

RUS

REVISTA
DE LITERATURA
E CULTURA
RUSSA



Dossiê

Lotman pelas fronteiras: matizes de um pensador renascentista

Dezembro de 2022
Vol. 13 Número 23
ISSN: 2317-4765

REVISTA
DE LITERATURA
E CULTURA
RUSSA

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Reitor Prof. Dr. Carlos Gilberto
Carlotti Junior Vice-reitora Profa.
Dra. Maria Armanda do Nascimen-
to Arruda
FACULDADE DE FILOSOFIA,
LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
Diretor Prof. Dr. Paulo Martins
Vice-Diretora Profa. Ana Paula
Torres Megiani
DEPARTAMENTO DE LETRAS
ORIENTAIS
Chefe Prof. Dr. Mamede Mustafá
Jarouche
Vice-chefe Prof. Dr. Antonio José
Bezerra de Menezes Jr

CONTATO

Telefone: 055 11 3091-4299
E-mail: rus.editor@usp.br

SITE

revistas.usp.br/rus



Equipe Editorial

Editor responsável Fátima Bianchi, Universidade de São Paulo.
Assistência editorial Rafael Bonavina e Jéssica de Souza Farjado, Universidade de São Paulo.
Projeto Gráfico, diagramação e capa Ana Novi, Universidade de São Paulo
Monitores Guilherme Martins R. Vasconcelos e Luísa Rastelli Lapa, Universidade de São Paulo
Organizador do dossiê: Gutemberg Medeiros, Universidade de São Paulo

Conselho Editorial

Arlete Cavaliere, Universidade de São Paulo, Brasil
Bruno Barretto Gomide, Universidade de São Paulo, Brasil
Cássio de Oliveira, Portland State University, Portland, United States
David G. Molina, University of Chicago, Chicago, United States
Denise Regina Salles, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Dmitri Lvovitch Gurievitch, Moskovski Gossudarstveny Universitet im. Lomonossova, Rússia
Ekaterina Volkova Américo, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Elena Nikolaevna Vassina, Universidade de São Paulo, Brasil
Kate R Holland, University of Toronto, Toronto, Canadá
Mario Ramos Francisco Junior, Universidade de São Paulo, Brasil
Omar Lobos, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Sonia Branco Soares, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Valteir Benedito Vaz, Fundação Santo André, São Paulo, Brasil

Conselho Científico

Andrei Kofman, IMLI Rossískaja Akadémiá Nauk, Rússia
Aurora Fornoni Bernardini, Universidade de São Paulo, Brasil
Carol Apollonio, Duke University, Durham, United States
Daniel Aarão Reis Filho, Universidade Federal Fluminense, Brasil
David Mandel, Université du Québec a Montréal, Canadá
Georges Nivat, Université de Genève, Suíça
Igor Volgin, Moskovski Gossudárstvieni Universitiét im. Lomonossova, Rússia
Luciano Ponzio, Università del Salento, Lecce, Itália
Paulo Bezerra, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Peter Steiner, University of Pennsylvania, United States
Rubens Pereira dos Santos, Universidade Estadual Paulista, Brasil
Vassili Mikhailovitch Tolmatchoff, Moskovski Gossudárstvieni Universitiét im. Lomonossova, Rússia
Vladimir N. Zakharov, Petrozavodsk State University, Russia
Yuri Nikolaievitch Guirín, IMLI Rossískaja Akadémiá Nauk, Rússia

Editores Honorários

Boris Schnaiderman, Universidade de São Paulo
Jerusa Pires Ferreira, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Editor dos números 1 a 7

Mario Ramos Francisco Junior, Universidade de São Paulo

ISSN: 2317-4765

REVISTA
DE LITERATURA
E CULTURA
RUSSA

Dezembro de 2022
Volume 13 Número 23

Índice

Dossiê:

Lotman pelas fronteiras: matizes de um mensador renascentistas

Editorial Fatima Bianchi	2
Apresentação Gutemberg Medeiros	6
1. Iúri Lotman: o discurso interno do cientista/ Юрий Лотман: внутренняя речь ученого Peeter Torop/ Пеэтер Тороп	12
2. Iúri Lótman e os símbolos de Dante Alighieri/ Юрий Лотман и символы Данте Алигьери Inna Merkoulouva/ Инна Меркулова	50
3. L'arte come struttura pensante e generatrice di nuovi mondi Luciano Ponzio	80
4. Semiotização da história: A metalinguagem crítica de I. M. Lotman Irene de Araújo Machado	109
5. The center-periphery dynamics in Yuri Lotman's later works: A way forward for new epistemological dialogues Laura Gherlone	132
6. A semiosfera como paisagem biossimbólica na construção da memória na mídia Mônica Rebecca Ferrari Nunes	145
7. Roma eterna e Roma condenada: o mito de São Petersburgo em "O cavaleiro de bronze" Júlia Zorattini	167
8. Memory Renate Lachmann	185
9. A estrutura ideológica de <i>A filha do capitão</i> Iúri Lotman - Tradução de João Paulo de Oliveira Brito	205

artigos livres

- | | |
|--|-----|
| 10. Poemas infantis de Vladímir
Maiakóvski Daniela Moutian | 235 |
| 11. <i>Kutcha otvetov v more voprosov.</i>
construções binominais quantificadoras
da língua russa Diego de Oliveira | 257 |
| 12. <i>Sal no Machado</i> Rafael Bonavina | 287 |

Editorial

Vol. 13 Nº23

Autora: Fátima Bianchi
Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil
Edição: RUS Vol. 13. Nº 23
Publicação: Dezembro de 2022

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.205579>

BIANCHI, Fátima.
Editorial.
RUS, São Paulo, v. 13, n. 23, , 2022, pp. 1.



Editorial

É uma grande satisfação, neste ano em que a RUS completa 10 anos de existência, anunciar esta sua edição de Nº 23 (V. 13). Criada em 2012 pelo Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura Russa da USP, com o objetivo de divulgar e promover pesquisas produzidas no campo dos estudos russos, a RUS cada vez mais vem adquirindo visibilidade e se consolidando como um possível polo de interlocução na pauta de leitores e autores do Brasil e do exterior.

Neste ano em que se comemora também os 100 anos de Iúri Lotman, apresentando-se numa posição de destaque no campo da pesquisa de teoria literária e cultural, a revista oferece ao seu leitor um Dossiê com colaborações de importantes estudiosos de várias partes do mundo, que abordam, dos mais variados ângulos, a vida e a obra deste grande teórico russo. O Dossiê “Lotman pelas fronteiras: matizes de pensador renascentista” foi organizado por Gutemberg Medeiros, jornalista, pesquisador e professor do curso de Graduação em Jornalismo da Universidade Estadual de Londrina (UEL/Paraná).

Este número apresenta, ainda, dois artigos e uma resenha como contribuições de temática livre, ou seja, textos sobre literatura e cultura russa que não estão diretamente relacionados ao tema do Dossiê. Entre eles está o artigo “Poemas infantis de Vladímir Maiakóvski”, de Daniela Mountian (Universidade de São Paulo). Nele, a autora aborda uma parte da produção poética de Maiakóvski destinada ao público infantil, criada num contexto em que a educação e a literatura infantil haviam se tornado dois importantes pilares para a “construção” de um

novo país e de um “novo homem” na recém-formada União soviética.

No artigo *Kutchá otvetov v more voprosov*: construções binominais quantificadoras da língua russa”, representando a potência dos estudos linguísticos de russo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Diego de Oliveira procura investigar construções binominais quantificadoras do russo a partir da análise de excertos retirados do Corpus Nacional Russo.

E, para fechar esta edição, fiel à sua missão de divulgar não apenas pesquisas acadêmicas como também obras importantes na área da russística, a RUS oferece uma resenha, escrita por Rafael Bonavina (Universidade de São Paulo), do livro *Sal no Machado*, uma antologia de poemas de Ossip Mandelstam traduzidos por Astier Basílio. Numa empreitada que foge do formato tradicional, ao propor uma releitura estética do projeto gráfico do livro, o tradutor aproxima o *samizdat* russo do cordel brasileiro.

Como o próprio leitor poderá verificar, a qualidade das submissões selecionadas para esta edição comprova plenamente o nosso comprometimento com a pesquisa nacional e internacional nessa área do conhecimento.

Boa leitura!

Fátima Bianchi*

* Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil. <https://orcid.org/0000-0003-4680-9844>; <http://lattes.cnpq.br/1362666641590436>; fbianchi@usp.br

Dossiê “Lotman pelas fronteiras: matizes de pensador renascentista”

Dossier “Lotman across borders: shades of a Renaissance thinker”

Autor: Gutemberg Medeiros

Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil

Edição: RUS, Vol. 13. Nº 23

Publicação: Dezembro de 2022

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.205736>

MEDEIROS, Gutemberg.

Dossiê “Lotman pelas fronteiras: matizes de pensador renascentista”.

RUS, São Paulo, v. 13, n. 23, pp. 5-10, 2022.

Dossiê:

Lotman pelas fronteiras: matizes de pensador renascentista

A Jerusa Pires Ferreira e

Boris Solomónovitch Schnaiderman

(In Memoriam)

B

oris Schnaiderman e Jerusa Pires Ferreira definiam os pensadores da Escola de Semiótica de Tártu-Moscou, e especialmente Iúri Mikháilovitch Lotman, como “pensadores renascentistas”. Isto porque tinham uma formação das mais ricas, baseada nas mais diversas tradições de pensamento, e trouxeram tal decisiva marca em seus trabalhos ao abordar os mais diversos temas sem reducionismos. Aliás, Boris e Lotman têm algo em comum: ambos foram sargentos de artilharia na II Guerra Mundial.

As matrizes do pensamento lotmaniano são várias, da história da literatura até o estruturalismo, mas, ao ver o conjunto de sua obra, talvez o seu grande campo seja a filosofia, dada a sua correia de transmissão lastreada na Estética. Assim como Mikhail Bakhtin ou Max Bense. Daí o fato de sua carpintaria de pensamento se projetar muito além das Ciências da Linguagem. Lotman se projeta para contribuir nas mais variadas correntes de conhecimento e de pesquisa. Por exemplo, há pesquisadores que operam Lotman para analisar as Redes Sociais, algo que o russo não viu em vida.

* Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, Pós-doutorando em Ciências da Comunicação/Jornalismo e Editoração. Jornalista e Professor de Graduação em Jornalismo do Centro de Educação, Comunicação e Artes (CECA) da Universidade Estadual de Londrina, Paraná.
<https://orcid.org/0000-0003-2859-3672>; <http://lattes.cnpq.br/4113373640500713>; gam8@terra.com.br

Para se compreender melhor o contributo teórico de Lotman, é necessário conhecer determinados aspectos de sua caminhada. Ele nasceu aos 28 de fevereiro de 1922 em São Petersburgo, então Petrogrado, em família de intelectuais judeu-russos. Sua mãe formou-se em Medicina, na Sorbonne, e seu pai foi advogado e jurista. Ou seja, uma casa onde o poliglôtismo e interesses vivos em artes e diversas formas de pensamento eram o cotidiano.

Poliglôtismo e diversidade intelectual esta verificada em peso na primeira geração da Escola de Semiótica de Tártu-Moscú. Por exemplo, V. V. Ivánov é filho de destacado prosador homônimo da chamada vertente Irmãos de Serapião e cresceu em uma casa moscovita com ampla biblioteca, frequentada por teóricos como Iuri Tinianov, assim como por escritores. Entre eles Boris Pasternak, que, ao perceber a inclinação por línguas estrangeira de Ivánov, quando contava 13 anos de idade, recomendou o aprendizado do Sânscrito. Anos depois, publicou uma iniciação à língua morta a quatro mãos com Vladimir Toporov.

Voltando à formação, Lotman ingressa no Departamento de Língua e Literatura Russas da Universidade de Leningrado e estuda folclore com Vladimir Propp, teoria da linguagem poética com Grigory Gukovski, história do movimento revolucionário russo e do pensamento social russo dos séculos XVIII-XIX com NiKolai Ivánovich Mordóvtchenko e assiste aos cursos e seminários de Eikhenbaum, Victor Jirmúnski, B. Tomachévski e outros. Ou seja, essa iniciação é parte central de sua matriz epistêmica. Apesar de o movimento formalista ter sido extinto “por decreto” a partir de 1932 e de seus componentes terem sido obrigados a abjurar suas obras, o trato diário nas universidades manteve-o vivo, mesmo com a censura estatal. Ao ponto de Lotman render evidente homenagem em sua obra de maturidade, como em *Mecanismos imprevisíveis da cultura*, conforme destacou V. V. Ivánov em paratexto à edição original russa.

Na volta da Grande Guerra Pátria, retorna à mesma universidade e ingressa no círculo de alunos de Boris Eikhenbaum. Proibido de falar sobre essa corrente na academia, o fazia em sua casa, mostrando aos alunos edições originais. Em 1950, é movida outra intensa onda de perseguições políticas, especialmente como o último pogrom da era stalinista.

Devido a tal perseguição, Lotman não é aceito no curso de doutoramento. Percebendo que poderia ser preso, dispara currículos para universidades da periferia soviética e é aceito em Tártu, capital da Estônia, onde começa a lecionar folclore, teoria literária e história da literatura russa. A periferia do império soviético o recebe provavelmente por ver nele quase um dissidente, o que era muito a favor da posição estoniana ao ser anexada a *manu militare* após a guerra e de séculos de conflitos com os russos.

Em 1962, Lotman trava contato com teóricos como Toporov, Ivánov, Uspénski, entre outros, e emerge esta corrente, sob a liberdade de pensamento, na Universidade de Tártu em Cursos de Verão.

Lotman se destaca por uma vasta obra, tendo se dedicado especialmente a artigos, ao compor um caleidoscópio dos mais ricos matizes. Entre as suas características estava a de forjar carpintaria de texto o mais aberta possível, ao visar a inclusão de leitores interessados. Essa sua marca inclusiva foi decisiva para a sua passagem de aulas de literatura exibidas por canal de televisão estoniana e russa.

Desde a explosão de Tártu-Moscou na década de 1960, ainda no bojo estruturalista – no qual Lotman passou sem abandonar a sua visão historiográfica –, tem sido cada vez mais traduzido e estudado na Europa e nos EUA. No Brasil, apesar de pouco traduzido, é estudado nas edições originais em russo e em traduções em inglês, italiano e francês. Com destaque para a coletânea *Semiótica Russa* organizada por Boris Schnaiderman. Em 2022 é publicada uma das três obras de maturidade de Lotman, organizada por Irene Machado. Porém, há uma ampla coletânea de textos na trilogia *Semiosfera*, organizada e traduzida do russo em quase sua totalidade pelo cubano Desidério Navarro e publicada na Espanha pela Universitat de València e Editorial Cátedra.

Interessante observar como seu deu a divulgação dos trabalhos de Tártu-Moscou, primeiro com mais projeção fora do que dentro da Rússia, dada a censura efetivada das mais variadas formas. O grande passo foi dado pelo teórico da linguagem Roman Jakobson, na apresentação à coletânea *Théorie de la littérature: Textes des formalistes russes*, organizada por Tzvetan Todorov (Seuil, 1965). O russo declara que as conquistas

tas linguísticas e de estética soviética dos anos 20 dos formalistas russos, mesmo tão combatidas ao longo de décadas na URSS, voltariam a ser repensadas e valoradas. Nesse sentido, destaca especialmente os debates travados entre os jovens pesquisadores de Moscou, Leningrado e Tártu. Na sequência, um dos principais periódicos do estruturalismo francês e ligado à editora Seuil, *Tel Quel*, traz dossiê de textos extraídos da revista *Semiotike* de Tártu-Moscou, de autoria de Ivánov, Lotman, Syrkin, Toporov e Semeka. No texto de apresentação, uma das lideranças do Estruturalismo, Julia Kristeva, aponta ligações evidentes do grupo com Chomsky, Saussure, e considera a nova vertente teórica um “trabalho revolucionário”, especialmente por retomar um diálogo interrompido entre as culturas russa e ocidental.

A amplidão do pensamento Lotmaniano se estende aos mais variados segmentos, como observam Peeter Torop e Marek Tamm no estudo introdutório de *The Companion to Juri Lotman: a semiotic theory of culture* (Bloomsbury Academic, 2022). “Ele propôs novas interpretações originais de uma gama impressionante de fenômenos culturais e outros, da literatura russa a Dante Alighieri, do cotidiano ao duelo, teatro de fantoches ao cinema, jogo de cartas para artes visuais, arquitetura à animação, inteligência artificial ao cérebro humano. Seus *insights* têm sido especialmente influentes na conceituação das práticas de significado na cultura e na sociedade e inspiraram o trabalho de estudiosos tão diversos como Jan e Aleida Assmann, Umberto Eco, Carlo Ginzburg, Stephen Greenblatt, Wolfgang Iser, Fredric Jameson, Julia Kristeva, Lev Manovich, Franco Moretti, Paul Ricoeur, Thomas Sebeok e Tzvetan Todorov.”

A fase final da vida de Lotman foi das mais profícuas, quando iniciou novas dimensões com o ensaio sobre Semiosfera, conceito elaborado por Iúri Lotman a partir de artigo publicado originalmente em 1984 para expressar determinado espaço semiótico e a relação espaço-temporal entre diversos textos ou sistemas sígnicos que o compõe. A semiosfera é um *continuum* semiótico de textos ou objetos ou formações semióticas de vários tipos e níveis de organização. Como conjunto de diferentes textos e linguagens, fechados uns em relação aos outros, este espaço semiótico pode ser considerado como mecanismo único, senão como um organismo.

Seja composta de textos em linguagens verbais e/ou não-verbais, a semiosfera é caracterizada por alguns elementos específicos: delimitação e irregularidade semiótica. O caráter delimitado determina homogeneidade e individualidade semióticas. A delimitação deste “organismo é posicionada pela fronteira semiótica, a soma dos tradutores – filtros bilíngues através dos quais um texto se traduz a outra linguagem (ou linguagens) que se fará fora da semiosfera dada”.

Um de seus conceitos mais importantes da semiosfera é o de fronteira. A fronteira une duas esferas da *semiosis*, desde a autoconsciência semiótica – autodescrição em um metanível da semiosfera dada. A fronteira é um domínio de processos semióticos acelerados que ocorrem mais na periferia e se dirigem às estruturas nucleares para, possivelmente, desalojá-las. Espaço de trocas simbólicas aceleradas entre campos semióticos e, simultaneamente, de conflito com o estabelecido no núcleo duro da semiosfera.

Com o advento da Glasnost, entre 1987 e 1990, Lotman teve a permissão de viajar ao exterior e deu palestras em universidades na Finlândia, Itália, Alemanha, França e Suécia em coroa-mento do reconhecimento de sua produção. Lotman foi eleito membro da Academia Norueguesa e da Real Academia Sueca. Ainda foi homenageado com doutorados por várias universidades europeias (L’Université Libre de Bruxelles em 1990, Univerzita Karlova v Praze em 1991, Keele University, Reino Unido, em 1992).

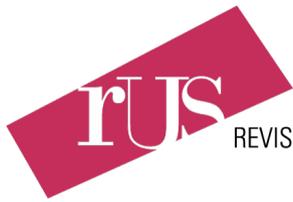
Este dossiê que a RUS apresenta é uma expressão da pluralidade do pensamento de Lotman. Todos os colaboradores contribuem para compreendê-lo melhor. Especial menção fica para Peeter Torop, o mais longo pesquisador de Tártu-Moscou em atividade, componente da segunda geração. Torop iniciou como aluno de Lotman e se tornou seu colega de departamento, trabalhando ombro a ombro com o mestre.

Esta homenagem ganha coloração especial tendo em vista o quadro internaciona da guerra da Rússia com a Ucrânia, o que levou a movimento irracional pelo mundo de discriminação contra tudo o que tem origem naquela cultura. A ponto de ter sido cancelado um curso sobre Dostoiévski na Itália. A contribuição dos russos nos mais variados segmentos artísticos ou teóricos vai se manter. Especialmente em relação a este pen-

sador, cuja fortuna crítica aponta a sua contribuição nos mais distintos campos de conhecimento.

Lotman afirmou em entrevista a Torop que quem estuda os pensadores de Tártu-Moscou é gente de fronteira, vive na troca intensa de signos e de textos em pluralidade e poliglotismo. É essa a contribuição da cultura russa ao mundo e assim se manterá.

Gutemberg Medeiros*



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Iúri Lotman: o discurso interno do cientista

Юрий Лотман: внутренняя речь ученого

Yuri Lotman: scientist's inner speech

Autor: Peeter Torop
Universidade de Tártu, Tártu,
Estônia

Автор: Пеэтер Тороп
Тартуский университет, Тарту,
Эстония

Edição: RUS Vol. 13. Nº 23

Publicação: Dezembro de 2022

Recebido: 11/10/2022

Aceito: 30/11/2022

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.203455>

TOROP, Peeter.

Iúri Lotman: o discurso interno do cientista.
RUS, São Paulo, v. 13, n. 23, pp. 12-30, 2022.

ТОРОП, Пеэтер.

Юрий Лотман: внутренняя речь ученого.
RUS, São Paulo, v. 13, n. 23, pp. 31-48, 2022.



Iúri Lotman: o discurso interno do cientista/ Юрий Лотман: внутренняя речь ученого

Peeter Torop*

Resumo: O artigo é um primeiro estudo sobre a herança de Lotman, que deixou 169 autorretratos. Concentra-se apenas naqueles que refletem o discurso interior do cientista não em rascunhos de artigos científicos, mas em vários textos mais ou menos íntimos: em cartas particulares às pessoas mais próximas, mas também em pedaços de papel aleatórios, auto-ironia. Ao considerar os autorretratos de Lotman no eixo do tempo, verifica-se o processo de autocompreensão e autoafirmação. Tomados separadamente, eles podem ser percebidos como caricaturas lúdicas, formam o automito de Lotman e o texto mitopoético que o expressa. Os autorretratos de Lotman são característicos da peculiar mitopoética deste pensador.

Аннотация: Статья представляет собой первое исследование наследия Лотмана, оставившего 169 автопортретов (личных записок или записок, адресованных самому себе?). Исследование сфокусировано только на тех текстах, которые отражают внутреннюю речь ученого не в черновиках научных статей, а в различных более или менее интимных текстах: в частных письмах самым близким людям, случайных записях, самоиронии. Рассмотрение автопортретов Лотмана в контексте времени позволяет нам увидеть процесс его личного познания и понимания себя. Взятые по отдельности, они могут быть восприняты как шуточные caricaturas, они образуют автомиф Лотмана и выражающий его мифопоэтический текст. Автопортреты Лотмана характеризуют своеобразную мифопоэтику этого мыслителя

Abstract: The article is the first study on Lotman's heritage, which left 169 self-portraits. It focuses only on those that reflect the scientist's inner speech not in drafts of scientific articles, but in various more or less intimate texts: in private letters to those closest to him, but also on random pieces of paper, self-irony. When considering Lotman's self-portraits on the time axis, the process of self-understanding and self-affirmation is verified. Taken separately, they can be perceived as playful caricatures, they form Lotman's self-myth and the mythopoetic text that expresses it. Lotman's self-portraits are characteristic of this thinker's peculiar mythopoetics.

Palavras-chave: Autoironia; Paródia; Autorretrato; Caricatura; Mitopoética

Ключевые слова: Самоирония; Пародия; Автопортрет; Caricatura; Мифопоэтика

Keywords: Self-irony; Parody; Self-portrait; Caricature; Mythopoetics

* Universidade de Tártu, Instituto de Filosofia e Semiótica, Departamento de Semiótica. Áreas de pesquisa: semiótica da tradução, estudos transmídia, Escola de Semiótica Tártu-Moscovo, história da literatura russa e estudos de Dostoiévski. <https://orcid.org/0000-0001-9392-2909>; peeter.torop@ut.ee
Тартуский университет, Институт философии и семиотики, Кафедра семиотики. <https://orcid.org/0000-0001-9392-2909>; peeter.torop@ut.ee



Fig.1 Autorretrato na imagem do Poeta
Em folha separada, colada no álbum de El. N. Uchakova, 1829
(<https://pushkinskij-dom.livejournal.com/181054.html>)

Para melhor compreender a criação e a personalidade de um escritor ou poeta estudam-se os rascunhos de suas obras. Em situações usuais, os rascunhos permitem reconstituir o percurso do trabalho sobre a obra. Contudo, com frequência é possível ver nos rascunhos um discurso interno que reflete não apenas os temas, como também o tipo de pensamento criador e de autoconsciência. Por exemplo, no caso de Aleksandr Púchkin, poeta favorito de Iúri Lotman, é possível falar em representação visual e compreensão de si. Como escreve o pesquisador Abram Efros: “Púchkin não se cansava de representar-se a si mesmo. A atenção que tinha com sua própria figura era persistente, mas também dotada de um grande sentido. Ela não se reduz à reprodução de um esquema certa vez encontrado. Púchkin tinha uma fórmula de seu rosto. Mas ele não se satisfazia apenas em aplicá-la. Ele abordava sua representação sempre de forma renovada. Havia um frescor constante em sua relação consigo mesmo” (Efros, 1945, p. 25).

