo, com um predador que perde seu grupo ou é retirado das condições naturais às quais está acostumado). Os caçadores consideram esse predador como especialmente perigoso, uma vez que o seu comportamento é imprevisível ("ele se comporta como louco"). Esse comportamento desprovido de motivação e perigoso para os demais pode ser descrito também de outro ponto de vista: sendo uma degradação em relação ao ritual, ele se caracteriza, no entanto, por um forte aumento da

imprevisibilidade e pode ser descrito como um momento dinâmico do aumento, comparável a uma ampliação explosiva do papel do comportamento individual.

A passagem da repetição cíclica do comportamento coletivo, amparado por rígida estrutura de signos, à desordem do comportamento imprevisível (possível resultado de alguma catástrofe que havia mudado toda a estrutura da situação) pode ser vista como o momento da substituição do desenvolvimento cíclico pelo histórico (a noção de "momento", nesse caso, obviamente, é convencional, já que se trata de um processo de enorme extensão cronológica).

O processo histórico, que substituiu o cíclico, resultou na formação do constante conflito entre a repetição e a dinâmica interna das formas de comportamento. Os processos dinâmicos adquiriram, em certos pontos críticos, um caráter imprevisível, porém os processos de estabilização, que vieram substituí-los, mantiveram uma alta previsibilidade³⁶⁸ e, mais que isso, uma quantidade muito limitada de possibilidades. Esse caráter duplo do processo dinâmico resulta no fato de que, dependendo da escolha da linguagem de descrição, a história humana pode ser vista tanto como repetidora das mesmas estruturas, quanto como imprevisível. Dessa forma, é necessário distinguir as formas cíclica e dirigida da dinâmica, sendo que essa última, por sua vez, pode dividir-se em uma dinâmica retardada, que se realiza de acordo com as leis consolidadas, e, portanto, altamente previsível, e, uma dinâmica catastrófica, com um nível de previsibilidade extremamente reduzido. Do ponto de vista das duas últimas formas de desenvolvimento, a dinâmica das repetições regulares é compreendida como estática. Platão descreveu justamente como estático o estado da substituição organizada das formas estáveis, a exemplo da imagem estilizada do Egito.

³⁶⁸ Compare conceito dos pontos de bifurcação nos processos dinâmicos (I. Prigójin).

A complexidade é agravada pelo fato que, no processo histórico real, nunca lidamos com uma substituição uniforme, sequencial e rítmica da etapa dinâmica (catastrófica) por etapas posteriores "reguladas" de desenvolvimento. Na história real, estão co-presentes muitos processos dinâmicos, porém não sincronizados, que possuem tempo diferente de desenvolvimento e não são ligados entre si, bem como outros processos cronologicamente simultâneos, que sobrevivem ao período de estabilidade e se referem em outras esferas do desenvolvimento. Assim, por exemplo, o revoltado desenvolvimento e as explosões em uma ou outra esfera científica podem não estar ligados, nem em termos cronológicos nem em termos causais, aos movimentos explosivos correspondentes em variadas esferas do cotidiano. O estado explosivo na arte pode ser sincrônico à estabilização na esfera política. Entretanto, no caso do desenrolar particularmente agitado de períodos explosivos específicos, eles são capazes de impor a sua linguagem aos outros processos e, predominantemente, a todos os processos dinâmicos. O decorrer tempestuoso da explosão sociopolítica na época da Grande Revolução Francesa no século XVIII resultou na descrição, nos termos das revoluções sociopolíticas, de processos explosivos nas mais diversas esferas. Nesse caso, a denominação dos processos exerce uma influência oposta sobre o caráter do seu desenrolar.

A autodenominação, semelhante à qualquer denominação, muitas vezes determina tanto o tipo de comportamento escolhido, como o seu destino histórico. Assim, por exemplo, os termos "*bolchevique*" ou "*menchevique*", que devem o seu surgimento à distribuição bastante ocasional dos votos em uma das primeiras reuniões (II) da socialdemocracia russa; posteriormente, entretanto, os bolcheviques determinaram de maneira significativa o destino histórico real desses partidos. O termo

"bolchevique", ³⁶⁹ ao criar a imagem de massa e de força, agradou a classe dos trabalhadores, enquanto o termo "*menchevique*," ³⁷⁰ por conter a semântica de *ser vítima e escolhido*, obviamente atraía a *intelligentsia*.

Nisso está psicologicamente fundamentada, pelo menos em parte, a magia das denominações, começando por "*nomina sunt omena*" em latim e terminando por Bachmátchkin³⁷¹ de Gógol. Junto com o nome, Akákii Akákievitch recebe o duplo destino: pelo significado da palavra em grego ("dócil") e pela sua etimologia popular na língua russa. Gógol, ao destacar que não conseguira encontrar outro nome para o seu personagem, acentuou o seu caráter fatídico.

Os exemplos análogos a esse último também são relacionados, normalmente, com a magia das denominações, entretanto, possuem um sentido muito mais profundo, pois revelam uma real intrusão da denominação na vida prática. A denominação da realidade muda a sua essência e o caráter do comportamento.

Do que foi dito acima procede que os processos históricos reais sempre possuem muitos planos e funções e, portanto, podem ser descritos de várias maneiras, de diferentes pontos de vista. Entretanto, futuramente analisaremos, para simplificar a narrativa, apenas a sequência de desenvolvimento das estruturas dominantes de um ou outro processo, estabelecendo de antemão que, no movimento histórico real todos eles sempre adquirem características das várias explosões e "ondas explosivas" secundárias dos estágios anteriores.

Como já fora observado, na cultura pré-humana (nesse caso, na cultura dos animais superiores) domina a memória da espécie. O comportamento convencional é

³⁶⁹ "*Bolchevique*" vem da palavra "*bolchinstvó*" que significa "maioria". [N. da T.]

³⁷⁰ "*Menchevique*" remete a palavra "*menchinstvó*", ou seja, minoria. [N. da T.]

³⁷¹ Akákii Akákievitch Bachmátchkin, personagem principal da novela "O capote" (1842) de Nikolai Gógol. Portador de um nome bastante desagradável, Bachmátchkin também foi desprezado e humilhado na vida real. (GÓGOL, Nicolai Vassílievitch Gógol. *O capote e outras novelas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1990. vol. 1. Trad. Paulo Bezerra). [N. da T.]

uma forma de manter, na vida de uma espécie ou grupo, determinada experiência útil, e ele se repete corretamente em formas fixas. Quando o esquema cíclico do movimento foi substituído pela dinâmica cíclica linear, houve uma ampliação abrupta dos tipos possíveis de comportamento. Do ponto de vista dos outros animais, isso provavelmente significaria que o ser vivo, representante do estágio inicial do homem, não passaria de um "louco". Um animal "normal" não poderia prever o seu comportamento, da mesma forma como é impossível prever o comportamento de um louco, cuja consciência elimina a maioria das proibições de um homem saudável.³⁷² Essa situação lembra um dos conflitos da obra *O livro da Jângal* de Rudyard Kipling. O comportamento organizado e "racional" dos animais humanizados – personagens do livro – é contraposto às atitudes absurdas e imprevisíveis dos *Bandar-log* (macacos), com sua falsa organização. Podemos supor que, do ponto de vista dos animais, o comportamento do homem antigo parecia justamente assim quando eles o encontravam pela primeira vez. Essa imprevisibilidade, ou seja, o fato de que o homem tinha uma quantidade muito maior de graus de liberdade do que os seus adversários, obrigados a se limitarem a um conjunto de possibilidades bastante reduzido e previsível de comportamento (gestos), colocava o ser humano em posição de vantagem, que compensava em muito a sua relativa falta de armas, em comparação com os animais. Kipling penetrou perfeitamente no mundo dos animais que observavam o "pré-homem": este último lhes parecia não apenas louco, como também imoral, que "lutava sem regras".

Esse tipo de situação se repetirá: do ponto de vista das pessoas que viveram na Idade Média, organizadas de forma muito mais rígida (e que eram menos dinâmicas), parecia que o homem renascentista violava as leis e alcançava a vitória por meios

³⁷² Algo semelhante, embora em grau muito menor, acontece quando um animal se encontra em uma situação extremamente anormal para ele, como por exemplo, em uma catástrofe geológica. Porém, nesse caso, o comportamento estável do animal confronta um mundo que mudou, enquanto, no caso do ser humano, o comportamento que mudou de forma abrupta amplia os conflitos com o mundo estável.

proibidos, não se comportando "como gente". A transgressão de normas do comportamento – condição necessária ao progresso – é sentida subjetivamente pelo coletivo imerso no estágio anterior do processo linear não apenas como loucura, mas também como degradação mental. Esse fato explica as afirmações, surgidas inúmeras vezes na história humana, de que os animais são mais morais que os homens. O salto para sistemas de regras novos e mais amplos é vivenciado como uma passagem do mundo das regras para a área da liberdade ilimitada. O ser "louco" do ponto de vista do mundo animal - o homem – do seu próprio ângulo de visão era extremamente eficiente. Já que os seus inimigos do mundo animal não podiam prever o seu comportamento, a resistência deles se tornava ineficiente ao extremo.³⁷³

Então, no início da cultura humana houve uma grandiosa explosão, provavelmente de natureza catastrófica. Depois chegou a etapa de fixação daquilo que fora conquistado no momento da explosão.

O traço crítico que da nova dinâmica comportamental era que ela, baseada na memória biológica e, portanto, ligada à etapa pré-humana da evolução, ao mesmo tempo se destacava pelo aumento constante do papel da experiência individual. No mundo animal, a memória da espécie inclui os períodos dos atos ritualizados. O comportamento "livre", ou seja, individual, engloba os aspectos secundários da vida e não se fixa na memória da espécie. Os aspectos úteis fixam-se no coletivo e os individuais são sujeitos ao esquecimento. Na sociedade humana, a disposição do regular e do ocasional mudou: ao comportamento imprevisível foi dado o papel importante de gerador de novas possibilidades. Esse gerador teve ligação com os atos individuais e ocasionou a ampliação dos níveis de liberdade. O mecanismo de orientação oposta –

³⁷³ A dinâmica do comportamento do ser humano, por sua vez, alterou abruptamente o comportamento dos animais. Seria errado pensar que os animais da idade de pedra se comportavam do mesmo jeito como os seus descendentes (modernos). Eles eram muito mais indefesos. O comportamento atual dos animais lhes pareceria também "louco", já que muitas das suas características foram causadas pelos contatos com o homem.

coletivo por sua natureza – avaliava e incluía alguns desses níveis na memória do comportamento geral, enquanto eliminava outros.

Nos momentos de bifurcação, o abalo das limitações resulta em uma explosão de novas formas de comportamento. No período de desaceleração do movimento, ocorre a seleção e a fixação daquelas formas que se mostram racionalmente justificadas.

Desse modo, lampejos ocasionais se transformam em comportamento. A seleção fixa e inclui, naquilo que será transmitido às gerações posteriores, os atos surgidos durante o período explosivo e que adquirem determinada motivação.

A tarefa da preservação da experiência individual exigia da memória funções novas e mais complexas. De toda a diversidade dos tipos do comportamento, muitas vezes eventuais, a razão selecionava, enquanto a memória preservava e transferia uma quantidade bastante limitada daquilo que havia sentido. Assim se constituiu a sequência de duas etapas: o imprevisível aumento de novas possibilidades de comportamento nos momentos de bifurcação e a seleção posterior (nos períodos de desaceleração do desenvolvimento) das variantes mais racionais. Disso procede uma conclusão importante: na primeira etapa, a seleção das formas de comportamento não tinha um caráter criativo, ou seja, era realizada de acordo com determinadas regras (portanto, o papel do acaso era limitado). A fixação dos gestos e atos racionais selecionados também exigia uma ritualização: um sistema convencional de movimentos, gritos e gemidos musicais servia para a memorização. A necessidade da transferência dos atos racionais não hereditários demandou a aproximação desse sistema a determinadas formas da pré-arte.

A ideia de que a atividade do homem nos primeiros estágios do seu desenvolvimento era prática, no sentido corrente dessa palavra - ou seja, era totalmente oposta ao princípio "artístico" emocional – não encontra confirmação nem no material

que temos à nossa disposição, nem no raciocínio teórico. Foi nessa etapa que a questão da fixação da experiência exigiu mecanismos da memória que o homem não tinha antes. A necessidade absolutamente nova de guardar o crescente estoque de informações não hereditárias gerou o aparelho da memorização, artístico por natureza. Isso não foi invenção do homem: poderíamos lembrar o famoso exemplo da abelha que transmite a informação não hereditária ao traduzi-la para a linguagem convencional de "dança". Obviamente, a estabilidade relativa das informações transmitidas por abelhas permite a limitação a um sistema hereditário e relativamente restrito de "dança", enquanto que o caráter aberto da informação humana exige um mecanismo muito mais rico e dinâmico.

Assim, já nas primeiras etapas do comportamento humano que podem ser julgadas apenas especulativamente (como sabemos, tudo o que pode ser observado mesmo nos povos mais "primitivos" pertence a um período muito mais tardio ou é resultado de uma simplificação repetida), podemos supostamente destacar duas tendências opostas que, entretanto, têm uma estrutura semelhante. A primeira representa uma ampliação das possibilidades do comportamento gestual e a criação de novos tipos de ritualização; a segunda inclui a limitação, seleção e fixação na memória coletiva, relacionadas à condensação do material. No entanto, em ambos os casos, o ritual não está separado da atividade prática e nem se opõe a ela, mas consiste na linguagem em que cada ato prático adquire a função de comportamento social. Por isso, na época arcaica, o sistema de ações conscientes era muito mais rígido quando comparado com as etapas posteriores. Da mesma forma, como as pessoas, nos primeiros estágios da cultura escrita, não podiam se permitir usar as artes gráficas livremente e lhes atribuíam tanto uma função sagrada e ritual quanto uma influência prática direta na vida, um homem para o qual o comportamento em toda a sua integridade (um gesto, uma exclamação,

etc.) obtivesse sentido, não poderia se permitir utilizar esses meios em vão. Eles representavam simultaneamente tanto os atos, quanto a memória e o mito.

A etapa seguinte estava relacionada com a divisão entre a esfera prática e a mitológica. A esfera prática da vida tinha uma liberdade muito maior, ou seja, era traduzida para uma linguagem com uma quantidade muito maior de elementos e possibilidades de combinação, uma linguagem tão diversificada que subjetivamente ela podia ser vivenciada como uma não-linguagem, ou seja, como uma esfera não organizada. Já a área da linguagem mitológica estreitava-se e adquiria um caráter claramente estrutural. Nessa etapa, a compreensão semiótica e o comportamento prático ainda eram identificados um com o outro ou se encontravam em fusão estreita. Entretanto, dentro desse sistema já estava se esboçando a separação entre ações dotadas de significado e significados relacionados com uma ação: do ato que significa algo e do significado que é realizado como um ato.

A diferença entre esses aspectos obteve posteriormente um significado profundo. O ato tornou-se fonte da percepção de determinadas formas do comportamento cultural como portador de certa semântica. Nesse terreno surgiu, por exemplo, a separação entre alimentação prática e sacral, a desritualização da primeira e a ritualização da segunda. No entanto, em ambos os casos a alimentação não preservou o caráter simbólico, mas o gastronômico. Mais do que isso, a vivência fisiológica da comida era parte inseparável também da alimentação ritual. A alimentação precisava ser acompanhada pela alegria da satisfação fisiológica da fome. O recebimento de um alimento mais rico, gorduroso e gostoso em grande quantidade representava uma fusão inseparável entre a função mágica e a satisfação fisiológica. Da mesma forma, os gestos, os gritos, as exclamações e o riso que denotavam a alegria e a abundância tinham também um caráter mágico, porém não eram um jogo. Eles estavam plenos de emoções sinceras e imediatas, que,

para um observador externo, teriam um aspecto ilusoriamente caótico. Além disso, o próprio lado fisiológico da devoração adquiria um caráter ritual secundário, gerando gradativamente aquele sistema da fisiologia ritual que foi descrito por Mikhail Bakhtin³⁷⁴ e por uma série de etnógrafos. Bakhtin explicava esse sistema como uma invasão da liberdade no âmbito da limitação ritual, porém ele próprio mostrou que essa mesma "liberdade" realizava-se em formas rituais. Desse modo, a desritualização subjetiva resulta em duplicação do ritual. O aumento posterior da função mágica da alimentação, assim como de outros processos fisiológicos, resultou em uma séria alteração da ênfase a ela atribuída.

Se, como havíamos dito, no início (em termos lógicos, pois é difícil falar sobre a sequência histórica real), a alimentação era o conteúdo do ritual ainda não desenvolvido, posteriormente ela se transformou em um signo, em uma forma ritual. Por um lado, isso resultou na ampliação da esfera do conteúdo. Não apenas a satisfação da fome, como todo o conjunto de emoções e significados positivos (conclusão da paz, todo o conjunto dos ritos matrimoniais e assim por diante) podia se apresentar como uma refeição ritual. O banquete se transforma em uma forma universal de ritual com grande significado positivo. Ao mesmo tempo, ele é uma expressão pronta e ritualizada para o conteúdo mais diverso. Até mesmo as emoções, cuja natureza fisiológica passa a ser cada vez mais ritualizada como signo, adquirem caráter fixo. Assim são os gestos de alegria durante o banquete que transmitem ao comportamento inteiro o caráter de signo. Surge a necessidade de *aprender* o comportamento alegre ou trágico e de saber distingui-los e compreendê-los (compare-se o enredo folclórico de um bobo que chora no banquete e ri

³⁷⁴ BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo, Hucitec, 2002. [N. da T.]

no enterro³⁷⁵: nesse caso, o "bobo" é um homem que não conhece a linguagem comportamental geral). Além disso, acontece a ampliação da área de expressão: a comida pode ser substituída por um símbolo de comida, e a devoração sanguinolenta da carne pela alimentação vegetal. Desenvolve-se um sistema complexo e bastante diversificado de substituições, no decorrer do qual aquilo que antes era conteúdo transforma-se em expressão, em signo.

Assim ocorre a substituição do sacrifício do sacerdote ou de outro personagem sacral por seu substituto temporário: outra pessoa, por exemplo, um membro da outra tribo, um escravo, de um modo geral, um "estranho". Uma vez que o "estranho" é percebido como "não inteiramente homem" (compare-se, em muitas línguas, a sinonímia entre a palavra "homem" e a autodenominação da tribo), então o passo seguinte é a substituição do sacrifício de um homem por um animal sacralizado. Nesse caso acontece a complicação da semiose: o sacerdote assassinado e, no ritual completo ao extremo, devorado, *simboliza deus*; e o escravo que o substitui *simboliza o sacerdote* (e, conseqüentemente, também deus), assim como o animal ritual devorado também inicialmente simboliza deus. Somente depois o *sacrifício de deus* é substituído pelo *sacrifício a deus*. Entretanto, o próprio mecanismo de substituição permanece constante, inclusive a comunhão cristã: no início, como a Última Ceia ("Durante a refeição, Jesus tomou o pão e, depois de o benzer, partiu-o e distribuiu-o, dizendo: Tomai, isto é o meu corpo. Em seguida, tomou o cálice, deu graças e apresentou-o, e todos dele beberam. E disse-lhes: Isto é o meu sangue" – São Marcos, 14, 22-24), em seguida, como eucaristia, durante a qual o sacrifício é completamente substituído pelo vinho e pelo pão (hóstia). Assim, a Última Ceia não é apenas uma previsão da morte como a explica,

³⁷⁵ É preciso separar do que foi dito acima os casos da não correspondência ritualizada entre o comportamento e a sua interpretação como, por exemplo, o riso ritual no enterro ou a reunião em memória de um morto ou o choro ritual da noiva durante o rito matrimonial.

racionalizando, a consciência posterior, mas é *o mesmo* que a crucificação, só que em outra linguagem.

