**A SEMIÓTICA DE IÚRI LOTMAN E A LINGUAGEM DO CINEMA**

Ekaterina Vólkova Américo[[1]](#footnote-1)

Resumo: O presente artigo objetiva analisar os principais aspectos da semiótica da cultura de Iúri Lotman no contexto histórico e teórico que precedeu o seu surgimento e foi responsável pela sua formação. Em seguida, abordamos a narrativa cinematográfica, que, na obra de Lotman, é citada não apenas para exemplificar o seu raciocínio teórico, mas também se torna objeto do estudo, representando, ao mesmo tempo, a linguagem e o texto da cultura.

Palavras-chave: semiótica – Lotman – Escola Semiótica de Tártu-Moscou – linguagem do cinema - texto

Abstract: This paper aims to analyze the main aspects of Yuri Lotman’s semiotics of culture in historical and theoretical context that preceded its appearance and was responsible for its formation. Then we focus the cinematic narrative, which, in Lotman’s work, is cited not only to exemplify his theoretical reasoning, but also becomes an object of the study, representing at the same time, culture’s language and text.

Keywords: Semiotics - Lotman - Tartu-Moscow Semiotics School - cinematic language - text

**O contexto**

A influência do positivismo e os avanços das ciências exatas ao longo do século XIX trouxeram a ideia de que os estudos linguísticos e literários devem apoiar-se em uma metodologia sólida e bem definida. O linguista, estudioso da literatura e filósofo russo Aleksandr Potebniá (1835-1891), em sua obra fundamental *O pensamento e a linguagem* (1862),analisou a correlação entre os processos de pensar e falar eexpressou a ideia de que os estudos linguísticos precisam combinar os métodos comparativo e histórico. Já o historiador da literatura Aleksandr Vesselóvski (1838-1906), autor da obra colossal, apesar de inacabada, *Poética histórica*(1899), tinha como objetivo esquematizar a história da literatura mundial. A sua análise, baseada na comparação entre diversas culturas, permite chamá-los de fundadores do método histórico-comparativo dos estudos literários na Rússia, que posteriormente se tornou um dos principais instrumentos dos semioticistas de Tártu-Moscou. Dessa forma, Aleksandr Potebniá e Aleksandr Vesselóvski podem ser apontados como principais precursores dos estudos linguísticos e literários no século XX. De acordo com Aurora Bernardini, as duas "linhas" que surgiram a partir das obras desses grandes estudiosos nortearam os rumos de desenvolvimento das ciências humanas na Rússia e 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 semioticistas 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 (BERNARDINI, 2006, p. 67).

No século XX, a semiótica lotmaniana foi precedida pelo simbolismo, o futurismo e o formalismo russo, bem como pela atividade de Mikhail Bakhtin e dos pesquisadores que formavam seu Círculo de estudos.

Um dos traços que mais destacava a Escola Semiótica de Tártu-Moscou (e a obra de Iúri Lotman como seu líder) era o seu caráter apolítico. Na opinião de Emmanuel Landoldt (2011), é uma das diferenças cruciais entre os semióticos soviéticos e franceses (pós-estruturalistas), pois esses últimos eram defensores ativos das ideias marxistas. Portanto, se os semioticistas franceses eram radicalmente politizados, os soviéticos, pelo contrário, eram despolitizados: preferiam manter-se longe da política por sua própria segurança.

No ensaio "A semiótica da cultura na Escola semiótica de Tártu-Moscou", o filho de Iúri Lotman, Mikhail (único a seguir o caminho acadêmico do pai e se tornar semioticista), analisa ambas as correntes da semiótica ocidental e as compara com os conceitos elaborados pelos semioticistas soviéticos:

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-Moscou (LOTMAN, M., 2002, p. 12)[[2]](#footnote-2).

Ao falar da "semiótica da cultura integral", o autor, provavelmente, está se referindo às "Teses para uma análise semiótica da cultura" (encontramos em: MACHADO, 2003, uma tradução para o português e uma análise) elaboradas por semioticistas soviéticos durante a última reunião da Escola de Verão, que ocorreu em 1974. Ainda de acordo com M. Lotman, a Escola Semiótica Soviética era mais próxima às ideias de Saussure de que de Charles Peirce. No entanto, se os estruturalistas ocidentais, continuando a tradição de Saussure, colocaram no centro dos seus estudos a língua, o signo e as oposições binárias, na semiótica da cultura de Lotman a posição central é dada ao texto, apesar da clara presença de todos os conceitos mencionados.