Outro exemplo de compreensão de si pode ser retirado das páginas dos cadernos de notas de Fiódor Dostoiévski, que podem ser interpretados como um mito psicológico e uma mitopoética de Dostoiévski (ver Torop, 2021, p. 557). Nos cadernos de 1864-1865 há uma página com um retrato de Cervantes e as palavras “literatura”, “Semipalatinsk” e “Petersburgo” escritas repetidas vezes em caligrafia elaborada (TsGALI, f. 212.1.4). Essa página reflete a ligação associativa entre os dois escritores. Para Dostoiévski a série Semipalatinsk – Literatura – Petersburgo representa o retorno à literatura depois do desterro. Cervantes também se tornou um escritor conhecido depois da prisão. Os autores estão ligados por alguns paralelos biográficos. Além disso, Dostoiévski tinha em Cristo seu ideal e, em Dom Quixote, a melhor expressão desse ideal. (fig.2)

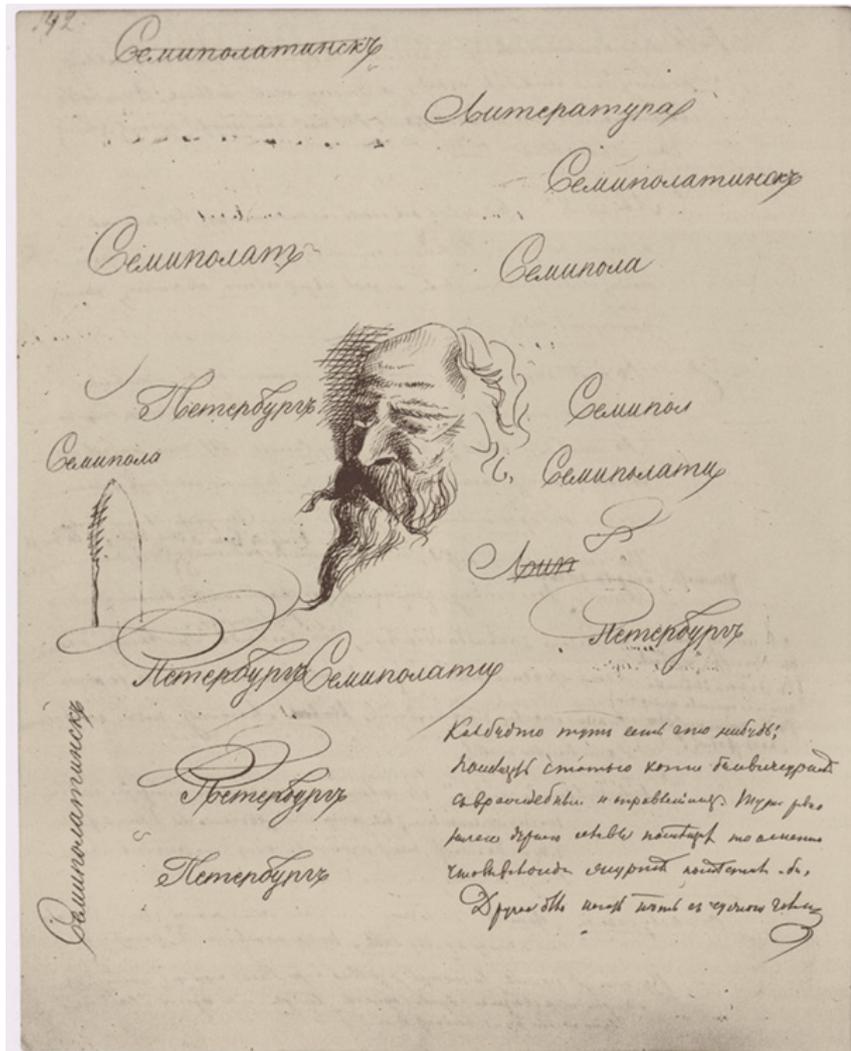


fig.2

É característico que a página do caderno de notas de Dostoiévski expresse um momento importante na vida do escritor. Até então ele havia atuado ao mesmo tempo como escritor e jornalista. Depois disso ele passou a escrever seus romances maiores, ou seja, ingressou na grande literatura. Aqui se expressa a personalidade de Dostoiévski. A compreensão de si de Lotman vem dessa mesma via. Lotman, a exemplo de Púchkin, escreveu em sua biografia sobre o poeta: "Púchkin entrou na literatura russa não apenas como Poeta, mas como um mestre genial da vida, um homem dotado de um talento sem

precedentes para ser feliz mesmo em circunstâncias trágicas”. Ele escreveu a Boris Uspiénski, seu amigo e coautor: “É claro que é possível e necessário organizar seus negócios externos, mas não se pode deixar que a alegria interna fique abaixo de certo nível crítico. Do contrário, ela não será recobrada nem nas condições mais favoráveis. Se ainda há escolha, quer dizer que não está tão mal, e mesmo que não haja escolha não é de todo mal, agora, se estiver muito mal, então haverá orgulho em ser alegre (não estou falando daquela alegria que se manifesta em gargalhadas animadas, mas da alegria da alma, que permite sentir satisfação quando o tempo está bom, ao brincar com as crianças e ao trabalhar o pensamento (principalmente no trabalho – com que satisfação ele cortou a lenha!)¹

Lotman deixou 169 autorretratos. No presente artigo irei me deter naqueles que refletem o discurso interno do autor não nos rascunhos de suas obras, mas em textos mais ou menos íntimos: em cartas particulares para pessoas próximas, mas também em pedaços aleatórios de papel. Eles são caracterizados por uma impulsividade e por aquela “alegria interna” sobre a qual ele escreveu a Uspiénski. É preciso lembrar um traço específico dessa alegria: a auto-ironia. Ao analisarmos os retratos de Lotman cronologicamente, veremos um processo de compreensão de si e autoafirmação. A impulsividade da visualização desse processo permite integrar os autorretratos no escopo de um discurso interno. L. Guínzburg trata de Lotman como personagem de sua própria criação: “A pessoa reelabora constantemente sua vida no discurso interno e externo; e o discurso interno anseia irresistivelmente por encarnar-se para fora. É claro que o que acontece aqui não é apenas uma ativação reflexiva da energia discursiva. A pessoa anseia por objetivar em palavras o que há de mais importante e relevante para o estado de sua consciência, incluindo toda sorte de emoções e afetos, que precisam particularmente de uma encarnação verbal imediata. [...] A pessoa afirma seus valores ao objetivá-los em palavras; com isso ela mesma se afirma. A autoafirmação da personalidade se realiza em seu comporta-

1 Lotman, 1997, p. 565.

mento, e isso inclui o comportamento discursivo. Nesse plano, a palavra pronunciada é um dos meios mais potentes”.²

O anseio do discurso interno por encarnar-se para fora leva a uma situação e comunicação especial ao mesmo tempo consigo mesmo e com os outros ou consigo mesmo como se fosse outro. Nesse contexto, compreende-se a pragmática dos textos mitopoéticos, os quais “à diferença das obras não mitológicas, nas quais há uma fronteira clara entre texto e público, entre criador (= intérprete) e receptor, os textos de tipo mitológico provocam o público para a co-criação e não podem funcionar sem sua participação ativa. Isso confere ao processo de transmissão – percepção não um caráter de troca de informações fracionadas, mas o aspecto de uma ação contínua e não fracionada...”.³ Nessa ação manifesta-se a duplicidade da natureza do modo antigo de narração, no qual “o mais fundamental é que “uma coisa” é sempre contada com a ajuda de “outra”. E essa “outra coisa” é a narração.⁴ A esse mesmo princípio está subordinada também a descrição dos personagens: “No epos o herói mítico não tem caracterização interna; suas características são descritas por meio da contraposição a outro herói (por exemplo, Aquiles e Meléagro), ou pela contraposição a outro herói”.⁵ Isso vale também para os autorretratos de Lotman, nos quais ele se encarna em diferentes pessoas e até em animais. Dessa forma, os autorretratos expressam o discurso interno do autor, que não é visto ou ouvido fora de seu mundo interior. Tomados separadamente, eles podem ser percebidos como caricaturas brincalhonas, mas em conjunto eles formam um auto-mito de Lotman e o texto mitopoético que o expressa.

Parte dos autorretratos refletem uma reação a eventos e situações concretas da vida de Lotman. Assim, são a parte autobiográfica do auto-mito. Na teoria da autobiografia, o autorretrato se distingue como um gênero à parte. Ele é usado por pessoas que não querem escrever uma autobiografia li-

2 Guíinzburg, 1979, p. 162.

3 Lotman, Mints, 1981, p. 45

4 Freidenberg, 1998, p. 271

5 Idem.

near, como um currículo, por exemplo. Elas desejam lembrar momentos especiais de suas vidas, sejam os mais felizes ou mesmo os mais tristes ou trágicos. Dessa forma, o autorretrato pode ser um meio de auto-terapia ou auto-descrição (em geral, feita em discurso interno) para melhor compreensão do passado ou do presente.

Um primeiro exemplo é o autorretrato de 1965, com inscrição "Eu-convencional" (fig.3).

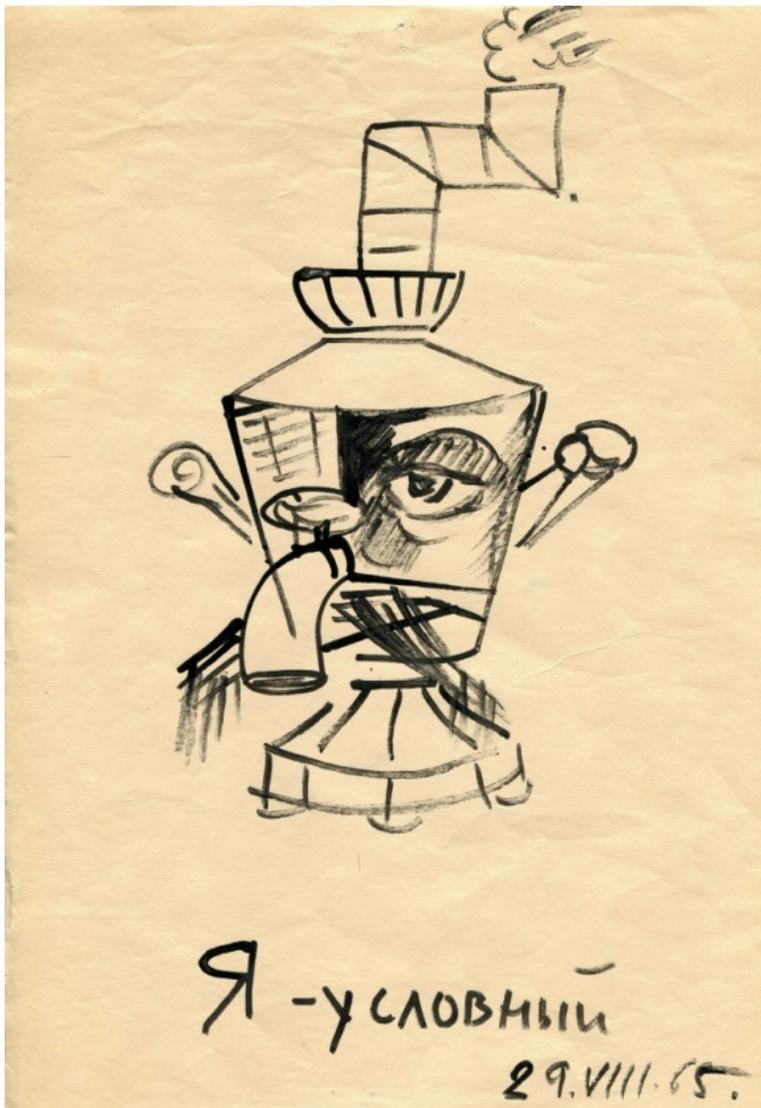


fig.3

Lotman gostava de diferentes estilizações. “Eu-convencional” foi feito no estilo da vanguarda russa antes da escrita do artigo em co-autoria com Boris Uspénski para a Enciclopédia Filosófica. Esse tema já havia ocupado Lotman antes, já que o mundo artístico era um dos conceitos-chave dos estudos literários semióticos dos anos 1960. Daí o interesse pela refratação artística da realidade na literatura e por diferentes tipos de convenções. Por exemplo, Lotman escreveu nesse período sobre a convencionalidade da representação romântica da granja Dikanka ou da imagem fantástica da Avenida Niévski na Petersburgo de Gógol. O artigo começou a ser escrito em 1967 e publicado em 1970.⁶

Se “Eu-convencional” reflete um período concreto da vida de Lotman, esse mesmo tipo de representação existe também nos autorretratos em que se repete o motivo da sobrecarga com problemas domésticos. É claro que um chefe de família e pai de três filhos tem muitas preocupações. Mas aqui temos sua convencionalidade habitual no autorretrato de 1971. É preciso dizer que, ao lado da falta de aproveitamento e do acúmulo de obrigações simultâneas, Lotman gostava de cozinhar e de servir. Inclusive era um chefe muito criativo segundo muitos memorialistas (fig.4).

Em 1964, Lotman publicou seu primeiro livro de semiótica, *Aulas de poética estrutural*. Alguns anos depois, surgiu a possibilidade de fundar o laboratório de semiótica na universidade de Tártu. O belo plano foi estragado pelos tanques soviéticos em Praga e pelas barricadas de 1968 em Paris. A criação do laboratório com um nome tão perigoso como semiótica mostrou-se impossível. Em 1970, a editora Iskusstvo de Moscou publicou a monografia de Lotman, intitulada *Estrutura do texto artístico*. Em janeiro do mesmo ano, o KGB fez buscas no apartamento de Lotman. As buscas estavam ligadas à prisão, em janeiro de 1970, de uma manifestante contra os tanques, a poetisa e dissidente Natália Gorbaniévskaja, com quem Lotman tinha ligação próxima. O fato da busca levou ao fechamento da seção da editora que publicaria *Estrutura do texto*

⁶ Lotman, Uspénski, 1970



fig.4

artístico. Lotman refletiu essa situação em um autorretrato. O desenho foi feito antes do aniversário de 50 anos de Lotman e houve a intenção de publicá-lo numa antologia por ocasião da efeméride. Contudo, o desenho não foi utilizado para evitar associações paródicas indesejadas com as buscas do KGB no apartamento de Lotman. A inscrição na imagem diz: “Neutralizar o criminoso! Principais sinais: 1. Chama-se Iu. M. Lotman; 2. Coração de ouro (intermitente); 3. Ao conversar, diz “Por gentileza”, “Com sua permissão”. Escreve a palavra “Senhor” com inicial maiúscula (fig.5).

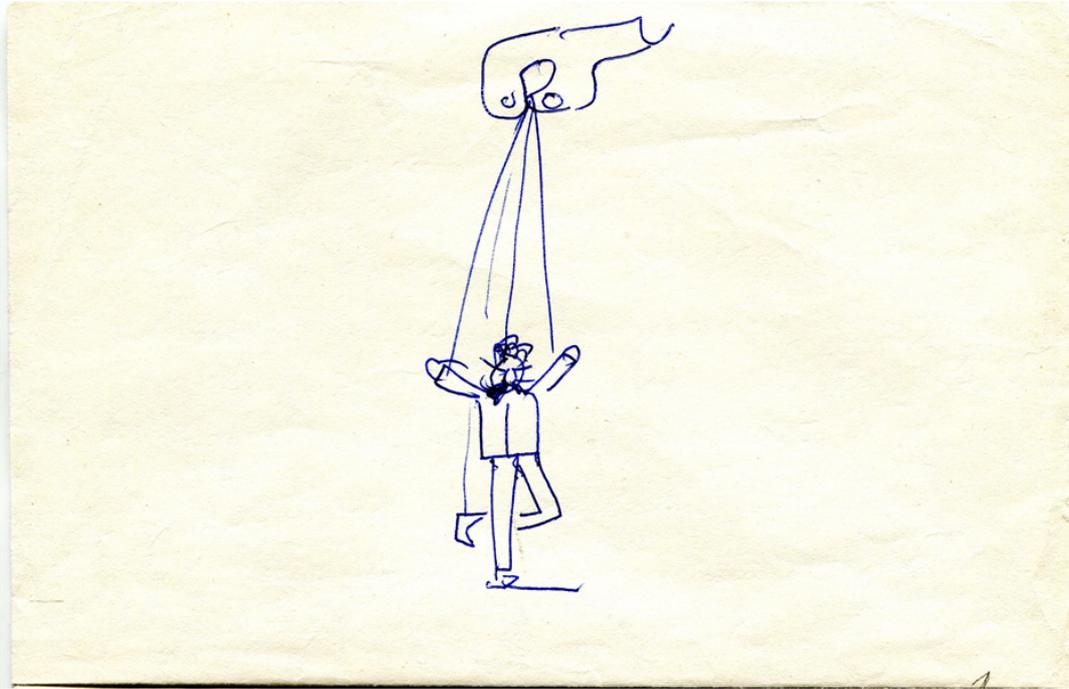
Nesse período, Lotman e seus colegas formularam a concepção de semiótica da cultura e, em 1973, escreveram a certidão de nascimento da semiótica da cultura, o programa coletivo intitulado “Teses sobre o estudo semiótico das culturas (aplicadas a textos eslavos). Além de Lotman, Viatchesláv Ivánov, Aleksandr Piatigórski, Vladímír Toporov e Boris Uspiénski participaram da criação do programa. Nessa época já estava claro que seria difícil e até perigoso publicar esse texto na União Soviética, pois a semiótica não era oficialmente aceita. Assim, com o objetivo de garantir sua divulgação internacional, o texto em russo das Teses foi publicado na Polônia entre os materiais do congresso internacional de eslavistas e, em inglês, na Holanda. O programa despertou interesse internacional, e quando Umberto Eco organizou, em 1974, um congresso internacional de semiótica em Milão, Lotman foi convidado. Contudo, ele não foi autorizado a deixar a União Soviética. Há uma espécie de resumo desse evento no arquivo de Lotman na forma de um autorretrato duplo com a inscrição “Motim”(fig.6e7).

fig.5



Além de Lotman, Viatchesláv Ivánov, Aleksandr Piatigórski, Vladímír Toporov e Boris Uspiénski participaram da criação do programa. Nessa época já estava claro que seria difícil e até perigoso publicar esse texto na União Soviética, pois a semiótica não era oficialmente aceita. Assim, com o objetivo de garantir sua divulgação internacional, o texto em russo das Teses foi publicado na Polônia entre os materiais do congresso internacional de eslavistas e, em inglês, na Holanda. O programa despertou interesse internacional, e quando Umberto Eco organizou, em 1974, um congresso internacional de semiótica em Milão, Lotman foi convidado. Contudo, ele não foi autorizado a deixar a União Soviética. Há uma espécie de resumo desse evento no arquivo de Lotman na forma de um autorretrato duplo com a inscrição “Motim”(fig.6e7).

Lotman nunca renunciou à soberania espiritual. Considerava as limitações políticas repugnantes, mas os problemas cotidianos eram numerosos. A partir dos anos 1960, um



dos Leitmotiv de seus autorretratos passou a ser o cansaço constante. Cansaço da vida familiar, do trabalho, da ciência, da burocracia. O segundo polo do rebelde era o mártir. Mas um mártir com uma missão, como ironiza Lotman em carta à esposa. Quando Zara Mints trabalhou nos arquivos em Petersburgo, Lotman respondia por tudo tanto na universidade como em casa. O desenho incluído na carta à esposa tem a seguinte inscrição: “Por Boris”; “departamento”; “relatórios”; “Por mim”; “aulas”; “Biblioteca do poeta”; “correções”; “Por você”; “mercado”; “aulas de Míchim”. No texto acima do desenho, lê-se: “Eu agora sou, de fato, ‘um em três pessoas’: por mim, por você e por Boris”. No texto abaixo do desenho, lê-se: “Um em três pessoas. Isso é besteira, eu até que lido bem, ainda mais porque comigo estão dois bandidos crucificados” (fig.8).

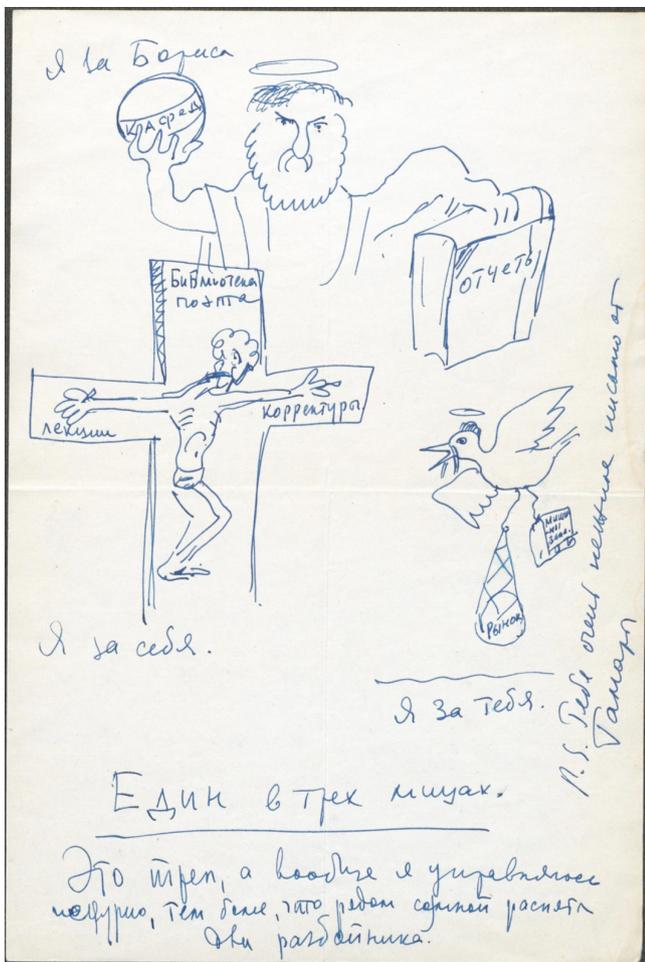


fig.8

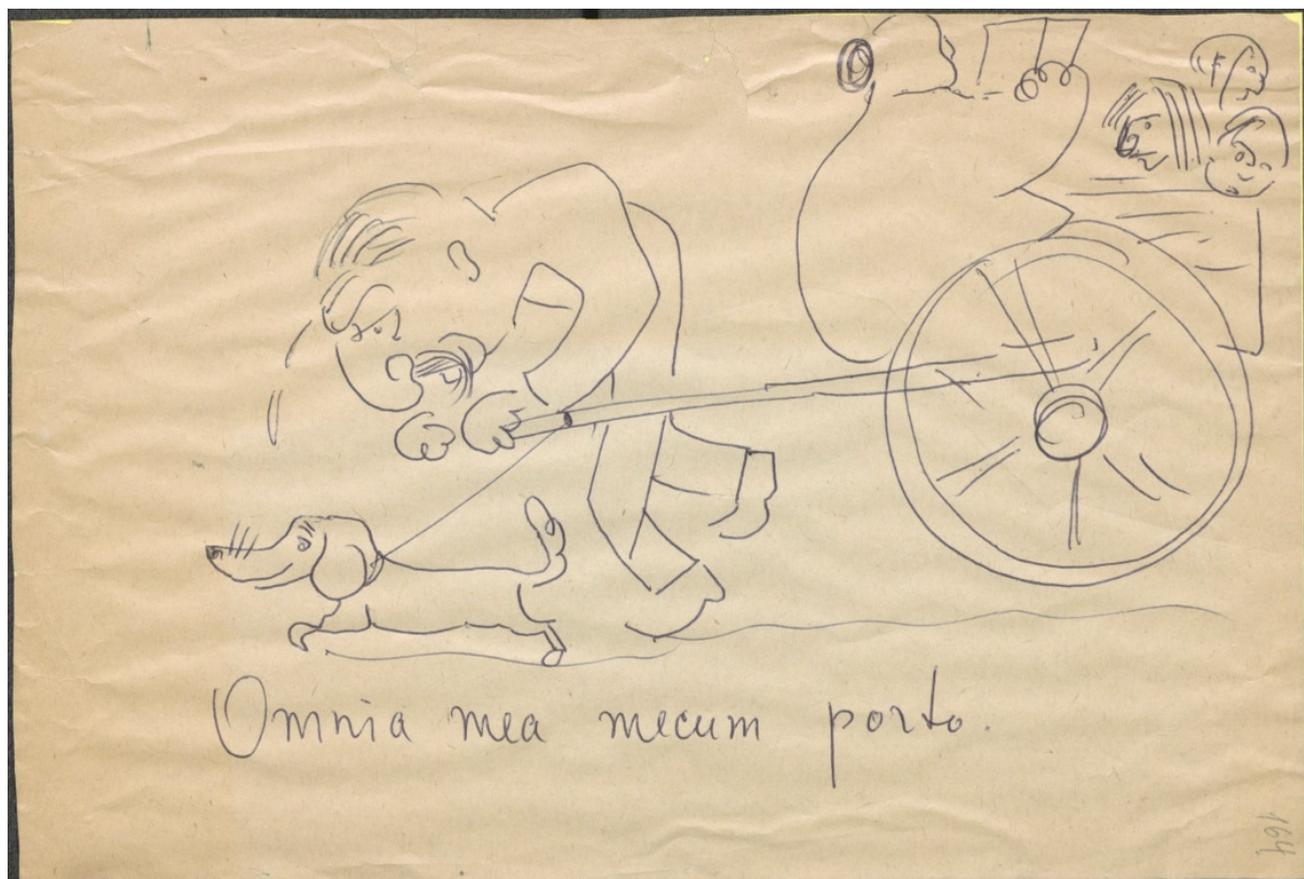


fig.9

Temos aqui uma descrição paródica da sobrecarga de trabalho. Pai, como chefe de departamento (Boris Egórov o havia antecedido); Filho, como especialista e professor; Espírito Santo, como pai de família. Lotman era famoso por sua capacidade de trabalho. Ele teve de assumir a chefia do departamento e escrever relatórios, sua carga de aulas era superior à norma, ele preparava a publicação de diversos manuscritos de arquivo tanto para a Biblioteca do Poeta quanto para a série Monumentos Literários. Por ser muito produtivo, a revisão de seus artigos e livros tomava também muito tempo. Sem contar o cotidiano familiar e os filhos. Para Mikhail, o filho mais velho, os pais ofereceram uma educação complementar. Havia ainda formas mais simples de sofrimento, para os quais Lotman cita Cícero: “Levo comigo tudo o que é meu” (fig. 9).



fig.10

Há outras composições mais simples sobre a fadiga. Por exemplo, o cansaço depois da defesa de trabalhos de curso, com a seguinte explicação na inscrição: “Tarde, tarde da noite”(fig.10).