A dificuldade, para a consciência dos períodos posteriores, da compreensão desse tipo de substituição resultou o surgimento de enredos, que viam o jogo de palavras lá onde originalmente existia a designação do mesmo assunto por meio de sistemas simbólicos diferentes. O pensamento racional posterior tende a simplificar essa união mitológica. Assim, por exemplo, é conhecido o testemunho sobre o costume, na prática romana, de se enganar os deuses. Prometiam à divindade uma quantidade de cabeças (subentende-se que o deus esperasse cabeças de gado), mas depois da finalização feliz do negócio são oferecidas a ela cabeças de papoula. A compreensão desse episódio como um jogo de palavras e uma enganação é, obviamente, uma explicação posterior da indiferença mitológica entre um sacrifício simbólico e uma troca comercial de valor equivalente. Aqui o pensamento jurídico romano traduz a mitologia em sua linguagem.

O que foi dito acima pode ser comparado com a correlação da percepção fisiológica e semiótica da comunicação entre os sexos. A evolução dessa percepção não foi menos complexa. Em certos estágios, a comunicação sexual era, do ponto de vista semiótico, inseparável da alimentação, integrando a imagem de abundância e, no caso da tradução, uma linguagem mais geral (limitação das proibições até sua completa eliminação). Em outros momentos históricos podia surgir uma extrema semiotização do lado fisiológico da comunicação sexual. Assim, o ritual do amor cavalheiresco incluía tal nível de oposição dos aspectos cotidianos e simbólicos que eliminava, por princípio, a possibilidade da comunicação sexual (veneração da Virgem Maria como objeto do amor cavalheiresco). Ao mesmo tempo, o ato fisiológico, por exemplo, a violação de uma camponesa por um cavaleiro, de forma alguma era transferido para a linguagem

do amor. Como sistema comportamental oposto pode ser considerada a conduta da juventude da segunda metade do século XX que transfere a comunicação sexual para a esfera do "comum" e "cotidiano" e a separa do comportamento amoroso e familiar.

A etapa na qual um ato era ao mesmo tempo um discurso é substituída pela tendência à separação entre ambos.

Uma etapa completamente nova na constituição da cultura estava relacionada ao surgimento dos signos convencionais totalmente isolados do objeto que designavam. Essa grande revolução criou o discurso tal como o compreendemos comumente. É claro, a fala verbal surgiu muito antes, porém na época em que a palavra não podia ser separada daquilo que designava, ela desempenhava mais ou menos o mesmo papel do gesto na comunicação moderna: o papel de acompanhamento, de reforçador do sentido, de portador de ênfase; porém, a semântica principal pertencia ao objeto designado ou ao gesto. Swift, com o caráter paradoxal próprio da verdade, mostrou a possibilidade da existência dessa linguagem ao descrever uma das linguagens da Laputa, cujos habitantes carregavam consigo uma grande quantidade de objetos e os mostravam uns aos outros *ao invés das palavras*. Nesse caso, o objeto servia como expressão e a palavra como seu conteúdo. Essa linguagem, apesar das evidentes inconveniências, tinha uma vantagem grande e indiscutível: ela excluía a possibilidade da mentira, uma vez que a expressão e o conteúdo eram inseparáveis uma do outro. A separação entre a palavra e o objeto teve incontáveis consequências: a mais próxima delas era a possibilidade de mentir e a mais distante era o surgimento da poesia.

A história posterior da humanidade transforma-se em uma história da utilização das palavras. Se antes disso o papel dominante da semiótica na cultura era mascarado pela prática, agora a semiótica (a função e o papel do discurso) torna-se o mecanismo dominante da história. Uma das questões cruciais da cultura é a sua relação com a

palavra. Nesse caso, a complexidade é agravada pela seguinte circunstância: a filosofia tradicional da história parte do princípio de que o surgimento de uma nova etapa está relacionado com a completa eliminação da etapa anterior. Entretanto, assim como na evolução biológica, as formas primárias de vida extinguem-se apenas parcialmente, enquanto a grande maioria delas evolui e se adapta às novas condições, na história e na cultura humana a separação de novas dominantes de forma alguma resulta no desaparecimento das anteriores. Por exemplo, o surgimento das novas civilizações não trouxe o desaparecimento da escravidão nem de outras formas econômicas mais antigas. Da mesma forma, os sistemas arcaicos de costumes e formas de comportamento recuam para a periferia, porém, normalmente coexistem com as estruturas mais tardias. Por exemplo, na prática histórica, entrelaçam-se constantemente as possibilidades do duplo funcionamento do combate armado: tanto na esfera prática direta quanto na esfera semiótica condicional. À medida que se fixavam as normas éticas feudais, o ferimento infligido ao adversário ia adquirindo uma dupla avaliação: além do significado prático, o simbólico tornava-se cada vez mais notável. Passava a ser desejável ser ferido como um sinal da valentia (essa tradição continuará até os tempos modernos; assim, os *Bursche* nas universidades alemãs lesionam o rosto e, quando tratados, fazem com que as feridas fiquem mais aparentes e assustadoras: as lesões representam um sinal de honra). A semiótica da honra transforma as ideias cotidianas e faz com que o indesejável se torne desejável. Simultaneamente ocorre a substituição do ato real por sua representação simbólica. Assim, na ordenação de um cavaleiro o derramamento real de sangue é substituído pela batida simbólica com a espada. Junto com isso, surge o conceito de "ferimento de honra" – ferimento que eleva a dignidade, – bem como de ferimento humilhante. Os primeiros são lesões graves recebidas pela frente, os segundos, lesões provocadas sem arma pelas costas. A invasão das avaliações

convencionais semióticas nas avaliações práticas ocasionou, por exemplo, o fato de que na redação mais tardia da "Verdade russa" – um texto jurídico do primeiro período medieval russo – a vítima devesse receber uma compensação mais alta pelos golpes que feriam a honra (os golpes com a parte não afiada da espada, com o cabo ou com o dorso da mão) do que pelos ferimentos fisicamente mais graves.

Por meio de uma aproximação teórica, podemos situar os elementos da semiótica cultural de acordo com o grau de sua complicação no decorrer da evolução. No entanto, estruturas semióticas realmente diferentes, desde as mais primitivas até as mais complexas, coexistem simultaneamente, entrelaçando-se umas com as outras. Assim, por exemplo, o duelo como uma determinada estrutura semiótica forma cruzamentos de mecanismos que na verdade são diferentes. Já a relação entre um duelo e um conflito físico (briga) não é tão simples. O famoso duelista F. I. Tolstói (o Americano) ³⁷⁶, de acordo com o testemunho de Viázemski ³⁷⁷, explicou da seguinte forma a correlação entre o duelo e a briga:

Por uma letra de câmbio, o Príncipe devia uma quantia bastante grande a Tolstói. O prazo para o pagamento acabara há muito tempo, já foram concedidas algumas prorrogações, porém o Príncipe não lhe pagava. Enfim, Tolstói, perdendo a paciência, escreveu para ele: "Se o Senhor não me pagar toda a dívida até tal data, não procurarei justiça nas instituições judiciais, mas me dirigirei diretamente ao rosto de Vossa Excelência". ³⁷⁸

Aqui temos um calêmbur em várias camadas. "Dirigir-se ao rosto" (*отнестись к лицу*) é uma expressão da linguagem burocrática, usada no sentido de "apresentar

³⁷⁶ Fiódor Ivánovitch Tolstói (1782-1846). Representante da família dos condes Tolstói que jogava cartas, participava em inúmeros duelos e viajou para a América do Norte (daí o apelido de "Americano"). [N. da T.]

³⁷⁷ Viázemski, Piotr (1792-1878). Poeta e crítico literário russo. (N. da T.)

³⁷⁸ VIÁZEMSKI, P. *Velho caderno de anotações* (*Старая записная книжка*). Leningrado, 1929. P. 70.

queixa diretamente ao superior" – é utilizada por Tolstói tanto na qualidade de insulto convencional e gestual que acompanhava o desafio para um duelo (a bofetada que significava um insulto, na prática real, era substituída normalmente por um *símbolo* da bofetada: um gesto ameaçador, uma luva jogada ou uma ofensa verbal³⁷⁹). No entanto, Tolstói, o Americano, ameaça o seu adversário também com outra coisa: ao sair da esfera da semiótica para a área do comportamento prático, simplesmente o espancará, lhe "dará na fuça". (A expressão "dar na fuça" (*damь no mopde*) é uma recusa ritual do rito. Não é por acaso que o Mestre, no romance *O Mestre e Margarida* de M. Bulgákov, do ponto de vista não-ritual do "louco", primeiro pede que esclareçam se o seu ofensor tinha "rosto" ou "fuça". "Dar na fuça" e "dar uma bofetada" na linguagem comportamental não são sinônimos e sim antônimos). Dessa forma, o calêmbur de A. Tolstói de "dirigir-se ao rosto" pertence ao mesmo tempo tanto à linguagem burocrática, quanto ao gesto ritual, como também à prática antiritual.

O duelo cria uma situação totalmente oposta à briga. A ameaça da dor física ou é absolutamente eliminada ou é substituída por várias correlações dos elementos: "morte" – "vida", "ofender" – "retirar a ofensa", ou seja, o dano material é substituído pela semiótica da honra. O primeiro resultado disso é a exigência de igualdade. O duelo é possível apenas entre adversários iguais. Devem ser iguais a idade ou a posição social: o discurso atrevido de Púchkin, dirigido a M. Orlov³⁸⁰ em Kishiniov, não podia resultar em um duelo não apenas pela magnanimidade desse último, mas também pelo fato de que havia uma enorme diferença entre a posição do general, comandante da divisão

³⁷⁹ Uma luva ou carta podiam ser jogados no rosto, simbolizando uma bofetada, ou no chão, como um símbolo do símbolo. Óssip Mandelchtam, ao desafiar para um duelo A. N. Tolstói, simplesmente tocou sua bochecha com a palma da mão. Stenitch (segundo a observação de E.M. Tager) que descreveu esse episódio, viu nele apenas uma incoerência cômica da imagem de Mandelchtam à situação "cavaleiresca". É provável que ele esteja errado, e a conduta de Mandelchtam representava uma forma extremamente requintada do insulto: a semelhança com uma briga, tão compreensível e natural para A. N. Tolstói, foi completamente eliminada e substituída por um gesto ofensivo de tocar o rosto.

³⁸⁰ Orlov, Mikhail (1788-1842). Major-general, membro da sociedade secreta dos dezembristas em Kishinev. [N. da T.]

condecorado que havia derramado sangue na guerra e do poeta iniciante exilado. Orlov podia se recusar a tirar satisfação, e isso de forma alguma comprometeria a sua dignidade. Um caso parecido é a recusa de Bulgárin³⁸¹ em duelar com Délvig³⁸². Bulgárin limitou-se a uma frase irônica: "Digam ao barão que eu vi mais sangue do que ele viu tinta". Púchkin anotou essa frase como um exemplo de resposta irônica e engenhosa e não de um covarde desvio do perigo. O duelo do ex-oficial do exército de Napoleão e do poeta petersburgues que sofria de miopia podia ser rejeitado, sem nenhum dano à honra, por aquele que tinha evidente vantagem. Da mesma forma seria impossível um duelo entre um aristocrata e um plebeu (*разночинец*). Esse fato, por exemplo, confere uma comicidade grotesca ao duelo entre Bazárov³⁸³ e Pável Petróvitch Kirsánov. Como bem se sabe, o poeta Vincent Voiture era um duelista desesperado justamente por sofrer do complexo de inferioridade do plebeu. O ofensor de Voiture recusou-lhe o duelo e ordenou aos seus lacaios que espancassem o jovem e insolente plebeu com varas.

Desse modo, o duelo combina a ameaça de morte com a afirmação da igualdade social dos adversários e assim inclui o insultado no espaço da semiótica da nobreza. Comparemos os epítetos: "preparar um caixão *honesto* a uma distância *nobre*" (*Iévguiéni Oniéguin*). O lado material do duelo sempre esteve ligado a determinada hierarquia de sentidos, convencionais por sua natureza. O duelo é uma cerimônia para apagar a ofensa e restabelecer a honra. Basta destruir a semiótica desses dois fenômenos, e o duelo se transforma em assassinato. O caráter convencional do duelo determina também a convenção semiótica da compensação. Se uma pessoa competente nas questões de honra reconhecer que o insulto não possui caráter mortal, o elemento do

³⁸¹ Bulgárin, Faddei (1789-1859). Jornalista e escritor russo. [N. da T.]

³⁸² Délvig, Anton (1798-1831). Poeta e barão russo, amigo de A. Púchkin. [N. da T.]

³⁸³ Ievguiéni (Eugênio) Bazárov é o principal protagonista do romance de Ivan Turguiénev *Pais e filhos*, niilista que negava todos os valores sociais. Pável Petróvitch Kirsánov é o seu principal adversário nas discussões. [N. da T.]

combate real poderá desaparecer gradualmente, sendo que, ao mesmo tempo, aumentará a hierarquia da semiótica convencional. Um derramamento de sangue convencional (mesmo se for uma gota insignificante) ou uma troca de tiros podem representar a recomposição da honra. A troca de tiros também possui um caráter ritual: mesmo quando não há intenções sanguinárias, o espírito pacífico pode ser demonstrado apenas em determinadas formas. Nesse caso é importante a semiótica do gesto. Assim, por exemplo, o tiro no ar não deve ser feito demonstrativamente (nessa relação, torna-se especialmente complicada a situação do primeiro duelista que vai atirar, pois ao atirar no ar ele de certa forma impõe uma conduta obrigatória ao seu adversário, privando-o da liberdade de escolha). O tiro demonstrativo no ar, ainda mais quando é disparado pelo primeiro a atirar, pode ser compreendido como um gesto ofensivo de desprezo. Foi isso que enfureceu Martýnov e provocou o seu comportamento sanguinário durante o duelo com Liérmontov³⁸⁴. O grau extremo de convenção era a substituição do duelo por gestos em situação convencional, uma troca de fórmulas de uso convencional ou de formas do comportamento duelista, também convencionais. Assim, por exemplo, o duelo entre Griboiédov e Iakubóvitch³⁸⁵ não tinha nenhuma razão real: nenhum dos adversários fora insultado e nenhum tinha fundamentos para desejar o derramamento de sangue. Eles deviam trocar tiros somente como participantes do famoso duelo a quatro³⁸⁶, do qual participaram como padrinhos. Entretanto, justamente nesse caso, a extravasão das emoções imediatas (ofensa, raiva) no ritual resultou em um final quase trágico do duelo.

³⁸⁴ Em 1841, o poeta russo Mikhail Liérmontov foi morto no duelo com Nikolai Martýnov. O poeta provocou o seu adversário com piadas, porém como entre os dois não havia inimizade, todos acreditavam que eles atirariam no ar. [N. da T.]

³⁸⁵ O duelo entre o escritor Aleksandr Griboiédov e o futuro dezembrista Aleksandr Iakubóvitch aconteceu em 1818, como continuação do duelo a quatro (ver a nota seguinte), a primeira parte do qual teve lugar em 1817 entre o conde Aleksandr Zavadóvski e o oficial Vassíli Cheremiétev que resultou na morte desse último. [N. da T.]

³⁸⁶ Duelo a quatro (*une partie carrée*): um tipo de duelo no qual primeiro participavam os próprios duelistas e depois os seus padrinhos. [N. da T.]

A estrutura do aspecto semiótico da cultura é contraditória. Uma tendência está relacionada com a multiplicação de diversas linguagens. O caráter dinâmico do processo determina o constante surgimento de sistemas de signos cada vez mais novos e a alteração das suas dominantes. Os gestos, o canto, a dança, vários tipos de arte sucedem-se de forma gradativa no papel de responsáveis pelo processo semiótico. Esse processo nunca é monoestrutural. Somente no plano da simplificação científica é possível imaginar como isolada a história da literatura, pintura ou outro tipo de semiótica. Na realidade o movimento é realizado como uma troca constante: a percepção e outros sistemas, acompanhada pela tradução deles para sua própria linguagem. Em termos de comparação, podemos confrontar isso com a integração de vários instrumentos em uma orquestra sinfônica. Escrever uma história isolada de alguma linguagem, por exemplo, a linguagem da poesia, sem o contexto que a envolva, é mais ou menos como extrair da orquestra a parte de um dos instrumentos e examiná-la como uma obra integral.³⁸⁷ Efetivamente, Iúri Tyniánov baseou-se nas mesmas ideias em sua concepção do papel dominante das tendências literárias secundárias e da alternância constante de uma série em relação a outra em literatura³⁸⁸. Segundo Tyniánov, a poesia elevada não nasce como tal, mas provém da série da poesia rejeitada (compare com o verso de Akhmátova: "Se você soubesse, de que sujeira // Nascem os versos, sem sentir vergonha" ³⁸⁹); essa ideia pode ser reformulada como ideia de que uma nova linha, por exemplo, em literatura, não nasce da etapa anterior sem a influência dominante de linhas laterais.

³⁸⁷ Entretanto, esse fenômeno é duplo por princípio. Assim como uma personalidade humana isolada é, ao mesmo tempo, uma parte do coletivo e também seu simulacro integral, da mesma forma a história isolada de uma literatura ou de alguma outra área da arte no total pode ser vista tanto como uma parte da aglomeração cultural, quanto como seu simulacro integral.

³⁸⁸ TYNIANOV, J. "Da evolução literária". // TOLEDO, Dionísio de Oliveira Toledo (org.). *Teoria da literatura — formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971. p.105-118. [N. da T.]

³⁸⁹ "Когда б вы знали, из какого сора // Растут стихи, не ведая стыда". [N. da T.]

Uma tendência oposta está relacionada com a aspiração de cada uma das diversas tendências de ocupar a posição dominante e de impor a sua linguagem a toda uma época. Assim, na cultura russa e até mesmo na cultura europeia da segunda metade do século XIX o romance ocupou a posição dominante e impôs a sua linguagem a todos os gêneros artísticos (seria interessante também estudar a influência do romance russo na filosofia europeia, bem como no comportamento cotidiano e no caráter da luta política da época). Da mesma forma, o período do romantismo estava relacionado com uma participação extremamente ampla do poema no pensamento político e na vida das pessoas daqueles tempos. Pode ser destacada também a penetração do pensamento militar de Napoleão nas diferentes esferas da consciência europeia, da política até a arte (compare-se com que obstinação os contemporâneos falavam da semelhança entre o rosto e a figura de Napoleão e a de Piéstel e de Muraviov-Apóstol³⁹⁰. Piéstel e Muraviov-Apóstol não eram parecidos entre si, logo o fato de que viam neles os traços do imperador francês prova que o papel político ditava a percepção da aparência e não o contrário). Para o príncipe Andrei Bolkonski de *Guerra e paz* a expressão "meu Toulon" se transforma em um símbolo de verdadeiro programa de vida, e o conteúdo desse símbolo é a conquista do papel histórico, aquilo que Liérmontov definiu com as palavras:

Nasci para que o mundo todo presencie
O meu triunfo ou a minha ruína.³⁹¹

Я рожден, чтоб целый мир был зритель
Торжества или гибели моей.

³⁹⁰ Pável Piéstel (1893-1826), assim como Serguei Muraviov-Apóstol (1896-1826), foi um dos líderes da revolta dos dezembristas contra o Imperador que ocorreu dia 25 de dezembro de 1812. Após a derrota, ambos foram executados. [N. da T.]

³⁹¹ Tradução nossa. [N. da T.]

Uma função absolutamente nova da língua estava relacionada com o avançado processo de alienação. A separação entre a língua e o ato reduziu a atividade ao gesto. Se inicialmente a fala era inseparável da ação e fazia parte dela, agora ela seria autossuficiente, de forma que a palavra e o gesto (o ato) poderiam se separar uma do outro. Isso trouxe o aumento repentino da independência da semântica da palavra. O outro lado do processo é a separação entre o signo e o ato e a possibilidade de surgimento de signos independentes. A "libertação" da palavra expressou-se na possibilidade do discurso mentiroso. Esse fato serviu como uma brilhante prova de que a língua adquiriu um grau de liberdade totalmente novo.