**O texto**

No ensaio "O problema de texto" de 1964, um dos primeiros dedicados a esse conceito, escrito no período em que a sua semiótica da cultura ainda estava se formando, Lotman formula vários problemas desenvolvidos posteriormente em sua obra. Em primeiro lugar, ele afirma a necessidade de separar o conceito de texto linguístico e texto 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 um 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 (LOTMAN, 2012, p. 175).

 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. Uma opinião semelhante foi expressa por Mikhail Bakhtin, apontado como um dos precursores e interlocutores da semiótica soviética (GRZYBEK, 1990). Em seu ensaio, cujo título é quase o mesmo do artigo de Lotman[[3]](#footnote-3) já citado, Bakhtin também parte da comparação entre língua e texto:

Por trás de todo texto encontra-se o sistema da língua; no texto, corresponde a ele 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) (BAKHTIN, 1997, p. 331).

 Na teoria lotmaniana, 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 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-Moscou em geral, quanto de Iúri Lotman em particular.

Separada do texto linguístico, nos anos a seguir, a noção de texto literário continuou a ser constantemente ampliada, como podemos ver a partir das linhas a seguir:

Podemos analisar como texto um poema de um ciclo poético. Nesse caso, a sua relação com o 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 [...]. 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” (LOTMAN, 1970, p. 343).

O próximo passo da evolução da noção de texto na estrutura semiótica lotmaniana é a sua transferência da literatura para a cultura: ela mesma passa a 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, podemos dizer que através dessa interpretação devolvemos ao conceito de “texto” o seu significado autêntico (LOTMAN, 2002, p. 160).

A ideia de que o termo "texto" possa ser aplicado não apenas no sentido estritamente linguístico, mas também em relação à cultura, também foi expressa por Mikhail Bakhtin:

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 (BAKHTIN, 1997, p. 329).

Uma das categorias essenciais na definição lotmaniana do texto é a noção dos seus limites. Eles podem ser traçados por meio da comparação do texto com um "outro", seja ele 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 do texto da cultura levará à eliminação da sua natureza (LOTMAN, M., 2002, p. 18).

A menção ao outro, feita por Lotman na citação acima, certamente "retoma a ideia do dialogismo bakhtiniano" (PAMPA, 2005), o que mais uma vez aponta para a obra de Bakhtin como um dos fundamentos da semiótica soviética. O fato de que Lotman se referia aos conceitos bakhtinianos intencionalmente pode ser observado, por exemplo, por meio da seguinte conclusão, feita por ele com objetivo de mostrar a diferença entre a inteligência artificial e a mente humana:

Nenhum dispositivo "monológico" (ou seja, monoglótico) é capaz de elaborar uma mensagem (uma ideia) totalmente nova, isto é, 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 (LOTMAN, 2001, p. 566).

Como podemos ver, existe uma clara relação de hereditariedade entre os campos teóricos de Bakhtin e de Lotman, mas isso, é claro, não resulta em uma convergência entre esses dois grandes estudiosos da semiótica. Recentemente, Irene Machado fez um estudo de como o conceito bakhtiniano de dialogismo repercutiu e foi desenvolvido pelos semioticistas de Tártu-Moscou (MACHADO, 2013). Considerando que a análise comparativa dos conceitos de Bakhtin e Lotman não é objetivo do presente trabalho, mencionaremos apenas que há vários indícios de que a obra de Bakhtin influenciou significativamente a pesquisa dos semioticistas de Tártu-Moscou e de Iúri Lotman em particular. Em diversas ocasiões Bakhtin foi convidado a participar das reuniões dos membros da Escola, chamadas de Escola de Verão, mas não pode aceitar por causa de sua saúde debilitada. Os trabalhos de Bakhtin são citados em vários ensaios de Lotman e, inclusive, um dos seus textos tardios se intitula “A herança de Bakhtin e os problemas atuais da semiótica” (LOTMAN, 2002 [1984]): nele, o autor afirma que a ampliação dos limites do texto que, como vimos, ocorreu ao longo do século XX, só tornou-se possível graças à contribuição de Bakhtin. Por sua vez, citando e comentando os conceitos de Bakhtin, Lotman e os semioticistas de Tártu-Moscou tiveram um papel decisivo no “descobrimento” da sua obra na União Soviética nos anos 1960-1970.