Ou o cansaço no final de uma reunião de departamento (fig.11).

Elementos de auto-ironia e paródia permitem enxergar nesses autorretratos uma espécie de auto-terapia, o lado oposto de seu otimismo. Além do cansaço, Lotman tinha que lutar contra as limitações ideológicas, a burocracia sem sentido e a ignorância dos superiores. Embora Lotman fosse muito decepcionado com a vida, ele sempre sabia ver nas coisas ruins possibilidades de superação e sobrevivência para si e para os outros. Os desenhos “Tudo pereceu” e “Enforca-se” significam que Lotman não desanimava (fig.12 e 13).



fig.11



fig.12

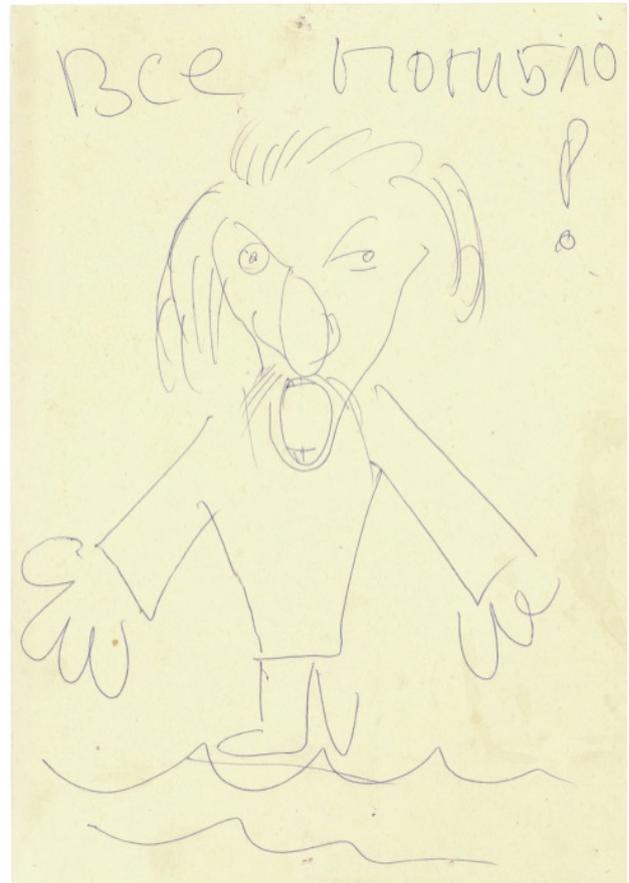


fig.13

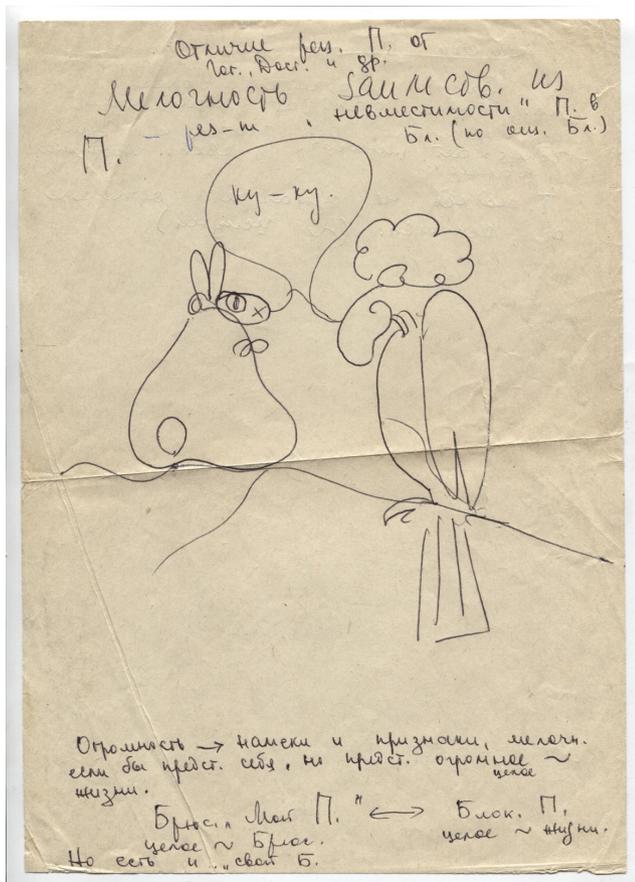


fig.14



fig.15

Na presente revisão, não foi possível apresentar toda a variedade de autorretratos de Lotman. Contudo, é preciso indicar ainda uma característica da mitopoética de Lotman. Na mitologia doméstica da família, Lotman aparecia sob a forma de diferentes pássaros, já Zara Mints quase sempre era uma lebre. Embora Zara Mints fosse especialista na literatura russa da segunda metade do século XIX até o início do século XX e Iúri Lotman estudasse literatura russa desde a época da Rússia Antiga até a primeira metade do século XIX, eles sempre encontravam temas em comum e escreveram alguns trabalhos em coautoria. Chegaram a concepções comuns em trabalhos sobre a correlação entre literatura e mitologia (fig. 14 e 15).

Em uma das imagens há a inscrição “Ku-ku”, em outra, “Concepção”. O texto abaixo diz: “Em um galho estou eu: ‘Ku-ku!’. No outro está você: ‘Ku-ku!’”. Há muitos desenhos com esse tema.

Uma variedade especial de autorretratos são as assinaturas-autorretrato. Nessa ideografia pessoal há não apenas variações simples, mas é possível observar uma evolução. O formato usual de tais assinaturas pode ser visto nos dois exemplos a seguir (fig.16 e 17):



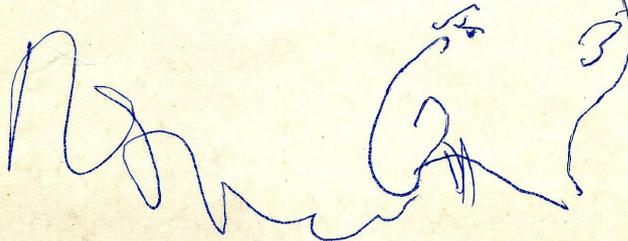
fig.16



fig.17

Lotman utilizava a assinatura-autorretrato em cartas e em dedicatórias em livros e artigos. No final da vida, já doente, Lotman tinha dificuldades para escrever e ditou artigos e cartas. O texto no cartão de felicitações de 1992 foi ditado, mas a assinatura-autorretrato e as palavras sobre os últimos fios de cabelo ("ainda tem três fios") foram feitos por Lotman (fig. 18).

Дорогой Кент!
Просят, что пишешь, а не пишу своей рукой,
боюсь, что иначе ты ничего не поймешь.
Будь здорова! Не забывай нас, а мы о
тебе помним всегда и непрерывно! И да
решатся все твои беды и творческие
трудности самым приятным для тебя способом!
Поздравь от моего имени маму.



из еще
трех волос
яйц

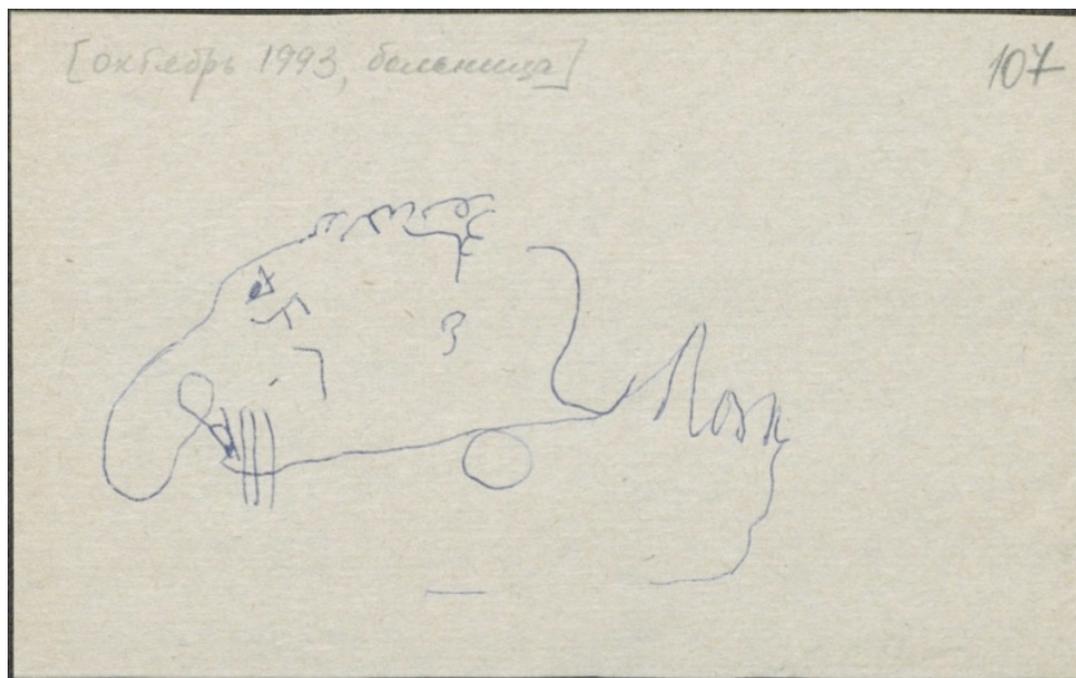
С днем рождения
Кат

я с любовью присоединяюсь к
поздравлениям. Т.Кима тоже.
Лотман

HERBERT SELGLAID

© „Olion“, 1992. F1431. TRT. T. 487

fig.18



Lotman cunhou o termo “procedimento-menos” para designar a ausência significativa de algum indício importante nos textos. Este é o caso da ausência da escrita em sua última mensagem, composta em seu último mês de vida no hospital (fig.19).

Embora a mensagem não tenha palavras, ela, ainda assim, é uma mensagem. Dessa forma, depois da morte de Lotman, podemos ter contato com ele não somente por meio de seu legado escrito (livros, artigos, biografias e carta). Seu discurso interno também passou a ser texto, sua autodescrição e autoanálise, a automitologização de sua própria vida. Se colocarmos lado a lado todos os desenhos de Lotman (mais de 400), conheceremos a modalidade principal de Lotman, entenderemos como ele se relacionava consigo mesmo e com os demais. Tomando entre eles os 169 autorretratos, teremos a história visual da vida de Lotman, seus Leitmotivs, as formas de vivenciamento de épocas difíceis com ajuda da auto-ironia e da auto-terapia. Esses retratos permitem compreender a alegria e a coragem de Lotman, das quais se lembram todos que o cercavam. Esse texto-autorretrato ainda está por ser investigado. Em 2016 a Universidade de Tallin lançou o livro *Autorretratos de Iu. M.*

Lotman que tornou esse legado acessível para a pesquisa. O presente artigo ainda não é uma pesquisa, apenas uma primeira abordagem a esse material. O autor agradece a Juri Lotman Semiotics Repository pelos direitos de reprodução dos autorretratos de Lotman apresentados neste artigo.

Referências bibliográficas

GUÍNZBURG, Lídia. *O literaturnom gueroe* [Sobre o herói literário]. Leningrado: Soviétski pissátel, 1979.

KUZOVNIKA, Tatiana; Daniel, Serguei (Orgs.). *Avtoportrety Iu. M. Lotmana*. Tallin: Editora da Universidade de Tallin, 2016.

LOTMAN, Iu. M.; Uspiénski, B. A. *Uslóvnost v iskússtve – Filossófskaia entsiklopédiia T. 5* [A convencionalidade na arte – Enciclopédia Filosófica v. 5]. Editado por F. V. Kontantínov. Moscou: Soviétskaia entsiklopédiia, 1970, pp. 287-288.

LOTMAN, Iu. M. *Pisma: 1940-1993* [Correspondência: 1940=1993]. Organização, preparação do texto, introdução e comentários de B. F. Egórov. Moscou: Iazkyk russkoi kultury, 1997.

LOTMAN, Iu. M.; Mints, Zara. *Literatura i mifologuiia* [Literatura e mitologia]. *Trudy po znakovym sistemam* [Trabalhos sobre sistemas de signos], 13, pp. 35-55, 1981.

TOROP, Peeter. Tchernovik kak vnútrenniaia rietch: k istokam mifopoéticheskogo mychliéniiia Dosotoiévskogo [O rascunho como discurso interno: sobre as origens do pensamento mitopoético de Dostoiévski]. *Revue des études slaves*, XCII, 3-4, pp. 549-565, 2021.

FREIDENBERG, Olga. *Mif i literatura driévnosti* [Mito e literatura da antiguidade]. Moscou: Vostótchnaia literatura RAN, 1998.

EFROS, Abram. *Avtoportréty Puchkina* [Autorretratos de Púchkin]. Moscou: Goslitmuzei, 1945.

Tradução de **Priscila Nascimento Marques** <https://orcid.org/0000-0002-7111-6372>; prinmarques@alumni.usp.br

Texto original

Для лучшего понимания творчества и личности писателя или поэта изучаются черновики их произведений. В обычной ситуации черновики позволяют восстановить ход работы над произведением. Но очень часто можно к черновикам относиться как к внутренней речи, отражающей не только темы, но тип как творческого мышления, так и самосознания. Например, в случае любимого поэта Юрия Лотмана, Александра Пушкина, можно говорить о визуальном изображении и осмыслении самого себя. Как пишет исследователь Абрам Эфрос: «Пушкин не уставал изображать себя. Его внимание к своему облику было настойчиво, и оно полно огромного смысла. Оно не сводится к повторению однажды найденной схемы. Формула своего лица у Пушкина была. Но он не довольствовался ее применением. Он подходил к своим изображениям каждый раз как бы заново. У него была в отношениях с собой всегдашняя свежесть (Эфрос 1945: 25).



Автопортрет в образе Поэта. На отдельном листке, вклеенном в альбом Ел. Н. Ушаковой. 1829 г. (<https://pushkinskij-dom.livejournal.com/181054.html>)

Другим примером самоосмысления можно привести страницу из записной тетради Федора Достоевского, которую можно интерпретировать в рамках психомифа и мифопоэтики Достоевского (см подробнее Тороп 2021: 557). В тетради 1864-1865 гг. есть страница с портретом Сервантеса и с каллиграфически повторяющимися словами Литература, Семипалатинск и Петербург (ЦГАЛИ, ф.212.1.4). Данная страница отражает ассоциативную связь между двумя писателями. Для Достоевского означает ряд Семипалатинск – Литература – Петербург возвращение в литературу после каторги. И Сервантес стал известным писателем после заключения. Их

им биографии Пушкина: «Пушкин вошел в русскую культуру не только как Поэт, но и как гениальный мастер жизни, человек, которому был дан неслыханный дар быть счастливым даже в самых трагических обстоятельствах». Эту установку перенял у Пушкина и сам Лотман. Он писал своему соавтору и другу Борису Успенскому: «Конечно, можно и нужно устраивать свои внешние дела, но нельзя позволять внутренней веселости опускаться ниже некоего критического уровня. Иначе она уже не вернется при самых благоприятных внешних условиях. Да и раз еще есть выбор, значит, уже не так худо, да и без выбора не так худо, да если и так худо, так ведь есть гордость на то, чтобы и тогда быть веселым (я говорю не о той веселости, которая выражается бодрим ржанием, а о веселости души, которая позволяет получать удовольствие от хорошей погоды, игры с детьми и работы мысли (вообще от работы) – вот сейчас с наслаждением колот дрова!)» (Лотман 1997: 565).

В наследии Лотмана сохранилось 169 автопортретов. В данной статье я остановлюсь только на тех, которые отражают внутреннюю речь ученого не в черновиках научных работ, а разных более или менее интимных текстах: в частных письмах к самым близким людям, но и на случайных клочках бумаги. Их характеризует импульсивность и та «внутренняя веселость», о которой он писал Успенскому. Необходимо запомнить и одну специфическую черту этой веселости – самоиронию. Если рассматривать автопортреты Лотмана на временной оси, то видим процесс самоосмысления и самоутверждения. Импульсивность визуализации этого процесса позволяет интерпретировать автопортреты в рамках внутренней речи. К Лотману как персонажу собственного творчества относятся и слова Л. Гинзбург: «Человек непрерывно перерабатывает свою жизнь во внутреннюю и внешнюю речь, и внутренняя речь неудержимо стремится воплотиться вовне. Здесь имеет место, конечно, не только простейшая рефлекторная активизация речевой энергии. Человек стремится объективировать в слове самые важные, актуальные для него состояния своего сознания, в том числе всевозможные эмоции и аффекты, которые в особенности

нуждаются в непосредственном словесном воплощении. [...] Человек утверждает свои ценности, объективируя их в слове; тем самым он самоутверждается. Самоутверждение личности осуществляется в ее поведении, в том числе в ее речевом поведении. Произносимое слово в этом плане одно из самых сильных средств» (Гинзбург 1979: 162).

Стремление внутренней речи воплотиться во вне приводит к особой ситуации общения одновременно с самим собой и с другими или с собой как с другим. В данном контексте можно понимать прагматику мифопоэтических текстов, которые «в отличие от немифологических произведений, в которых между текстом и аудиторией, создающим (= исполнителем) и воспринимающим пролегает четкая грань, тексты мифологического класса провоцируют аудиторию на сотворчество и не могут функционировать без ее активного соучастия. Это придает процессу передачи – восприятия не характер обмена дискретными сообщениями, а облик недискретно-континуального действия...» (Лотман, Минц 1981: 45). В этом действе проявляется и двуприродность античного способа повествования, где «самое основное то, что «одно» всегда рассказывается с помощью «другого». И это «другое» – наррация» (Фрейденберг 1998: 271). Этому же принципу подчиняется и описание персонажей: «В эпосе мифический герой не имеет внутренней характеристики; его свойства описываются путем уподобления другому герою (например, Ахилл – Мелеагру), или путем противопоставления другому герою» (Фрейденберг 1998: 271). Это относится и к автопортретам Лотмана, где он перевоплощается в разных людей и даже животных. Тваким образом, в автопортретах выражается внутренняя речь ученого, невидимая и неслышимая вне его внутреннего мира. Отдельно взятыми они могут быть восприняты как шуточные карикатуры, но в сумме они образуют автомиф Лотмана и выражающий его мифопоэтический текст.

Часть автопортретов отражают реакцию на конкретные события и ситуации в жизни Лотмана. Тем самым они являются автобиографической частью автомифа. В теории автобиографистики различают в качестве отдельного жанра автопортрет. Этим жанром пользуются люди, которые не хотят

писать линейную автобиографию типа CV. Они хотят вспомнить особые моменты в своей жизни, как самые счастливые, так и самые грустные или травмирующие моменты. Таким образом, автопортрет может быть средством автотерапии или самоописанием (часто во внутренней речи) для лучшего понимания прошлого или настоящего.

В качестве первого примера можно привести автопортрет 1965 года с подписью «Я -условный».

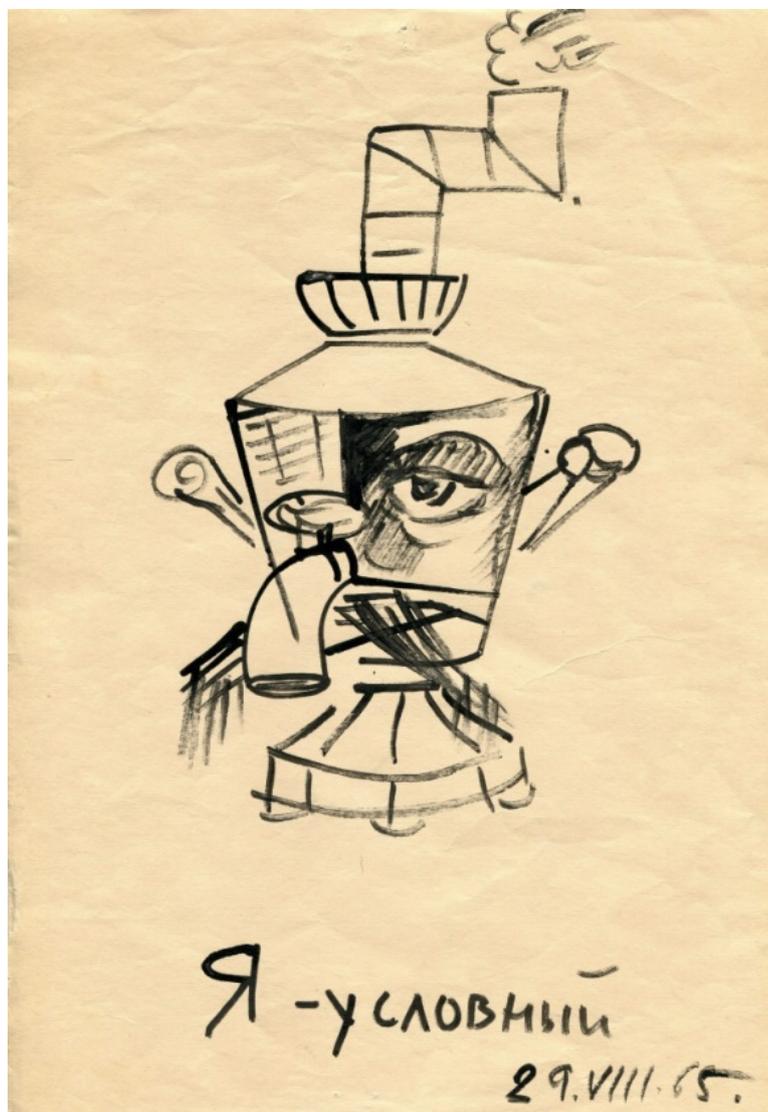


fig.3

Лотман любил разные стилизации. «Я – условный» нарисован в стиле русского авангарда до написания совместной статьи с Борисом Успенским для философской энциклопедии. Эта тема занимала Лотмана и раньше, так как одним из ключевых понятий семиотического литературоведения 1960-х гг был художественный мир. Отсюда интерес к художественному преломлению действительности в художественной литературе и к разным типам условности. Например, Лотман писал в этот период об условности романтического изображения хутора Диканки или фантастический образ Невского проспекта в Петербурге Гоголя. Статью они начали писать в 1967 и вышла статья в 1970 году (Лотман, Успенский 1970).