A tendência do discurso para formas estáveis, para o congelamento em textos não sujeitos a variações, por um lado, e a ampliação da liberdade de combinação dos elementos do discurso, por outro, constituem duas tendências de orientação oposta, cujo conflito dinâmico se encontra na base de todo o processo.

É possível supor que a função inicial da fala estivesse relacionada, por um lado, com a magia e, por outro, com a fixação dos gestos repetidos nos momentos-chave do comportamento. Esse tipo da fala devia tender à estabilidade, às fórmulas repetidas. Era conservador e, teoricamente, direcionado à petrificação e à sacralização. Já a periferia discursiva se desenvolvia pelo caminho oposto. Apesar de estar relacionada com o ritual, ela preservou uma grande liberdade. Os insensatos *bandar-logs* de Kipling (diferente dos protagonistas positivos, os animais, cuja fala é ritual) "tagarelam", ou seja, pronunciam palavras cuja relação com o sentido é livre. Esse tipo de "tagarelice" também podia reinar além dos limites do ritual. Justamente fora do rito a palavra recebeu aquele grau de liberdade que permitiu a formação da arte verbal. A poesia não-sacral exigia um nível de liberdade do discurso que podia surgir apenas em um jogo: o tipo de comportamento que por princípio é oposto ao sacralizado.

Essa estrutura, nova e muito mais dinâmica, ao invadir o mundo sacralizado, saída do universo do jogo, da bebedeira e da absoluta permissividade (veja-se a análise profunda desse aspecto da história na obra de Bakhtin), ao atingir o auge, acabou por se sacralizar também. Assim, Dionísio, cercado pela multidão dos companheiros e companheiras, santos em sua loucura, invadiu o mundo regrado dos deuses gregos e iniciou a competição com Apolo. Diante de nós está o ciclo completo: a estrutura, anti-sacral por natureza e posicionada na periferia da cultura, trava combate com o seu centro sacralizado para eliminá-lo e futuramente ocupar o seu lugar. É possível comparar a isso a época da Renascença, quando nos limites dos países católicos ocorreu a dessacralização da cultura que causou o diálogo dramático entre as formas sacrais e não-sacrais da cultura e da arte. Ao que pode parecer, esse diálogo terminou em triunfo global das formas profanas na cultura europeia do século XVIII. Entretanto, o lugar sacral foi preenchido pelas formas profanas da cultura que assimilaram as funções sacrais. Como exemplo característico pode servir a literatura russa que, começando no século XVIII e até Gógol, Dostoiévski e L. Tolstói, encarregou-se da função que, na cultura medieval, possuía o caráter sagrado. A arte (e antes de tudo a literatura) apropriou-se da função religiosa e ética que não lhe pertencia. Da mesma forma, a arte passou para a esfera da filosofia (condicionando a especificidade da escola filosófica russa) e da publicística, assumindo a função universal de linguagem geral da cultura.

Se anteriormente "ação que tem significado" fora substituída pelo "significado, expresso através da ação", com o domínio da palavra, o significado passa a expressar outro significado, ou seja, qualquer significado pode servir como expressão de certo conteúdo que, por sua vez, pode servir para expressão de um conteúdo de 3º, 4º ou enésimo grau. Já o misticismo medieval mostrou o quão longe pode ir a arte da simbologia de múltiplos níveis. A estrutura semiótica finalizada forma-se como uma

tensão entre duas tendências opostas: introdução de novas linguagens, sua ampliação quantitativa, e estabilização de sua quantidade nos limites de determinado âmbito. Assim, por exemplo, no final do século XIX – início do século XX, a atividade da semiótica artística desenvolveu-se rapidamente em esferas que antes não eram nem artísticas nem semióticas. O teatro de rua, o circo, a feira popular com todo o conjunto de suas estruturas integradas, como os gritos dos vendedores na rua e assim por diante passaram a ser percebidos como artes legítimas. Como um exemplo mais claro desse processo pode servir a reabilitação do cinema. Entretanto, do outro lado do mundo cultural ocorria a petrificação das formas tradicionais da arte que deixavam de ser artisticamente ativas.

Ao mesmo tempo houve mais um processo: a antítese entre o discurso e a língua, como entre uma realidade empírica e seu modelo potencial, guardava em si duas possibilidades. Por um lado, a numerosa e variada lista de textos criados pelas artes podia ser analisada como realidade, enquanto a linguagem constatada no processo da listagem podia ser vista como um modelo convencional. Entretanto, na história da cultura encontramos também a visão oposta, de acordo com a qual justamente a extrema generalização abre caminho para a realidade, enquanto a individualidade leva à área do ocasional e aparente. Essa unidade dual do mecanismo semiótico expressou-se na discussão medieval entre nominalistas e realistas.

A natureza dual da cultura humana está relacionada com a sua essência profunda: uma combinação conflitante entre a sua direção linear e a repetição cíclica. A natureza dupla da cultura humana é a base real das duas aproximações semióticas à sua história. A cultura pode ser analisada em sua dinâmica linear como alternância constante das velhas e novas estruturas, como acontece nos estudos históricos tradicionais. Esse tipo de visão destacará a constituição ininterrupta das formas novas que se sucedem umas às

outras e eliminam as antigas. No entanto, muitas vezes, na história da cultura, surgiram também concepções cíclicas que viam a dominante na alternância repetida das estruturas. Essa questão poderia ser solucionada ao apontarmos para o fato de que as repetições pertencem à língua da cultura, enquanto a diversidade dinâmica é própria do seu discurso. Entretanto, já destacamos acima que a contraposição entre língua e fala pode ser absoluta apenas no processo convencional de descrição. Já na realidade elas sempre trocam de lugar uma com outra. Tanto os processos cíclicos quanto os dinâmicos são igualmente reais. Os diversos tipos de descrição apenas destacam as diferentes realidades.

1992

A saída do labirinto³⁹²

O nome de Umberto Eco é um dos mais populares da cultura moderna da Europa Ocidental. Semioticista, esteta, historiador de literatura medieval, crítico e ensaísta, professor da Universidade de Bolonha e Doutor *honoris causa* de muitas universidades da Europa e das Américas, autor de dezenas de livros cuja quantidade aumenta a cada ano com uma velocidade que impressiona a imaginação, Umberto Eco é uma das crateras efervescentes do vulcão da vida intelectual contemporânea italiana. Muitos críticos se surpreenderam com o fato de que ele, em 1980, tenha mudado abruptamente de rumo e, ao invés da imagem comum de cientista estudioso, erudito e crítico, tenha aparecido diante do público como autor de um romance incrível que logo obteve fama internacional, ganhou vários prêmios literários e serviu como base para uma adaptação cinematográfica também espetacular. Falava-se da aparição de um “novo Eco”. Entretanto, se lermos o texto do romance com atenção, a conexão natural entre ele e os interesses científicos de seu autor, torna-se evidente. Mais do que isso, fica claro que o romance encarna os mesmos conceitos que nutrem o pensamento científico do autor, ou seja, uma tradução das ideias semióticas e culturológicas de Umberto Eco para a linguagem do texto artístico. Esse fato justifica as diferentes leituras de *O nome da rosa*.

De fato, podemos imaginar uma galeria inteira de pessoas que, após a leitura do romance de Eco, se encontram em uma espécie de reunião de leitores, na qual percebem que cada um havia lido um livro totalmente diferente.

A primeira e mais acessível camada de sentidos, extraída da superfície textual do romance, é a de uma novela detetivesca. O autor sugere essa interpretação com uma persistência suspeita. Só o fato de que o herói seja o monge franciscano inglês do século

³⁹² LÓTMAN, Iu. "A saída do labirinto" ("Выход из лабиринта"). // ECO, Umberto. *O nome da rosa* (*Имя розы*). Moscou, Kníjnaia Palata, 1998. P. 464--481. [N. da T.]

XIV, Guilherme de Baskerville, que traz ao leitor as recordações sobre a mais famosa façanha de Sherlock Holmes como detetive, e de que o nome do cronista seja Adso (ligeira alusão ao Watson de Conan Doyle) orientam o leitor com bastante clareza. O mesmo papel é desempenhado pelas menções às substâncias narcóticas utilizadas por Sherlock Holmes no século XIV para manter a atividade intelectual. Assim como no caso de seu sócia inglês, os períodos de indiferença e prostração em sua atividade mental se alternam com períodos de excitação, relacionados à mastigação de algumas ervas misteriosas. Justamente nesses últimos períodos revelavam-se suas capacidades lógicas e sua força intelectual. As primeiras cenas que nos apresentam Guilherme de Baskerville parecem citações paródicas do epos sobre Sherlock Holmes: o monge descreve infalivelmente a aparência do cavalo fugitivo, que nunca havia visto, e, com a mesma precisão, “calcula” onde este deve ser procurado e depois reconstrói o quadro do assassinato, o primeiro dos que aconteceram dentro do mosteiro malfadado no qual se desenrola o enredo do romance, embora não o tivesse presenciado pessoalmente.

Assim, o leitor acredita que tem diante dele uma novela detetivesca medieval cujo protagonista é um ex-inquisidor (do latim *inquisitor* – perito e pesquisador ao mesmo tempo, *inquisitor rerom naturae* – pesquisador da natureza. Dessa forma, Guilherme não mudou de profissão, apenas trocou a esfera de aplicação do seu talento lógico), é um Sherlock Holmes de batina franciscana que deve desvendar um crime extremamente complicado, neutralizar os planos malignos e, como uma espada punitiva, cair sobre as cabeças dos criminosos. Afinal, Sherlock Holmes não é apenas um ser lógico, mas é, também, um conde Monte Cristo detetivesco: a espada nas mãos da Força Superior (Monte Cristo – da providência, Sherlock Homes – da lei). Ele perseguirá o Mal e não deixará que ele vença.

No romance de Eco, os acontecimentos se desenvolvem longe dos cânones da novela detetivesca e o ex-inquisidor Guilherme de Baskerville revela-se um Sherlock Holmes bastante estranho. As esperanças que tanto o abade do mosteiro quanto os leitores depositam nele são totalmente frustradas: Baskerville sempre chega tarde demais. Os seus silogismos engenhosos e conclusões profundas não previnem nenhum dos crimes sequenciais que compõem a camada detetivesca do romance e o misterioso manuscrito que ele procura à custa de tanto zelo, energia e raciocínio é destruído no último instante, fugindo de suas mãos para sempre.

No fim das contas, toda a linha detetivesca dessa estranha novela detetivesca é totalmente encoberta por outros enredos. O interesse do leitor passa para outros acontecimentos e ele começa a perceber que, simplesmente, fez papel de bobo, que, ao evocar em sua memória a sombra do protagonista de “O cão de Baskerville” e de seu fiel companheiro-cronista, o autor lhe propôs participar de um jogo, enquanto ele mesmo joga outro, totalmente diferente. É natural que o leitor tente descobrir que jogo estão jogando com ele e quais são as suas regras. Ele mesmo passa a ser detetive, porém as perguntas tradicionais que sempre perturbam todos os Sherlock Holmes, Maigrets e Poirots, quem e porque cometeu (comete) o crime (os crimes), são complementadas com questões muito mais complexas: para que e por que nos conta sobre isso o engenhoso semioticista de Milão, que aparece de máscara tripla: de monge beneditino de um mosteiro provinciano alemão do século XIV, de famoso historiador dessa ordem, o padre J. Mabillon e de seu mítico tradutor francês, o abade Valle?

E como se o autor abrisse, diante do leitor, duas portas que levam a direções opostas. Em uma está escrito “novela detetivesca” e na outra “romance histórico”. A mistificação da raridade bibliográfica achada, e depois perdida, de forma paródica e sincera, remete-nos aos inícios estereotipados dos romances históricos, assim como os

primeiros capítulos lembram a novela detetivesca. Em que porta entrar? Ou talvez nem se apressar em seguir esses convites levados e ver se não há outras portas? Subiremos junto com os protagonistas do romance pela trilha montanhosa e entraremos na abadia majestosa cujo nome o já idoso narrador Adso de Melk prefere não dar. Será que aqui acharemos as verdadeiras portas que nos levarão ao desvendamento?

O momento histórico ao qual está relacionada a ação de “O nome da rosa” é definido no romance com precisão. De acordo com Adso, “não muitos meses antes dos eventos que estou narrando, Ludovico, que havia chegado a um acordo com o vencido Frederico, descia na Itália”³⁹³. O Ludovico da Bavária, proclamado imperador, entrou na Itália em 1327. Nicolau Maquiavel descreve os acontecimentos que serviram de fundo para o enredo do romance da seguinte forma:

Seu (de Henrique VII – Iu.L.) sucessor no trono de imperador foi Ludovico de Bavária. Naquela época, o trono de Papa passou para João XXII e durante o seu pontificado o Imperador não cansava de perseguir os guelfos, bem como a igreja, cujos principais defensores eram o rei Roberto I e os florentinos. Assim, começaram as guerras que os Visconti empreendiam na Lombardia contra os guelfos, e os Castuccio de Lucca na Toscana, contra os florentinos. <...> O Imperador Ludovico, para aumentar a importância de seu partido e também para coroar-se, foi à Itália.³⁹⁴

Roberto I de Anjou, rei de Nápoles, líder dos guelfos da Toscana governou essa cidade por algum tempo, a convite da Senhoria de Florença. Simultaneamente, graves conflitos atormentavam também a igreja católica. O arcebispo da cidade francesa de

³⁹³ ECO, Umberto. *O nome da Rosa*. Tradução de Aurora Fornoni Berdardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003. P. 21. [N. da T.]

³⁹⁴ MAQUIAVEL, Nicolau. *A história da Florença (История Флоренции)*. Leningrado, Nauka, 1973. P. 37 и 39.

Bordeaux, eleito em 1305 para o trono de Papa, sob o nome de Clemente V, transferiu a residência da cúria papal de Roma para Avinhão no sul da França (no ano de 1309). O rei da França, Felipe IV, o Belo, que foi excomungado pelo Papa anterior a Bonifácio em 1303, ganhou a possibilidade de interferir de forma ativa nos negócios do papado e da Itália. O país torna-se palco da rivalidade entre o rei francês e o Imperador do Sacro Império Romano-germânico. Todos esses acontecimentos não estão diretamente descritos no romance de Umberto Eco; apenas menções a como Adso foi parar na Itália e posteriormente a descrição da inimizade entre os “estrangeiros” e os “italianos” dentro do mosteiro servem como reflexão dessas discórdias. Porém, eles compõem o pano de fundo da ação e estão invisivelmente presentes no enredo. O autor (assim como o monge cronista) trata a luta dentro da igreja com mais detalhes.

A questão crucial dessa luta, que refletia o principal conflito social da época, era o combate entre a pobreza e a riqueza. A ordem dos Frades Menores, posteriormente chamada de franciscana, fundada no começo do século XIII por Francisco de Assis, pregava a pobreza da igreja. Em 1215, o Papa Inocêncio III teve que reconhecer a legalidade da ordem a contragosto. Entretanto, posteriormente, quando o *mote* da pobreza da igreja foi levado adiante pelas heréticas seitas populares militantes e foi amplamente divulgado entre o povo, a relação entre a cúria e os franciscanos transformou-se em uma questão bastante delicada. Gherardo Segalelli, de Parma, que conclamava a volta às tradições dos primeiros cristãos (tais como: bens comuns, trabalho obrigatório para os monges e severa simplicidade de costumes), foi queimado na fogueira, em 1296. O seu ensinamento foi levado adiante por Dulcino Tornielli de Novara (Piemonte), que encabeçou um grande movimento popular liderado por “irmãos apostólicos”. Ele pregava a recusa das propriedades e a realização, à força, da utopia dos primeiros séculos do cristianismo. O Papa Clemente V decretou uma cruzada contra

Dulcino e seu exército, que se instalou no monte Zibello, e, de 1305 até 1307, resistia obstinadamente aos ataques, superando fome, nevascas e epidemias. No canto XXVIII do “Inferno”, Maomé dirigiu-se a Dante com o seguinte pedido:

"E que esse frei Dulcino se abasteça
- dize-lho tu, que o sol verás em breve,
se ele de aqui me ver não tiver pressa –

de viveres, pra que um cerco de neve
não entregue a vitória ao Novarês,
que de outro modo obter não seria leve." ³⁹⁵
(Inferno, XXVIII – 55-58). ³⁹⁶

Um dos acontecimentos centrais do romance *O nome da Rosa* é a tentativa fracassada de conciliação entre o Papa e o Imperador, o que tenta encontrar aliados na ordem de São Francisco. O episódio como tal é pouco significativo, porém permite inserir o leitor nas peripécias complexas da luta política e religiosa da época. Na periferia do texto surgem menções aos templários e à repressão contra eles, ao catarismo, valdenses e humilhados, muitas vezes surge nas conversas o “Papado de Avinhão” e as discussões filosóficas e religiosas da época. Todos esses movimentos são

³⁹⁵ ALIGHIERI, Dante. Inferno. Canto XXVIII 55- 58. // *A Divina Comédia*. Edição bilingue. Tradução e notas de Ítalo Eugenio Mauro. Editora 34. São Paulo, 2002. P. 189. (N do T)

³⁹⁶ A relação entre Dante e Dulcino é complexa e essa questão causa controvérsias: o fato de que a advertência é feita por Maomé, condenado por incentivar a discórdia, bem como as palavras sobre o lugar preparado para o líder-herético no inferno, aludem à condenação, porém a sincera preocupação sobre o destino dos revoltos que ecoa nessas linhas, demonstra a compaixão. O especialista em cultura italiana I. N. Goleníshev-Kutúzov tinha razão ao afirmar o seguinte: "Politicamente e ideologicamente, Dulcino (assim como a maioria dos outros movimentos heréticos de oposição ao trono romano) em muitos aspectos concordava com o poeta: assim como Dante, ele odiava o Papa Bonifácio VIII e os imperadores napolitanos da dinastia de Anjou e relacionava a realização dos seus planos, da mesma forma que Dante, com o restabelecimento do Império" (GOLIENÍSCHEV-KUTÚZOV, I. N. *A obra de Dante e a cultura mundial* (*Творчество Данте и мировая культура*). Moscou, Nauka, 1979. P. 495).

externos ao texto, porém o leitor precisa dominá-los para entender a disposição das forças do romance.³⁹⁷

Então, seria um romance histórico?

O próprio autor induz o leitor justamente para a conclusão em um dos autocomentários de *O nome da Rosa*. Lembrando quanto à divisão da prosa histórica em obras em obras que possuem personagens famosas no centro e outras cujos personagens estão na periferia e quem age são pessoas simples criadas pela fantasia do autor, Umberto Eco preferiu a segunda classe e nomeou *Os noivos* de Alessandro Manzoni, como o modelo que dizia estar seguindo. Entretanto, as dicas do autor de *O Nome da Rosa* são sempre traiçoeiras e o paralelo com a grande obra de Alessandro Manzoni é mais uma chave falsa lançada para leitor. A experiência do grande romântico, é claro, não passou despercebida a U. Eco. Ela sugeriu a própria situação: o autor segura nas mãos um manuscrito antigo que chegou até ele por acaso, interessante por seu conteúdo, mas escrito em uma língua bárbara:

Idiotismos lombardos em penca, frases em língua empregadas fora do propósito, gramática arbitrária, períodos desconexos. E, depois, alguma elegância espanhola disseminada aqui e acolá. [...] E então, conjugando com habilidade admirável as qualidades mais opostas, acha meios e modos de sair-se tosco ao mesmo tempo que afetado, na mesma página, no mesmo parágrafo, no mesmo vocabulário. [...] Mas, rejeitando como intolerável o estilo do nosso autor, por qual estilo o havemos substituído? Aqui é que está a questão.³⁹⁸

³⁹⁷ O volume de literatura dedicado à guerras internas dessa época é imenso. Dos trabalhos gerais em idioma russo, podemos nomear como a de maior utilidade a seguinte obra: KRASSÁVIN, L. P. "Ensaio sobre a vida religiosa na Itália dos séculos XII-XIII веков" ("Очерки религиозной жизни Италии XII-XIII веков"). // *Notas da Faculdade de História e Filologia da Universidade Imperial de São Petersburgo* (Записки историко-филологического ф-та имп. С.-Петербургского университета). Parte CXII. São Petersburgo, 1912. Nessa mesma obra encontra-se uma vasta bibliografia.