Como resultado da ampliação do conceito de texto, a cultura passa a ser vista também como um texto, e, portanto, também depende do "outro" para existir. 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.

Além de interagir com outras culturas, cada cultura é heterogênea, isto é, consiste em vários subtextos e se manifesta por meio de diferentes linguagens. Dessa forma, o poliglotismo torna-se o seu traço fundamental:

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 (LOTMAN, 2001, p. 563).

Entre as linguagens mais antigas estão, por exemplo, a literatura e a pintura. Já no século XX, devido aos avanços tecnológicos, surgiram outras, entre elas a linguagem cinematográfica. Vejamos adiante qual abordagem ela recebe na obra de Lotman.

**Cinema: linguagem e texto**

O cinema sempre ocupou um lugar de destaque na obra de Lotman, o que revela nele um grande cinéfilo. A sua erudição cinematográfica surpreende ainda mais se lembrarmos que na União Soviética chegavam pouquíssimos filmes ocidentais e mesmo esses poucos eram mutilados pelos cortes da censura. Aliás, filmes e diretores citados, entre os quais incluem-se Serguei Eisenstein, Dziga Viértov, Andrei Tarkóvski, François Truffaut, Michelangelo Antonioni e muitos outros, compõem uma perfeita lista de *must see* cinematográfico. Em muitos dos seus ensaios, filmes são citados para exemplificar os fundamentos teóricos, como ocorre, por exemplo, em "O fenômeno da arte." Nesse ensaio, Lotman recorre a uma descrição detalhada do enredo do filme inglês *If* de 1968, sob direção de Lindsay Gordon Anderson. Vejamos a menção feita por Lotman e a conclusão a que ele chega:

Nos anos sessenta, o diretor inglês L. Anderson criou o filme *If* (*Se*). A ação do filme acontece em um colégio no qual os jovens vivenciam os difíceis conflitos entre destrutivas paixões 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 trata do problema da psicologia infantil. Porém, também é levantada a questão da própria linguagem da arte. Essa questão é *if*. Por meio dela, são introduzidas na vida ilimitadas possibilidades de variantes (LOTMAN, 2001, p. 131).

Como podemos observar, o enredo de *If* revela um dos pontos nevrálgicos da semiótica lotmaniana: a imprevisibilidade dos processos culturais, responsável pelo surgimento das novas obras de arte. A cultura é comparada por Lotman a um mecanismo gerador de novos sentidos cujo funcionamento é baseado em um diálogo entre dois ou mais indivíduos. Para explicar esse processo, Lotman revisou o conhecido esquema de Roman Jakobson (1960) que mostra o processo comunicativo:

CONTEXTO

MENSAGEM

EMISSOR --------------------------------------------RECEPTOR

CONTATO

CÓDIGO

 Em "A cultura como intelecto coletivo e os problemas da inteligência artificial" (LOTMAN, 2001, p.557-567) ele questiona o fato de que a mensagem criada pelo emissor é a mesma que chega até o receptor. A incoerência do texto inicial e final foi observada por Aleksandr Potebniá que, ainda no final do século XIX, dizia: "Falar não significa transmitir o seu próprio pensamento a outra pessoa, apenas despertar no outro os pensamentos dele mesmo" (1980, p. 111).

Na cadeia comunicativa, sempre existem alguns defeitos (ruídos) e, como resultado, 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. 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 reconhecer os múltiplos códigos presentes em uma determinada cultura. O processo de compreensão, por parte do receptor, do texto enviado por um emissor é chamado por Lotman de "tradução":

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, que 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 (LOTMAN, 2001, p.563).

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 é imprevisível.