Если «Я – условный» отражает конкретный период в жизни Лотмана, то тот же тип изображения существует и в автопортретах, в которых повторяется автомифический мотив перегруженности домашними проблемами. Конечно, у главы семьи и отца трех сыновей было много забот. Но и тут возможна своя бытовая условность в автопортрете 1971 года. Но надо сказать, наряду с неуспеванием и обилием одновременных обязанностей Лотман любил готовить и угощать. И был очень творческим поваром по мнению многих мемуаристов. (fig.4).

В 1964 году Лотман опубликовал свою первую семиотическую книгу «Лекции по структуральной поэтике». Несколько лет после этого возникла возможность основать в Тартуском университете лабораторию семиотики. Хороший план испортили советские танки в Праге и баррикады в Париже в 1968 году. Создание лаборатории с таким опасным названием как семиотика оказалось невозможным. В 1970 году в московском издательстве «Искусство» вышла монография Лотмана «Структура художественного текста». В январе того же года в квартире Лотмана был обыск КГБ. Обыск был связан с арестом в январе 1970 года протестующей против танков поэтессы и диссидентки Натальи Горбаневской, с которой у Лотмана были тесные контакты. Факт обыска привел к ликвидации того отдела издательства, который издал «Структуру художественного текста». Эту ситуацию Лотман и отразил в автопортрете. Рисунок был сделан до 50-летнего юбилея Лотмана и его хотели опубликовать в сборнике в честь этого события.



fig.4

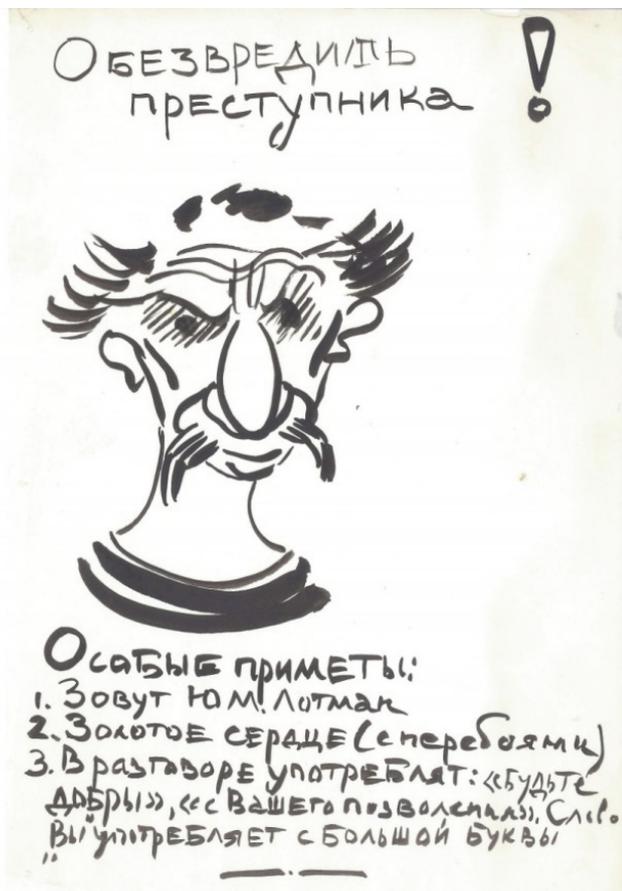
Рисунок все же не был использован из-за нежелаемых пародийных ассоциаций с обыском КГБ в квартире Лотмана. Надписи на картине: «Обезвредить преступника! Особые приметы: 1. Зовут Ю. М. Лотман 2. Золотое сердце (с перебоями) 3. В разговоре употребляет: «Будьте добры», «с Вашего позволения». Слово «Вы» употребляет с большой буквы».(fig.5).

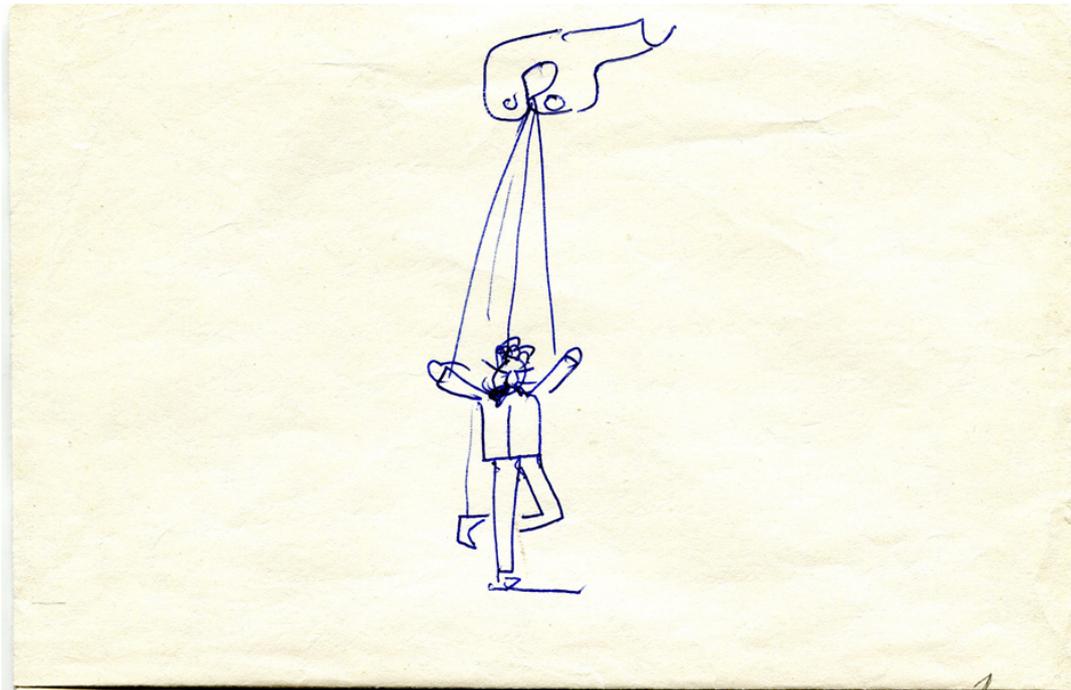
В этот же период Лотман и его коллеги сформулировали концепцию семиотики культуры и написали в 1973 году в качестве свидетельства о рождении семиотики культуры коллективную программу под названием «Тезисы к семиотическому изучению культур (в применении к славянским текстам)». Кроме Лотмана участвовали в создании программы Вячеслав Иванов, Александр Пятигорский, Владимир Топоров и Борис Успенский. К этому времени было уже понятно,

что издать этот текст в Советском Союзе будет трудно и даже опасно, так как семиотика не была официально акцептирована. Также в целях международного распространения русский текст Тезисов был опубликован в Польше в материалах международного конгресса славистов, а английский текст вышел в Голландии. Программа вызвала международный интерес и когда в 1974 году Умберто Эко организовал в Милане международный конгресс семиотики, он пригласил туда и Лотмана. Но Лотмана не выпустили из Советского Союза. В качестве своеобразного резюме этого события в архиве Лотмана остался двойной автопортрет с надписью «Бунт».(fig.6e7).

Лотман никогда не отказался от духовного суверенитета. Политические ограничения были ему противны, но бытовых проблем было много. Начиная с 1960-х годов одним из лейтмотивов его автопортретов стала постоянная усталость. Усталость от семейной жизни, от работы, от науки, от бюрократии. Второй полюс бунтовщика был страдалец.

fig.5





Но страдалец с миссией, как иронизирует Лотман в письме к жене. Когда Зара Минц работала в архивах Петербурга, Лотман отвечал за все дела как в университете, так и дома. Рисунок в письме к жене имеет надписи: «Я за Бориса»; «кафедра»; «отчеты»; «Я за себя»; «лекции»; «Библиотека поэта»; «корректуры»; «я за тебя»; «рынок»; «Мишины занятия». Текст над рисунком: «Я сейчас, действительно, «един в трех лицах» – за себя, тебя и Бориса. Текст под рисунком: «Един в трех лицах. Это треп, а вообще я управляюсь недурно, тем более, что рядом со мной распяты два разбойника». (fig.8).

Перед нами пародийное описание перегруженности работой. Отец как заведующий кафедрой (Борис Егоров заведывал до Лотмана), Сын как ученый и преподаватель, Святой дух как отец семейства. Лотман славился своей работоспо-

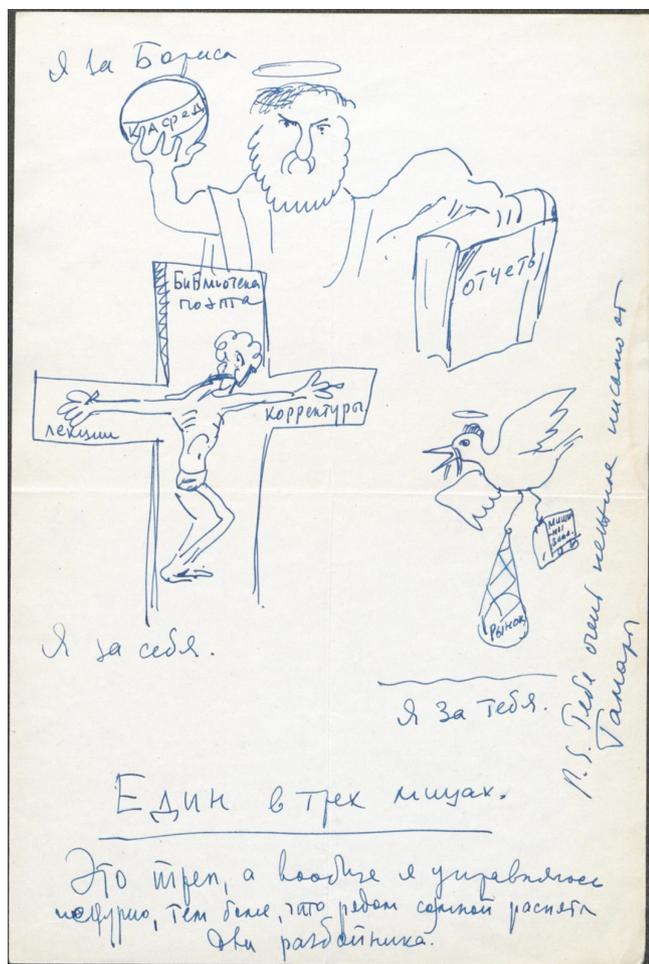


fig.8

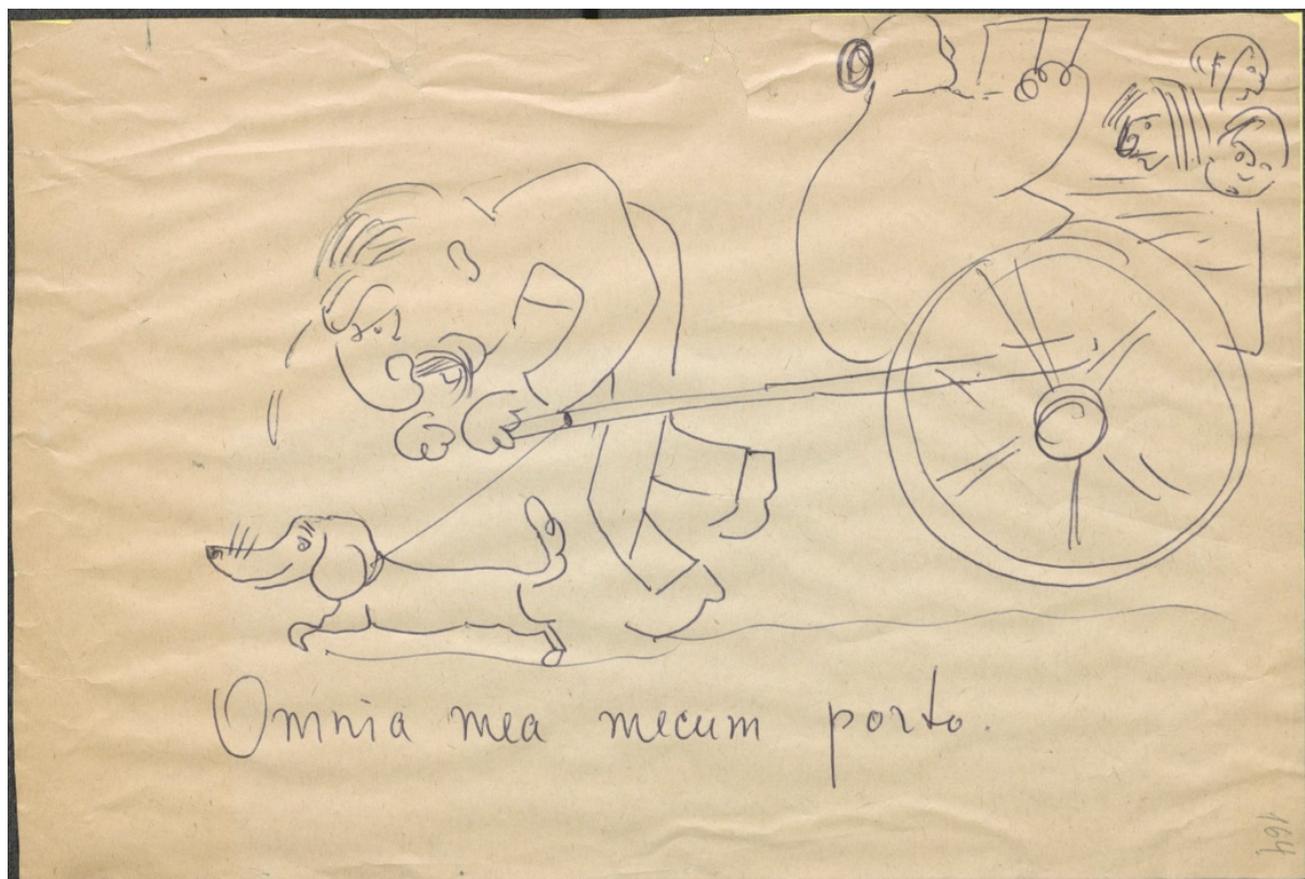


fig.9

способностью. Ему приходилось замещать заведующего кафедрой и писать отчеты, его лекторская нагрузка превышала профессорскую норму, он готовил к печати разные архивные рукописи как для Библиотеки поэта, так и для Литературных памятников. И будучи очень продуктивным ученым, проверка корректур собственных статей и книг занимала тоже много времени. Плюс семейный быт и дети. Старшему сыну Михаилу родители организовали и дополнительное обучение. Есть и более простой вариант страдания, в котором Лотман цитирует Цицерона: «Всё своё ношу с собой».(fig. 9).

И есть более простые композиции усталости. Например, усталость после защиты курсовых работ с объяснением в надписи: «Поздний, поздний вечер»(fig.10).

Или усталость в конце заседания кафедры. (fig.11).

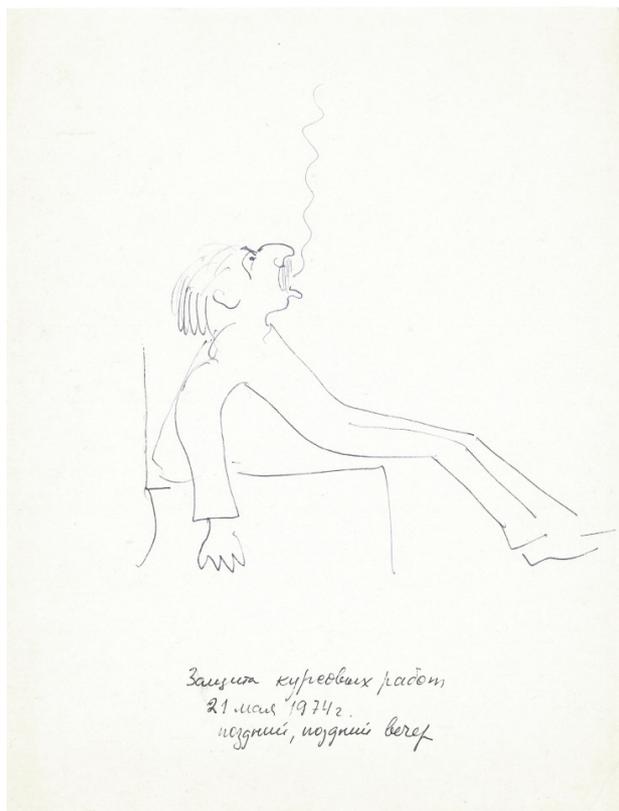


fig.10

Элементы самоиронии и пародийности позволяют видеть в таких автопортретах своего рода автотерапию, обратную сторону его оптимизма. Кроме усталости приходилось Лотману бороться с идеологическими ограничениями, бессмысленной бюрократией и невежеством начальства. Хотя у Лотмана было в жизни много разочарований, он всегда умел и для себя и для других видеть в плохом и возможности преодоления плохого и выживания. Все погибло и повеситься означают, что Лотман не пал духом.(fig.12 и 13).

В данном обзоре невозможно представить всю вариативность автопортретов Лотмана. Но необходимо еще указать на одну особенность мифопоэтики Лотмана. В домашней мифологии Лотманов сам Лотман выступал в роли разных птиц, а Зара Минц была почти всегда зайцем. Хотя Зара Минц была специалистом русской литературы второй поло-



fig.11



fig.12

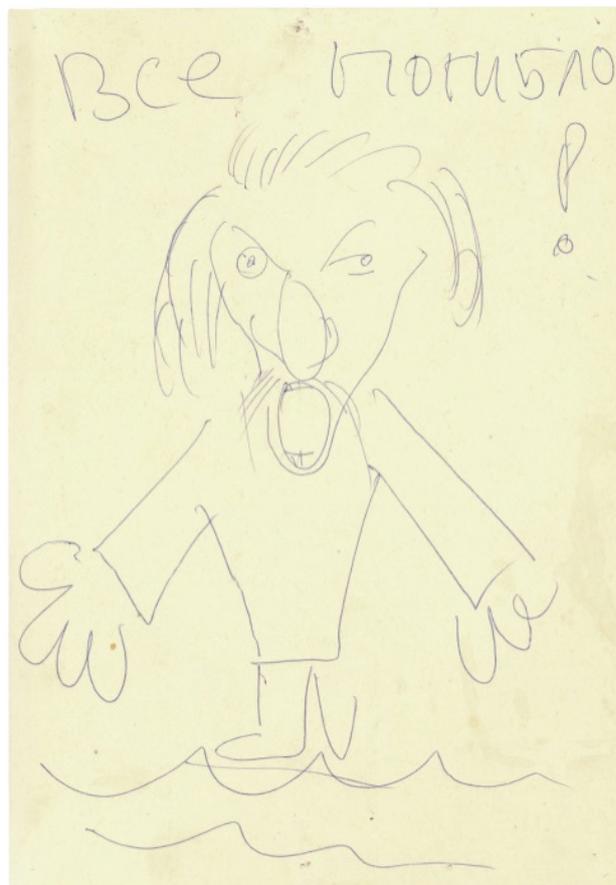


fig.13

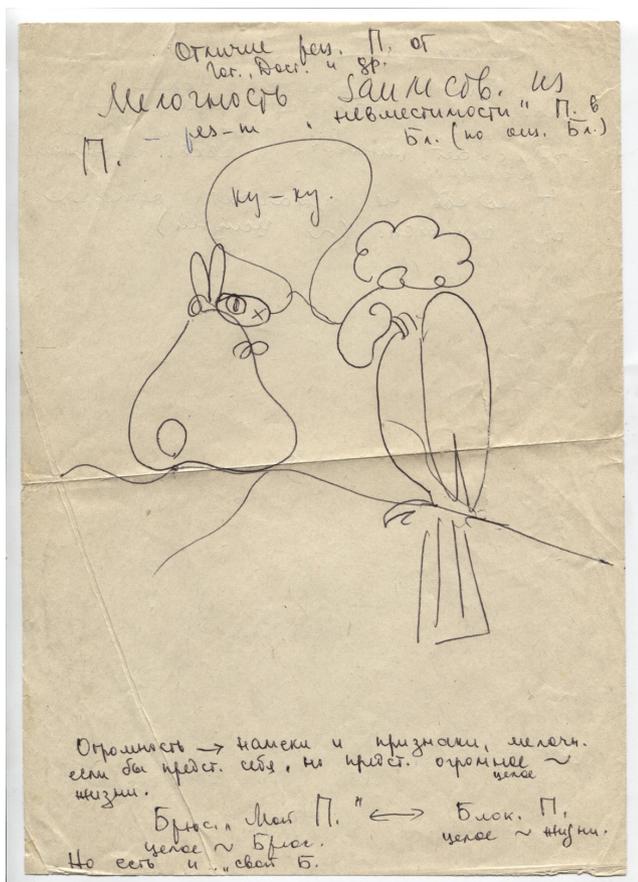


fig.14

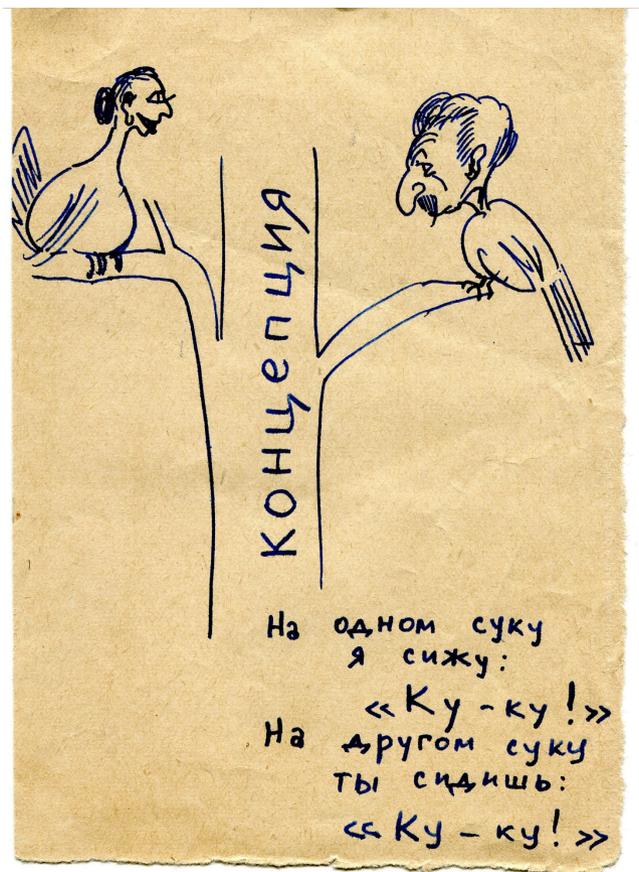


fig.15

вины 19-го века и начала 20-го века и Юрий Лотман изучал русскую литературу от древнерусской до первой половины 19-го века, все же у них появились общие темы и они писали несколько работ и в соавторстве. К общей концепции они пришли в работах по соотношению литературы и мифологии. (fig. 14 e 15).

На одной картине надпись «Ку-ку», на другой картине надпись: «Концепция». Текст под рисунком: На одном суку Я сижу: «Ку-ку!» На другом суку Ты сидишь: «Ку-ку!» Таких мотивов еще много.

Особым вариантом автопортретов являются автопортретные подписи. В этой персональной идеографии есть не толь-

ко простая вариативность, но прослеживается и эволюция. Обычный формат таких подписей виден на этих двух примерах:(fig.16 e 17):

Лотман пользовался автопортретной подписью в письмах и в посвящениях подаренных им книг и статей. В конце жизни, во время болезни Лотман писал с трудом и диктовал как статьи, так и письма. Поздравительная открытка 1992 года была продиктована, портретная подпись и слова о последних волосах «их еще три штуки есть»сделаны рукой Лотмана. (fig. 18).



fig.16



fig.17

Лотман ввел в обиход термин минус-прием для обозначения значимого отсутствия какого-то важного признака в текстах. Таким является отсутствие письма в последнем послании, написанном в последний месяц жизни в больнице. (fig.19).