³⁹⁸ MANZONI, Alessandro. *Os noivos. História Milanese do Século XVII*. Tradução Luis Leal Ferreira. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1990. P. 32-33. [N. da T.]

Eco está diante da mesma questão. E já que ele não duvida que os seus leitores italianos se lembrem do começo do romance clássico de Manzoni, o episódio inicial de *O Nome da rosa* adquire um tom irônico. Viktor Chklóvski chamaria a isso "desnudar do procedimento". Porém, dessa forma, as diferenças na construção do enredo tornam-se mais evidentes. Púchkin tinha razão ao confirmar a influência de Walter Scott sobre Manzoni: as aventuras de um casal apaixonado com acontecimentos históricos amplamente descritos como pano de fundo, História que passa através das aventuras de um homem simples. A estrutura do enredo de *O Nome da Rosa* não lembra um esquema desse tipo nem de longe: a intriga amorosa é reduzida aqui a um único episódio, que não possui papel importante na composição: toda a ação acontece dentro do mesmo espaço, bastante limitado – o mosteiro. Uma parte significativa do texto é constituída por reflexões e conclusões. Essa não é a estrutura do romance histórico.

Então, ambas as portas, abertas diante do leitor pelo autor traiçoeiro, não levam a salas amplas e claras e sim a um labirinto emaranhado. Essa palavra não foi usada aqui por acaso: a imagem do labirinto, um símbolo comum nas mais diversas culturas, representa uma espécie de emblema do romance de Umberto Eco. Entretanto, “o labirinto na verdade é uma encruzilhada de caminhos, alguns dos quais não possuem saída e terminam em becos, e através dos quais é necessário passar para abrir o caminho que leva ao centro dessa estranha teia”³⁹⁹. Em seguida o mesmo autor ressalta que, ao contrário da teia, o labirinto é assimétrico por princípio.

Entrementes, para cada labirinto existe seu Teseu, aquele que “desenfeitiça” os seus mistérios e encontra o caminho até o centro. No romance este é, sem dúvida, Guilherme de Baskerville. É ele que entrará em ambas as portas, da “novela detetivesca” e do “romance histórico”, do enredo de nosso romance. Atentemos para

³⁹⁹ BRION, M. *Leonardo da Vinci*. Paris, 1952. P. 197.

essa figura. O herói não pertence aos personagens históricos: ele foi inteiramente criado pela fantasia do autor. Porém, ele está atado por muitos fios àquela época na qual a vontade de Umberto Eco o colocou (e como veremos não apenas a ela!)

Guilherme chegou ao “mosteiro dos crimes” (Umberto Eco, de acordo com a sua própria confissão, pretendia definir assim o lugar da ação no começo) com uma missão importante. Em que consiste essa missão? Já havíamos mencionado sobre o conflito, no começo do século XVIII, entre a cúria papal e a ordem dos franciscanos. A discussão estava relacionada com a questão da pobreza ou riqueza como ideal de vida da igreja. Quando o Papa perseguia “irmãos de espírito livre” (espiritualistas), um general dos franciscanos Michele da Cesena, apoiou a cúria por razões táticas. Entretanto, mais tarde Michele recusou-se a atender a exigência do Papa de reconhecer a ordem como dona das riquezas⁴⁰⁰ e foi acusado de heresia (a discussão sobre o dogma da Transubstanciação serviu de pretexto). Para analisar a acusação foram chamados os competentes teólogos-filósofos Guilherme de Occam e Marcílio de Pádua. Eles, no entanto, tomaram o lado de Michele da Cesena e, assim como ele, foram excomungados da igreja pelo Papa (em 1328). Marcílio e Occam conseguiram fugir e encontraram refúgio em Munique na corte do Imperador Ludovico, formando o grupo dos assim chamados “teólogos do imperador”. Nesse grupo não havia união: Michele da Cesena interessava-se apenas pela conservação do estatuto da ordem, ele não queria romper decisivamente com o Papa, enquanto o Imperador queria ter um seguro escudo teosófico na luta contra o Papa. Occam, e, principalmente Marcílio de Pádua, enxergavam mais à frente: sonhavam com uma ampla reforma da igreja, que devia ser liderada não pelo Papa e sim por um Concílio Ecumênico, eleito por uma base inacreditavelmente ampla,

⁴⁰⁰ Até então os franciscanos transferiam todos os bens e valores materiais que recebiam para o domínio formal do Papa, enquanto eles mesmos eram considerados apenas “utilizadores”, seguindo o exemplo de Cristo, que não tinha nada, mas aproveitava o abrigo e os alimentos que lhe eram oferecidos. Disso procedia que possuir riquezas representava um pecado e que, do ponto de vista do Papa, era uma heresia, pois lançava sombra sobre toda a igreja.

com participação não apenas dos clérigos, mas também dos laicos. Justamente a esse grupo pertencia o amigo de Occam, Guilherme de Baskerville. O Imperador era para eles apenas um meio, um apoio que os ajudava a realizar os seus planos. Essa situação pode explicar ao leitor moderno as palavras de Guilherme durante o encontro com a delegação do Papa: “Se um indivíduo sozinho pode fazer mal as leis, muitos não seria melhor?”⁴⁰¹ Essas palavras podem parecer ao leitor moderno um anacronismo sugerido por nossa experiência histórica, entretanto elas correspondem à verdade histórica, cuja essência Guilherme desvenda nas palavras dirigidas a Adson:

Os minoritas fazem o jogo imperial contra o papa. Mas para Marsílio e para mim o jogo é duplo, e queríamos que o jogo do império fizesse o nosso jogo e servisse à nossa idéia do governo humano.⁴⁰²

As palavras de Michele, dirigidas a Guilherme depois de seu discurso, explicam o mesmo:

Tu, Guilherme, hoje falaste claro e disseste o que querias. Pois bem, não é o que eu quero, e me dou conta de que as deliberações do capítulo de Perúgia têm sido usadas pelos teólogos imperiais além de nossos entendimentos.⁴⁰³

Porém, Guilherme também cumpre outro papel no mosteiro: ele investiga uma misteriosa sequência de assassinatos que abalou a vida pacífica do santo claustro. Aqui ele tem de entrar no labirinto por outro lado. Como é que ele, admirador e aprendiz de Roger Bacon e amigo de Occam (no romance está destacado o fato paradoxal da junção desses nomes), – vai se sair nessa empreitada?

⁴⁰¹ Op. cit. P. 342. [N. da T.]

⁴⁰² Op. cit. P. 335. [N. da T.]

⁴⁰³ Op. cit. P. 377. [N. da T.]

Roger Bacon é lembrado com frequência nos discursos de Guilherme. Entretanto, normalmente, trata-se de coisas bastante comuns: fé nas possibilidades da mente, amor às ciências, exigência de estudar idiomas para aprender a sabedoria até com os árabes-pagãos, etc. Em compensação, o outro irmão de Guilherme na ordem, Occam (tanto Bacon, quanto Occam e Guilherme são franciscanos ingleses), causou uma influência muito maior no estilo de raciocínio do nosso investigador. Occam é lógico (Bacon tratava a lógica com desprezo). Diferentemente das outras ciências, que operam com os signos dos objetos (palavras que determinam as coisas), a lógica, de acordo com Occam, opera com os signos dos signos. Aqui, pela primeira vez no decorrer de nossos raciocínios, deparamo-nos com o conceito de signo: o eixo da semiótica, uma questão à qual Eco dedicou muito esforços como teórico. Nesse caso, por trás das colisões históricas e das histórias criminais surge a sombra de algo que já conhecemos, tanto graças aos trabalhos do autor de *O nome da rosa*, quanto – de forma mais ampla – por meio dos problemas da cultura dos nossos dias.

As ciências estudam as correlações das palavras e dos objetos no mundo real; enquanto a lógica se ocupa com as palavras e os "termos de segundo significado" (Occam), ou seja, conceitos sobre os conceitos. A realidade é multiforme, já a lógica é econômica. A isso está relacionada a famosa "navalha de Occam": "a pluralidade não deve ser colocada sem necessidade", ou, nas palavras do próprio filósofo: "o que pode ser feito com menos é feito em vão com mais." É essa regra que o Guilherme segue ao afirmar, em resposta a mais uma tentativa de Adso de reconstruir a cena do crime: "Gente demais" ⁴⁰⁴. Guilherme também tomou emprestado de Occam o método de criação das hipóteses mutuamente contraditórias. Assim, vamos ao primeiro cruzamento

⁴⁰⁴ Op. cit. P. 351. [N. da T.]

do labirinto, no qual se entrelaçam as linhas dos "teólogos imperiais" ⁴⁰⁵ e do enredo de detetive.

Tentaremos definir em uma frase qual é a ocupação de Guilherme de Baskerville no mosteiro. Ele trabalha com decodificações. Tanto no sentido direto - leitura de manuscrito codificado – quanto no indireto. Aquilo que para outras pessoas são objetos calados, para ele são signos que podem dizer muito para aquele que conseguirá entender sua linguagem. Então, são decodificações, signos, linguagens... Guilherme de Baskerville é o semioticista do século XVIII e todas as ações, ensinamentos e cálculos, dirigidos ao jovem noviço, podem ser chamados de aula prática de semiótica. Ele explica os signos, reconstrói os textos na base dos fragmentos e os códigos na base dos textos. Assim, a segunda parte perdida da *Poética* de Aristóteles é submetida à reconstrução. A decodificação do sonho de Adso é particularmente requintada. Adso conta seu sonho, que um ouvinte desatento consideraria uma confusão das imagens e ideias sem sentido, ao mestre. Guilherme procura o seu sentido, presumindo de antemão que a narração de Adso é um texto de alguma forma codificado. Guilherme não é um freudiano, mas um semioticista: ele não procura no sonho confuso do jovem noviço os complexos suprimidos, nem os desejos ocultos, expulsos para a periferia da consciência, mas o código, à luz do qual a combinação caótica dos personagens e das ações incombináveis obteria lógica e sentido. Ele logo nomeia esse código: o sonho está organizado de acordo com o sistema de imagens da famosa *Coena Cypriani*⁴⁰⁶.

Inseriste pessoas e acontecimentos destes dias num quadro que já conhecias, porque a trama do sonho já deves tê-la lido nalgum lugar,

⁴⁰⁵ Op. cit. P. 21. [N. da T.]

⁴⁰⁶ *Coena Cypriani* é uma obra anônima da cultura do riso medieval. Veja a tradução do latim e os comentários em: *A poesia dos vagantes (Поэзия вазантов)*. Organização de M. L. Gaspárov. Moscou, Naúka, 1975. P. 355-365 e 584-590. A versão de *Coena Cypriani* em versos pertence a Diácono Ioann (século IX).

ou te contaram quando criança, na escola, no convento. É a *Coena Cypriani*.⁴⁰⁷

Assim surge o primeiro elo: o sonho representa as impressões caóticas (ou, mais precisamente, que parecem caóticas porque sua estrutura codificadora ainda permanece desconhecida) organizadas por meio das leis do texto popular da "Bíblia ao avesso". Porém, ao estabelecer essa conexão, Guilherme cria o próximo elo: se a realidade pode ser compreendida com a ajuda de algum texto, seria possível supor que esse texto gera essa realidade? E adiante: se todos os acontecimentos no mosteiro giram em torno de um manuscrito e o aparente caos desses eventos é organizado por meio da *Coena Cypriani*, não deveríamos supor que essa sátira possui alguma relação com o manuscrito procurado? Em conjunto com outras decodificações, essa hipótese permite que Guilherme, a pesar da descrição confusa, encontre o misterioso manuscrito no catálogo e, finalmente, exija de Jorge o manuscrito da coletânea com a versão em latim ou em versos de *Coena Cypriani*.

Guilherme não é um detetive que compara as provas sem errar; ele é um semioticista que sabe que o mesmo texto pode estar codificado por meio de vários códigos, enquanto o mesmo código pode gerar diferentes textos. Ele avança pelo labirinto, procurando o caminho com a ajuda do método de tentativa e erro. Assim, antes de começar a refletir sobre a *Coena Cypriani*, ele tentou utilizar o Apocalipse na qualidade de código e, ao que parece, obteve sucesso. Porém, a explicação era falsa e a série ocasional transformou-se em quase simbólica na consciência do detetive.

Como resultado, surgiu o seguinte diálogo:

"Que tolo!..."

⁴⁰⁷ Op. cit. P. 419-420. [N. da T.]

"Quem?"

"Eu. Por causa de uma frase de Alinardo estava convencido que a série dos crimes seguia o ritmo das sete trombetas do Apocalipse. A nevasca para Adelmo, e foi um suicídio. O sangue para Venâncio, e foi uma idéia bizarra de Berengário. A água para o próprio Berengário, e foi um fato casual; a terceira parte do céu para Severino, e Malaquias o golpeara com a esfera armilar porque era a única coisa que tinha encontrado à mão".⁴⁰⁸

No entanto, a coincidência da última morte (se não contarmos o assassinato do abade, que já não faz parte dessa série) com o texto apocalíptico, não é ocasional. Foi o assassino Jorge que armou isso. Quando Guilherme perguntou por que ele havia feito isso, foi dada a seguinte resposta:

"Por tua causa. Alinardo me comunicara sua ideia, depois ouvi também que tu acharas que era persuasiva... então fiquei convencido de que um plano divino estaria regulando os desaparecimentos dos quais eu não era responsável. E avisei Malaquias que se fosse curioso pereceria de acordo com o mesmo plano divino, como de fato aconteceu". "É assim então... – disse Guilherme, surpreso. - Fabriquei um esquema falso para interpretar os movimentos do culpado e o culpado se adequou a ele".⁴⁰⁹

Isso decerto nunca teria acontecido com Sherlock Holmes. A versão equivocada (que obviamente pertencia ao policial, pois Holmes está condenado a dizer apenas as verdades) é uma tolice, ela simplesmente não existe e desaparece como vapor sob os raios da lógica de Holmes. Porém, do ponto de vista semiótico, o texto "errado" também é texto, e já que ele se tornou um fato, passará a fazer parte do jogo e exercer influência. O observador exerce influência sobre a experiência, enquanto o detetive atua sobre o

⁴⁰⁸ Op.cit. P. 451. [N. da T.]

⁴⁰⁹ Op. cit. P. 451. [N. da T.]

crime. No entanto, aqui o leitor tem direito de fazer uma pergunta. Tudo bem, mas a semiótica é uma ciência do século XX (aliás, muitos dos leitores nunca ouviram falar nela, mesmo agora), enquanto a ação acontece no século XIV. Será que o nosso autor não está modernizando demais a situação ao utilizar as máscaras históricas para os próprios raciocínios? O protagonista de Molière falava em prosa sem sequer imaginar que essa palavra existia. De fato, a semiótica, como ciência exata desenvolvida, só se formou em meados do século XX. Porém, desde que existem pensamento científico, gramática e lógica, as pessoas se perguntavam sobre a essência da palavra e a sua relação com o objeto designado, sobre os fundamentos do raciocínio lógico. Tais formas remotas de atividade, como a fala ou todos os tipos de troca e assim por diante, colocavam diante do homem, o problema do signo, e essa é, sem dúvida, uma das questões mais antigas. Entretanto, nessa relação, a Idade Média de fato representa uma época sem igual. O pensamento desse período estava repleto de símbolos. O mundo era compreendido como um enorme livro, cujo sentido se revelava por meio de símbolos divinos. Cada ato do homem também era percebido em dois planos: o prático e o simbólico.

Lembremos a descrição detalhada da horripilante execução de Dulcino. O leitor moderno perceberá esse episódio como um "colorido da época" e um quadro "de horrores medievais". Ambas as opiniões são justas. De fato, o quadro é horripilante e realmente nos ajuda a sentir o ambiente dos conflitos sócio-religiosos dos séculos XIII - XIV. Entretanto, esse episódio não pode deixar de evocar outro na "Divina Comédia", de Dante, logo após o trecho que havíamos citado, o apelo de Maomé a Dulcino, seguem essas terzas rimas:

Um outro então, na garganta furado,
co' o nariz decepado inteiramente,

a quem uma só orelha havia restado,
pela surpresa, junto co' outra gente
quedado a me observar, abriu a goela,
que era toda vermelha externamente...
(Inferno, XXVIII, 64-67).⁴¹⁰

Na obra de Dante, essa execução (que foi aplicada a Pier da Medicina) possui um sentido simbólico: "E os outros todos, semeadores de escândalo e heresia em vida"⁴¹¹ são submetidos à execução que simboliza o crime deles: o corpo é cortado em partes. O fato de que Dulcino é castigado como "semeador de escândalo", nos conduz a um dos principais símbolos tanto do romance, como de toda a cultura medieval em geral. O mundo medieval apreciava a integridade ao extremo. A união é divina, já a separação vem do diabo. A união da igreja é personificada na figura do inquisidor e a união do pensamento, em Jorge, que, apesar da cegueira, é capaz de memorizar inteiramente, na íntegra, uma enorme quantidade de textos. Esse tipo de memória é capaz de guardar os textos, porém, não está direcionado à criação de novos textos; dessa forma, a memória de Jorge, cego, é um modelo, de acordo com o qual ele cria o ideal de sua biblioteca. Em sua concepção, a biblioteca é um enorme armazém especial e não o lugar onde os textos antigos servem como ponto de partida para à criação dos novos.

Ao símbolo da integridade é contraposta, da mesma forma simbólica, a imagem da separação, da análise. As heresias fracionam o universo coeso da Idade Média e destacam as relações pessoais entre o homem e o Deus, o homem e o Estado, o homem e a verdade. No final das contas, isso resultou em um contato direto entre o homem e Deus e eliminou a necessidade da igreja (o início dessa tendência refere-se aos valdenses, e seu desenvolvimento posterior leva séculos). Na área do pensamento isso

⁴¹⁰ ALIGHIERI, Dante. Inferno. // *A divina comédia*. Edição bilíngue. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. Editora 34. São Paulo, 2002. XXVIII, 64-67. P. 189. [N. da T.]

⁴¹¹ Op. cit. 34. P. 188. [N. da T.]

resultou na análise: o fracionamento, a análise crítica, a recombinação de teses e a criação de novos textos. Jorge encarna o espírito de dogma, já Guilherme, o da análise. Se um cria o labirinto, o outro resolve os segredos de como sair dele. A imagem mitológica do labirinto está relacionada com o ritual da inquisição, e o Guilherme luta pela iniciação do espírito. Por isso, para ele a biblioteca não é um lugar onde estão armazenados os dogmas, mas o estoque de alimentação para uma mente crítica.

Na linguagem simbólica do romance, as recombinações fantásticas das imagens integradas, de forma estável, nos limites da consciência dogmática possuem um lugar especial. No romance, essas imagens, antes de tudo, estão representadas pelas criações fantásticas do gênio artístico que gera combinações monstruosas e ridículas nas decorações das iluminuras dos livros ou no frontão e nos capitéis da igreja do convento:

"Tratava-se de um saltério às margens do qual se delineava um mundo ao avesso em relação àquilo com que se habituaram os nossos sentidos. Como se à margem de um discurso que por definição é o discurso da verdade, se desenvolvesse, profundamente ligado a ele, um discurso mentiroso sobre um universo virado de cabeça para baixo, em que os cães fogem das lebres e os cervos caçam o leão. Pequenas cabeças em forma de pés de pássaro, animais com mãos humanas nas costas, cabeças comadas de que despontavam pés, dragões zebrados, quadrúpedes de pescoço serpentino que se enlaçavam em mil nós inextrincáveis, macacos de chifres cervinos, sereias voadoras com asas membranosas no dorso, homens sem braço com outros corpos humanos a despontar-lhes nas costas à guisa de corcunda, e figuras com a boca dentada no ventre, humanos com cabeça equina e equinos com pernas humanas, peixes com asas de pássaro e pássaros com rabo de peixe, monstros de um só corpo com cabeça dupla, ou uma única cabeça com corpo duplo...".⁴¹²

⁴¹² ECO, Umberto. *O nome da Rosa*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003, p. 81. [N. da T.]