No centro desse mecanismo encontra-se a individualidade de cada ser humano: é a incoerência entre a mensagem de um indivíduo e a sua compreensão por outro que gera um novo sentido, um novo texto. Dessa forma, a semiótica lotmanina revela-se como essencialmente antropocêntrica:

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 (LOTMAN, 2001, p. 577).

 Para definir o que é uma consciência individual, Lotman 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 de uma 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. São vários os ensaios de Lotman que abordam o tema 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 chega, inclusive, a fazer uma "experiência" 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 individual se 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 em questão a um ponto em 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 (LOTMAN, 2001, p. 578).

 É esse o momento em que 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, que se deu ainda na literatura russa clássica, sobre o papel da personalidade na história. Liev Tolstói defendia a prevalência dos processos históricos universais sobre o capricho humano e como exemplo descreveu em *Guerra e paz* a derrota de Napoleão em 1812. Já na opinião de Marina Tsvetáieva (1995), 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. Dessa forma, nos deparamos com a hereditariedade entre os estudos semióticos e as tendências críticas e literárias anteriores a eles.

 Como pode-se observar, o episódio cinematográfico utilizado por Lotman a título de um exemplo revela os aspectos fundamentais da sua semiótica da cultura. Nas páginas a seguir, mostraremos que, em sua obra, a arte cinematográfica é citada não apenas como exemplo do seu raciocínio teórico, mas, por sua vez, também torna-se objeto da análise.

Uma das principais características da obra lotmaniana é a sua constante ampliação. Nos anos 1960, ela é dedicada predominantemente à literatura russa; porém, nos decênios seguintes ela passa a abranger a cultura em todas as suas manifestações, inclusive o cinema. Em 1973, foi lançada uma monografia que refletia essa versatilidade científica própria da escola de Tártu-Moscou, *Semiótica do cinema e os problemas da estética cinematográfica* (LOTMAN, 1973), que possui tradução para a língua portuguesa (LOTMAN, 1978). A sua essência foi resumida posteriormente em dois artigos que utilizamos no presente estudo: “O lugar da arte cinematográfica no mecanismo da cultura” [1977] e “A natureza da narrativa cinematográfica” [1993] (LOTMAN, 2005).

O surgimento e o desenvolvimento do cinema, que marcaram o início do século XX, coincidiram com processos revolucionários na sociedade russa, acompanhados pelas transformações, também revolucionárias, em todas as áreas da cultura e da arte. Dessa forma, a nova arte foi, por um lado, herdeira de todas as artes antigas e, por outro, sua fusão e inovação. Não é por acaso que o momento do seu surgimento pode ser chamado, usando a terminologia de Lotman, de explosivo. Ele via toda a história cultural da humanidade como um processo de coexistência de duas tendências opostas: uma, a de acumular os conhecimentos, definir e enrijecer seus limites, e outra, caracterizada pelo desejo de ampliar os horizontes do desconhecido. O momento em que essas duas tendências se alternam pode caracterizar-se por acontecimentos “explosivos”, como guerras e revoluções.

Nas primeiras décadas do século XX, por um lado, ocorria um isolamento das diferentes linguagens culturais e, por outro, estava se formando uma única cultura europeia. Na segunda metade, esses dois processos resultaram no surgimento de um olhar metacultural, marcado por três aspectos:

1. Regeneração de alguns traços da consciência mitológica e formação da consciência pós-mitológica.
2. Criação das meta-artes, como, por exemplo, a metapoesia (poesia sobre poesia), a metapintura (pintura sobre pintura) e o metacinema.
3. O uso de linguagens científicas, como matemática, física e linguística, como metalinguagens da cultura. Esse aspecto caracteriza em muito as primeiras etapas da semiótica russa (é o que vemos, por exemplo, no caso da comparação entre um dispositivo e um ser humano citado acima).

Nesse processo, o cinema ocupa um lugar especial, pois ele combina todas as três tendências. Tudo isso permite ver no cinema "um dos componentes mais importantes do metamecanismo da cultura moderna que está se desenvolvendo ativamente no presente" (LOTMAN, 2005, p. 661).