Хотя в этом послании нет слов, все же это послание. Таким образом, после смерти Лотмана мы можем с ним общаться

Дорогой Кент!
Просят, что диктую, а не пишу своей рукой,
боюсь, что иначе ты этого не поймешь.
Будь здорова! Не забывай нас, а мы о
тебе помним всегда и непрерывно! И да
решатся все твои беды и творческие
трудности самым приятным для тебя способом!
Поздравь от моего имени маму.

→ из нее
три штуки
ага

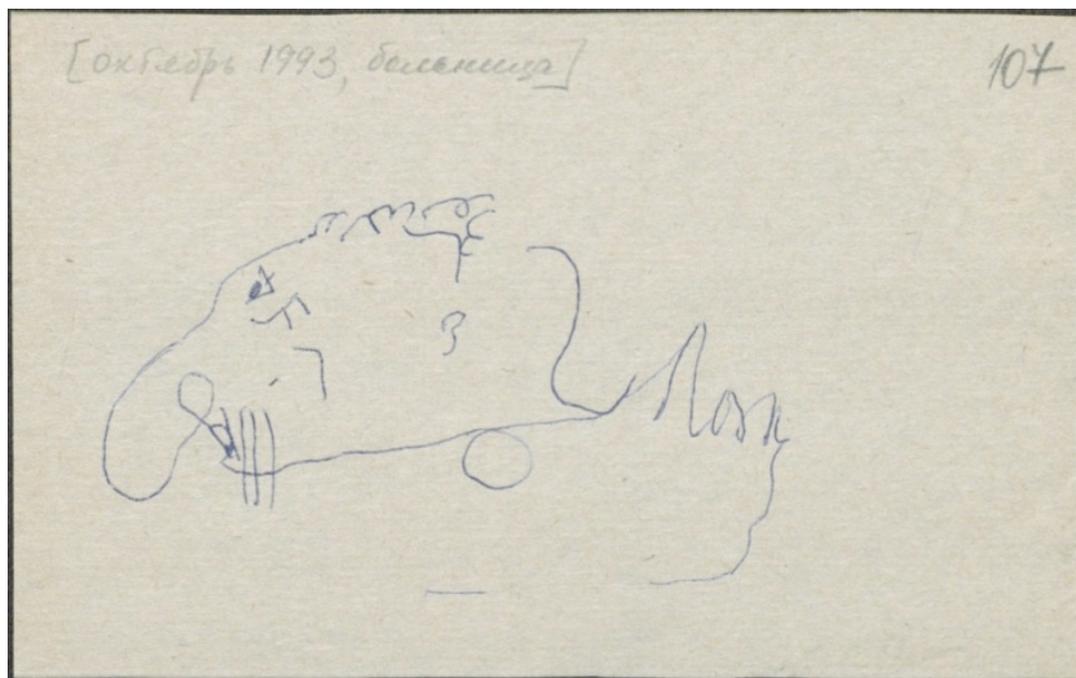
С днем рождения
кач

я с любовью присоединяюсь к
поздравлениям. Т.Кима тоже.
Мот

HERBERT SELGLAID

© „Olion“, 1992. F1431. TRT. T. 487

fig.18



не только посредством его письменного наследия – книг, статей, биографий и писем. Текстом стала и его внутренняя речь, самописание и самоанализ, автомифологизация собственной жизни. Если поставить рядом все картины Лотмана, которых более 400, то узнаем главную модальность Лотмана, поймем его отношение к себе и другим людям. Если выделим среди них 169 автопортретов, получим визуальную историю жизни Лотмана, лейтмотивы этой жизни, способы переживания трудных времен при помощи самоиронии и автотерапии. Эти портреты позволяют понимать веселость и мужественность Лотмана, которую помнят все окружившие его люди. Этот особый автопортретный текст лишь ждет своего исследователя. В 2016 году Таллиннский университет выпустил книгу «Автопортреты Ю.М.Лотмана» и сделал это наследие доступным для исследователей. Данная статья не является еще исследованием, а лишь первым подходом к этому материалу. Автор благодарен Juri Lotman Semiotics Repository за право репродуцировать автопортреты Лотмана в данной статье.

Библиографические ссылки

ГИНЗБУРГ, Лидия. О литературном герое. Ленинград: Советский писатель, 1979.

КУЗОВКИНА, Татьяна, Даниэль, Сергей (составители). Автопортреты Ю.М. Лотмана. Таллинн: Издательство Таллиннского университета, 2016.

ЛОТМАН, Ю. М., Успенский, Б. А. Условность в искусстве. – Философская энциклопедия, Т. 5. Под редакцией Ф. В. Константинова. Москва: Советская энциклопедия, стр. 287–288, 1970.

ЛОТМАН, Юрий М. Письма: 1940–1993. Составление, подготовка текста, вступительная статья и комментарии Б. Ф. Егорова, Москва: Языки русской культуры, 1997.

ЛОТМАН, Юрий, Минц, Зара. Литература и мифология. Труды по знаковым системам 13, 35- 55, 1981.

ТОРОП, Пеэтер 2021. Черновик как внутренняя речь: к истокам мифопоэтического мышления Достоевского. *Revue des études slaves*, XCII: 3-4, 549- 565.

ФРЕЙДЕНБЕРГ, Ольга. Миф и литература древности, Москва: Восточная литература РАН, 1998.

ЭФРОС, Абрам. Автопортреты Пушкина. Москва: Гослитмузей, 1945.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Iúri Lótman e os símbolos de Dante Alighieri

Юрий Лотман и символы Данте Алигьери

Yuri Lotman and symbols of Dante Alighieri

Autora: Inna Merkoulouva

Universidade Estatal Acadêmica de Ciências
Humanas (GAUGN),
Moscou, Moscou, Rússia

Автор: Инна Меркулова

Государственного академического
университета гуманитарных наук,
(ГАУГН), Москва, Москва, Россия

Edição: RUS Vol. 13. Nº 23

Publicação: Dezembro de 2022

Recebido em: 18/09/22

Aceito em: 05/12/22

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.202444>

MERKOULOVA, Inna.

Iúri Lótman e os símbolos de Dante Alighieri.

RUS, São Paulo, v. 13, n. 23, pp. 50-64, 2022.

МЕРКУЛОВА Инна.

Юрий Лотман и символы Данте Алигьери.

RUS, São Paulo, v. 13, n. 23, pp. 65-78, 2022.



Iúri Lótman e os símbolos de Dante Alighieri / Юрий Лотман и символы Данте Алигьери

Inna Merkoulouva/ Инна Меркулова*

Resumo: O artigo propõe uma análise do espaço em *A divina comédia*, de Dante, do ponto de vista da semiótica da cultura. O texto de Dante esteve no centro das atenções do fundador da escola semiótica de Tartu-Moscou, Iúri Mikháilovitch Lótman, que dedicou a ele um dos capítulos do livro *Dentro dos mundos pensantes*. Lótman analisa a estrutura de *A divina comédia* antes de tudo como espaço simbólico em que Natureza e Universo são textos semióticos, cujos sentidos podem ser decifrados. Toda a obra de Dante está organizada ao redor do eixo semântico “Alto-Baixo”, e o movimento do autor no texto é sempre de descida ou subida. A análise de Lótman é feita no contexto das conquistas da semiótica europeia do final do século XX e início do século XXI, isto é, a orientação “Semiótica das paixões” de Greimas e Fontanille e a “semiótica do corpo” de Castellana.

Аннотация: В статье предлагается рассмотреть пространство «Божественной комедии» Данте с позиций семиотики культуры. Текст Данте был в центре внимания основателя Московско-Тартуской семиотической школы Юрия Михайловича Лотмана, который посвятил ему одну из глав книги «Внутри мыслящих миров». Лотман анализирует структуру «Божественной комедии» прежде всего как символическое пространство, где Природа и Вселенная – это семиотические тексты, смысл которых подлежит расшифровке. Все произведение Данте организовано вокруг смысловой оси «Верх-Низ», а движение автора в тексте – всегда спуск или подъем. Анализ Лотмана приводится в контексте достижений европейской семиотики конца XX-го - начала XXI-го вв. – направления «Семиотики страстей» А.Ж. Греймаса и Ж. Фонтанья и «телесной семиотики» М. Кастелланы.

Abstract: This article analyzes the narrative construction of Dante’s *Divine Comedy* from the point of view of Yuri Lotman’s semiotics of culture. Dante’s text was put under deep scrutiny by the founder of the Moscow-Tartu Semiotic School, Yuri Mikhailovich Lotman, who dedicated one of the chapters from his book “Inside the Thinking Worlds” to the poet. Lotman analyzes the structure of the “Divine Comedy” above all as a symbolic space in which Nature and Universe are semiotic texts whose meanings can be deciphered. All of Dante’s work is organized through the semantic axis “Top-Bottom”, and the author’s movement on the text is always one of ascending or descending. Lotman’s analysis has as its background the late twentieth century to early twenty-first century European semiotics achievements, i.e. Greimas’ and Fontanille’s “The Semiotics of Passion” and Castellana’s “corporal semiotics”.

Palavras-chave: Espaço semiótico; Eixo “alto-baixo”; Ascensão espiritual; Construção do universum

Ключевые слова: Семиотическое пространство; Ось «верх-низ»; Духовное восхождение; Конструкция универсума

Keywords: Semiotic space; “Top - Bottom” axis; Spiritual ascension; Construction of the universe

Introdução: Sobre datas comemorativas

O

presente artigo é dedicado ao centenário do nascimento de Iúri Mikháilovitch Lótman, celebrado em 2022, bem como aos 700 anos de Dante Alighieri.

Tais datas comemorativas são, por si só, um fenômeno semiótico. A semiótica ocupa-se de fenômenos do sentido e do significado, elabora um quadro geral de leis e textos, a partir do qual se constitui a história da cultura humana. Nesse sentido, deve-se compreender a declaração do conhecido filólogo e semiótico russo Viatcheslav Vsievolódivitch Ivánov: “A tarefa da semiótica é descrever a semiosfera, sem a qual a noosfera não tem sentido. A semiótica deve nos ajudar a nos orientarmos na história”.¹ Por isso, datas comemorativas – como os aniversários de personalidades eminentes (escritores, cientistas), lançamento de livros, períodos de realização de congressos – servem como uma espécie de pontos culturais de referência, ou seja, pontos nos quais se baseiam a escala de medida do todo.

Não por acaso, no sistema da Unesco há todo um programa de datas comemorativas ou memoráveis² (dias, semanas, dé-

* Universidade Acadêmica Estatal de Ciências Humanas, Centro Internacional de Semiótica e Diálogo de Culturas, Moscou. <https://orcid.org/0000-0003-2390-817X>; inna.merkoulova@yandex.ru

Государственного академического университета гуманитарных наук
Международный центр семиотики и диалога культур,
Москва. <https://orcid.org/0000-0003-2390-817X>; inna.merkoulova@yandex.ru

1 IVÁNOV, V. V. *Izbrannye trudy po semiótike i istorii kultury*. Otcherki po predystorii i istorii semiótiki [Trabalhos selecionados sobre semiótica e história da cultura. Ensaio sobre a pré-história e a história da semiótica]. Moscou, lazyk russkoi kultury, 1999, p. 792.

2 Página do programa de datas comemorativas da Unesco no site da organização em inglês: <https://en.unesco.org/commemorations> e em russo: <https://ru.unesco.org/celebrations>

cadás e séculos internacionais) voltado à promoção do diálogo intercultural e homenagem a personalidades destacadas, que trouxeram uma contribuição para a construção da civilização humana. Entre exemplos recentes de datas comemorativas da Unesco está o Congresso da Associação Francesa de Semiótica pelo centenário do nascimento do fundador da escola semiótica de Paris, Algirdas Julius Greimas,³ em 2017 e a Conferência por ocasião do centenário do filósofo e sociólogo francês Edgar Morin em 2021.⁴

Em 2022, a comunidade científica celebra o centenário do nascimento do fundador da Escola Semiótica de Tártu-Moscú, Iúri M. Lótman, os 105 anos do nascimento de A. J. Greimas, além de outra importante data: os 60 anos da realização do Primeiro Simpósio de Estudo Estrutural dos Sistemas de Signos na Academia de Ciências da URSS, em Moscou (1962).

Segundo a famosa expressão do poeta Serguei Essiénin, “à distância vê-se melhor”, portanto, a celebração desses grandes autores é uma excelente oportunidade de analisar seus textos sob o ponto de análise semiótica, a qual, no final do século XX, passou por um percurso de evolução: da semiótica da cultura de Lótman, à semiótica das paixões, de Algirdas Julius Greimas e Jacques Fontanille, e à semiótica do corpo de Marcello Castellana.

Espaço simbólico em *A divina comédia* na compreensão de Iúri Lótman

A imagem do artista-criador está na base de muitas análises semióticas de Iúri Lótman. Um exemplo notável é o capítulo

3 Representamos ao mesmo tempo as escolas russa e francesa de semiótica, como autora de uma dissertação francesa em filologia, sob orientação dos co-autores Greimas e Fontanille, e tradutora desses dois autores para o russo: GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. *Semiotika strastei. Ot sostoiianii veschei k sostoiianiiu duchi* [Semiótica das paixões. Do estado das coisas ao estado da alma]. Tradução do francês de I. G. Merkoulouva, prefácio de Kl. Zilberberg. Moscou, LKI URSS, 2007.

4 A gravação da conferência pelos 100 anos de Edgar Morin está disponível na página da Unesco no YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=vZzfQGn0W04>

“Intersecções semióticas como explosões semânticas. Inspiração” de seu último livro publicado em vida, *Cultura e explosão*,⁵ de 1992. Lótman trata de textos de Púchkin, Jukóvski e Blok e descreve a inspiração criativa como uma tensão grandiosa, uma explosão que arranca o ser humano do campo da lógica para o campo da criação imprevisível. Nesse sentido, todo processo de criação é uma espécie de tensão, que “torna traduzível o intraduzível”,⁶ quando uma inspiração “inexprimível” se manifesta na palavra poética.

No livro *Dentro de mundos pensantes* (1996), Lótman dedica atenção especial ao chamado espaço semiótico, que é construído pelo artista: o escrito e o poeta. Segundo o ponto de vista do fundador da escola de Tártu-Moscou, Dante Alighieri deveria ser chamado de arquiteto (embora ele mesmo se comparasse a um geômetra), pois toda *Divina comédia* aparece como uma “enorme edificação arquitetônica”,⁷ a construção de um universo. Na opinião de Lótman, o Mundo em Dante é uma enorme mensagem do Criador, uma mensagem misteriosa, que deve ser decifrada. O mundo como produto da criação é dotado de objetivo e significado e a cada um de seus detalhes é possível perguntar “O que isto significa?”. O universo é apresentado como texto semiótico que aguarda ser decifrado, e no processo de interpretação emerge em primeiro lugar a semiótica do espaço.

O Dante-narrador detém simultaneamente o ponto de vista do narrador do Criador e do ser humano. Para o edifício cósmico que ele constrói em seu texto, o eixo “Alto-Baixo” tem significado especial. O primeiro sentido do eixo “Alto-Baixo” age apenas nos limites da Terra: “baixo” é o centro de gravidade do globo terrestre, “alto” é qualquer orientação do raio para o centro. O segundo sentido do eixo é o alto e o baixo absolutos, indicados pelo filósofo e matemático Pável Floriénski.⁸

5 No âmbito de uma pesquisa de pós-doutorado no Centro de Semiótica da Universidade de Limoges (França) traduzimos essa obra para o francês: LOTMAN, Iu. M. *L'explosion et l'aculture*. Tradução do russo de I. Merkoulouva, revisão e prefácio de J. Fontanille. Limoges, Pulim, 2004a.

6 LOTMAN, Iu. M. *Semiosfera. Cultura i vzryv*. Vnutri mysliaschikh mirov [Semiosfera. Cultura e explosão. Dentro de mundos pensantes]. São Petersburgo, Iskusstvo-SPB, 2004b, p. 29.

7 LOTMAN, 2004b, p. 303.

8 Apud LÓTMAN, 2004b, p. 305.

No esquema cósmico de *A divina comédia*, o espaço é organizado segundo as ideias de Aristóteles: o hemisfério norte se encontra na parte de baixo do globo terrestre, (como menos perfeito), ao passo que o sul está na parte de cima. Por isso, Dante e seu companheiro Virgílio, seguindo a escala terrestre “alto-baixo”, desce para as profundezas da Terra, da superfície ao centro. De modo paradoxal, eles, ao mesmo tempo, sobem em relação à orientação do eixo do universo.

Ao chegarmos à altura da junção
da coxa ao tronco gigante averno,
meu guia, dando sinais já de exaustão,

reverteu o corpo, sem perder o governo
do pelame, e seguiu, ora subindo,
dando-me o senso de voltar pro Inferno.⁹

O paradoxo é explicável no contexto da semiótica de Dante, na qual cada categoria espacial é dotada de um sentido especial. Segundo Lótman, a correlação entre expressão e conteúdo, em Dante, é desprovida do caráter convencional dos sistemas semióticos. Trata-se não de signos, mas de símbolos, segundo a terminologia de Saussure. Os símbolos de Dante, segundo a expressão do pseudo-Dionísio, o Areopagita, “mostram realmente o mundo da super-existência no nível da existência”. É como se o conteúdo do símbolo transparecesse nele; além disso, ele transparece de forma tanto mais clara quanto mais próximo o objeto ou a criatura estiver da luz celeste da verdade. Quanto mais distante o texto estiver da fonte da verdade, mais opaco será seu reflexo, mais convencional será a relação entre expressão e conteúdo. No degrau mais alto da hierarquia universal, pode-se contemplar diretamente a verdade do olhar espiritual, no degrau mais baixo ele adquire um caráter de signo puramente convencional.

Pecadores e demônios fazem uso de signos puramente convencionais, pois eles podem mentir, enganar e realizar ações pérfidas, ou seja, separar o conteúdo da expressão. Os justos, ao utilizarem signos convencionais, não os convertem em mal,

⁹ Citado a partir da seguinte edição em português: ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Tradução de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 250.

não utilizam sua natureza convencional para o mal. Dessa forma, à medida que nos movemos para cima, a relação entre conteúdo e expressão se altera: quanto mais alto, mais cresce o simbolismo e mais fraca é a convencionalidade.

Em *A divina comédia*, toda a arquitetura semântica do texto é organizada em torno do eixo “Alto-Baixo”, e o movimento de Dante no texto é sempre de descida ou de subida. Além disso, como observa Lótman, por meio de uma descida ou subida real sempre transparece uma queda ou ascensão espiritual. Quanto aos pecados humanos, todos são fixados em termos espaciais: quanto pior o pecado, mais profunda é a posição do pecador.

Dante e Virgílio descem ao Inferno e o movimento deles *significa* uma descida. Ademais, a descida dos heróis é também a ascensão deles no sentido espiritual. Como observa Lótman, “ao descer para o Inferno e conhecer o abismo do pecado, Dante se eleva moralmente em termos absolutos”, ou seja, a descida é equivalente à ascensão.¹⁰

A distribuição não trivial dos pecados pelos círculos de punição no texto de Dante recebe atenção especial do semiótico Lótman. O autor de *A divina comédia* propõe sua interpretação sobre a gravidade dos pecados, que se mostra distante das normas da igreja e de noções cotidianas. Os leitores da Idade Média se impressionaram com o fato de que, em Dante, os hipócritas foram colocados na VI fenda do VIII círculo, ao passo que os hereges estavam muito acima, no círculo VI. Leitores contemporâneos ficam assombrados ao verem assassinos no primeiro fosso do círculo VII, ladrões na sétima fenda do círculo VIII, e falsificadores de moeda muito abaixo, isto é, na décima fenda do círculo VIII. Contudo, segundo Lótman, tal distribuição é estritamente lógica.

À medida em que desce do cume da verdade divina e do amor, a ligação incondicional entre a expressão e o conteúdo se enfraquece. Na vida terrestre, as pessoas fazem uso de signos convencionais para se comunicarem entre si, e podem utilizar tais signos tanto para o bem (como meio para a verdade), como para o mal (como meio para a mentira). Quando

10 LÓTMAN, Iu. M. idem, p. 307.

certas ações (falsidades) violam as verdadeiras ligações entre conteúdo e expressão, elas são piores que um assassinato, uma vez que matam a Verdade e são fonte de mentira em toda sua essência infernal.

Para Lótman, há uma lógica profunda no fato de que, em Dante, feitos pecaminosos são avaliados como menos graves do que o mau uso de signos. O emprego falso de palavras (calúnia), valores (falsificação de moedas), confiança (roubo), ideias (hipocrisia). Não obstante, o pior de tudo é a violação da obrigação, ou seja, a traição. Más ações individuais causam o mal uma vez, já a violação de conexões signílicas minam o próprio fundamento da sociedade humana e fazem da Terra o Inferno.

Dante constrói um modelo espacial de mundo como um *continuum* determinado. Nele são inscritas trajetórias de caminhos e destinos individuais. Depois da morte, a alma do ser humano percorre certo caminho no *continuum* do mundo, e com resultado disso ela ocupa um espaço correspondente ao seu valor moral. Almas justas se encontram em uma paz bem-aventurada, os pecadores ficam em um eterno movimento cíclico. Apenas o próprio Dante, autor e narrador, tem liberdade de deslocamento, uma vez que, como observa Lótman, o movimento dele para cima traz em si o conhecimento de todos os caminhos, sejam verdadeiros ou falsos.

O corpo e o medo do invisível: Dante na interpretação de Marcello Castellana

Marcello Castellana, um semiótico italiano da escola de Paris de Greimas, escreveu uma série de obras dedicadas à análise do texto de Dante. Gostaríamos de chamar atenção para um deles neste artigo. Referimo-nos à apresentação de Castellana no Seminário Internacional de Semiótica de Paris (Séminaire intersémiotique de Paris), que posteriormente foi publicado no periódico *Nouveaux Actes Sémiotiques*, em 1998. No cen-

tro do texto “La peur et l’invisible”¹¹ está o tema do medo do invisível do mundo do além. Esse medo se manifesta como uma emoção em cuja base se constrói a chamada semiótica do corpo natural.

No prefácio à análise de Castellana, o semiótico francês, acadêmico e co-autor de Greimas Jacques Fontanille observa que no final do século XX houve uma virada na semiótica europeia e “a função semiótica foi revista”.¹² Trata-se não mais da função como resultado da relação entre dois componentes, o conteúdo e a expressão. A função semiótica passa a ser compreendida como processo no âmbito da enunciação, ou seja, como um conjunto de ações que criam um isomorfismo entre os planos da expressão e do conteúdo. Nesse sentido, a pesquisa acadêmica sobre a prática da enunciação, sua compreensão cognitiva e seus pressupostos fenomenológicos oferece uma contribuição para a compreensão da “semiose em ação”.

A relação entre expressão e conteúdo deixa de ser considerada uma relação de ordem lógica de pressuposição: aqui são importantes as fases de sentimento e sensação, que em *Semiótica das paixões*,¹³ de Greimas e Fontanille, foram introduzidas *por meio do corpo*. Dois planos da língua se unem não apenas logicamente, mas pela proprioceptividade envolvida no conteúdo (*sentir*: fenômeno semiótico de “tensão”) e na expressão (*exprimir*: fenômeno semiótico de “foria”).

Na análise de *A divina comédia* feita por Castellana, *por intermédio (mediação nos termos de Greimas e Fontanille) da expressão e do conteúdo, dentro da percepção, realiza-se não apenas por meio do corpo, mas também dentro do corpo, e tal fenômeno deve ser estudado com atenção*.¹⁴ Segundo Castellana, o texto de Dante mostra que o corpo não aparece mais como meio de unificação da existência semiótica, que reúne os planos interoceptivo e exteroceptivo, em cuja base surgem os dois planos da língua. O corpo, por si só, é um *local de arti-*

11 CASTELLANA, M. “La peur et l’invisible. Dante Alighieri. Divina Commedia. Inferno, I”. Prefácio de J. Fontanille. Nouveaux Actes Sémiotiques, Limonges, Pulim, 1998.

12 FONTANILLE, J. Préface. In : CASTELLANA, idem, p. 4.

13 GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. Semiotika strastei (idem).

14 CASTELLANA, M. “La peur et l’invisible. Dante Alighieri. Divina Commedia, Inferno, I”, p. 5.

culações significativas, portanto, para Castellana, o futuro das pesquisas semióticas é o tema da *semiótica do corpo natural*. A pesquisa dos fenômenos semióticos de tensão e foria passam a se basear em tipos de sensação, tais como paladar, olfato, equilíbrio, ritmo cardíaco etc.