Adso "seguia aquelas páginas dividido entre a admiração muda e o riso"⁴¹³, e os monges "puseram-se a rir com vontade"⁴¹⁴. Uma união livre de detalhes em combinações novas, proibidas para o modelo cultural existente, isso é arte. O mundo existente é refletido em símbolos, como Guilherme ensina a Adso, "na inexaurível reserva de símbolos com que Deus, através de suas criaturas, nos fala de vida eterna"⁴¹⁵. Porém, se o mundo, que foi dado ao homem, é refletido no sistema de signos, a obra, ao criar signos novos e inauditos, desestabiliza o mundo antigo e cria um novo. É por isso que a arte tem duas facetas: o riso e a inversão. O parentesco entre elas revela-se, em uma união geral, na natureza carnavalesca. Não é por acaso que o Jorge de Burgos tenta proibir o riso: "*Verba vana aut risui apta non loqui*". A proibição do riso, na interpretação dele, é igual à afirmação da imobilidade da ordem do mundo:

"E assim como existem más conversas, existem más imagens. E são as que mentem acerca da forma da criação e mostram o mundo ao contrário daquilo que deve ser, sempre foi e sempre será nos séculos dos séculos até a consumpção dos tempos."⁴¹⁶

No entanto, o mundo é instável. Os monges do convento condenado ao fim já estão incorporados à sinistra *Coena Cypriani* e a vida fora das muralhas do convento está longe de prometer ser imutável "até a consumação dos tempos".

A medula oculta do enredo do romance é a luta pelo segundo livro da *Poética* de Aristóteles⁴¹⁷. O desejo de Guilherme de encontrar o manuscrito, escondido no labirinto

⁴¹³ Op. cit. P. 82. [N. da T.]

⁴¹⁴ Op. cit. P. 83. [N. da T.]

⁴¹⁵ Op. cit. P. 31. [N. da T.]

⁴¹⁶ Op. cit. P. 83. [N. da T.]

⁴¹⁷ A existência da segunda parte da *Poética* de Aristóteles, dedicada à comédia, sempre foi questionada, porém em 1839 em Paris foi descoberto em Paris um manuscrito do século X com um fragmento da obra de Aristóteles dedicado a esse tema. Sobre as tentativas de reconstrução dessa parte, que não chegou até nós, veja o comentário de M. L. Gaspárov no livro: *Aristóteles e a literatura antiga (Аристотель и античная литература)*. Moscou, Naúka, 1978. P. 100.

da biblioteca do convento, bem como a aspiração de Jorge de não deixar que ele seja descoberto, encontram-se na base daquele duelo intelectual entre esses dois personagens, cujo sentido é revelado ao leitor apenas nas últimas páginas do romance. É a luta pelo riso. No segundo dia de sua estadia no convento, Guilherme tenta "arrancar" de Bêncio o conteúdo de uma conversa importante que acontecera há pouco tempo no *scriptorium*.

Jorge observava que não é lícito ornar com imagens ridículas os livros que contêm a verdade. E Venâncio retrucou que o próprio Aristóteles tratara das sutilezas e dos jogos de palavras, como instrumentos para descobrir melhor a verdade, e que portanto o riso não devia ser má coisa se podia tornar-se veículo da verdade. [...] Venâncio que sabe... que sabia muito bem o grego, disse que Aristóteles dedicara especialmente ao riso o segundo livro da Poética e que se um filósofo de tal grandeza consagrara um livro inteiro ao riso, o riso devia ser uma coisa importante.⁴¹⁸

Para Guilherme, o riso está ligado a um mundo instável, criativo, aberto à liberdade de opiniões. O Carnaval liberta o pensamento.

Porém, o Carnaval possui mais uma faceta: a de inversão.

O despenseiro Remigio explica a Guilherme por que se havia juntado à revolta de Dulcino:

"...Mas não sei nem mesmo por que fiz o que fiz, então. Vê, para Salvatore era compreensível, vinha dos servos da gleba, de uma infância de carestia e de doenças... Dulcino representava a rebelião, e a destruição dos senhores. Para mim foi diferente, era de família citadina, não estava fugindo da fome. Foi... não sei como dizer, uma festa dos loucos, um grande carnaval... Nos montes com Dulcino, antes que ficássemos reduzidos a comer a carne dos nossos companheiros mortos em batalha, antes que ali morressem tantos de doença, que não era possível comê-los todos, e eram jogados no pasto

⁴¹⁸ Op. cit. P. 112-113. [N. da T.]

aos pássaros e às feras nas encostas do Rebello... ou quem sabem nesses momentos também... respirávamos um ar... posso dizer de liberdade: não sabia antes o que era a liberdade". "Foi um grande carnaval, e no carnaval são feitas coisas ao avesso".⁴¹⁹

Umberto Eco, é claro, tem um conhecimento muito bom da teoria do carnaval de M. M. Bakhtin e daquele marco profundo que ela deixara não apenas na ciência, como no pensamento social da Europa dos meados do século XX. Ele conhece também tanto os trabalhos de Huizinga, quanto os livros como *A festa dos foliões* de Harvey Cox⁴²⁰. No entanto, a sua compreensão de carnaval, que coloca tudo "ao avesso" não coincide por completo com a teoria de Bakhtin. O riso nem sempre serve à liberdade. O discurso escarnecedor de Bernardo, dirigido a Remigio, condenado a morte tortuosa, soa em tom totalmente carnavalesco: "Aos meus braços, irmão Remigio, que eu possa te consolar...".⁴²¹ Involuntariamente, lembramos dos rituais carnavalizados dos campos de morte alemães, assim como o ambiente carnavalesco dos Auto-da-fé (compararemos com as linhas de Púchkin: "Uma execução matinal é um banquete habitual do povo / *Завтра казнь - привычный пир народу...*"). As terríveis visões do inferno que surgem na imaginação febril de Adso sob o efeito das fantasias arquitetônicas da catedral, também levam a uma impressão do espírito de carnaval. Pelo visto, o autor simpatiza mais com outro caminho para a liberdade: a liberdade do pensamento, o caminho da ironia. Guilherme de Baskerville é amigo de Occam, mas, se pularmos dois séculos, poderíamos facilmente imaginá-lo como amigo de Erasmo de Roterdã. A ironia é a filha da dúvida, a qual se encontra na base do método que Guilherme usa em sua investigação: ele sempre parte da possibilidade da existência de outra versão. Provavelmente, é isso que permite vê-lo como um "semiotista antes da semiótica"...

⁴¹⁹ Op. cit. P. 266. [N. da T.]

⁴²⁰ COX, Harvey. *Petrópolis*. Editora Vozes, Rio de Janeiro, 1974. [N. da T.]

⁴²¹ Op. cit. P. 372. [N. da T.]

...Fomos convidados ao século XIV e escutamos conversas sobre a semiótica e outras coisas sábias, sobre Bakhtin e Huizinga, e algumas páginas podem ser atribuídas não à Idade Média, mas sim ao nosso século XX. Será que não estamos nos precipitando demais em descartar as acusações de anacronismo? Talvez o nosso autor esteja apenas se mascarando com a antiguidade, enquanto escreve sobre a modernidade? Sim e não. É claro, a obra de Eco é uma criação do pensamento moderno e não podia ser criada nem mesmo um quarto de século antes. Nela, é perceptível a influência dos estudos históricos que, nas últimas décadas, submeteram a uma nova análise muitas ideias sobre a Idade Média profundamente enraizadas. Após o trabalho do historiador francês Le Goff, chamado demonstrativamente *Para um novo conceito da Idade Média* a visão dessa época foi amplamente repensada. Nas obras dos historiadores Philippe Ariès, Jacques Delumeau (França), Carlo Ginzburg (Itália), A. Ia. Guriévitch (União Soviética) e muitos outros, no primeiro plano foi colocado o interesse pelo cotidiano, pelas "personalidades não-históricas", a "mentalidade", ou seja, por aqueles traços da visão de mundo histórica que as próprias pessoas consideram tão naturais que simplesmente não notam e pelas heresias como reflexão dessa mentalidade. Isso mudou de forma radical a correlação entre o historiador e o romancista histórico, pertencente àquela tradição mais significativa que começou com Walter Scott e da qual faziam parte tanto Alessandro Manzoni, como Aleksandr Púchkin e Liév Tolstói (os romances históricos sobre os "grandes homens" em raros casos eram bem-sucedidos no sentido artístico, embora costumassem gozar de popularidade entre os leitores pouco exigentes). Se antes um romancista podia dizer: interessa-me aquilo que não é assunto dos historiadores, agora o historiador insere o leitor naqueles cantos do passado que antigamente eram visitados apenas pelos romancistas. Umberto Eco fecha esse círculo: historiar e romancista ao mesmo tempo, escreve um romance, mas vê com os olhos de

historiador, cuja posição científica foi formada por meio das ideias contemporâneas. Um leitor informado capta no romance tanto os reflexos das discussões sobre a utopia medieval do "país de Cocanha", quanto da literatura numerosa sobre o mundo do avesso (nas últimas duas décadas, o interesse pelos textos colocados "do avesso" adquiriu caráter de uma verdadeira epidemia)⁴²². Entretanto, no romance de Umberto Eco, não existe apenas a visão moderna da Idade Média: o tempo todo o leitor se depara com a discussão de questões não somente acerca de assuntos históricos, como também de problemas atuais. O leitor atento descobrirá o problema das drogas, as discussões sobre o homossexualismo, reflexões sobre a natureza do extremismo de direita e de esquerda, bem como sobre a parceria inconsciente entre o carrasco e a vítima e a psicologia da tortura: tudo isso pertence na mesma medida tanto ao século XIV, como também ao XX. Não apenas o leitor ocidental, como o russo (que, certamente, não estava nos planos do autor) sente interesse não somente histórico pelos problemas dos depósitos dos livros, criados com o objetivo de isolar o leitor do livro "nocivo". Ou então da confrontação da ciência baseada na dúvida, e da teologia, cujos teóricos não encontram a resposta certa, mas a "única resposta verdadeira" que, obviamente, é sempre a errada, porém estão "muito seguros de seus erros"⁴²³. Mas não são esses os motivos que soam como os mais modernos naquele concerto de ideias, cuja partitura é *O nome da rosa*. O motivo contínuo que persiste no romance é a utopia, realizada com a ajuda dos rios de sangue (Dulcino) e o serviço à verdade por meio da mentira (inquisidor). É um sonho sobre a justiça, cujos apóstolos não poupam nem a sua própria vida, nem a dos outros. Remigio, derrotado pela tortura, grita aos seus perseguidores:

⁴²² Evidentemente, Eco se baseia não apenas em estudos alheios, como também em suas próprias pesquisas. Assim, ao ler as discussões sobre os espelhos no romance, o leitor erudito não poderá deixar de lembrar que Eco escreveu um ensaio perspicaz dedicado à semiótica dos espelhos e dos reflexos espelhados.

⁴²³ Op. cit. P. 296. [N. da T.]

"Nós queríamos um mundo melhor, de paz e de cortesia, e a felicidade para todos, nós queríamos matar a guerra que vós trazeis com vossa avidez, porque nos reprovais se para estabelecer a justiça e a felicidade precisamos derramar um pouco de sangue... é... é que não precisava ser muito, para fazer depressa, e mesmo assim valia a pena tornar vermelha toda a água do Carnasco, aquele dia em Stavello..."⁴²⁴

Porém, o perigo não está apenas na utopia, mas também em toda a verdade que exclui as dúvidas. Assim, até mesmo o aprendiz de Guilherme em um momento está prestes a exclamar: "Ainda bem que chegou a inquisição", pois "a sede de verdade"⁴²⁵ o havia o animado. A verdade, sem a dúvida, gera fanatismo. A verdade encontra-se fora da dúvida; a fé sem a ironia não é apenas o ideal do ascetismo medieval, mas também o programa do totalitarismo moderno. Quando, no final do romance, os adversários estão face a face, não são só as imagens do século XIV, mas também do XX. Guilherme diz para Jorge:

"Tu és o diabo. [...] O diabo não é o príncipe da matéria, o diabo é a arrogância do espírito, a fé sem sorriso, a verdade que não é nunca presa de dúvida ". [...]

"Tu és pior que o diabo, minorita", disse Jorge então, "És um jogral".

426

O eixo intelectual do romance é o combate entre Guilherme e Jorge. Ambos revelam uma extraordinária força mental, mas se para Guilherme a mente de Jorge é "perversa"⁴²⁷, a sua razão, na opinião do espanhol cego, é a de um "jogral". Mas na verdade, aos olhos do autor, eles encarnam as duas orientações diferentes da cultura. Jorge parte do fato de que a verdade é dada desde o início, apenas tem que se lembrar

⁴²⁴ Op. cit. P. 371. [N. da T.]

⁴²⁵ Op. cit. P. 297. [N. da T.]

⁴²⁶ Op. cit. P. 457; 458. [N. da T.]

⁴²⁷ Op. cit. P. 171. [N. da T.]

dela. O seu intelecto é uma memória exercitada. Seria um sacrilégio criar os novos textos.

A identificação da mente e da memória é típico para uma cultura baseada na memorização de múltiplos textos, e não na geração de novos. A educação medieval, em particular, ao identificar o ensino com a decoração mecânica, via o ideal da erudição na memória ilimitada. Essa capacidade era vista como dotada de uma força mágica que não por acaso estava ligada ao poder do diabo. Assim, em *Dialogus miraculorum*, de Caesarius de Heisterbach, há uma história de como o abade de Morimundo estudava em Paris na sua juventude:

Por ter uma mente limitada e uma memória fraca, de forma que era incapaz de entender ou memorizar algo, ele virou piada para todos e consideravam-no um idiota.

Mas, certa vez lhe apareceu o diabo e ofereceu a memória e o conhecimento de todas as ciências em troca do juramento de fidelidade. O estudante, no entanto, resistiu às tentações. Nos textos medievais, há inúmeras narrativas sobre o diabo, que presenteia o seu súdito com a maravilhosa dádiva da memória. É especialmente interessante a carta de Johannes Trithemius, abade do Mosteiro de Sponheim, para o astrólogo da corte do príncipe-eleitor do Palatinado, Johannes Virdung, sobre um tal de Georgius Sabellicus, Fausto-junior, mago, necromante e astrólogo que "se gabava de tamanho conhecimento de todas as ciências e de tamanha memória que, se todas as obras de Platão e Aristóteles e toda a sua filosofia fosse completamente esquecida, ele, como um novo Esdras, pela memória, as reconstruiria totalmente e até de uma maneira mais refinada"⁴²⁸. Lercheimer, autor do século XVI, apresenta um quadro extremamente curioso do diabo-bibliógrafo e leitor que ajuda seus adeptos e "que lê para eles tudo que quiserem e

⁴²⁸ *Lenda sobre o Doutor Fausto (Легенда о докторе Фаусте)*. Moscou, Naúka, 1978. P. 9.

mostra em qual livro e em que lugar podem encontrar aquilo de que precisam e ainda lhes comunica o que está escrito nos livros que estão ocultos e desconhecidos das pessoas, que existiam antes, mas agora foram destruídos e queimados, pois o diabo os lembra bem, assim como o seu conteúdo"⁴²⁹.

Encontramos aqui uma série de motivos realizados por Umberto Eco na personagem de Jorge: a memória como uma manifestação superior de erudição; um cientista que escuta as leituras e não esquece nada do que foi lido; a arte de encontrar os lugares procurados nos livros, oculta para as outras pessoas, é revelada misteriosamente apenas a esse artífice e, por fim, o motivo dos livros queimados ou destruídos de Aristóteles, cujo conteúdo encontra-se misteriosamente armazenado na memória de Satã.

Guilherme também aspira reconstruir o texto perdido de Aristóteles. Justamente reconstruir, pois, antes de encontrar o manuscrito, ele precisa reconhecê-lo, ou seja, reconstruí-lo em sua mente. Mas ele não se interessa pelo texto, que deve ser guardado na memória de forma integral, mas pelo sentido da obra. Por isso, ele, no fim das contas, encontra consolo após a destruição do tratado pelo qual tanto ansiava: ele conseguiu reconstruir o conteúdo por meio de dados indiretos e, portanto, os futuros reconstrutores (armados de métodos semióticos, observemos) também serão capazes de fazer o mesmo. O esforço de Guilherme está direcionado para o futuro: guardar significa regenerar, recriar. Daí procede também a relação diferente para com a biblioteca: armazenar para esconder ou guardar para sempre, regenerar o antigo, transformando-o em novo. A esse aspecto estão relacionados dois conceitos de labirinto: entrar para não sair e entrar para encontrar a saída.

⁴²⁹ Idem. P. 388-389.

Toda a construção do romance mostra que o autor está do lado de Guilherme. No entanto, essa afirmação deve ser seguida de ressalvas: o autor astuto terminou a discussão entre dois séculos – de Jorge e de Guilherme – em um empate, o que nos faz supor que ele também vê alguma verdade na posição de Jorge, a verdade do Grande Inquisidor de *Os irmãos Karamázov*. Em geral, a experiência dialógica de Dostoiévski não passou despercebida para Eco e as discussões sobre a luxúria da tortura soam como um diálogo imediato com o autor russo.

Então, todas as cortinas caíram. Eco não veste a modernidade com roupas medievais, nem força um franciscano e um beneditino a discutirem os problemas do desarmamento geral ou dos direitos humanos. Ele simplesmente descobriu que o tempo de Guilherme de Baskerville, bem como do seu autor, é a mesma época, e que desde a Idade Média até os nossos dias quebramos a cabeça com as mesmas questões e que, portanto, é possível, sem destruir a verossimilhança histórica, criar um romance atual sobre a vida no século XIV. A legitimidade dessa ideia comprova-se por um raciocínio essencial. A ação do romance se passa no convento, em cuja biblioteca se encontra uma riquíssima coletânea dos Apocalipses, outrora trazida por Jorge, da Espanha. Jorge está tomado por esperanças escatológicas e contamina o mosteiro inteiro com elas. Ele pregou o poder de Anticristo que já havia dominado o mundo todo e o envolveu em sua conspiração, ao tornar-se seu príncipe:

"[...] que pretende, na palavra como nas obras, nas cidades como nos castelos, nas soberbas universidades e nas igrejas catedrais..."⁴³⁰

O poder do Anticristo supera o poder de Deus, e a força do Mal é maior que a força do Bem. Esse sermão semeia o medo, mas ele mesmo foi gerado pelo medo. Nos

⁴³⁰ Op. cit. P. 386.

momentos em que as pessoas perdem o chão, elas deixam de confiar no passado e veem o futuro em tons trágicos, tomadas por uma epidemia de medo. Sob o domínio do pavor, as pessoas se transformam em uma multidão, liderada por mitos atávicos. Desenha-se para elas um quadro horrível da marcha triunfal do diabo, surgem conspirações misteriosas e poderosas dos seus serviçais, começa a caça às bruxas, a busca pelos inimigos perigosos, porém invisíveis. Cria-se um ambiente de histeria em massa, quando são abolidas todas as garantias jurídicas e todas as conquistas da civilização. Basta chamar uma pessoas de "curandeiro", "bruxa", "inimigo do povo", "maçom", "*intelligent*"⁴³¹ ou de qualquer outra palavra que em determinada situação histórica seja um sinal de condenação que decidirá o seu destino: ele se transformará automaticamente em "culpado de todas as desgraças e participante de conspiração oculta", e qualquer tentativa de defendê-lo se equipará a reconhecer a sua própria participação na conspiração dos desleais. A história das civilizações conhece uma série de períodos de epidemias de medo desse tipo: aconteciam na Idade Média, tomaram a Europa Ocidental nos séculos XIV - XVI, encobrendo o céu com a fumaça das fogueiras: foram elas que criaram aquele fundo psicológico, sob o qual os governos totalitários do século XX puderam conduzir as campanhas de terror em massa. Muitas vezes, o medo e a psicologia de uma "fortaleza assediada" foram incentivados artificialmente pelo poder dos ricos e lhes providenciavam o apoio massivo para as ondas de repressão. Esse tema ressoa no romance *O nome da rosa* e, ele também, como me contou o próprio Umberto Eco, determinou a ideia de seu novo livro *O pêndulo de Foucault* (1988), cujo objetivo é vencer o medo, ao sujeitá-lo a uma análise, assim como fazem as crianças quando acendem a luz do quarto. E é muito oportuno, pois estamos ouvindo de novo que a mente é uma serviçal do diabo.