No que diz respeito à mitologia, Lotman afirma que:

É característico que no cinematógrafo as situações estereotipadas, a transformação dos tipos em máscaras e a símples percepção repetida do mesmo texto nos chocam muito menos do que em outras artes, pois, do ponto de vista mitológico, nenhuma dessas propriedades representa um defeito (LOTMAN, 2005, p. 659).

No entanto, pelo fato de o cinema também ser uma meta-arte, o aspecto mitológico se transforma nele em pós-mitológico. Por exemplo, o componente pós-mitológico, ou ainda meta-mitológico, está muito presente nos filmes de um dos maiores diretores russos da contemporaneidade, Andréi Zviáguintsev. Apesar de serem criados já após a morte de Lotman, eles servem como um ótimo exemplo de seu raciocínio. Em seus três primeiros filmes – *O retorno (Vozvraschiénie)* de 2003, *A expulsão (Izgnánie)* de 2007 e *Elena* de 2011, a ação acontece em um espaço extra-temporal, ou seja, não sabemos e nem precisamos saber em que época se trata, pois os temas são universais. Os três filmes enfocam uma família como símbolo da harmonia e um acontecimento mais dramático que a destrói: a morte de alguém próximo (do pai, do filho e do marido), e, não por acaso, em todas essas obras o enredo é cíclico, representando uma metáfora da vida, do nascimento até a morte e outro nascimento. As três histórias remetem a enredos antigos e bíblicos, entre eles, por exemplo, a Parábola do Filho Pródigo, o Massacre dos Inocentes, a história de Elena de Troia. Além disso, as três obras têm um componente mitológico como motivo central: a violação da harmonia universal, o caos e o restabelecimento da paz, abordado no ensaio de outro grande semioticista russo, Vladímir Toporov “A estrutura dos romances de Dostoiévski em relação aos esquemas arcaicos do pensamento mitológico” (TOPOROV, 1995).[[4]](#footnote-4) Porém, como trata-se da “consciência pós-mitológica”, os mitos ressuscitados por Zviáguintsev se transformam, na verdade, em antimitos, recorrendo à terminologia de mais um membro renomado da Escola Semiótica de Tártu-Moscou, Eleazar Meletínski:

Os escritores do século XX utilizaram os mitos tradicionais com um novo tratamento, que expressasse essa nova situação do homem, abandonado pela sociedade burguesa, ao passo que na Antiguidade e nas sociedades primitivas os mitos exprimiam pensamentos e sentimentos coletivos, sociais. Há aí uma grande diferença. Isso levou a que os mitos se transformassem em antimitos (MELETÍNSKI, 2006, p. 54).

Embora tanto Toporov quanto Meletínski se referissem à mitologia na literatura, tudo o que foi dito acima pode ser aplicado à reencarnação da mitologia no cinema e esclarece o conceito de “consciência pós-mitológica” a que se referia Lotman.

A proximidade entre o cinema e a literatura também é destacada pelo autor, que afirma a natureza narrativa da arte cinematográfica. Isso diferencia o cinema de outra arte recém-surgida, a fotografia, que tende à representação estática das imagens. Outra aproximação apontada por Lotman é a semelhança entre o cinema e a língua. De acordo com ele, a narrativa cinematográfica "imita a estrutura de uma língua natural" (2005, p. 665). Nesse processo:

A gramática de uma língua natural era tomada como norma, de acordo com a qual era preciso criar a gramática da estrutura narrativa da linguagem cinematográfica. Isso lembrava o processo de criação das "gramáticas" para as línguas europeias "bárbaras" na época em que a gramática latina era considerada como um ideal e uma única norma da gramática em geral: a tarefa consistia em encontrar, nas línguas nacionais, categorias que permitissem descrevê-las segundo a estrutura do latim (LOTMAN, 2005, p. 665).

Assim como na gramática, aqui também predomina o princípio de causa-efeito. De acordo com essa ideia, a narrativa cinematográfica é construída de modo linear. A própria natureza da narração consiste no fato de que o texto é construído sintagmaticamente, ou seja, por meio da combinação de segmentos isolados em uma sequência temporal (linear) (LOTMAN, 2005, p. 662). A nossa percepção tende a ligar os fatos narrados entre si e transformá-los em um enredo. Isso ocorre mesmo quando a narração não segue uma ordem cronológica, apresentando os fatos de maneira não linear. Nesse caso, podemos falar de um procedimento chamado pelo crítico-formalista V. Chklóvski de "estranhamento" e destinado a deter a atenção do leitor (e do espectador).