Para a análise semiótica de *A divina comédia* (do Canto primeiro – Proêmio), Marcello Castellana propõe três tipos de conceitos: marcação (*marquage*), isoforia (*isophorie*) e pro-ação (*pro-action*).

A *marcação* é um conceito que reflete a memória do corpo em si mesmo sobre as próprias reações, positivas ou negativas, e sobre experiências prévias. A *isoforia* é uma espécie de sucessão semântica entre figuras, resultado de uma seleção e orientação prévias, impostas à tensão somática e perceptiva como um todo. A *pró-ação* é uma criação de uma construção imitativa, uma projeção adiante, na qual estão presentes a marcação e a isoforia. Tal construção permite evitar reações equivocadas ou corrigi-las.

O primeiro canto introduz o tema do medo (e sua variedade, o pavor), sobre o qual se constrói a relação entre sagrado e humano:

A meio caminhar de nossa vida
fui me encontrar em uma selva escura:
estava a reta minha via perdida.
Ah! Que a tarefa de narrar é dura
essa selva selvagem, rude e forte,
que volve o medo à mente que figura.¹⁵

Segundo Castellana, o medo (pavor prolongado) no nível da enunciação é um marcador do caráter “reconhecível” do sujeito-viajante, qualquer um de nós em tal situação, ao entrar em um mundo desconhecido, sentimos algo parecido. No nível da estrutura narrativa, o medo é uma manifestação psicodinâmica que permite sair do mundo do além e retornar de lá, estando ainda dotado de um corpo vivo, na medida em que ele sente o mesmo que sentem os demais.

15 ALIGHIERI, 2009, p. 33.

A selva e a penumbra às quais ele se associa marcam dois aspectos críticos para o sujeito que sente medo: 1) oposição entre individual e coletivo, nós/eu: (*nossa*) vida terrestre chegando à metade, fui *me* encontrar... (*Nel mezzo del cammin di nostra vita mi ritrovai per una selva oscura*); 2) oposição entre a vida espacial e a esfera da não vida, vida/selva: (caminho) da vida terrestre – selva escura (*cammin di mostra vita/selva oscura*).

O medo adquire um sabor real (é amargo), e a selva se compara à esfera da não vida, à morte:

De tão amarga, pouco mais lhe é a morte,
mas, para tratar do bem que enfim lá achei,
darei do mais que me guardava a sorte.¹⁶

Dessa forma, a realidade física se transforma em realidade interior, a realidade tímica do narrador. O medo inspirado pelo espaço desconhecido da floresta é reforçado pela ausência de possibilidade de uma visão normal (Castellana denomina essa visão como “*vision naturelle*”) devido à penumbra: *na floresta obscura*.

A noite ao redor do narrador corresponde à noite dentro de seu próprio corpo: a noite das sensações e das dúvidas. Da mesma forma, o espaço da floresta assinala uma passagem brusca, uma espécie de explosão ou reviravolta no caminho vital: fui me encontrar (*mi ritrovai*).

O medo que domina o poeta é apresentado como uma série de imagens somáticas reconhecíveis (por exemplo, da região cardiovascular):

Mas quando ao pé de um monte eu já chegava,
tendo o fim desse vale à minha frente,
que o coração de medo *me cerrava*,¹⁷

O medo aparece como forma determinada que permite a nós, leitores, nos identificarmos com o sujeito que fala: essa pessoa se parece conosco; nós, como ele, temos medo do desconhecido. A seguir, observamos a libertação paulatina do medo: segundo as palavras do narrador se alguém quiser se levantar, é

16 ALIGHIERI, 2009, p. 33.

17 ALIGHIERI, 2009, p. 34, grifos nossos.

preciso que esteja embaixo, apenas assim é possível começar a ascensão. Do mesmo modo, se quisermos alcançar algo no mundo exterior (*réalité externe*, nos termos de Castellana), devemos chegar ao fundo de nossa própria vida interior (*réalité interne*).¹⁸ No texto, esse movimento para cima, na direção do alto da colina, é acompanhado somaticamente por pausas e calma (*ergueu os olhos, o medo tomou conta da alma, deu um descanso ao corpo, seguiu para o alto*):

*olhei para o alto e vi a sua vertente
vestida já dos raios do planeta
que certo guia por toda estrada a gente.*

Tornou-se minha angústia então mais quieta
que no lago do coração guardara
toda essa noite de pavor repleta.

[...]

*Após pousar um pouco o corpo lasso,
me encaminhei, pela encosta deserta,
co'o pé firme mais baixo a cada passo.*¹⁹

No movimento para cima (aspiração das alturas), o medo do invisível (penumbra, ausência de outros seres vivos) cede lugar a outro medo, isto é, ao de um perigo concreto personificado. Este último aparece em formas animais: lince, leão e lobas.

*e de uma loba, de cobiça ansiosa,
em sua torpe magreza, carregada,
que a muita gente a vida fez penosa.*

*Essa tornou-me a alma tão pesada,
pelo pavor manante de sua vista,
que perdi a esperança da assomada.*²⁰

18 CASTELLANA, M. "La peur et l'invisible. Dante Alighieri. Divina Commedia. Inferno, I", p. 21.

19 ALIGHIERI, 2009, p. 34, grifos nossos.

20 ALIGHIERI, 2009, p. 35, grifos nossos.

Na interpretação de Castellana, a experiência das paixões vividas pelo narrador (*l'expérience passionelle*) desempenha o papel de elo que proporciona uma harmoniosa coerência linear ao texto de Dante. A agitação e a tensão experimentadas pelo corpo que sente são, em si mesmas, uma articulação entre a forma e conteúdo (*lacrimajando, impelido, regredia, escapar*):

tal fez-me a fera que não há aplacá-la;
e, pouco a pouco pra trás *impelido*,
eu *regredia* pra lá onde o Sol cala.²¹

[...]

“A ti convém seguir outra viagem”,
tornou-me ele *ao me ver lacrimajando*,
“para *escapar* deste lugar selvagem,²²

O ponto de vista da semiótica do corpo e da semiótica das paixões no texto de Dante permite a Castellana chegar à seguinte conclusão: a Terra constrói com o Corpo e o Cosmo todo um sistema de relações, com base no qual surge o Significado da Narrativa (la Signification du Récit), e tudo isso ocorre antes do surgimento de qualquer forma de codificação linguística.

Conclusão

A análise de *A divina comédia* do ponto de vista da semiótica da cultura (Lotman) e da semiótica das paixões e do corpo (Greimas e Fontanille, Castellana) revela uma das características-chave do texto de Dante: o autor-pensador, com suas noções espaciais sobre o Bem e o Mal, e com manifestações corporais e somáticas da natureza humana e das emoções, constitui uma parte integral do cosmo. Ele é alheio à separa-

21 ALIGHIERI, 2009, p. 36.

22 ALIGHIERI, 2009, p. 37, grifos nossos.

ção de uma personalidade isolada, à divisão entre ciência e moral, que surgirá na época posterior a Dante.

Como diz Lótman, “o enciclopedismo dos conhecimentos de Dante Alighieri, que incluíam praticamente todo o arsenal da ciência de seu tempo, não se arranjavam em sua consciência como soma de informações soltas, mas formava um edifício integral único, que, por sua vez, [...] incorporava-se na construção harmônica do cosmos”.²³

Exatamente a esse respeito escreveu no século XIX o autor-pensador e grande poeta francês Victor Hugo:²⁴

Un soir, dans le chemin je vis passer un homme
Vêtu d'un grand manteau comme un consul de Rome,
Et qui me semblait noir sur la clarté des cieux.
Ce passant s'arrêta, fixant sur moi ses yeux
Brillants, et si profonds, qu'ils en étaient sauvages,
Et me dit : « J'ai d'abord été, dans les vieux âges,
Une haute montagne emplissant l'horizon ;
Puis, âme encore aveugle et brisant ma prison,
Je montai d'un degré dans l'échelle des êtres,
Je fus un chêne, et j'eus des autels et des prêtres,
Et je jetai des bruits étranges dans les airs ;
Puis je fus un lion rêvant dans les déserts,
Parlant à la nuit sombre avec sa voix grondante ;
Maintenant, je suis homme, et je m'appelle Dante. »²⁵
Juillet 1843.

23 LÓTMAN, Iu. M. *Semiosfera. Kultura i vzryv. Vnutri mysliaschikh mirov* [Semiosfera. Cultura e explosão. Dentro de mundos pensantes]. São Petersburgo: Iskusstvo-SPB, 2004, p. 313.

24 HUGO, Victor. 1856. *Écrit sur un exemplaire de la «Divina Commedia»*. Les contemplations. Paris: Hachette. Disponível em: <https://www.poesie-francaise.fr/victor-hugo/poeme-crit-sur-un-exemplaire-de-la-divina-commedia.php>

25 À noite, vi passar um homem pela via, / Qual cônsul romano, longo manto vestia, / E negro parecia sob o céu cintilante. / Cravando em mim os olhos, parou o passante, / Brilhantes, tão profundos, até primitivos, / E disse-me: “Primeiro, em tempos antigos, / “Enchendo o horizonte, fui montanha alta; / “Depois, prisão rompendo, cega ainda a alma, / “Na escala do ser subi um patamar, / “Fui um carvalho, tive sacerdote e altar, / “Pelo ar disparei uns estranhos estrépitos; / “Depois fui um leão sonhando nos desertos, / “Falando à noite escura com voz trovejante; / “Agora, eu sou homem, e chamo-me Dante.” (Tradução de Letícia Mei)

Referências bibliográficas

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Tradução, comentários e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2009.

ALIGHIERI, Dante. Bojestvennaia komediia [A divina comédia]. Tradução para o russo de M. Lozinski. Moscou: Pravda, 1982. Disponível em: <https://онлайн-читать.рф/данте-божественная-комедия/#p1>. Acesso em: 7 de agosto de 2022.

ALIGHIERI, Dante. *La Divina Commedia*: I-III. Milano, 1984-1986.

CASTELLANA M., "La peur et l'invisible. Dante Alighieri. Divina Commedia. Inferno, I". Préface de J. Fontanille. *Nouveaux Actes Sémiotiques*. Limoges: Pulim, 1998.

FONTANILLE J., Préface. M. Castellana, « La peur et l'invisible. Dante Alighieri. Divina Commedia. Inferno, I ». *Nouveaux Actes Sémiotiques*, Limoges, PULIM, 1998, pp. 3 - 4.

GREIMAS A.J.; FONTANILLE J. *Sémiotique des passions*. Des états de choses aux états d'âme. Paris: Seuil, 1991.

GREIMAS A.J.; FONTANILLE J. *Semiotika strastei*. Ot sostoianniia veschei k sostoianniu duchi [Semiótica das paixões. Do estado das coisas ao estado da alma]. Tradução do francês de I. G. Merkulova, prefácio de Kl. Zilberberg. Moscou: LKI URSS, 2007.

HUGO, V. Écrit sur un exemplaire de la «Divina Commedia». Les contemplations. Paris: Hachette, 2010. Disponível em: <https://www.poesie-francaise.fr/victor-hugo/poeme-ecrit-sur-un-exemplaire-de-la-divina-commedia.php>. Acesso em: 7 de agosto de 2022.

IVÁNOV, V. V. *Izbrannye trudy po semiótike i istorii kultury*. Otcherki po predystorii i istorii semiótiki [Trabalhos selecionados sobre semiótica e história da cultura. Ensaio sobre a pré-história e a história da semiótica]. Moscou: Iazyk russkoi kultury, 1999, pp. 628-792.

LOTMAN J., L'explosion et la culture. Trad. du russe d'I. Mer-

koulouva, révision et préface de J. Fontanille. Limoges: Pulim, 2004.

LÓTMAN, Iu. M. Semiosfera. Kultura i vzryv. Vnutri myslias-chikh mirov [Semiosfera. Cultura e explosão. Dentro de mundos pensantes]. São Petersburgo: Iskusstvo-SPB, 2004.

MORIN, E. Conference of the Century, UNESCO, Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vZzfQGn0W04> Acesso em: 7 de agosto de 2022.

UNESCO. Anniversaries. Disponível em: <https://en.unesco.org/anniversaries> e <https://ru.unesco.org/celebrations>. Acesso em: 7 de agosto de 2022.

Tradução de Priscila Nascimento Marques

<https://orcid.org/0000-0002-7111-6372>; prinmarques@alumni.usp.br <http://lattes.cnpq.br/8746812719264410>

Texto Original¹

Введение: О памятных датах

Данная статья посвящена столетию со дня рождения Юрия Михайловича Лотмана, которое отмечается в 2022 году, а также 700-му юбилею Данте Алигьери. Памятные даты – сами по себе семиотический феномен. Семиотика занимается феноменами смысла и значения, выстраивает общую картину знаков и текстов, из которых складывается история человеческой культуры. В этом смысле следует понимать высказывание известного российского филолога и семиотика Вячеслава Всеволодовича Иванова: «Задача семиотики – описывать семиосферу, без которой немислима ноосфера. Семиотика должна помочь нам ориентироваться в истории». ² Поэтому памятные даты – юбилеи выдающихся личностей - писателей и ученых, даты выхода книг, периоды проведения конгрессов – служат своего рода реперными культурными точками, то есть такими, на которых основывается шкала измерений в целом.

¹This work was prepared with financial support within the framework of the State Assignment of GAUGN on the topic "Modern information society and digital science: cognitive, economic, political and legal aspects" (FZNF-2020-0014).

Работа подготовлена при финансовой поддержке в рамках государственного задания ГАУГН по теме «Современное информационное общество и цифровая наука: когнитивные, экономические, политические и правовые аспекты» (ФЗНФ-2020-0014).

² Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Очерки по предыстории и истории семиотики. Москва, Языки русской культуры, 1999, С. 792.

Неслучайно в системе ЮНЕСКО существует целая Программа памятных или знаменательных дат³ (международные дни, международные декады и годовщины от ста лет и выше), нацеленная на продвижение межкультурного диалога и дань памяти выдающимся личностям, которые внесли вклад в строительство человеческой цивилизации. Среди недавних примеров Памятных дат ЮНЕСКО – Конгресс Ассоциации французской семиотики к 100-летию со дня рождения основателя Парижской семиотической школы Альгирдаса Жюльена Греймаса⁴ в 2017 г. и Конференция по случаю столетия ныне живущего французского философа и социолога Эдгара Морена в 2021 г.⁵

В 2022 году научное сообщество отмечает столетие со дня рождения основателя Московско-Тартуской семиотической школы Ю.М. Лотмана, 105-летие со дня рождения А.Ж. Греймаса и еще один знаковый юбилей : 60-летие с момента проведения в Москве в Академии наук СССР первого Симпозиума по структурному изучению знаковых систем (1962).

По известному выражению поэта Сергея Есенина, «большое видится на расстояньи», и потому юбилеи великих авторов – замечательная возможность посмотреть на их тексты с точки зрения семиотического анализа, который сам по себе в конце XX-го века прошел путь эволюции: от семиотики культуры Лотмана к семиотике страстей Альгирдаса Жюльена Греймаса и Жака Фонтаня и телесной семиотике Марчелло Кастелланы.

³ Страница Программы знаменательных дат ЮНЕСКО на сайте Организации на англ. <https://en.unesco.org/anniversaries> и на рус. яз.: <https://ru.unesco.org/celebrations>

⁴ Мы представляем одновременно российскую и французскую семиотические школы, как автор французской диссертации по филологии под руководством соавтора А.Ж. Греймаса Ж. Фонтаня и переводчик этих авторов на русский язык: Греймас А.Ж., Фонтаня Ж. Семиотика страстей. От состояния вещей к состоянию души/ пер. с французского И.Г. Меркуловой, предисловие Кл. Зильберберга. Москва, ЛКИ УРСС, 2007.

⁵ Запись конференции к 100-летию юбилею Э. Морена на сайте ЮНЕСКО: <https://www.youtube.com/watch?v=vZzfQGn0W04>

Символическое пространство «Божественной комедии» в понимании Юрия Лотмана

Образ художника-творца лежит в основе многих семиотических анализов Юрия Лотмана. Один из ярких примеров – глава «Семантическое пересечение как смысловой взрыв. Вдохновение» его последней прижизненной работы «Культура и взрыв»⁶ 1992 г. Лотман обращается к текстам Пушкина, Жуковского и Блока и описывает творческое вдохновение как величайшее напряжение, взрыв, вырывающий человека из сферы логики в область непредсказуемого творчества. При этом весь процесс творчества – некое напряжение, которое «делает непереводимое переводимым»,⁷ когда «невыразимое» вдохновение отливается в поэтические слова.

В книге «Внутри мыслящих миров» (1996) Лотман особое внимание уделяет так называемым символическим пространствам, которые строит художник: писатель и поэт. С точки зрения основателя Московско-Тартуской школы, Данте Алигьери вернее всего было бы назвать архитектором (хотя сам он сравнивал себя с геометром), потому что вся «Божественная комедия» представляет собой «огромное архитектурное сооружение»,⁸ конструкцию универсума. По мнению Лотмана, Мир у Данте – это огромное послание его Творца, таинственное сообщение, которое подлежит дешифровке. Мир как продукт творчества наделяется целью и значением, о каждой его детали можно спросить «Что она означает?». Вселенная представлена как семиотический текст, ожидающий своего дешифровщика, и в процессе интерпретации на первое место выходит семиотика пространства.

⁶ В рамках пост-докторских исследований в Семиотическом центре университета Лиможа (Франция) мы перевели эту работу на французский язык, и она вышла в издательстве «Пюлим»: J. Lotman, *L'explosion et la culture*. Trad. du russe d'I. Merkoulouva, révision et préface de J. Fontanille. Limoges, Pulim, 2004.

⁷ Лотман Ю.М., Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Санкт-Петербург, Искусство-СПб, 2004. С. 29.

⁸ Лотман Ю.М., Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Указ. Соч. С. 303.

Данте-рассказчик – одновременно обладает точкой зрения и Творца, и человека. Для космического здания, которое он строит в своем тексте, особое значение имеет ось «Верх-Низ». Первый смысл оси «верх-низ» действует только в пределах Земли: «низ» - это центр тяжести земного шара, а верх – любое направление от радиуса к центру. Второй смысл оси – абсолютный верх и низ, на что указывал философ и математик Павел Флоренский.⁹

В космической схеме «Божественной комедии» пространство организовано согласно представлениям Аристотеля: северное полушарие находится внизу земного шара (как менее совершенное), а южное – вверху. Поэтому Данте и его спутник Вергилий, следуя земной шкале «верх-низ», опускаются вглубь Земли, от ее поверхности к центру. Но парадоксальным образом, одновременно они поднимаются вверх по отношению к ориентации всемирной оси.

Когда мы пробирались там, где бок,
Загнув к бедру, дает уклон пологий,
Вождь, тяжело дыша, с усилием лег
Челом туда, где прежде были ноги,
И стал по шерсти подыматься ввысь,
Я думал – вспять, по той же вновь дороге.¹⁰

Парадокс объясним в контексте дантовской семиотики, где каждой пространственной категории приписан особый смысл. Как считает Лотман, у Данте соотношение выражения и содержания лишено традиционной условности семиотических систем. Речь идет не о знаках, а о символах, по терминологии Соссюра. Символы Данте, по выражению псевдо-Дионисия Ареопагита, « реально являют мир сверхбытия на уровне бытия ». Содержание символа как бы просвечивает в нем, причем просвечивает тем ярче, чем ближе предмет или существо находятся к небесному свету истины. Чем

⁹ Приводится Ю. Лотманом. Указ. соч., С. 305.

¹⁰ Данте Алигьери, Божественная комедия. Перевод на русский яз. М. Лозинского. М., «Правда», 1982. <https://онлайн-читать.рф/данте-божественная-комедия/#p1> . Приводится Ю. Лотманом, Указ. соч. С. 304. Оригинал цитируется по изданию: Dante Alighieri, La Divina Commedia : I-III. Milano, 1984-1986.

дальше находится текст от источника истины, тем тусклее ее отблеск, тем условнее отношения выражения и содержания. На высшей ступени универсальной иерархии мы можем непосредственно созерцать истину духовным взором, а на низшей ступени она приобретает характер чисто конвенциональных знаков. Грешники и демоны пользуются чисто условными знаками, поэтому они могут лгать, обманывать и совершать вероломные поступки, то есть отделять содержание от выражения. Люди праведные, если они пользуются условными знаками, не обращают их во вред, не используют во зло их условную природу. Таким образом, по мере продвижения ввысь отношение содержания и выражения меняются : чем выше, тем более нарастает символизм и ослабевает конвенциональность.

В « Божественной комедии » вся смысловая архитектура текста организована вокруг оси « Верх-Низ», а движение Данте в тексте – это всегда или спуск, или подъем. При этом, как отмечает Лотман, за реальным спуском или подъемом всегда просвечивает духовное падение или вознесение. Что касается человеческих грехов, то все они получают пространственное закрепление: чем тяжелее грех, тем глубже находится грешник.

Данте и Вергилий спускаются в Ад, и их движение означает спуск вниз. Но при этом нисхождение героев – это также их восхождение в духовном смысле. Как отмечает Лотман, «спускаясь в Ад и познавая бездну греха, Данте в абсолютном отношении нравственно возвышается», то есть спуск эквивалентен подъему.¹¹

Особое внимание семиотика Лотмана в тексте Данте вызывает нетривиальное распределение грехов по кругам наказаний. Автор « Божественной комедии » предлагает свою трактовку тяжести грехов, далекую от церковных норм и житейских представлений. Средневековые читатели поражались тому факту, что лицемеры у Данте помещены в VI щель VIII круга, а еретики находятся гораздо выше, в круге VI. Современные читатели изумляются, когда видят убийц в первом рве круга VII, воров в

¹¹ Лотман Ю.М., Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Указ. Соч. С. 307.

седьмой щели круга VIII, а фальшивомонетчиков совсем в глубине: в десятой щели VIII круга. Однако, как считает Лотман, подобное распределение строго логично.

По мере опускания с вершин Божественной истины и Любви безусловная связь выражения и содержания ослабевает. В земной жизни люди пользуются конвенциональными знаками для общения между собой, и эти знаки они могут использовать как во благо (как средство истины), так и во вред (как средство лжи). Если некоторые действия (фальшь) нарушают истинные связи между содержанием и выражением, то они хуже убийства, поскольку убивают Правду и являются источником лжи во всей ее inferнальной сути.

Есть глубокая логика в том, пишет Лотман, что у Данте несправедливые деяния оцениваются как менее тяжелые, чем неправильное использование знаков. Это лживое использование слов (клевета), ценностей (фальшивомонетчики), доверия (воры), идей (лицемеры). Однако хуже всего – нарушители обязательств, то есть предатели. Неправильные единичные поступки причиняют зло один раз, в то время как нарушение знаковых связей подрывает саму основу человеческого общества и делает Землю Адом.

Данте строит пространственную модель мира как определенный континуум. В него вписаны отдельные траектории индивидуальных путей и судеб. После смерти душа человека проделывает в мировом континууме определенный путь, в результате которого помещается в соответствующее ее нравственной ценности пространство. Праведные души находятся в блаженном покое, грешники – в вечном циклическом движении. И только сам Данте, автор и рассказчик, обладает свободой передвижения, поскольку, как отмечает Лотман, его движение вверх включает в себя познание всех путей – и истинных, и ложных.

Тело и страх невидимого: Данте в трактровке Марчелло Кастелланы

Марчелло Кастеллана, итальянский семиотик Парижской школы Греймаса, посвятил анализу дантовского текста ряд работ. На одну из них в контексте этой статьи мы хотели бы обратить особое внимание. Речь идет о выступлении Кастелланы на Международном семиотическом семинаре в Париже (*Séminaire intersémiotique de Paris*), которое было затем опубликовано в журнале «Новые Семиотические Акты» в 1998 г. В центре текста «*La peur et l'invisible*»¹² - тема страха невидимого и потустороннего мира. Этот страх проявляется как эмоция, на основе которой строится так называемая семиотика естественного тела.

В предисловии к анализу Кастелланы французский семиотик, ученик и соавтор Греймаса Жак Фонтаний отмечает, что в конце XX-го века в европейской семиотике произошел перелом и «семиотическая функция была пересмотрена».¹³ Речь больше не идет о функции как результате отношения между двумя составляющими - содержанием и выражением. Семиотическая функция отныне понимается как процесс в рамках высказывания, то есть как набор действий, создающих изоморфизм между планом выражения и планом содержания. И в этом смысле исследования учеными практик высказывания, его когнитивного понимания и его феноменологических предпосылок, - вклад в понимание «семиозиса в действии».