⁴³¹ Membro da *intelligentsia* russa: categoria de intelectuais que vivem de acordo com regras éticas e morais. [N. da T.]

O romance de Umberto Eco se inicia com uma citação do Evangelho de João: "No princípio era o Verbo" e termina com uma citação em latim⁴³², que comunica, com melancolia, que a rosa havia murchado, porém a palavra "rosa", o nome da "rosa" continua a existir. O verdadeiro protagonista do romance é a Palavra, o Verbo. Guilherme e Jorge lhe servem de modos diferentes. As pessoas criam as palavras, mas as palavras dirigem as pessoas. A ciência que estuda o lugar da palavra na cultura, as relações entre a palavra e o homem, chama-se "semiótica". *O nome da Rosa* é um romance sobre a palavra e o homem – é um romance semiótico.

Pela primeira vez tive o romance *O nome da rosa* nas mãos no apartamento de um amigo meu, professor Klaus Städtke⁴³³, em Berlim Oriental. O segundo encontro com o romance aconteceu em um ambiente significativo. Tive a sorte de visitar o mosteiro ortodoxo de Valamo (o antigo mosteiro Valaámski, no lago Ladoga). O templo, embora de construção moderna, foi criado de acordo com o espírito arquitetônico discreto da cidade de Nóvgorod e o encanto da natureza nortenha intocada que preservou a virgindade: um lago transparente, que jaz em meio das rochas de granito, o bosque de pinheiros e o cemitério dos monges, simples e sóbrio (a primeira fileira de túmulos pertence àqueles que foram enterrados em 1940), causaram em mim a impressão de uma tranquilidade profunda e antiga. Depois, me apresentaram ao despenseiro do mosteiro: era o padre Ambrosius, um homem que não parecia velho, atraente, inteligente e hospitaleiro. Encontrei-o diante do computador, ocupado com cálculos (o mosteiro possui bastantes bens e até cria uma raça de ovelhas para exportação, parece que para o Egito). Na sua frente estava, um pouco afastada, mas,

⁴³² *Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus*. [N. da T.]

⁴³³ Klaus Städtke (1934). Eslavista, professor aposentado da Universidade de Bremen. Organizador do livro *A história da literatura russa (Russische Literaturgeschichte)*. Stuttgart; Weimar, 2002. [N. da T.]

pelo visto, lida, a biografia de Bakhtin em inglês⁴³⁴. Passamos para a biblioteca. O espaçoso prédio septangular combinava a sobriedade da arquitetura moderna com a tradição de uma construção medieval. No primeiro andar localizava-se a modesta seção de manuscritos, que ocupava todo o espaço da torre. Subi para o segundo andar e logo me saltaram aos olhos dois livros: as traduções de *O nome da rosa* para o sueco e o finlandês. Levantei os olhos: em cima de mim estava a cúpula septangular de vidro, que deixava a luz entrar livremente. O encontro teve lugar na biblioteca do mosteiro. Depois visitei a igreja. O padre Ambrósio realizava a missa de acordo com a tradição ortodoxa e em língua finlandesa, pensativo e com um sorriso amável. Havia pouca gente. Na frente dos membros da paróquia havia umas meninas que cantavam com vozes fininhas. Nem o computador, nem Bakhtin e nem mesmo Umberto Eco estavam em dissonância com esse ambiente...

Posteriormente, conheci Umberto Eco, na Itália. Em uma de nossas conversas, perguntei-lhe quando finalmente ele visitaria a União Soviética. "Só depois de publicarem o meu romance", - respondeu ele. Bem, estou contente que tive a oportunidade de participar de forma modesta para a aquilo que apressará a vinda de Umberto Eco para um país onde terá não apenas leitores, mas também amigos⁴³⁵.

⁴³⁴ Katerina Clark, Michael Holquist. *Mikhail Bakhtin*. Harvard University Press, 1984

⁴³⁵ O romance foi publicado pela primeira vez em 1988 na revista *Literatura estrangeira* (*Иностранная литература*), no entanto Umberto Eco visitou a então ex União Soviética somente dez anos depois, em 1998. [N. da T.]

Considerações finais

A semiótica da cultura de Lótman com todo o direito pode ser chamada de universal. Por um lado, há uma universalidade surpreendente no tocante aos assuntos abordados: o surgimento do intelecto humano, os processos de armazenamento de informação na memória coletiva e de geração de novas ideias, até mesmo regras éticas de conduta da nobreza russa do século XIX e a linguagem do cinema; por outro lado, os seus conceitos podem ser aplicados nas mais variadas áreas do conhecimento humano, como, por exemplo, o estudo tipológico das culturas baseado nos modelos binário e ternário. Ao examinar os processos históricos ocorridos na Rússia (bem como na União Soviética) e no Brasil ao longo do século XX, notamos certas semelhanças como, por exemplo, a abundância de momentos explosivos (guerras, golpes de estado, revoluções) que nos fazem presumir que ambos os países tenham passado pelo período de transição do modelo binário para o ternário, porém, se no Brasil esse processo parece estar concluído, na Rússia isso ainda não aconteceu.

O presente trabalho procura enfocar a obra de Iúri Lótman a partir do mesmo método histórico aplicado por ele para o estudo semiótico da cultura, ou seja, a inserção do todo ideológico de sua teoria no contexto que predestinou o seu surgimento e que acompanhou o seu desenvolvimento. O contexto, o dialogismo ou então a influência da tradição são conceitos-chave para os estudiosos da cultura do século XX, por exemplo, o filósofo alemão de Walter Benjamin afirmava: "A unicidade da obra de arte não difere de sua integração nesse conjunto de afinidades que se denomina tradição".⁴³⁶

⁴³⁶ BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução". // *Textos de Walter Benjamin*. http://poars1982.files.wordpress.com/2008/06/benjamin_a-obra-de-arte-na-epoca.pdf

Qual seria o contexto em que nasceu a semiótica da cultura de Lótman? A característica essencial do século XX é a intensa massificação da cultura, como resultado da qual surge a orientação da arte de massas para a satisfação obrigatória dos gostos do público consumidor. No entanto, o artista não somente obedece à demanda do coletivo como também tem capacidade de "esculpir" os seus gostos. Novamente nas palavras de Benjamin:

Sempre foi uma das tarefas essenciais da arte a de suscitar determinada indagação num tempo ainda não maduro para que se recebesse plena resposta. A história de cada forma de arte comporta épocas críticas, onde ela tende a produzir os efeitos que só podem ser livremente obtidos em decorrência de modificação do nível técnico, mediante uma nova forma de arte. Daí porque as extravagâncias e os exageros que se manifestam nos períodos de suposta decadência nascem, na verdade, no âmago da arte, o mais rico centro das forças.⁴³⁷

Na semiótica da cultura de Lótman a arte também ocupa a posição central, como principal responsável pelo surgimento de novos textos e pela dinamicidade dos processos culturais. Dessa forma, a tarefa da arte é a constante transformação da cultura humana. Para Lótman, a literatura russa sempre teve consciência de sua missão iluminadora:

Aqui nos aproximamos do traço essencial da literatura russa em geral. Desde o início da Idade Média até os últimos tempos, o escritor pressupunha, tacitamente, que a única justificativa da sua atividade era a transformação da vida.⁴³⁸

⁴³⁷ Idem.

⁴³⁸ LÓTMAN, Iu. "Sobre o realismo de Gógol" ("О реализме Гоголя"). // *Sobre a literatura russa (О русской литературе)*. São Petersburgo, Iskústvo-SPB, 1997. P.711

Lótman relaciona o momento em que a arte se encarregou dessa função à Renascença, "quando nos limites dos países católicos ocorreu a dessacralização da cultura, fato causador do diálogo dramático entre as formas sacrais e não-sacrais da cultura e da arte".⁴³⁹ Como resultado desse conflito, o lugar da arte sacralizada foi preenchido pela arte profana, como fez, por exemplo, a literatura de ficção:

Como exemplo característico pode servir a literatura russa que, começando no século XVIII até Gógol, Dostoiévski e L. Tolstói, encarregou-se da função que, na cultura medieval, possuía o caráter sagrado. A arte (e antes de tudo a literatura) apropriou-se da função religiosa e ética que não lhe pertencia.⁴⁴⁰

Porém, o processo da sacralização das esferas da cultura humana, antes consideradas profanas, não se limitou à literatura:

Da mesma forma, a arte passou para a esfera da filosofia (condicionando a especificidade da escola filosófica russa) e da publicística, assumindo a função universal de linguagem geral da cultura.⁴⁴¹

Se prosseguirmos por raciocínio e o transferirmos para o século XX, se tornará evidente que o "desejo de transformar a vida" por meio da arte também era próprio aos semioticistas de Tártu-Moscou e, em especial, a Iúri Lótman. Nos últimos anos de sua vida, porém, a convicção de que a arte seja capaz de transfigurar a realidade foi abalada pelos processos destrutivos que acompanharam a queda da União Soviética. A cultura e a literatura, compreendidas como uma tradição herdada dos escritores, poetas e artistas

⁴³⁹ LÓTMAN, Iu. "Sobre a dinâmica da cultura" ("О динамике культуры"). // LÓTMAN, Iu. *Semiosfera*. São Petersburgo, Iskússtvo-SPB, 2001. P. 660.

⁴⁴⁰ Idem.

⁴⁴¹ Idem.

do século XIX e colocadas por Lótman no cume dos valores humanos, rapidamente começaram a ceder às exigências da nova sociedade de consumo. Essa parece ter sido a principal razão do pessimismo que sentimos nos últimos trabalhos do semioticista russo:

Agora, quando essa fé começa a enfraquecer, a literatura se encontra em uma trágica encruzilhada: manter a sua tradição nacional secular ou transformar-se em uma leitura para diversão.⁴⁴²

De fato, tanto a profunda crise em que atualmente se encontram tanto a cultura, quanto a literatura russa é tão evidente, que o crítico Mikhail Sverdlov durante a sua palestra na Universidade de São Paulo⁴⁴³ comparou as tentativas de sua renovação à "ressuscitação de um cadáver" e afirmou que "o limiar dos séculos [XX e XXI – E. V.] foi celebrado pela não-ficção".⁴⁴⁴ Em um ensaio dedicado à situação atual da literatura russa, Sverdlov lembra:

Venedikt Erofiéev⁴⁴⁵ antes da sua morte, no limiar dos anos 1990, disse que preferia os artigos de Serguei Aviérintsev⁴⁴⁶ e Mikhail Gaspárov aos romances modernos.

Adiante, referindo-se aos contos maravilhosos russos em que água viva era capaz de ressuscitar os mortos, Sverdlov sugere a possibilidade de que a crítica russa possa reanimar a literatura e, por sua vez, a cultura.

⁴⁴² LÓTMAN, Iu. "Sobre o realismo de Gógol" ("О реализме Гоголя"). // *Sobre a literatura russa (О русской литературе)*. São Petersburgo, Iskústvo-SPB, 1997. P.711

⁴⁴³ O seminário Acadêmico Internacional dedicado à literatura e crítica russa no qual participou Mikhail Sverdlov foi realizado na Universidade de São Paulo em 2011.

⁴⁴⁴ SVERDLOV, Mikhail. "A água viva e a água morta da literatura moderna" ("Мертвая и живая вода современной литературы") // *Vopróssy literatúry*, 2004, No 5.

⁴⁴⁵ Erofiéev, Venedikt (1938-1990). Escritor russo.

⁴⁴⁶ Aviérintsev, Serguei (1937-2204). Estudioso da literatura e cultura russa, professor da Universidade Estatal de Moscou.

Esperamos que os estudos da semiótica da cultura, embora também abalados pelas reviravoltas políticas e a saída de cena dos seus fundadores, possam contribuir para essa renovação. A exploração semiótica da cultura continuou na obra dos colegas de Lótman na Escola de Tártu-Moscou e dos seus alunos.

Mikhail Gaspárov, Eleazar Meletínski e Serguei Nekliúdob formaram o corpo docente da Universidade Estatal Russa de Humanidades, criada em 1990. Naquela época, a Universidade era vista como uma possibilidade de renovar a área de Ciências Humanas na Rússia após todas as transformações político-econômicas e culturais desencadeadas após o fim da União Soviética. Essa ideia foi extremamente atrativa não somente para jovens pesquisadores que não conseguiam se estabelecer nas universidades soviéticas tradicionais, como também para especialistas renomados que sentiram uma possibilidade de desenvolver a sua pesquisa de forma mais livre.

Em 1992, dentro da Universidade, foi criado o Instituto de Estudos Avançados de Humanidades como uma espécie de segunda graduação ou especialização na área de ciências humanas. Os resultados dos estudos encontram-se publicados na revista *Arbor Mundi* e nas séries "Leituras sobre a história e teoria da cultura" e "Tradição – texto – folclore: tipologia e semiótica" em conjunto com o Centro de tipologia e semiótica do folclore, coordenado pelo professor e pesquisador Serguei Nekliúdob. Desde 1993, o Instituto e a Universidade de Tártu realizam as Leituras Lotmanianas em forma de seminários nos quais os pesquisadores apresentam seus trabalhos dedicados à semiótica da cultura.

A Universidade Estatal Russa de Humanidades colabora com muitas organizações de ensino superior de todo o mundo, inclusive no Brasil. Essa parceria teve início em 1995, quando Eleazar Meletínski foi convidado a visitar o Brasil:

Com ele estivemos em junho de 1995, pouco depois de ele ter estado em São Paulo a convite de instituições como a PUC e ECA [...] Tivemos ocasião de falar longamente de suas pesquisas, do Instituto de Altos Estudos das Humanidades que dirige em Moscou [...], onde foram convidados os "maiores sábios do mundo"...⁴⁴⁷

Lembro-me de quando, em uma das aulas do seu curso "A teoria do mito e a poética histórica dos gêneros", na Universidade de Humanidades, onde me formei no ano de 2001, Meletínski fez referência à visita recente ao Brasil e falou da satisfação que sentia pelo interesse nos assuntos abordados por ele em lugares tão distantes da Rússia como é o caso do Brasil.

Em 1998, a Universidade de São Paulo (USP), em conjunto com o Centro de Estudos da Oralidade da Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP) organizaram uma Colóquio Internacional em homenagem a Eleazar Meletínski:

Mitopoéticas da Rússia às Américas foi realizado em duas universidades reunindo nossas experiências e as dos alunos, bem como de convidados estrangeiros.⁴⁴⁸

Entre os convidados internacionais estava também Serguei Nekliúdob.⁴⁴⁹ Em 2006, foi publicada a coletânea *Mitopoéticas: da Rússia às Américas*⁴⁵⁰ que reuniu ensaios relacionados aos estudos semióticos do folclore e do mito, inclusive de pesquisadores brasileiros.

⁴⁴⁷ FORNONI BERNARDINI, Aurora. "Apresentação". // MELETÍNSKI, E. *Os arquétipos literários*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1998. P. 12.

⁴⁴⁸ FORNONI BERNARDINI, Aurora, PIRES FERREIRA, Jerusa. "Mitopoéticas da Rússia às Américas". // *Mitopoéticas: da Rússia às Américas*. (Org. de Aurora Fornoni Bernardini, Jerusa Pires Ferreira; co-organização Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura Russa –USP e Núcleo de Poéticas da Oralidade – PUC-SP). São Paulo, Humanitas, 2006. P. 11.

⁴⁴⁹ FORNONI BERNARDINI, Aurora. "Nas trilhas de V. V. Ivánov". Revista USP, No 85, maio de 2010.

⁴⁵⁰ *Mitopoéticas: da Rússia às Américas*. (Org. de Aurora Fornoni Bernardini, Jerusa Pires Ferreira; co-organização Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura Russa –USP e Núcleo de Poéticas da Oralidade – PUC-SP). São Paulo, Humanitas, 2006.

Ainda em 2006, Nekliúdob retornou ao Brasil para ministrar palestras sobre o estágio atual dos estudos semióticos do folclore, na USP e na PUC. Durante a terceira visita, em 2011, ele participou do Seminário Acadêmico Internacional *Semiótica russa: a Escola de Tártu-Moscou* no qual relatou as suas impressões pessoais sobre aquele período e apresentou as fotografias do seu arquivo (que foram utilizadas no presente trabalho).

Dessa forma, nas últimas duas décadas tem havido uma intensa colaboração entre a Escola Semiótica Russa e os núcleos de estudos semióticos no Brasil, representados pelo Programa dos Estudos Pós-Graduandos em Comunicação e Semiótica da PUC (que inclusive criou um glossário dos conceitos principais da semiótica da cultura⁴⁵¹) e pelo Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura Russa da USP, entre outros.

Sendo assim, confiamos que o processo de massificação da cultura não sufocará a literatura "erudita", nem os estudos literários e culturológicos, mas servirá como mecanismo propulsor para o seu desenvolvimento e gerador de novos textos, como foi estimado pela semiótica da cultura de Iúri Lótman.

⁴⁵¹ <http://www.pucsp.br/pos/cos/cultura/conceito.htm>

BIBLIOGRAFIA

AMÍCOLA J. *De la forma a la informacón: Bajtín e Lotman en el debate com el formalismo ruso.* Rosário, Beatriz Viterbo, 1997.

ANDREWS, E. *Conversations with Lotman: Cultural Semiotics in Language, Literature and Cognition.* Toronto: University of Toronto Press, 2003.

BAKHTIN, M. *Problemas da obra de Dostoiévski (Проблемы творчества Достоевского).* BAKHTIN, M. Obra em 7 volumes. Volume 2. Moscou, 1992. P. 7.

_____ *Problemas de poética de Dostoiévski* (trad. Paulo Bezerra). Rio de Janeiro, Forense, 1981.

_____ *Estética da criação verbal* (trad. do francês Maria E. G. G. Pereira). S. Paulo, Martins Fontes, 1992.

_____ *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (trad. de Yara Frateschi Vieira). São Paulo, Hucitec, 2002.

_____ *Questões de Literatura e de Estética: a Teoria do Romance* (trad. Aurora F. Bernardini e outros). São Paulo: Hucitec, Fundação para o desenvolvimento da UNESP, 1988.

BAKHTIN, M. M. & MEDVEDEV, P. N. *The Formal Method in Literary Scholarship: a critical introduction to Sociological Poetics* (trad. Albert J. Wehrle). Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1978.

BARTHES R. *Éléments de sémiologie*. Ed. du Seuil. Paris, 1964..

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução". // *Textos de Walter Benjamin*. http://poars1982.files.wordpress.com/2008/06/benjamin_a-obra-de-arte-na-epoca.pdf

BERDIÁIEV, Nikolai. *Os espíritos da revolução russa (Духи русской революции)*. Moscou, Editora da Universidade de Moscou; São Petersburgo "Ost-West Caorporation", 1990.