A quebra de uma narração cronológica permite perceber a existência de várias camadas temporais: o presente, o passado, o futuro ou até mesmo de fatos que ocorrem só na imaginação dos personagens (como no filme *If* citado acima). Tudo isso indica a presença, dentro da linguagem de cinema, das categorias verbais: de tempo (passado, presente e futuro) e até do modo conjuntivo para retratar algo que não aconteceu. Para exemplificar esse último caso, Lotman cita (LOTMAN, 2005, p. 669) o filme *Quando voam as cegonhas* (1957, do diretor Mikhail Kalatózov) em que aparecem imagens do casamento de Borís. Sabemos que essa narrativa não se refere a fatos reais porque paralelamente vemos Borís morrendo. As duas narrativas, a que acontece em tempo real e a do modo conjuntivo, são apresentadas em ritmos diferentes e, além disso, as imagens do casamento imaginário estão levemente borradas: são os recursos que o diretor usa para destacar o modo conjuntivo na narrativa.

 Continuando a comparação entre a língua e a linguagem do cinema, Lotman afirma que essa última possui ainda um outro nível, o "extrafrasal":

[...] os diferentes trechos do texto cinematográfico – as frases cinematográficas – entram em relações estruturais de paralelismo, contraposição, contraste, identificação, responsáveis pelo surgimento dos sentidos adicionais. Normalmente, a correlação entre certos trechos é sinalizada para o espectador por meio das repetições das cinefrases no início (anáforas) (LOTMAN, 2005, p. 670).

Tudo isso nos permite concluir que Lotman destaca a presença de dois componentes centrais na narrativa cinematográfica: o propriamente cinematográfico e o que remete a sua origem linguística e literária:

Dessa forma, a camada "literária" da narrativa – que é contada por meio das palavras e que de certo modo coincide com o roteiro – e a puramente cinematográfica, que pode ser imaginada visualmente, mas que não pode ser recontada com a ajuda das palavras, formam uma complexa unidade dupla que se encontra na base do enredo cinematográfico (LOTMAN, 2005, 671).

A análise lotmaniana da linguagem cinematográfica se baseia nas categorias linguísticas e nela também estão presentes as oposições binárias, oriundas da linguística saussuriana e herdadas dela por semioticistas de Tártu-Moscou. Entre as principais oposições destacadas por Lotman estão:

1. A justaposição das consciências mitológica e pós-mitológica
2. O caráter real e, ao mesmo tempo, ilusório da linguagem de cinema.
3. A presença dos planos textual e extratextual, literário e visual.
4. Ao contrário das artes estáticas, como pintura e fotografia, o cinema é uma arte dinâmica, narrativa, o que o aproxima da literatura.
5. O ator é percebido tanto como personagem do filme, quanto como um ser real, uma soma de todos os papéis que ele já interpretou.

Desse modo, a linguagem cinematográfica possui três camadas essenciais: a primeira, linguística; a segunda, literária e a terceira, cinematográfica propriamente dita, sendo que a ordem em que elas se formaram é exatamente essa: primeiramente, a língua; depois, com base nela, a literatura e, então, o cinema como sua fusão e extrapolação. A comparação com a língua e a literatura desempenha, ainda, outra função: essas duas áreas constituem uma espécie do “outro” a partir do qual o texto do cinema define os seus limites e passa a existir como um fenômeno único e isolado.