Отношения выражения и содержания больше не считаются отношениями порядка логической пресуппозиции: здесь важны фазы чувствования и ощущения, которые в работе Греймаса и Фонтания «Семиотика страстей»¹⁴

12 Castellana M., « *La peur et l'invisible*. Dante Alighieri. *Divina Commedia*. *Inferno*, I ». Préface de J. Fontanille. *Nouveaux Actes Sémiotiques*, Limoges, PULIM, 1998.

13 Fontanille J., Préface. M. Castellana, « *La peur et l'invisible*. Dante Alighieri. *Divina Commedia*. *Inferno*, I ». Op. cit. P. 4.

14 Греймас А.Ж., Фонтаний Ж. Семиотика страстей. От состояния вещей к состоянию души. Указ. соч.

вводились посредством тела. Два плана языка объединялись не чисто логически, а через проприосептивность, участвующую в содержании (чувствовать: семиотический феномен «напряженности») и в выражении (выражать: семиотический феномен «фории»).

В анализе Божественной комедии», который предлагает Кастеллана, посредство (медиация в терминах Греймаса и Фонтаня) между выражением и содержанием, внутри перцепции, осуществляется не только через тело, но и внутри тела, и данный феномен следует внимательно изучать.¹⁵ По мнению Кастелланы, дантовский текст показывает, что тело больше не является лишь средством унифицирования семиотического существования, объединяющим интересептивный и экстеросептивный планы, на основе чего возникают два плана языка. Тело само по себе - место значимых артикуляций, и поэтому будущее семиотических исследований, как считает Кастеллана, – тема семиотики естественного тела. Исследования семиотических феноменов напряженности и фории отныне должны основываться на типах ощущений, таких как вкус, запах, равновесие, сердечный ритм и т.д.

Для семиотического анализа текста «Божественной комедии» (ее части Песнь первая - *Proemio*) Марчелло Кастеллана предлагает три вида концептов:

- . отмеченность (*marquage*),
- . изофорию (*isophorie*),
- . про-действие (*pro-action*).

Отмеченность – понятие, которое отражает память тела внутри себя о собственных реакциях, положительных или отрицательных, и о ранее полученном опыте.

Изофория – своего рода смысловая последовательность между фигурами, результат предварительного отбора и ориентации, наложенных на соматическое и перцептивное напряжение в целом.

Про-действие – это создание имитационной конструкции, проекции вперед, в которой присутствует и отмеченность и изофория. Данная конструкция позволяет избежать ошибочных реакций или исправить их.

¹⁵ Castellana M., « La peur et l'invisible. Dante Alighieri. Divina Commedia. Inferno, I ». Op.cit. P. 5.

Песнь первая вводит тему страха (и его разновидности - ужаса), на которой строятся отношения человеческого и сакрального:

Земную жизнь пройдя до половины,
Я очутился в сумрачном лесу,
Утратив правый путь во тьме долины.
Каков он был, о, как произнесу,
Тот дикий лес, дремучий и грозный,
Чей давний ужас в памяти несусу!¹⁶

Как считает Кастеллана, страх (давний ужас) на уровне высказывания – маркер «узнаваемости» субъекта-путешественника, любой из нас в подобной ситуации входа в неведомый мир испытывает похожие чувства. А на уровне нарративной структуры страх – проявление психодинамики, позволяющей уйти в потусторонний мир и вернуться оттуда, будучи по-прежнему наделенным живым телом, поскольку он ощущает все то же самое, что и остальные люди.

Лес и сумрак, с которым он ассоциируется, маркирует два критических момента для испытывающего страх субъекта:

1. Оппозиция между индивидуальным и коллективным, Мы/Я : (нашу) земную жизнь пройдя до половины, я очутился...(Nel mezzo del cammin di *nostra vita mi ritrovai per una selva oscura*);
2. Оппозиция между пространством жизни и областью не-жизни, Жизнь/Лес: (путь) земной жизни – сумрачный лес (*cammin di nostra vita/ selva oscura*).

Страх обретает реальный вкус (горек он), и лес сравнивается с областью не-жизни, со смертью:

Так горек он, что смерть едва ль не слаще.
Но, благо в нем обретши навсегда,
Скажу про все, что видел в этой чаще¹⁷.

Таким образом, реальность физическая трансформируется в реальность внутреннюю, тимическую

¹⁶ Данте Алигьери, Божественная комедия. Перевод на русский яз. М. Лозинского. Москва, «Правда», 1982. Песнь первая. <https://онлайн-читать.рф/данте-божественная-комедия/#p1>

¹⁷ Данте Алигьери, Божественная комедия. Песнь первая. Указ. соч. <https://онлайн-читать.рф/данте-божественная-комедия/#p1>

реальность рассказчика. Страх, внушаемый неизведанным пространством леса, усиливается отсутствием возможности нормального зрения (Кастеллана называет это видение «*vision naturelle*») из-за сумрака: в сумрачном лесу.

Ночь вокруг рассказчика соответствует ночи внутри его собственного тела: ночи ощущений и сомнений. Также лесное пространство знаменует резкий переход, своеобразный разрыв или разлом на жизненном пути: я очутился (*mi ritrovai*).

Страх, во власти которого находится поэт, представлен как череда узнаваемых соматических образов (например, сердечно-сосудистой области):

Но к холмному приблизившись подножью,
Которым замыкался этот дол,
Мне сжавший сердце ужасом и дрожью

Страх предстает как определенная форма, позволяющая нам, читателям, идентифицировать себя с говорящим субъектом: этот человек похож на нас, мы, как и он, боимся неизвестности. Далее мы наблюдаем постепенное освобождение от страха: по словам рассказчика, если кто-то хочет подняться вверх, он должен находиться внизу, и только так можно начать восхождение. Точно так же, если мы хотим добиться чего-либо во внешнем мире (*réalité externe*, в терминах Кастелланы), то мы должны достигнуть низа собственной внутренней жизни (*réalité interne*).¹⁸ В тексте это движение вверх, в сторону вершины холма, соматически сопровождающееся передышкой и успокоением (глаза возвел, страх превозмогла душа, телу дал передохнуть, вверх пошел):

Я увидал, едва глаза возвел,
Что свет планеты, всюду путеводной,
Уже на плечи горные сошел.

Тогда вздохнула более свободной
И долгий страх превозмогла душа,
Измученная ночью безысходной.

(...)

¹⁸ Castellana M., « La peur et l'invisible. Dante Alighieri. Divina Commedia. Inferno, I ». Op.cit., P. 21.

Когда я телу дал передохнуть,
Я вверх пошел, и мне была опора
В стопе, давившей на земную грудь.¹⁹

При движении вверх (чаянье высот) страх невидимого (сумерки, отсутствие других живых существ) уступает место другому страху – страху конкретной персонифицированной опасности. Последняя предстает в виде животных: рыси, льва и волчицы.

...с ним волчица, чье худое тело,
Казалось, все алчбы в себе несет;
Немало душ из-за нее скорбело.

Меня сковал такой тяжелый гнет,
Перед ее стремящим ужас взглядом,
Что я утратил чаянье высоту²⁰

В трактовке Каstellаны, опыт переживаемых рассказчиком страстей (*l'expérience passionnelle*) играет роль связующего звена, обеспечивающего стройную линейную последовательность текста Данте. Волнение и напряжение, которые испытывает чувствующее тело – и есть сами по себе артикуляция между формой и содержанием (страх, смятение, теснимый, не возвращаться):

Так был и я смятением объят,
За шагом шаг волчицей неумной
Туда теснимый, где лучи молчат.

[...]

Ты должен выбрать новую дорогу,
Он отвечал мне, увидав мой страх,
И к дикому не возвращаться логу.²¹

Точка зрения телесной семиотики и семиотики страстей на текст Данте позволяет Каstellане прийти к следующему выводу: Земля выстраивает с Телом и Космосом целую систему отношений, на основе которых и возникает Значение Рассказа²² (*la Signification*

19 Данте Алигьери, Божественная комедия. Песнь первая. Указ. соч. <https://онлайн-читать.рф/данте-божественная-комедия/#p1>

20 Там же.

21 Данте Алигьери, Божественная комедия. Песнь первая. Указ. соч. <https://онлайн-читать.рф/данте-божественная-комедия/#p1>

22 Castellana M., « La peur et l'invisible. Dante Alighieri. Divina Commedia. Inferno, I ». Op.cit., P. 43.

du Récit), и все это происходит до появления любой формы лингвистического кодирования.

Заключение

Анализ “Божественной комедии” с точки зрения семиотики культуры (Лотман) и семиотики страстей и телесной семиотики (Греймас и Фонтаний, Кастеллана) раскрывает одну из ключевых особенностей дантовского текста: автор-мыслитель, с его пространственными представлениями о Добре и Зле, и с телесными соматическими проявлениями человеческой природы и эмоций, - это интегрированная часть космоса. Он чужд вычленению отдельной личности, разделению науки и нравственности, которые придут в эпоху, следующую за временем Данте.

Как пишет Лотман, энциклопедизм знаний Данте Алигьери, которые включали практически весь арсенал науки его времени, не складывался в его сознании в сумму разрозненных сведений, а образовывал единое интегрированное здание, которое, в свою очередь (...), вливалось в гармоническую конструкцию космоса».²³

Именно об этом авторе-мыслителе писал в XIX-м веке великий французский поэт Виктор Гюго:

Однажды вечером, переходя дорогу,
Я встретил путника; он в консульскую тогу,
Казалось, был одет; в лучах последних дня
Он замер призраком и, бросив на меня
Блестящий взор, чья глубь, я чувствовал, бездонна,
Сказал мне: — Знаешь ли, я был во время оно
Высокой, горизонт заполнившей горой;
Затем, преодолев сей пленной жизни строй,
По лестнице существ пройдя еще ступень, я
Священным дубом стал; в час жертвоприношенья
Я шумы странные струил в немую синь;
Потом родился львом, мечтал среди пустынь,
И ночи сумрачной я слал свой рев из прерий;
Теперь — я человек; я — Данте Алигьери.²⁴

²³ Лотман Ю.М., Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Указ. Соч. С. 313.

²⁴ Гюго В. Надпись на экземпляре «Божественной комедии». Отражения. Перевод на

Библиография

АЛИГЬЕРИ, Данте. Божественная комедия. Перевод на русский яз. М. Лозинского. Москва, «Правда», 1982. <https://онлайн-читать.рф/данте-божественная-комедия/#p1>

ГРЕЙМАС, А.Ж. Фонтаний Ж. Семиотика страстей. От состояния вещей к состоянию души/ пер. с французского И.Г. Меркуловой, предисловие Кл. Зильберберга. Москва, ЛКИ УРСС, 2007.

ГЮГО, В. Надпись на экземпляре «Божественной комедии». Отражения. Перевод на рус. яз. Б. Лифшица. Собрание сочинений в 15 томах. Т. 12. Москва, Художественная литература, 1956. С. 11.

ИВАНОВ, Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Очерки по предыстории и истории семиотики. Москва, Языки русской культуры, 1999. С. 628 - 792.

ЛОТМАН, Ю. М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Санкт-Петербург, Искусство-СПб, 2004.

CASTELLANA, M. « La peur et l'invisible. Dante Alighieri. Divina Commedia. Inferno, I ». Préface de J. Fontanille.

рус. яз. Б. Лифшица. Собрание сочинений в 15 томах. Т. 12. Москва, Художественная литература, 1956. С. 11.

Оригинал: Hugo, Victor. 1856. Écrit sur un exemplaire de la «Divina Commedia». Les contemplations. Paris : Hachette. <https://www.poesie-francaise.fr/victor-hugo/poeme-ecrit-sur-un-exemplaire-de-la-divina-commedia.php> :

Un soir, dans le chemin je vis passer un homme
Vêtu d'un grand manteau comme un consul de Rome,
Et qui me semblait noir sur la clarté des cieux.
Ce passant s'arrêta, fixant sur moi ses yeux
Brillants, et si profonds, qu'ils en étaient sauvages,

Et me dit : « J'ai d'abord été, dans les vieux âges,
Une haute montagne emplissant l'horizon ;
Puis, âme encore aveugle et brisant ma prison,
Je montai d'un degré dans l'échelle des êtres,
Je fus un chêne, et j'eus des autels et des prêtres,
Et je jetai des bruits étranges dans les airs ;
Puis je fus un lion rêvant dans les déserts,
Parlant à la nuit sombre avec sa voix grondante ;
Maintenant, je suis homme, et je m'appelle Dante. »

Hugo 1856

Nouveaux Actes Sémiotiques, Limoges, PULIM, 1998.

ALIGHIERI, Dante. La Divina Commedia: I-III. Milano, 1984-1986.

FONTANILLE, J. Préface. M. Castellana, « La peur et l'invisible. Dante Alighieri. Divina Commedia. Inferno, I ». Nouveaux Actes Sémiotiques, Limoges, PULIM, 1998, pp. 3-4.

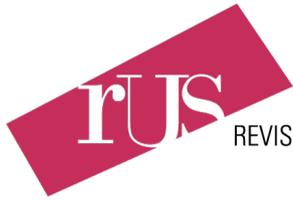
GREIMAS, A.J. et FONTANILLE, J. Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme. Paris, Seuil, 1991.

HUGO, V. Écrit sur un exemplaire de la «Divina Commedia». Les contemplations. Paris : Hachette. 2010 [1856] <https://www.poesie-francaise.fr/victor-hugo/poeme-ecrit-sur-un-exemplaire-de-la-divina-commedia.php>

LOTMAN, J. L'explosion et la culture. Trad. du russe d'I. Merkoulouva, révision et préface de J. Fontanille. Limoges, Pulim, 2004.

MORIN, E. Conference of the Century, UNESCO, <https://www.youtube.com/watch?v=vZzfQGn0W04>

UNESCO. Anniversaries <https://en.unesco.org/anniversaries> , <https://ru.unesco.org/celebrations>



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

L'arte come struttura pensante e generatrice di nuovi mondi

Art as a thinking structure and generator of new worlds

Autor: Luciano Ponzio

Università del Salento, Lecce, Puglia, Italia

Edição: RUS. Vol. 13. Nº 23

Publicação: Dezembro de 2022

Recebido em: 15/09/2022

Aceito em: 11/11/2022

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.202310>

PONZIO, Luciano.

L'arte come struttura pensante e generatrice di nuovi mondi.

RUS, São Paulo, v. 13, n. 23, pp. 80-107, 2022.



L'arte come struttura pensante e generatrice di nuovi mondi

Luciano Ponzio*

Riassunto: Da prospettive diverse, i *corpora* teorici di Lotman tracciano una strada comune rivolta allo studio dei testi artistici capaci di *raffigurazione* [*izobraženie*], che egli considera il linguaggio che caratterizza l'essere umano come *animale semiotico*. L'approccio lotmaniano di tipo "culturologico" definisce il *testo* come "testo culturale" con una sua specifica funzione creativa/estetica/poetica, con valore etico e sociale, collegata alla realtà nella sua dimensione cronotopica. I suoi studi hanno assegnato una particolare centralità ai testi artistici poiché *assumono* uno specifico linguaggio quale modello e strumento essenziali per la comprensione della *Cultura* come un *insieme di pratiche sociali*. Secondo questo approccio, la visione artistica con le sue rifrazioni estetiche intersemiotiche sono di vitale importanza per il rinnovamento del "reale", nonché per la responsabilità del mantenimento della vita stessa dei segni in una prospettiva *semioetica*. Lotman è oggi considerato uno dei semiotici più creativi e, nello specifico, un "modellizzatore", un costruttore, un innovatore del "reale".

Abstract: The theoretical *corpora* of Lotman trace, from different perspectives, a common pathway focused on the artistic texts capable of *depiction* [*izobraženie*], that he considers as the language that characterize the human being as a *semiotic animal*. Lotman's "culturological" type of approach defines the *text* as a "cultural text" with a specific creative/aesthetic/poetic function, with social and ethical value, and with connections to reality in its chronotopical dimension. His studies have assigned a special centrality to artistic texts because they *assume* a specific languages as a model and an instrument that is essential to understand the *Culture* as a *system of social practices*. According to this approach the artistic vision and its intersemiotic aesthetic refractions are of vital importance for the renewal of the "real" and for the accountability of the life of signs in a *semioethical* perspective. Lotman is today considered one of the most creative semioticians and, specifically, as a "modeler", a builders, an innovators of the "real".

Parole chiave: Lingua/linguaggio; Testo artistico; Sistema di modellazione; Culturologia

Keywords: Speech/language; Modelling system; Artistic text; Culturology

Lotman si portava appresso, in qualche tasca, dovunque andasse, un libro del proprio autore preferito: ora Puškin, ora Blok, ora Heine, lo accompagnavano fisicamente lungo tutta la giornata. Nel 1943, a Char'kov, dov'era giunto con l'esercito sovietico, trovò, tra le rovine di un'abitazione, *Il tramonto dell'Occidente* di Spengler, che nella versione russa ha il titolo *Il tramonto dell'Europa* (Spengler 1923): il libro lo seguì attraverso la Germania in fiamme, stimolando le sue riflessioni sulla fine tangibile di una grande cultura.¹

(Marzio Marzaduri, "Gli anni universitari di Jurij Lotman", in Aa.Vv., *Dalla forma allo spirito*, 1989, p. 267)

Vi sono [...] epoche in cui l'urgenza della riflessione sul senso e sui percorsi della storia umana si fa impellente: epoche di transizione in cui le vecchie strade sono tutte percorse, le nuove devono ancora aprirsi.

(Jurij Lotman, "Premessa", *Cercare la strada*, tr. it. 1994, p. 19)

1. L'arte della memoria

Lotman disegna una semiotica della cultura che si confronta con una *semiotica storica* e ci insegna che la storia è, prima di tutto, una categoria narrativa, intenta a sovvertire la classica descrizione retrospettiva della storia, basata su pretesi rapporti di causa-effetto, e che sezionerebbe la realtà attraverso una cadenza e un frazionamento temporali di

* Università del Salento, Lecce (Italia), Dipartimento di Studi Umanistici, Facoltà di Lettere e Filosofia, Lingue e Beni Culturali. Professor Titular das disciplinas "Semiotica del testo" (desde 2004) e "Semiotica del cinema", Pesquisador RTI e Doutor em "Scienze letterarie, filologiche, linguistiche e glottodattiche". <https://orcid.org/0000-0001-9405-7742>; luciano.ponzio@unisalento.it.

¹ Marzaduri "Gli anni universitari di Jurij Lotman", in Aa. Vv. 1989, p. 267.

un passato scomparso. Responsabilmente/responsivamente coinvolto in maniera etica nei confronti delle leggi dell'esistenza biologica, l'animale umano, secondo Lotman, si distingue dagli altri animali per la sua *imprevedibilità*. La linearità da un passato scomparso a un futuro non ancora cominciato, porta l'animale umano a trovarsi di fronte a situazioni sempre uniche e nuove, e lo distingue dalle altre specie viventi il cui sviluppo è rappresentato da un circolo chiuso, quindi prevedibile.²

Nel ricordare e nel valutare il passato, l'animale umano deve ri-educare la "memoria storica" dandogli una veste creativa, aperta e viva, quindi inedita e imprevedibile, in cui il presente non è solo il risultato inevitabile del passato ma crea a sua volta un "nuovo passato", risultato di sviluppi conquistati, più che in *graduali* mutamenti, soprattutto come conseguenza ai grandi rivolgimenti artistici e scientifici, veri e propri luoghi di processi *esplosivi* di particolare densità informativa.³

In questo senso l'arte diviene lo spazio sperimentale ideale in cui entrano in gioco tutte le variabili possibili, per condurre alla creazione di nuove immagini del "reale", più complesse, o a nuove letture di opere già scritte. "A differenza dello storico", annota Lotman,⁴ "il romanziere sempre, anche quando si inoltra nel passato più remoto, scrive del futuro, di ciò che ancora deve accadere nelle pagine seguenti del romanzo", laddove l'"esplosione" (imprevedibile) è sempre contemporanea, ma non per lo storico che l'analizza retrospettivamente, trovandola regolare se non addirittura inevitabile. Lotman, a fondamento della teoria dell'informazione basata su una poetica di

2 I rituali ciclici sono ritrovabili anche nel folclore, come Propp insegna e Lotman ricorda, ma in questo caso in veste di una diversità nell'unità. Cfr. Lotman 1994, p. 87.

3 Tale dinamismo lo si ritrova anche nel linguaggio cinematografico, data la differenza, come lo stesso Lotman (1973; tr. it. e a cura di L. Ponzio, 2020) fa notare, tra *fotografia*, statica e dal valore documentale, e il *fotogramma* che invece mantiene una relazione aperta con ciò che è precedentemente accaduto e l'anticipazione di ciò che accadrà. La stessa relazione aperta tra passato, presente e futuro è colta anche da Jakobson a proposito del verso poetico, costruito sul ritmo della rima e messo in rapporto proprio con il cinema. Vedi Jakobson 1933; tr. it. 1967 in Ejchembaum, Tynjanov, Šklovskij *et Alii* 2019, a cura di Montani, pp. 103-111.

4 Lotman 1994, p. 81, in nota 3.

contrasti, si richiama a **Mukařovský** e al cinema di Ejzenštein (*poetica delle attrazioni*), per testare il grado di *esplosività*⁵ di un'opera, ovvero evidenziare nel testo artistico l'imprevedibilità, lo scarto, lo *vzriv*: l'asimmetria, l'entropia di una traducibilità dell'intraducibilità laddove l'arte è figlia dell'esplosione.⁶

La Scuola di Tartu-Mosca ha particolarmente concentrato i suoi studi sul testo artistico e sullo stretto rapporto che intercorre tra immagine e parola, mantenendo una certa tradizione che potremmo far risalire a Potebnja⁷ (1835-1891) o a Belyj⁸ (1880-1934), a Florenskij⁹ (1882-1937), a Bachtin (1895-1975) e il suo Circolo.¹⁰

Lungi dal dare qui una rilettura ripetitiva e rituale volta a omaggiare simbolicamente il centenario dalla nascita (1922-2022), con questa nostra ri-lettura del lavoro lotmaniano non si vuole restituire una datità congelata (sempre uguale a sé stessa), non se ne vuole cogliere una memoria intesa come ritenzione, troppo spesso mummificata e cimiteriale.

È necessario invece *ri-pensare/re-interpretare* l'opera di Lotman nel presente e nel futuro, in maniera viva, alla luce di quella *memoria* della cultura che lo stesso semiotico russo ha disseminato nel lascito del suo patrimonio intellettuale e che comprende all'incirca ottocento testi i quali, spesso, si richiamano tra loro ricontestualizzando le sue stesse riflessioni attraversando volta per volta linguaggi differenti.

Per comprendere il metodo lotmaniano bisogna risalire agli anni della sua formazione¹¹ in cui *esperienza e scienza, tradi-*

5 Per usare un neologismo (1913) di Kručenyč, *vzorval'*, passato prossimo del verbo *esplosione*, *vzorvat'*, e per creare un nuovo sostantivo.

6 Vedi Lotman 1972; tr. it. 1978 "Sulla poesia: testo e sistema" in *Problemi*, 52, pp. 132-146.

7 Vedi Veselovskij, Potebnja, Trubeckoj, Bachtin, Lichačëv, Lotman, Uspenskij, Toporov, Ivanov, Meletinskij 1982 [1980], a cura di D'Arco Avalle. Benché il testo che ha reso particolarmente noto Potebnja, intitolato *Dagli appunti di teoria della letteratura*, sia stato pubblicato solo nel 1905, ovvero quattordici anni dopo la morte dell'autore.

8 Vedi Belyj 1917; tr. it. 2006.

9 Vedi Florenskij tr. it. 1989; tr. it. 2001.

10 Vedi Bachtin e il suo Circolo 1919-1930; tr. it. 2014.

11 Nonostante abbia sospeso gli studi al secondo anno di Università, chiamato sotto le armi

zione e invenzione, storia e utopia ad un certo punto si fondono in maniera “rinascimentale”.