_____ *A ideia russa (Русская идея)*. Moscou, EKSMO, 2009.

BERNARDINI, Aurora. "Formalismo russo: uma revisitação". // *Literatura e sociedade* 5, Revista do DTLLC-FFLCH-USP, 2002.

BETHEA D. M. "Bakhtinian prosaics versus Lotmanian "Poetic thing": The code and Its reletion to literary biography". // *Slavic and East European Journal*. Vol. 41., No.1 (Spring 1997). P.1-15.

BÍBLER, V.S. "Iu. M. Lótman e o futuro da filologia" ("Ю. М. Лотман и будущее филологии"). // *Coletânea de Lótman (Лотмановский сборник)*, No 1. Moscou, OGI, 1995. P. 278–285.

BIÉLY, Andrei. *Simbolismo como concepção do mundo (Символизм как миропонимание)*. Moscou, Respúblika, 1994.

CANDIDO, Antonio – Noções de análise histórico-literária. São Paulo, Humanitas, 2005.

Coletânea Lotmaniana I (Лотмановский сборник I). Moscou, ITS-Garant, 1995.

Coletânea Lotmaniana II (Лотмановский сборник II). Moscou, OGI, 1997.

Coletânea Lotmaniana III (Лотмановский сборник III). Moscou, AST, 2004.

DELTICHEVA, R. VLASOV, E. "Lotman's Culture and Explosion: A shift in the paradigm of the semiotics of culture". *Slavic and East European Journal*. Vol.40 No1 (Spring 1996). P.148-152.

ECO U. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo, Perspectiva, 2006.

_____ *Semiótica e filosofia de linguagem*. São Paulo, Ática, 1991.

_____ *A estrutura ausente. (Отсутствующая структура)*. São Petersburgo, 1998. P. 121.

_____ "Introduction". // Lotman Y. *Universe of the Mind: A semiotic Theory of Culture*. London; New York, 1990.

_____ *Obra aberta*. São Paulo, Perspectiva, 2010.

_____ *Tratado geral de semiótica*. São Paulo, Perspectiva, 2009.

_____ *The role of the reader. Explorations in the semiotics of texts*. Bloomington etc., 1979.

EGÓROV, B. F. "A personalidade e a obra de Iu.M. Lótman" ("Личность и творчество Ю.М.Лотмана") // Lótman Iu. M. *Púchkin*. São Petersburgo, 1995. P. 5-20.

_____ "Vida e obra de Iúri Lótman" ("Жизнь и творчество Юрия Лотмана"). Moscou, NLO, 1999.

_____ "Meia dúzia de correções" ("Полдюжины поправок"). // Iu. M. *Lótman e Escola semiótica de Tátru-Moscou* (Лотман и тартуско-московская семиотическая школа). Volume II. Moscou, 1994, p. 304 – 308.

EMERSON,C. "Perevodimost'". // *The slavic and east European journal*, Vol. 38, No1 (Springm1994), p. 84-89.

HUTCHINGS, S. C. "Semiotics and the History of Culture (In Honor of Jurij Lotman)". // *Slavic review*, Vol.51 No. 2.(Summer, 1992), p.374-375.

GASPÁROV, B. M. "A escola de Tártu dos anos 1960 como um fenómeno semiótico". ("Тартуская школа 1960-х годов как семиотический феномен"). // Iu. M. *Lótman e Escola semiótica de Tátru-Moscou* (Лотман и тартуско-московская семиотическая школа). Volume II. Moscou, 1994, p. 279 – 294.

GASPÁROV, M. L. "Iu. M.Lótman: ciência e ideologia" ("Ю. М. Лотман: наука и идеология"). // Lótman Iu. M. *Sobre os poetas e a poesia* (О поэтах и поэзии). São Petersburgo, 1996. P. 9-17.

_____ "A "Análise de texto poético" de Iu. M. Lótman: os anos 1960-1990" ("«Анализ поэтического текста» Ю. М. Лотмана: 1960-1990 годы"). // *Coletânea de Lótman (Лотмановский сборник)* No 1. Moscou, OGI, 1995. P. 188-191.

_____ "O olhar do canto". ("Взгляд из угла"). // *Iu. M. Lótman e Escola semiótica de Tátru-Moscou (Лотман и тартуско-московская семиотическая школа)*. Volume II. Moscou, 1994, p. 299 -303.

_____ *Ritmo e sentido (Метр и смысл)*. Moscou, RGGU, 1999.

GÓRNYI, Ie., PÍLSCHIKOV, I. "Lótman em memórias de um contemporâneo" ("Лотман в воспоминаниях современника"). // Moscou, *NLO*, 1999. (Anexo científico) (Научное приложение). Edição XIX.

CRIGÓRIEV, R.G., DANIEL, S.M. "O paradoxo de Lótman" ("Парадокс Лотмана"). // Lótman, Iu. M. *Sobre a arte (Об искусстве)*. São Petersburgo, 1998. P. 5-13.

GRIGÓRIEVA, Elena. "Lotman's Concept of Sign, Narrative and Mimesis". // http://cf.hum.uva.nl/narratology/a05_pdf/grigorieva-mimesis.pdf

GRONAS, M. "O caráter atual de Lótman". ("Актуальность Лотмана"). // *O novo livro russo (Новая русская книга)*. Moscou, 2002, No 1.

GRZYBEK, P. "A semiótica de Baktín e a Escola de Tártu-Moscou" ("Бахтинская семиотика и московско-тартуская школа"). // *Coletânea de Lótman (Лотмановский сборник)* No 1. Moscou, OGI, 1995. P. 240–259.

IVÁNOV, Viatcheslav. "Eisenstein et la linguistique structurale moderne". *Cahiers du Cinéma: Russie annéesvingt*, 220-221, mai-juin 1970, p. 46-50.

_____ "El filme en el filme" (trad. D. Navarro), *Critérios*: 1993, p. 151-164.

_____ "L'asymétrie desoppositions sémiotiques universelles". // *Travaux sur lessystèmes de signes*. Ecolede Tartu (trad. Anne Zouboff). Bruxelles: Complexe, 1976, p.52-53.

_____ "La teoriasemiótica del carnaval como la inversión de opuestosbipolares" (trad. R. Reeder e J.Rostinsky). // ECO, U. e outros. *Carnaval*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

_____ "O papel dasoposições binárias na abordagem mitopoética do tempo" (trad. Aurora F. Bernardini). // *Semiótica Russa* (org. Boris Schnaiderman). São Paulo, Perspectiva, 1979, p. 221-224.

_____ "The Role of Cybernetic Study of Man and Collective". // LUCID, Daniel P. (ed. e trad.). *Soviet Semiotics. An Anthology*. The Johns Hopkins University Press, 1977, p. 27-38.

_____ "The signification of M.M.Bakhtin's ideas on sign, utterance, and dialogue for modernsemiotics". // *Semiotics and Structuralism* (Ed. by Henryk Barak). New York: White Plains, International Arts and Sciences Press, 1976.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação* (trad. I.Blinkstein e José P. Paes).

São Paulo: Cultrix, 1971.

_____ "A linguística em suas relações com outras ciências". //

Lingüística.Poética. Cinema (trad. F. Ashcare outros). São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____ *Lo sviluppo dellasemiotica e altri saggi* (trad. Andra la Porta e outros).

Milão: Bompiani, 1989.

_____ *Selected Writings VII:Contributions to Comparative Methodology. Recent Studies in Linguistics and Philology. Retrospections. Bibliography.* Berlin-New York-Amsterdam: Mouton, 1984.

_____ "Linguística e poética". // *Estruturalismo: "pro" e "contra"*

(*Структурализм: за и против*). Moscou, Progress, 1975.

KALÍNIN, Iliá. "Escola semiótica de Tártu-Moscou: o modelo semiótica da cultura / o modelo cultural da semiótica". ("Тартуско-московская семиотическая школа: семиотическая модель культуры / культурная модель семиотики"). // *NLO*, No 98, 2009.

KISSELIÓVA, L.N. "Iu. M. Lótman como interlocutor: comunicação como educação" ("Ю.М.Лотман – собеседник: общение как воспитание"). // *Lótman Iu. M. A educação da alma (Воспитание души)*. São Petersburgo, 2003. P. 598-611.

_____ "A atividade acadêmica de Iu.M. Lótman na Universidade de Tártu" ("Академическая деятельность Ю. М. Лотмана в Тартуском университете") // *Slavica Tergestina IV: A herança de Iu.M. Lótman: o presente e o futuro (Наследие Ю. М. Лотмана: настоящее и будущее)*. Trieste, 1996. P. 9–19.

_____ "Iu. M. Lótman como chefe do departamento de literatura russa" ("Ю. М. Лотман — заведующий кафедрой русской литературы"). // *220 anos de filologia russa e eslava em Tártu (200 лет русско-славянской филологии в Тарту)* // *Slavica Tartuensia V*. Tártu, 2003. P. 336–349.

_____ "Iúri Lótman na Universidade de Tártu" ("Юрий Лотман в Тартуском университете") // *Comité Nacional dos Eslavistas da Estônia*. Tártu, 1996.

KNÁBE, G. S. "Signo. Verdade. Círculo. (Iu.M. Lótman e o problema de pós-modernismo" ("Знак. Истина. Круг. (Ю.М. Лотман и проблема постмодерна)"). // *Coletânea de Lótman (Лотмановский сборник)* No 1. Moscou, OGI, 1995. P. 266–277.

KOLIÉŠNIKOVA, A. V. *A criação de vida como o meio de existência da intelliguêntsia. (Жизнетворчество как способ бытия интеллигенции)*. Novossibirsk, 2005.

KONDAKÓV, I. V. "Iu. M. Lótman como um culturólogo. (No epicentro da «grande estrutura»". ("Iu. M. Lótman kak kulturólog. (V episténtre «bolchói struktúry»)"). // *Iu. M. Lótman*. Moscou, ROSSPEN, 2009. P. 221-239.

KOSTIUKÓVITCH, E. "Quero traduzir apenas Eco" ("Переводить хочу только Эко"). Entrevista de 24 de novembro de 2011. // http://booknik.ru/context/all/umberto_eco/

KRISTEVA, J. EVANS, M. N. "On Yuri Lotman". // *PMLA*, Vol.109, No.3 (May, 1994), p. 375-376.

LACHMANN, R. "Os aspectos de valor da semiótica da cultura/ da semiótica do texto de Iu.Lótman" ("Ценностные аспекты семиотики культуры/ семиотики текста Юрия Лотмана"). // *Coletânea de Lótman (Лотмановский сборник)* No 1. Moscou, OGI, 1995. P. 192–213.

LANDOLDT, Emmanuel. "Um diálogo impossível sobre a semiótica: Júlia Krísteva – Iúri Lótman". ("Один невозможный диалог вокруг семиотики: Юлия Кристева – Юрий Лотман"). // *NLO*, 2011, No 109.

<http://magazines.russ.ru:8080/nlo/2011/109/la12.html>

LEVINTON, G. "Notas sobre o crítico e sobre a polémica". ("Заметки о критике и полемике"). // *Novo livro russo (Новая Русская Книга)* 2002, No 1.

LEUTA, O. "Iu. M. Lótman sobre as três funções de texto" ("Ю. М. Лотман о трех функциях текста"). // http://conus.info/mirrors/ec-dejavu.ru/l-2/Yuri_Lotman_text.html

LIÉVIN, Iu. V. "Pela saude de Sua Majestade!" ("За здоровье Ее Величества!"). // *Iu. M. Lótman e Escola semiótica de Tátru-Moscou (Лотман и тартуско-московская семиотическая школа)*. Volume II. Moscou, 1994, p. 309 -312.

LIÉVTCHENKO, Ia. "A compreensão do texto: sobre a evolução dos conceitos semióticos de Iu. M. Lótman." ("Постижение текста: к эволюции семиотических понятий Ю.М. Лотмана"). // *Filologia russa (Русская филология)*. 7. Tartu, 1996

LIESKIS, G. A. "Sobre a escola de verão e os semióticosistas" ("О летней школе и семиотиках"). // *Iu. M. Lótman e Escola semiótica de Tátru-Moscou (Лотман и тартуско-московская семиотическая школа)*. Volume II. Moscou, 1994, p. 313 - 318.

LIKHATCHIOV, D. *Literaturiedade – Realidade (Литературность - реальность)*, Leningrado, Sovetskii Pisatel, 1981.

_____ "Os mitos sobre a Rússia, antigos e novos" ("Мифы о России старые и новые"). // LIKHATCHIOV, D. *Reflexões sobre a Rússia (Раздумья о России)*. <http://www.lihachev.ru/nauka/kulturologiya/biblio/1933>

LÓTMAN, Iu. M. *Púchkin (Пушкин)*. São Petersturgo, Isskustvo-SPB, 2003.

_____ *História e tipologia da cultura russa (История и типология русской культуры)*. São Petersturgo, Isskustvo-SPB, 2002.

"Sobre a tipologia da cultura" ("К проблеме типологии культуры"). // *História e tipologia da cultura russa (История и типология русской культуры)*. São Petersturgo, Isskustvo-SPB, 2002. P. 56-62.

"O mecanismo sígnico da cultura" ("Знаковый механизм культуры"). // *História e tipologia da cultura russa (История и типология русской культуры)*. São Petersturgo, Isskustvo-SPB, 2002. P. 63-66.

"Os mecanismos dinâmicos dos sistemas semióticos" ("Динамические механизмы семиотических систем"). // *História e tipologia da cultura russa (История и типология русской культуры)*. São Petersturgo, Isskustvo-SPB, 2002. P. 71-73.

"O papel da arte na dinâmica da cultura" ("Роль искусства в динамике культуры"). // *História e tipologia da cultura russa (История и типология русской культуры)*. São Petersturgo, Isskustvo-SPB, 2002. P. 116-127.

"A herança de Bakhtin e os problemas atuais de semiótica" ("Наследие Бахтина и актуальные проблемы семиотики"). // *História e tipologia da cultura russa (История и типология русской культуры)*. São Petersturgo, Isskustvo-SPB, 2002. P. 147-157.

"A cultura e o texto como geradores de sentido" ("Культура и текст как генераторы смысла"). *História e tipologia da cultura russa (История и типология русской культуры)*. São Petersturgo, Isskustvo-SPB, 2002. P. 162-168.

"A simbologia de Petersburg e os problemas da semiótica da cidade" ("Символика Петербурга и проблемы семиотики города"). *História e tipologia da cultura russa (История и типология русской культуры)*. São Petersturgo, Isskustvo-SPB, 2002. P. 208-221.

Semiosfera (Семiosфера). São Petersturgo, Isskustvo-SPB, 2000:

"Texto no texto" ("Текст в тексте"). // *Semiosfera*, São Petersburg, 2000, p. 62-73.

"A lógica da explosão" ("Логика взрыва"). // *Semiosfera*, São Petersburg, 2000, p. 101-107.

"O momento da imprevisibilidade" ("Момент непредсказуемости"). // *Semiosfera*, São Petersburg, 2000, p. 108-115.

"Duas formas de dinâmica" ("Две формы динамики"). // *Semiosfera*, São Petersburgo, 2000, p. 120-122.

"O fenômeno da arte" ("Феномен искусства"). // *Semiosfera*, São Petersburgo, 2000, p. 129-136.

"As perspectivas" ("Перспективы"). // *Semiosfera*, São Petersburgo, 2000, p. 141-145.

"Três funções do texto" ("Три функции текста"). // *Semiosfera*, São Petersburgo, 2000, p.155-163.

"O símbolo no sistema da cultura" ("Символ в системе культуры"). // *Semiosfera*, São Petersburgo, 2000, p. 240-250.

"O texto em processo do movimento: autor – auditório, ideia – texto" ("Текст в процессе движения: автор – аудитория, замысел – текст"). // *Semiosfera*, São Petersburgo, 2000, p. 203-219.

"O símbolo no sistema da cultura" ("Символ в системе культуры"). // *Semiosfera*, São Petersburgo, 2000, p. 240-249.

"O espaço semiótico" ("Семиотическое пространство"). // *Semiosfera*, São Petersburgo, 2000, p. 250-256.

"O conceito do limite" ("Понятие границы"). // *Semiosfera*, São Petersburgo, 2000, p. 257-267.

"Os mecanismos do diálogo" ("Механизмы диалога"). // *Semiosfera*, São Petersburgo, 2000, p. 268-275.

"A semiosfera e o problema do enredo" ("Семиосфера и проблема сюжета"). // *Semiosfera*, São Petersburgo, 2000, p. 276-296.

"O espaço semiótico" ("Семиотическое пространство"). // *Semiosfera*, São Petersburgo, 2000, p. 297-334.

"O problema do fato histórico" ("Проблема исторического факта") // *Semiosfera*, São Petersburgo, 2000, p. 335-338.

"Sobre o papel dos símbolos tipológicos na história da cultura" ("О роли типологических символов в истории культуры"). // *Semiosfera*, São Petersburgo, 2000, p. 371-384.

"É possível a ciência histórica e qual é a sua função no sistema da cultura" ("Возможна ли историческая наука и в чем ее функция в системе культуры?"). // *Semiosfera*, São Petersburgo, 2000, p. 385-388.

"A cultura e a informação" ("Культура и информация"). // *Semiosfera*, São Petersburgo, 2000, p. 393-399.

"Sobre dois tipos de orientação da cultura" ("О двух типах ориентированности культуры"). // *Semiosfera*, São Petersburgo, 2000, p. 425-426.

"O texto e a função" ("Текст и функция"), em co-autoria com A. M. Piatigórski. // *Semiosfera*, São Petersburgo, 2000, p. 434-441.

"Ao problema da tipologia dos textos" ("К проблеме типологии текстов"). // *Semiosfera*, São Petersburgo, 2000, p. 442-446.

"Sobre o estudo tipológico da cultura" ("О типологическом изучении культуры"). // *Semiosfera*, São Petersburgo, 2000, p. 447-456.

"Sobre a metalinguagem das descrições tipológicas da cultura" ("О метаязыке типологических описаний культуры"). // *Semiosfera*, São Petersburgo, 2000, p. 462-484.

"Teses para uma análise semiótica das culturas (Uma aplicação aos textos eslavos)" ("Тезисы к семиотическому изучению культур (в применении к славянским текстам)"). – em conjunto com V. V. Ivánov, A. M. Piatigórski, V. N. Toporóv e B. A. Uspiénski // *Semiosfera*, São Petersburgo, 2000, p. 504-524.

"Mito – nome – cultura" ("Миф – имя – культура") – em conjunto com B. A. Uspiénski // *Semiosfera*, São Petersburgo, 2000, p. 525-542.

"O modelo dinâmico do sistema semiótico" ("Динамическая модель семиотической системы") – em conjunto com B. A. Uspiénski // *Semiosfera*, São Petersburgo, 2000, p. 543-556.

"A cultura como mente coletiva e os problemas da inteligência artificial" ("Культура как коллективный интеллект и проблемы искусственного разума"). // *Semiosfera*, São Petersburgo, 2000, p. 557 – 567.

"O fenômeno da cultura" ("Феномен культуры"). // *Semiosfera*, São Petersburgo, 2000, p. 568-579.

"Cérebro – texto – cultura – inteligência artificial" ("Мозг – текст – культура – искусственный интеллект"). // *Semiosfera*, São Petersburgo, 2000, p. 580-589.

"Sobre a formação da teoria da interação entre as culturas (aspecto semiótico)" ("К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект)"). // *Semiosfera*, São Petersburgo, 2000, p. 603-613.

"A memória da cultura" ("Память культуры"). // *Semiosfera*, São Petersburgo, 2000, p. 614-621.

"O progresso tecnológico como um problema cultural" ("Технический прогресс как культурологическая проблема"). // *Semiosfera*, São Petersburgo, 2000, p. 622 – 638.