Portanto, podemos concluir que o cinema possui dois desdobramentos na semiótica da cultura de Lotman: por um lado, é uma linguagem, um dos meios através dos quais a cultura se expressa, e, por outro, é um texto, isto é uma unidade semântica vista como um objeto da análise. Vista como linguagem, representa uma combinação de características propriamente linguísticas (narrativa; enredo circular ou linear; diferentes tempos verbais, etc.) e extra-linguísticas (plano visual e auditivo, imitação da realidade e, ao mesmo tempo, a ilusão). Já em relação à sua manifestação textual, podemos definir vários textos cinematográficos possíveis: por exemplo, podemos falar do texto de alguma cultura (como o texto do cinema russo na cultura mundial). Nesse caso, o limite do texto é definido a partir do seu contato com o “outro” que pode ser representado por textos de outras culturas ou com textos de outras áreas artísticas, como, por exemplo, literatura, pintura, teatro ou fotografia. O texto ainda pode ser compreendido como uma totalidade das obras de algum diretor (nesse caso, podemos definir os textos de Eisenstein, Tarkóvski, Sokúrov, Zviáguintsev e outros, bem como a sua influência cultural). Além disso, é possível distinguir como texto algum tema recorrente na arte cinematográfica, como religião, pós-mitologia, guerra etc. Enfim, as possibilidades aqui são infinitas. É justamente esse caráter infinito e imprevisível que une as duas manifestações de cinema na semiótica de Lotman, pois no centro dela encontra-se a individualidade do ser humano.

**Referências:**

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARTHES, Roland. *Ízbrannyie raboty: Semiotika, poetika. (Obras selecionadas: Semiótica. Poética).* Moscou: Progress ,1989.

BERNARDINI, Aurora. "Mito e poética". In: *Mitopoéticas: da Rússia às Américas.* Org. de Aurora Fornoni Bernardini e Jerusa Pires Ferreira.São Paulo: Humanitas, 2006, p. 59-70.

ECO, U. *Semiótica e filosofia da linguagem.* São Paulo: Ática, 1991.

JAKOBSON, R. *"*Closing statement on linguistics and poetics". In: *Style in language*. Cambridge (Mass.), 1960, p. 353–357.

GRZYBEK, P. "Bakhtínskaia semiótika i moskóvsko-tártuskaia chkola". ("A semiótica de Bakhtin e a Escola de Tártu-Moscou"). 1990. Disponível em: <http://www.peter-grzybek.eu/science/publications/1995/grzybek_1995_lotman-bachtin.html> (acesso em 14/04/2014).

IVÁNOV, Viatcheslav Ivánovitch. "Duas forças no simbolismo moderno". In: *Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental*. São Paulo: Humanitas, 2005 [1908], p. 197-244.

LANDOLDT, Emmanuel. “Odin nevozmójnyi dialog vokrug semiótiki: Iúlia Kristeva - Iúri Lotman” ("Um diálogo impossível sobre a semiótica: Júlia Kristeva – Iúri Lotman"). In: *NLO*, v. 109, 2011, p. 135-150.

LOTMAN, Iúri. *Struktura khudójestvennogo tiéksta. (A estrutura do texto artístico).* Moscou: Iskusstvo, 1970.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ “Tiekst kak semiotítchaskaia probliéma” (“O texto como um problema semiótico”). In: *Istória i tipológuia rússkoi kultúry.* (*História e tipologia da cultura russa).* São Petersburgo: Iskusstvo – SPB, 2002, p. 158-221.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ “Kultúra kak kollektívnyi intellekt i probliémy iskússtvennogo rázuma”. (“A cultura como intelecto coletivo e os problemas da inteligência artificial”). In: *Semiosfer*a. São Petersburgo: Iskússtvo-SPB, 2001, p. 557-567.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ “Semiótika kultúry v Tártusko-Moskóvskoi semiotítchskoi chkole”. (“A semiótica da cultura na Escola semiótica de Tártu-Moscou”). In: *Istória e tipológuia rússkoi kultury. (História e tipologia da cultura russa).* São Petersburgo: Iskusstvo – SPB, 2002, p. 5-20.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_"Kultura kak subyekt i sama-sebié obyekt". ("Cultura como sujeito e seu próprio objeto"). In: *Semiosfera*. São Petersburgo: Iskusstvo-SPB, 2001, p. 639-646.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_"O problema de texto". In: VÓLKOVA AMÉRICO, E. *Alguns aspectos da semiótica da cultura de Iúri Lotman*. Tese de doutorado. São Paulo: USP, 2012, p. 169-187.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_“Simvólika Peterbúrga i probliémy semiótiki góroda”. (“A simbologia de São Petersburgo e os problemas da semiótica da cidade”). In: *Istória i tipológuia rússkoi kultúry. (História e tipologia da cultura russa).* São Petersburgo: Iskússtvo-SPB, 2002. P 208-221. [A tradução desse ensaio para o português foi feita por: AMÉRICO, Edelcio. *Texto de São Petersburgo na literatura russa*. Dissertação. São Paulo, USP, 2006].