"Cultura como sujeito e o próprio objeto" ("Культура как субъект и сама-себе объект"). // *Semiosfera*, São Petersburgo, 2000, p. 639 – 646.

"Sobre a dinâmica da cultura" ("О динамике культуры"). // *Semiosfera*, São Petersburgo, 2000, p. 647-663.

"Memória a luz da culturologia" ("Память в культурологическом освещении"). // *Semiosfera*, São Petersburgo, 2000, p. 673-675.

"A arquitetura no contexto da cultura" ("Архитектура в контексте культуры"). // *Semiosfera*, São Petersburgo, 2000, p. 676-682.

_____. *Sobre a literatura russa (O русской литературе)*. São Petersturgo, Isskustvo-SPB, 1997:

"As fontes de 'tendência Tolstoiana' na literatura russa dos anos 1830" ("Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-ых годов"). // *Sobre a literatura russa (O русской литературе)*. São Petersturgo, Isskustvo-SPB, 1997, p. 548-593.

"As principais etapas de desenvolvimento do realismo russo" ("Основные этапы развития русского реализма"). // *Sobre a literatura russa (O русской литературе)*. São Petersturgo, Isskustvo-SPB, 1997, p. 530-547.

"Sobre a literatura russa do período clássico" ("О русской литературе классического периода"). // *Sobre a literatura russa (O русской литературе)*. São Petersturgo, Isskustvo-SPB, 1997, p. 594-604.

"«O fatalista» e os problemas de Oriente e Ocidente na obra de Liérmontov" ("«Фаталист» и проблема Востока и Запада в творчестве Лермонтова"). // *Sobre a literatura russa (O русской литературе)*. São Petersturgo, Isskustvo-SPB, 1997, p. 605-620.

"Espaço artístico na prosa de Gógol" ("Художественное пространство в прозе Гоголя"). // *Sobre a literatura russa (O русской литературе)*. São Petersturgo, Isskustvo-SPB, 1997, p. 621-658.

"Sobre o realismo de Gógol" ("О реализме Гоголя"). // *Sobre a literatura russa (O русской литературе)*. São Petersturgo, Isskustvo-SPB, 1997, p. 694-711.

"O espaço de enredo do romance russo do século XIX" ("Сюжетное пространство русского романа XIX века"). // *Sobre a literatura russa (O русской литературе)*. São Peterburgo, Iskustvo-SPB, 1997, p. 712-729.

"Homem como muitos" e "uma personalidade excepcional" («Человек, каких много» и «исключительная личность»). // *Sobre a literatura russa (O русской литературе)*. São Peterburgo, Iskustvo-SPB, 1997, p. 743-747.

"Os estudos literários devem ser uma ciência" ("Литературоведение должно быть наукой"). // *Sobre a literatura russa (O русской литературе)*. São Peterburgo, Iskustvo-SPB, 1997, p. 756-765.

"Sobre o estudo tipológico da literatura" ("О типологическом изучении литературы"). // *Sobre a literatura russa (O русской литературе)*. São Peterburgo, Iskustvo-SPB, 1997, p. 766.

"Sobre o conteúdo e a estrutura do conceito "literatura de ficção"" ("О содержании и структуре понятия "художественная литература"). // *Sobre a literatura russa (O русской литературе)*. São Peterburgo, Iskustvo-SPB, 1997, p. 774-788.

"A biografia literária no contexto histórico-cultural" ("Сobre a correlação tipológica entre o texto e a personalidade do autor"). // *Sobre a literatura russa (O русской литературе)*. São Peterburgo, Iskustvo-SPB, 1997, p. 804-816.

"A literatura de massas como um problema histórico-cultural" ("Массовая литература как историко-культурная проблема"). // *Sobre a literatura russa (O русской литературе)*. São Peterburgo, Iskustvo-SPB, 1997, p. 817-826.

_____ *Karamzin (Карамзин)*. São Peterburgo, Iskustvo-SPB, 1997.

_____ *Sobre a poesia e os poetas (О поэтах и поэзии)*. São Petersturgo, Isskustvo-SPB, 1996.

_____ *Conversas sobre a cultura russa (Беседы о русской культуре)*. São Petersturgo, Isskustvo-SPB, 1994.

_____ *Os mecanismos imprevisíveis da cultura (Непредсказуемые механизмы культуры)*. Tallinn, TLUPress, 2010.

_____ "A saída do labirinto" ("Выход из лабиринта"). // ECO, Umberto. *O nome da rosa (Имя розы)*. Moscou, Kníjnaia Palata, 1998. P. 464--481.

_____ "Processo esplosivi". Cercare la strada. Modelli della cultura (trad. N. Marcialis). Veneza: Marcilio.

_____ *A estrutura do texto artístico*. Lisboa. Editora Estampa, 1978.

_____ *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social* (trad. do italiano Delfina Muschietti). Barcelona: Gedisa.

_____ *A estrutura do texto artístico*. [tradução de MARIA DO CARMO VIEIRA RAPOSO E ALBERTO RAPOSO], Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

_____ *Estética e semiótica do cinema*, Lisboa: Estampa, 1978.

_____ *Ensaio de semiótica soviética*, Coleção: horizonte universitário.
Tradução de: Victoria NAVASE SALVATO E TELES DE MENEZES, Lisboa:
Horizonte, 1981.

_____ "Acerca de la semiosfera" (trad. D. Navarro) // *Critérios*, 1993, p.133-
150.

_____ "Cérebro-texto-cultura-inteligência artificial" (trad.D. Navarro) // *Critérios*, n 31, 1994, p. 207-23.

_____ "El texto en el texto"(trad. D. Navarro). // *Critérios*, 1993, p. 117-132.

_____ "La memória a la luz de la culturología" (trad. D. Navarro). // *Critérios*,
n31, 1994, p. 224-228.

_____ "Para la construcción de una teoría de la interacción de las culturas (el
aspecto semiótico)" (trad.D. Navarro). // *Critérios*, n 32, 1994, p. 117-130.

_____ "El arte canónico como paradoja informacional" (trad. D.Navarro). // *Critérios*, n30, 1991, p. 23-9.

_____ "El lugar del arte cinematográfico en el mecanismo de la cultura" (trad.
R.Acosta). // *Critérios*, n 30, 1991: 51-64.

_____ "El texto y la estructura del auditorio" (trad. D. Navarro). // *Critérios*, n 31, 1994:229-236.

_____ "Sobre el contenido y la estructura del concepto de 'literatura artística'". // *Critérios*, n 31, 1994, p. 237-258.

_____ "No limiar do imprevisível" ("На пороге непредсказуемого"). A última entrevista de Iúri Lótman. // *Tcheloviek* ("Человек"), No 6, 1993.

_____ "Nikolai Ivánovitch Mordóvtchenko. Notas sobre a individualidade artística do cientista". ("Записки о творческой индивидуальности ученого"). // *A educação da alma* (*Воспитание души*). São Petersburgo, 2003. P. 68–73.

_____ "As notas de inverno sobre as Escolas de Verão" ("Зимние записки о летних школах"). // *Iu. M. Lótman e Escola semiótica de Tátru-Moscou* (*Лотман и тартуско-московская семиотическая школа*). Volume II. Moscou, 1994, p. 295 – 298.

LOTMAN, Iuri. *La semiosfera*. (trad. de Desidério Navarro). Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.

LOTMAN, Iuri e Bóris USPENSKII. "Sobre o Mecanismo Semiótico da Cultura". // *Ensaio de Semiótica Soviética*. Lisboa: Livros Horizontes, 1981.

LOTMAN, I. & **MINTS**, Zara. "Literatura y mitologia" (trad. D. Navarro). // *Critérios*, n 30, 1991, p. 30-50.

LÓTMAN M. Iu. "A semiótica de cultura na escola semiótica de Tártu-Moscú" ("Семиотика культуры в тартуско-московской семиотической школе"). // Lótman Iu.M. *A história e tipologia da cultura russa (История и типология русской культуры)*. São Petersburgo, 2002. P. 5-20.

_____ "Atrás de texto: notas sobre o fundo filosófico da semiótica de Tártu (Primeiro artigo)" ("За текстом: заметки о философском фоне тартуской семиотики (Статья первая)") // *Coletânea de Lótman (Лотмановский сборник)* No 1. Moscú, OGI, 1995. P. 214-222.

LÓSSEV, A. *O problema do simbolismo e a arte realista (Проблема символизма и реалистическое искусство)*. // Moscú, Iskústvo, 1976.

MACHADO, Irene. *Escola de Semiótica – A Experiência de Tártu-Moscú para o estudo da Cultura*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2003.

MEDVIÉDEV P. N. *O método formal nos estudos literários (Формальный метод в литературоведении)*. São Paulo, Contexto, 2012.

MELETÍNSKI, E. "Os arquétipos literários", Ateliê Editorial, São Paulo, 1998.

_____ "A questão do uso do método estrutural e semiótico na folclorística." ("К вопросу об использовании структурно-семиотического метода в фольклористике")

// <http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky5.htm>

MIKIEL De. M. "Sobre a recepção dos trabalhos de Iu.M. Lótman na Itália" ("О восприятии работ Ю.М. Лотмана в Италии"). // *Coletânea de Lótman (Лотмановский сборник)* No 1. Moscou, OGI, 1995. P. 294–306.

MINTS, Z. G. "O conceito de texto e a estética simbolista" ("Понятие текста и символистская эстетика"). // *MINTS, Z.G. Blok e o simbolismo russo: Obras selecionadas em 3 volumes (Блок и русский символизм: Избранные труды: В 3 кн).* Volume 3. São Petersburgo, Iskusstvo, 2004, p. 97–102.

_____. *Blok e outros escritores (Блок и русские писатели).* São Petersburgo, 2000, p. 113-144.

Mitopoéticas: da Rússia às Américas. (Org. de Aurora Fornoni Bernardini, Jerusa Pires Ferreira; co-aoranização Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura Russa – USP e Núcleo de Poéticas da Oralidade – PUC-SP). São Paulo, Humanitas, 2006:

NEKLIÚDOV, S. "A folclorística russa e as pesquisas semióticas estruturais". // *Mitopoéticas: da Rússia às Américas.* São Paulo, Humanitas, 2006. P. 17-28.

BOGATYRIOV, Piotr, **JAKOBSON**, Roman. "O folclore como forma específica de arte" (tradução de Ekaterina Vólkova Américo). // *Mitopoéticas: da Rússia às Américas.* São Paulo, Humanitas, 2006. P. 29-44.

MELETÍNSKI, E. "Harmonia mítica com o cosmos". // *Mitopoéticas: da Rússia às Américas.* São Paulo, Humanitas, 2006. P. 53-58.

FORNONI BERNARDINI, Aurora. "Mito e poéticas". // *Mitopoéticas: da Rússia às Américas.* São Paulo, Humanitas, 2006. P. 59-70

PIRES FERREIRA, Jerusa. "O impulso mitológico e a crítica poética de Eleazar Meletínski". // *Mitopoéticas: da Rússia às Américas*. São Paulo, Humanitas, 2006. P. 71-86.

SCHNAIDERMAN, Boris. "O idioma dos arquétipos". // *Mitopoéticas: da Rússia às Américas*. São Paulo, Humanitas, 2006. P. 87-90.

FREITAS DE ANDRADE, Homero. "Os arquétipos literários como procedimento". // *Mitopoéticas: da Rússia às Américas*. São Paulo, Humanitas, 2006. P. 99-104.

BEZERRA, Paulo. "Meletínski: uma poética histórica de narrativa". // *Mitopoéticas: da Rússia às Américas*. São Paulo, Humanitas, 2006. P. 105- 108.

MEDEIROS, Sérgio. "Estruturas e fronteiras do (pós-)estruturalismo". // *Mitopoéticas: da Rússia às Américas*. São Paulo, Humanitas, 2006. P. 129-140.

NABÓKOV, Vladimir. *Palestras sobre a literatura russa (Лекции по русской литературе)*. 1996

NEKLIÚDOV, S. Iu. "As reflexões outonais de um graduando da Escola de Verão" ("Осенние размышления выпускника летней школы"). // *Iu. M. Lótman e a Escola de tártu-Moscú (Ю.М.Лотман и тартуско-московская семиотическая школа)*. Moscú, 1994, p. 319-323.

_____ "A folclorística russa e os estudos estruturais e semióticos". ("Российская фольклористика и структурно-семиотические исследования").

<http://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov9.htm>

PAMPA, Olga Arán. "El (im)posible diálogo Bajtín-Lotman. Para una interpretación de las culturas". // <http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre6/dialogo.htm>

PÁNTCHENKO, A. "O poeta russo ou a santidade secular como um problema religioso e cultural" ("Русский поэт, или мирская святость как религиозно-культурная проблема"). // *Zvezdá*, 2002, No 9.

PEIRCE, Charles, S. *Semiótica*. São Paulo, Perspectiva, 2010.

PELÉVIN, V. *A vida dos insetos (Жизнь насекомых)*. Moscou, EKSMO, 2007.

PIATIGÓRSKI, A. M. "Notas dos 1990 sobre a semiótica dos 1960. (Заметки из 1990 о семиотике 1960)." // *Iu. M. Lótman e Escola semiótica de Tátru-Moscou (Лотман и тартуско-московская семиотическая школа)*. Volume II. Moscou, 1994, p. 324 – 329.

PIRES FERREIRA, J. "Cultura é memória". // *Revista USP*, São Paulo (24), dezembro/fevereiro 1994/95. P. 115-120.

PLIUKHÀNOVA, M. B. "Estudos de Iu. M Lótman sobre a antiga literatura russa e século XVIII" ("Исследования Ю.М.Лотмана по древне-русской литературе и XVIII веку"). // *Coletânea de Lótman (Лотмановский сборник)* No 1. Moscou, OGI, 1995. P. 180-187.

POMORSKA, K. *Formalismo e Futurismo*. São Paulo, Perspectiva, 1972.

POTEBNIÁ, A. A. *Palavra e mito (Слово и миф)*. Moscou, Pravda, 1989.

PROPP, A. *Morfologia do conto maravilhoso* (tradução de Jasna Sarhan). Forense-Universitária, Rio de Janeiro, 1984.

RIÉMIZOV, Aleksei. *O fogo das coisas (Огонь вещей)*. 1989.

RÓZANOV, Vassili. "Apocalipse do nosso tempo" ("Апокалипсис нашего времени"). // *Coletânea*. 1990.

_____ *As folhas caídas. Segunda caixa. (Опавшие листья. Короб второй)*. // *Coletânea*. Volume 2, 1990.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Lingüística Geral*. 30ª Edição. São Paulo: Cultrix, 2002.

SCHNAIDERMAN, B. *Semiótica russa*. (org.). São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____ "Semiótica na U.R.S.S. – Uma busca dos "elos" perdidos". // *Os escombros e o mito. A cultura e o fim da União Soviética*. Editora Schwartcz. São Paulo, 1997. P. 9-30.

_____ "Semiótica, lingüística, teoria literária". // *Os escombros e o mito. A cultura e o fim da União Soviética*. Editora Schwartcz. São Paulo, 1997.

SEDAKÓVA, O.A. "Os sonhos eternos como amostras de sangue...". Sobre Iu.M. Lótman e escola estrutural no contexto da cultura dos anos 70" ("Вечные сны как образчики крови...". О Юрии Михайловиче Лотмане и структурной школе в контексте культуры 70-х годов"). // *Coletânea de Lótman (Лотмановский сборник)* No 1. Moscou, OGI, 1995. P. 260–265.

SMIRNÓV, I.P. "O soldado desconhecido" ("Неизвестный солдат"). // *Coletânea de Lótman (Лотмановский сборник)* No 1. Moscou, OGI, 1995. P. 286–293.

SCHONLE, A. "Social power and individual agency: The self in Greenblatt and Lotman". // *Slavic and East European Journal*, Vol. 45. No.1. (Spring, 2001) pp.61-79.

STEINER, Lina. "Toward an Ideal Universal Community: Lotman's Revisiting of the Enlightenment and Romanticism". // *Comparative Literature Studies*, Volume 40, Number 1, 2003. P. 37.

SVERDLOV, Mikhail. "A água viva e a água morta da literatura moderna" ("Мертвая и живая вода современной литературы") // *Vopróssy literatúry*, 2004, No 5.

TCHERNÓV I. A. "Ensaio introdutório ao sistema de Iu. M. Lótman" ("Опыт введения в систему Ю.М.Лотмана"). // Lótman, Iu. M. *Sobre a literatura russa (О русской литературе)*. São Petersburgo, 1997. P. 5-15.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2003.

_____ *A poética da prosa*. Edições 70, Lisboa, 1971.

_____ *Introdução à literatura fantástica*. Editora Perspectiva, São Paulo, 1975.

_____ "A herança metodológica do formalismo". // *As estruturas narrativas*. Perspectiva, São Paulo, 2006. P. 27-52.

TOPOROV, V. N. "Em vez das memórias" ("Вместо воспоминания"). // *Iu. M. Lótman e Escola semiótica de Tátru-Moscou (Лотман и тартуско-московская семиотическая школа)*. Volume II. Moscou, 1994, p. 330 – 347.

_____ *Mito, ritual, símbolo e imagem, (Mif, Ritual, Simbol, Obraz)*, Moscou, 1993.

_____ *O texto de São Petersburgo da literatura russa (Петербургский текст русской литературы)*, São Petersburgo, 2003.

TÓROP, P. "Escola de Tártu como uma escola" ("Тартуская школа как школа"). // *Coletânea de Lótman (Лотмановский сборник)* No 1. Moscou, OGI, 1995. P. 223–239.

TINIÁNOV, Y. *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1972.

TYNIANOV, J. "Da evolução literária". // TOLEDO, Dionísio de Oliveira Toledo (org.). *Teoria da literatura — formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971. p.105-118.

TYNIÁNOV, Iu. "O fato literário" ("Литературный факт"). // TYNIÁNOV, Iu. *Poética. História da literatura. Cinema (Поэтика. История литературы. Кино)*. Moscou, 1977. P. 255-270.

Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental (org. de Arlete Cavaliere e Elena Vássina). São Paulo, Humanitas, 2005.

TSIVIÁN, T. V. "Ad usum internum. // Iu. M. Lótman e Escola semiótica de Tátru-Moscou (*Лотман и тартуско-московская семиотическая школа*). Volume II. Moscou, 1994, p. 348 – 352.

USPIÉNSKI, B. "O problema de gênese da escola semiótica de Tártu-Moscou". ("К проблеме генезиса тартуско-московской семиотической школы"). // Iu. M. Lótman e Escola semiótica de Tátru-Moscou (*Лотман и тартуско-московская семиотическая школа*). Volume II. Moscou, 1994, p. 265 – 278.

USPIÉNSKI, V. "Os passeios com Lótman e a modelação secundária". ("Прогулки с Лотманом и вторичное моделирование"). // *Coletânea de Lótman (Лотмановский сборник)* No 1. Moscou, OGI, 1995, p. 99 – 127.

VARGAS LLOSA, Mario. *Quem matou Palomino Molero?* São Paulo, Arx, 2003.

_____ *Tia Julia e o escrevinhador*. Rio de Janeiro, Objetiva. 2007.

VERNÁDSKI, V. "Autotroficidade da humanidade" ("Автотрофность человечества"). // *Cosmismo russo. Antologia do pensamento filosófico. (Русский космизм. Антология философского мышления)*. Moscou, OGI, 1995, p. 111 – 117.

космизм. Антология философской мысли). Moscou, Pedagogika-Press, 1993. P. 188-303.

VESSELÓVSKI, A. *Poética histórica (Историческая поэтика)*. Moscou, Výchlaia chkola, 1989.

VÓLKOV, Guenrikh. *O mundo de Puchkin (Мир Пушкина)*. // Moscou, Molodaia Gvardia, 1989.

VOLÓCHINOV, V. *Marxismo e a filosofia da linguagem (Марксизм и философия языка)*. Leningrado, Priboi, 1930.