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ “Fenómen kultúry”. (“O fenômeno da cultura”). In: *Semiosfera*. São Petersburgo: Iskusstvo-SPB, 2001, p. 568-579.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ "Nasliédie Bakhtiná i aktuálnye probliémy semiótiki". ("A herança de Bakhtin e as atuais questões da semiótica"). In: *Istória i tipológuia rússkoi kultúry*. (*História e tipologia da cultura russa*). São Petersburgo: Iskússtvo-SPB, 2002, p. 147-157.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ “Miésto kinoiskússtva v mekhanízme kultúry”. (“O lugar da arte cinematográfica no mecanismo da cultura”). In: *Ob iskússtve. (Sobre a arte).* São Petersburgo: Iskússtvo-SPB, 2005, p. 650-660.

 \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ “Priróda kinopovestvovánia”. (“A natureza da narrativa cinematográfica”). In: *Ob iskússtve. (Sobre a arte).* São Petersburgo: Iskússtvo-SPB, 2005, p. 661-670.

MACHADO, Irene. *Escola de Semiótica – A Experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ "Concepção sistêmica do mundo: Vieses do círculo intelectual bakhtiniano e da escola semiótica da cultura". In: Bakhtiniana, v. 8, n.2, 2013, p. 136-156.

MELETÍNSKI, Eleazar. Harmonia mítica com o Cosmos. In: *Mitopoéticas: da Rússia às Américas.* Org. de Aurora Fornoni Bernardini e Jerusa Pires Ferreira.São Paulo: Humanitas, 2006, p. 53-58.

POTEBNIÁ, Aleksandr. *Slovo i mif. (Palavra e mito).* Moscou: Pravda, 1980.

PAMPA, Olga Arán. El (im)posible diálogo Bajtín-Lotman. Para una interpretación de las culturas. In: *Entretextos*, v. 6, Granada, 2005.

TOPOROV, Vladímir. “O struktúre románov Dostoiévskogo v sviazí s arkhaítcheskimi skhiémami mifologuítcheskogo myshliénia”. (“A estrutura dos romances de Dostoiévski em relação aos esquemas arcaicos do pensamento mitológico”). In: *Mif, ritual, símvol, óbraz. (Mito, ritual, símbolo, imagem)*. Moscou: Progress-Kultura, 1995, p. 193-211.

VÓLKOV, Guenrikh. *Mir Púchkina. O mundo de Púchkin.* Moscou: Molodáia Gvárdia, 1989.

VÓLKOVA AMÉRICO, E. *Alguns aspectos da semiótica da cultura de Iúri Lotman*. Tese de doutorado. São Paulo: USP, 2012.

1. Formada em História, Literatura e Cultura Russa e Hispano-americana pela Universidade Estatal de Ciências Humanas de Moscou. Possui mestrado (2006) e doutorado (2012) pela Universidade de São Paulo em Literatura e Cultura Russa. Atualmente é bolsista de pós-doutorado pela CAPES. É tradutora e pesquisadora de obras de Iúri Lotman, Mikhail Bakhtin, Pável Medviédev, Piotr Bogatyriov e Roman Jakobson, entre outros. Em parte, o texto aqui apresentado baseia-se na minha tese de doutorado (VOLKOVA AMÉRICO, E. USP, FFLCH, 2012) com apoio financeiro da CAPES. [↑](#footnote-ref-1)
2. Os ensaios de Lotman são citados em nossa tradução. [↑](#footnote-ref-2)
3. Cf: “O problema de texto” de Lotman e “O problema do texto na linguística, filologia e outras ciências humanas" de Bakhtin. [↑](#footnote-ref-3)
4. Esse ensaio foi abordado por Edelcio Américo durante a sua apresentação no Congresso ABRALIC em 2007. [↑](#footnote-ref-4)