Come parte integrante del *Testo-Lotman*, non trascurabili sono i testi-frammenti che ci permettono di cercare la strada di un grande mosaico costituito dalla somma di determinati *contesti*: dall'avvento in Russia della linguistica strutturale saussuriana, imprescindibilmente legata alla tradizione degli studi letterari, linguistici e filologici in Russia, al “formalismo” e ai circoli linguistici, alla Scuola di Praga,¹² alla teoria dell'informazione in senso matematico e strettamente fisico di Shannon e Weaver (1949) che stimolò per primo Jakobson a elaborare un suo *modello di comunicazione*, sino al suo incontro con la semiotica filosofica americana proposta da Peirce, nonché alla semiotica globale di Sebeok, quest'ultima a supporto di una configurazione del segno in senso biologico (*bio-semiotica*) e della comunicazione come organismo vivente,¹³ nell'ambito della *semiosfera*, al di fuori della quale non vi è *semiosi*. Il concetto di *semiosfera* è notoriamente e inizialmente adottato da Lotman a partire dalle letture degli affascinanti

(dal 1941 al 1943), Lotman riprende a frequentare con entusiasmo l'Università di Lenigrado, definita una scuola di libertà, dove confluivano diversi studiosi dagli svariati metodi di indagine condotti sulla scia di Veselovskij. Lotman ha avuto la fortuna di frequentare le lezioni di Žirmunskij (allievo di Veselovskij e maestro di Meletinskij), di Ejchembaum e di Tomaševskij (membri dell'OPOJaZ con Šklovskij, Brik, Tynjanov), di Ščerba (allievo di Baudouin de Courtnay e maestro di Šklovskij) nonché di Propp: insomma si trattava di una Università di primissimo livello – aggiungendo che tra i vari nomi elencati da Uspenskij (Cfr. 1996), per profondità filosofica, si distingue quello di Bachtin – il cui splendore durò fino agli anni Cinquanta, prima di essere cancellata dal suo “affossatore”, Ždanov, nonché definitivamente segnata anche a causa dell'assedio tedesco con i suoi danni irreparabili sul piano umano e culturale. A fornire Lotman di una scrupolosa formazione metodologica di indagine del testo letterario fu prima Mordovčenko, nel cui insegnamento confluivano due tradizioni quella formale e quella storico-culturale; e, successivamente, Gukovskij, dalla disciplina documentata e rigorosa, che non solo offriva al giovane Lotman gli elementi di criteri tipologici (*forma/ contenuto; testo/contesto*) ma ne determinò anche l'ambito degli studi (Settecento e prima metà Ottocento). Negli stessi anni Lotman conosce Zara Minc, futura linguista nonché sua sposa (1951). Laureatosi negli anni Cinquanta, Lotman incontrò presto, a causa dell'antisemitismo, difficoltà a trovare lavoro e a fare domanda per un dottorato (titolo ottenuto solo nel 1970). Fu per questo motivo che si trasferì a Tartu dove gli fu proposto un posto per l'insegnamento di letteratura russa. Qui dal 1954 insegnò nell'Università con le annesse difficoltà sul piano geopolitico riguardo alla diffusione della cultura russa in Estonia.

12 Il Circolo Linguistico di Praga 1929; tr. it. 1966.

13 Teoria di origine rabelaisiana preannunciata nell'immagine bachtiniana del *corpo grottesco*.

studi intrapresi da Vernadskij¹⁴ (1863-1945) il quale, volendo mettere in discussione proprio il metodo di una scienza biologica intenta a studiare ciascun organismo isolatamente, introduce e descrive i termini di *noosfera* e *biosfera*, dichiarando come l'ambiente e gli organismi viventi siano interdipendenti tra loro, in un rapporto di continua traduzione e trasformazione.

Tutti questi studi si ritrovano attentamente affrontati e discussi negli animati incontri della Scuola semiotica di Tartu-Mosca con l'interesse di costituire una teoria dell'informazione estesa fino alla cybernetica. La Scuola Tartu-Mosca ha il merito di aver spostato il *focus* semiotico dallo studio del segno in sé come oggetto di scienza – se mai si possa studiare un segno ripiegato su se stesso, non tenendo conto che la sua stessa esistenza è determinata dalla sua apertura di carattere *sociale* nel suo connaturato rapporto di *rinvio* –, allo studio delle *relazioni tra segni*, ossia ai sistemi di segni, in particolare quei “sistemi di modellazione secondari” quali luogo di ricerca (dall'estetica, alla letteratura, alla poesia, alla pittura, alla storia della cultura, alle teorie narrative, al cinema, alla mitologia ecc.). I “sistemi di modellazione secondari” rappresentano, dunque, per Lotman e la sua Scuola, l'attuazione dell'inatteso e, al tempo stesso, l'introduzione del nuovo, significativamente più interessante in termini di *informatività* e contrario, di conseguenza, ad ogni sistema monolinguitico¹⁵ di impianto funzionale basato su un *codice* privo di ogni tipo di “disturbo”, di “difetto”, di “scarto” la cui conseguenza è la riduzione di fatto dell'atto di comunicazione a uno *scambio di cose che si equivalgono*. Qui la posta in gioco non è solo quella di uscire dal *binarismo* semiologico *langue/parole* ma, come più marcatamente hanno evidenziato Bachtin e il suo Circolo, e successivamente anche Lotman, segnare il passaggio dal monologismo al dialogismo, essendo la parola costitutivamente dialogica.¹⁶

14 Vernadsky 1997 (I éd. fr.); tr. it. 2002. Vedi anche Vernadskij 2022.

15 Lotman 1992; tr. it. 1993, p. 13. Nuova ed. 2022 con intr. e postf. di J. Lozano.

16 Cfr. Vološinov 1929 (II ed. 1930), in particolare la terza parte intitolata “Per una storia delle forme dell'enunciazione nelle costruzioni linguistiche. Saggio di applicazione del metodo sociologico ai problemi della sintassi”, tr. it. in Bachtin e il suo Circolo, pp. 1708-1839. Ma

Lotman, dunque, rifugge, ad un certo punto della sua ricerca, da ogni metodologia statica, inizialmente troppo “strutturalista”,¹⁷ e trasferisce nella vita ciò che ha ritrovato in arte, considerando la vita di un uomo non più come una semplice linea predeterminata che corre dalla vita alla morte bensì letta e interpretata anch’essa come un testo che si rinnova all’infinito. Nel 1984¹⁸ Lotman si interessa al testo biografico, inizialmente inteso come testo letterario e, al tempo stesso meta-letterario, distinguendo, a seconda dei modelli culturali, “uomini senza biografia”, dai tratti personali irripetibili, caratterizzati dall’azione e dalle scelte individuali, dagli “uomini con biografia”, ovvero coloro che seguono le norme abituali: dei primi Lotman ne rivendica appunto l’“esistenza”, ovvero il “diritto alla biografia” che però non smetta di giocare tra leggenda e storia, tra mitologizzazione e veridicità, fino al paradossale passaggio che va dai *poeti senza biografia* a *biografie senza poeti*.¹⁹ La memoria della cultura ha una doppia costruzione, ci dice Lotman seguendo il modello bifacciale della linguistica saussuriana: da un lato fissa le regole (la struttura), dall’altra le infrazioni alle regole stesse, determinando *avvenimenti*; le prime, sono “astratte”, le seconde “concrete”, ed hanno nomi umani.²⁰ Successivamente, nel 1992,²¹ ma a partire dal 1988, Lotman si cimenta nella scrittura di una propria autobiografia e ci indica la strada della “non-memoria”, ovvero *un’arte della memoria*, una memoria non esclusivamente individuale ma una memoria della cultura che si confronta continuamente con la storia, costituita certamente da *interpretanti di identificazione* ma che deve tenere conto, in una fitta tensione, anche

qui potremmo anche estendere tale concezione al segno non verbale, dal momento che le parole sono gravide di immagini, e ogni immagine chiama le parole: di fronte alle immagini c’è sempre un appello, direbbe Derrida (Derrida 1979-2004; tr. it. 2016).

17 Vedi Lotman 1970; tr. it. 1972.

18 Vedi Lotman 1984; tr. it. “Il diritto alla biografia” in Lotman 1985, pp. 181-199. Nuova ed. 2022.

19 Vedi Lotman 1984; tr. it. “Il diritto alla biografia” in Lotman 1985, p. 191.

20 Vedi Lotman 1984; tr. it. “Il diritto alla biografia” in Lotman 1985, p. 184.

21 Vedi Lotman 1994; tr. it. 2001, a cura di Burini e Niero, pres. di Corti, con disegni autografi di Lotman e postf. di Burini e Niero, “Io conosco cinque Lotman...”, pp. 107-124.

degli interpretanti di *comprensione rispondente*: una comprensione rispondente che, come ci insegna anche Bachtin,²² non è più intenta a ripercorrere vecchie strade, ancorate al "tempo piccolo", bensì capace di aprirne di nuove e che guardano al "tempo grande", in un pensiero che *si fa strada*, come suggerisce appunto uno degli ultimi libri di Lotman.²³ Si configura così non solo la conferma di un futuro imprevedibile ma anche la possibilità di considerare processi inferenziali e abduzioni rivolti al passato e tuttavia in disaccordo con lo sguardo retrospettivo e deterministico dello storico, e quindi, a un certo punto, si dichiara che la storia deve fare i conti con la semiotica, ampliando di quest'ultima la sua portata di *scienza che si occupa della teoria e della storia della cultura*.

Ripensando alla multiformità dei suoi interessi, Lotman dell'artista possiede certamente l'imprevedibilità del pensiero e la forza intellettuale creatrice che possiamo riconoscergli in tutta la sua opera. Della imprevedibilità del testo artistico, della sua eccedenza, intraducibilità e alterità, Lotman fa il suo stendardo, dichiarando solennemente e ironicamente: "se la storia è una finestra sul passato, allora l'arte è una finestra sul futuro"; "L'arte guarda alla vita con gli occhi della fidanzata ancora libera, la storia invece con lo sguardo della moglie vincolata dalla sua scelta".²⁴

Lotman configura così una memoria dinamica della cultura e che si evolve continuamente, intenta a offrirci sensi nuovi e riacquisire così una vita semiotica, un fluire ininterrotto di relazioni tra segni, laddove comprendere il *senso* equivale inevitabilmente a comprendere il *linguaggio*. A tal fine, Lotman parte dai principi della *semiologia* di Saussure, attraversa gli studi letterari del "formalismo", riprende le teorie della comunicazione dei circoli linguistici e letterari, sia quelli istituiti

22 Bachtin e Lotman condividono l'amore per la creazione verbale nel rapporto arte-vita, nonché l'amore per la letteratura ma anche per la poesia, per Puškin in particolare. Cfr. Lotman 1970; tr. it. 1972, Lotman 1975; tr. it. 1985 e Lotman 1981; tr. it. 2012. Cfr. con Bachtin 1920-24; tr. it. in Bachtin e il suo Circolo 2014; tr. por. Bakhtin, 2021.

23 Lotman 1993; tr. it. 1994.

24 Lotman 1994, pp. 80-81.

in territorio russo che sancivano l'importanza dell'incontro tra linguistica e letteratura,²⁵ sia il Circolo Linguistico della Scuola di Praga²⁶ (1926), e ne amplia man mano lo spettro. Tutti questi studi segnano fin dall'inizio l'interesse di una via comune, ossia dichiarano all'unisono il nesso sintattico che il che *cosa* viene detto è inseparabile dal *come*; e ciò è maggiormente dimostrabile attraverso l'analisi dei testi complessi secondari artistici: questioni metodologicamente affrontate in termini linguistici da Trubeckoj²⁷ e Bogatyrev,²⁸ da Jakobson²⁹ e **Mukařovský**³⁰ che sancivano il rapporto tra sociologia e semiologia, antropologia e fonologia, culturologia e linguistica. Ciò permette di riconoscere l'importanza vitale che ha la semiosi dei testi artistici intesi come sistemi di modellazione, "secondari" solo in apparenza, dal momento in cui essi riescono a rendersi modello di un mondo senza confini, *realtà in un'altra realtà*, come in una *matreska*. Il testo artistico, non solo è fondamentale per il rinnovamento del "reale", attraverso le sue rifrazioni e decostruzioni estetiche intersemiotiche, ma anche ristabilisce la condizione stessa di esistenza, ossia la necessità di un rapporto inevitabile con l'alterità, l'aver a che fare con un altro in-traducibile (un'altra persona, un'altra lingua, un altro linguaggio, un'altra cultura, un altro testo), un altro persistente e ineliminabile.³¹ E ciò può rendersi solo in un rapporto di *raffigurazione*, risultato dell'interrelazione tra *scrittura e immagini del mondo*, e tramite una particolare lente *meta-semiosica*, senza però evitare di assumersi la

25 Memorabile il Circolo di Mosca (1915), messo in piedi da uno Jakobson addirittura diciannovenne; come fondamentali sono anche i circoli di carattere più "filosofico" riuniti intorno alla figura di Bachtin.

26 Vedi Il Circolo Linguistico di Praga 1929; tr. it. 1966.

27 Vedi Trubeckoj 1939; tr. it. 1971.

28 Vedi Bogatyrev 1929-1975; tr. it. 1982.

29 Vedi Jakobson e Lévi-Strauss 1976 e 1978; tr. it. 2011. Jakobson e Lévi-Strauss si sono incontrati a New York, entrambi rifugiati nel 1941: il linguista russo, allora aveva 46 anni, mentre l'antropologo francese 34. I dettagli di questa storia di amicizia tra i due sono rintracciabili nella ricca corrispondenza avvenuta negli anni 1942-1982. Vedi anche Jakobson e Lévi-Strauss 2018.

30 Vedi **Mukařovský** 1966; tr. it. 1973.

31 Cfr. Ponzio L. (a cura di), 2020.

responsabilità (qui in senso etico del *postupok* bachtiniano), responsiva ai fatti storici e propositiva di soluzioni culturali e artistiche, ossia il mantenimento della vita stessa dei segni e dei loro rapporti in una prospettiva *semioetica*. Ciò non può che confermarci come Lotman possa essere considerato nel presente e nel futuro tra gli autori in campo semiotico più creativi, non solo perché capace di de-strutturare la realtà rendendocela *leggibile*, ma soprattutto se considerato come colui che più di altri si è dimostrato specificamente “modellizzatore”, artefice e insieme portavoce della costruzione di nuovi testi; testi che, a loro volta, si rivelano oggi più che mai innovatori e determinanti nei confronti del “reale”.

2. Una eredità contemporanea

Come abbiamo anticipato, Lotman eredita innanzitutto i contributi teorici alla semiotica da parte delle scuole della Russia sovietica ed europee ma non solo. La Scuola Tartu-Mosca tiene infatti conto di alcune semiotiche già costituite: da un lato, quella dall'iniziale orientamento linguistico di Saussure (*semiologia*); quella russo-sovietica di orientamento filologico-letterario dei circoli linguistici fondati in primis da Jakobson, congiuntamente a quella di orientamento “filosofico” dei circoli “non-ufficiali” bachtiniani che facevano da contrappunto al metodo formale; dall'altro quella, altrettanto “filosofica”, prospettata dalla scuola americana di Peirce.³²

È attorno a questi punti fissi che fa leva e si muove la Scuola Tartu-Mosca, ed essi permettono a Lotman di alzare e rilanciare la posta in gioco della semiotica ampliandone ulteriormente i campi di ricerca.

Uno degli elementi che hanno influenzato il passaggio dalla struttura al testo, dai codici alle pratiche di lettura, dai sistemi

³² Autore valorizzato proprio da Jakobson che si era dovuto spostare negli Stati Uniti negli anni Quaranta a causa delle orrende leggi razziali che ammorbavano l'Europa.

alle dinamiche socio-culturali, è inizialmente rintracciabile nello stretto legame tra la Scuola di Tartu-Mosca con la linguistica strutturale di matrice saussuriana. E va aggiunto che tale collegamento si è rivelato non solo come una espansione di metodologie della Scuola di Ginevra ma va anche inteso (soprattutto) come una vera e propria *espansione di idee*.³³

Possiamo dunque distinguere due grandi scuole semiotiche: quella europea che si concentrava sul *significato*; e quella americana che poneva l'attenzione sul *significante* ma non lontana a un certo punto dalla scuola semiotica sovietica. Relazione segnica tra *signifié* e *signifiant* culturalmente già radicata nella tradizione e nella creatività popolare della Russia, giacché l'immagine dell'icona sacra gioca tra visibile (*significante*) e invisibile (*significato*). Tale immagine iconica ritorna determinante per Peirce³⁴ quando si tratta di spiegare il concetto di *somiglianza* e *similarità*, indicando col termine finale *icon* una delle tre valenze del segno (insieme a *index* e *symbol*). Anche Lotman naturalmente rivolgerà particolare attenzione all'icona, a partire dal suo interesse di accogliere nella rivista di Tartu la prima pubblicazione ufficiale di *La prospettiva rovesciata*³⁵ di Pavel Florenskij.

Dell'eredità scientifica e dell'incontro tra linguistica strutturale e formalismo russo Lotman si fa portavoce e riconosce l'importanza fondamentale da cui ripartire, riprendendone e sviluppandone i risultati nella direzione sì di uno "strutturalismo sovietico",³⁶ ma soprattutto con la volontà di inaugurare una semiotica che, come egli stesso dice in una delle sue ultime monografie,³⁷ riconosca a questa scienza, che si occupa della natura e della trasmissione delle informazioni, il ruolo di ricongiungere settori del sapere apparentemente non unificabili.

33 Vedi Prevignano 1979, a cura di.

34 Vedi Peirce 1931-1958; tr. it. 2021.

35 Vedi Florenskij 1967; tr. it. 1990. Vedi anche Florenskij 1999.

36 Vedi Ivanov, Lotman, Uspenskij et Alii 1969, a cura di Faccani e Eco.

37 Vedi Lotman 1993; tr. it. 1994.

Per comprendere complessivamente l'opera di Lotman non è dunque possibile non tener conto della presenza in essa degli "affluenti teorici" che portano alle origini della semiotica russo-sovietica al Circolo di Michail Bachtin, relativamente al problema dei *generi testuali del discorso*.³⁸ Tutto ciò è verificabile soprattutto per quanto riguarda la centralità attribuita ai testi artistici: ai "generi del discorso secondari", estendibili a generi testuali, secondo l'architettura estetica di Bachtin, o "sistemi di modellazione secondari", secondo Lotman,³⁹ come luogo paradigmatico di espressione del segno in tutta la sua vastità (con Vološinov,⁴⁰ parleremmo di *rifrazioni*) e quindi, di riflesso, come elemento centrale di studio della cultura.

La sfida teorica che lancia Lotman è dunque rivolta allo studio del sistema semiotico di modellazione secondario per eccellenza: *la cultura*.⁴¹ La cultura è sempre *dialogica*; d'altro canto, se fosse monologica, sarebbe condannata a scomparire. La cultura è soprattutto ciò che non si lascia facilmente descrivere dentro un sistema e quindi oggettificare. Dal momento che la cultura, intesa come "insieme di pratiche sociali", è, per sua natura, dinamica, eterogenea e non riducibile a modelli dotati di una certa unità.⁴²

C'è da dire che Lotman, e con lui la Scuola Tartu-Mosca, non inventano dal nulla una *semiotica della cultura* ma l'attenzione rivolta all'analisi di sistemi culturali è già stata avviata da Bachtin e il suo Circolo, a cominciare dal suo *Rabelais*,⁴³ studi che lo stesso Bachtin fa risalire peraltro a Veselovskij⁴⁴

38 Vedi Bachtin 1952-53 in Bachtin 1979; tr. it. 1988, pp. 245-290.

39 Vedi Lotman "Tesi sull'arte come sistema secondario di modellazione" (1967) in Lotman e Uspenskij MCMLXXV, pp. 1-27. Vedi anche Lotman "La convenzionalità nell'arte" (1970), tr. it. in Lotman 2022, pp. 59-66.

40 Vedi Vološinov 1929; tr. it. in Bachtin e il suo Claircolo 2014, pp. 354-597.

41 Vedi Lotman e Uspenskij 1973 tr. it. 1975 e tr. it. MCMLXXV.

42 Vedi Grande *Introduzione* in Ivanov, Lotman, Pjatigorskij, Toporov, Uspenskij, tr. it. 1980.

43 Bachtin 1965; 1ª ed. 1979; tr. it. 2001.

44 Veselovskij 1940; tr. it. 1981. Vedi anche Meletinskij e Segal 1971 "Structuralism and Semiotics in URSS" in *Diogenes. International Review of Philosophy and Humanistic Studies*, 73, pp. 88-115; Oguibenine 1979 "Linguistic models of culture in Russian Semiotics: a retros-

che, a suo tempo, estese il concetto di letteratura alla cultura popolare, al folclore, e al costume/comportamento (*byt*) e che possiamo ritrovare in autori come Bogatyrev, spostatosi con Jakobson, Trubeckoj e Karcevskij (quest'ultimo peraltro frequentatore assiduo dei corsi ginevrini di Saussure⁴⁵) da Mosca a Praga. Gli studi sul folclore da parte di Bogatyrev – dalle feste alle tradizioni popolari, all'abbigliamento, al teatro delle marionette, alle grida degli ambulanti, alle insegne di commercianti e artigiani, alle canzoni popolari⁴⁶ –, di Potebnja, Veselovskij, Propp, Meletinskij non potevano non essere materia di interesse della Scuola di Tartu-Mosca, divenendo i terreni preferiti per la fertilità dei contenuti, soprattutto per la ricchezza culturale orale slava.⁴⁷

L'iter compiuto da Lotman va al passo degli sviluppi della semiotica sovietica, fiorita agli inizi degli anni Sessanta. In una sorta di ricostruzione storica, Dmitri Segal ci racconta che il "Primo Simposio di Semiotica si è svolto a Mosca alla fine del 1962"; tuttavia, "già cinque anni prima (1957) avevano cominciato a manifestarsi le tendenze fondamentali che hanno portato alla formazione della semiotica come indirizzo a sé stante" – benché tutto ciò poteva già realizzarsi negli anni Trenta.⁴⁸

pective view", in *PLT. Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, 4, pp. 91-118.

45 È proprio Roman Jakobson (nelle interviste con Robert e Rosine Georgin, 1978; e, successivamente, con Tzvetan Todorov, nel febbraio 1972, anno in cui Jakobson si trovava al Collège de France, pubblicata in Francia solo nel 1986; tr. it. 1989) a ricostruire questo ruolo decisivo avuto da Karcevskij che divenne un profondo conoscitore di alcuni termini introdotti e utilizzati proprio da Saussure dal momento che ne aveva egli stesso, a partire dal 1905, seguito i corsi, le conferenze e i seminari a Ginevra (dove Saussure insegnò fino al 1912, per poi passare la cattedra di "Linguistica generale" all'allievo Charles Bally). Karcevskij non solo era stato uno degli ultimi allievi di Saussure ma, ritornato in Russia nel 1917, diffuse tra i giovani studiosi russi il pensiero del linguista ginevrino, con diretto riferimento al suo insegnamento orale. La versione trascritta del *Cours*, curata da Charles Bally e Albert Sechehayé, invece, come noto, fu pubblicata nel 1916 (tr. it. 2011, 24ª ed.; cfr. Saussure 2005), con i rimaneggiamenti ormai noti del materiale dei corsi ginevrini tenuti da Saussure negli anni 1906-1911.

46 Vedi Bogatyrev 1929-1975; tr. it. 1982.

47 Vedi Bogatyrev "Semiotica del teatro popolare" in Lotman e Uspenskij 1973, a cura di, pp. 5-25.

48 "La discussione [...] ha avuto una grande importanza per l'introduzione delle idee e delle nozioni fondamentali della semiotica saussuriana nell'uso scientifico, tuttavia in complesso V. N. Toporov poteva dire a piena ragione: «Il tema di questo dibattito è estremamente attuale, anche se questa riunione non si può affatto chiamare tempestiva, giacché essa

Due anni dopo (1964), *Le lezioni di poetica strutturale* di Lotman inauguravano la raccolta dei quaderni scientifici semiotici.⁴⁹ *Σημειωτική*.⁵⁰ *Trudy po znakovym sistemam* [*Studi sui sistemi dei segni*] e, in quello stesso anno, a Kääriku, si tenne anche il primo incontro della Scuola tartuense-moscovita, resa famosa dai nomi di Toporov, Ivanov, Gasparov, Gurevič, Meletinskij e, naturalmente, di Lotman e Uspenskij (nel 1966, a Kääriku, fece visita anche Jakobson, Pomorska, successivamente anche Sebeok).

In Italia, *Ricerche semiotiche*⁵¹ – prima edizione mondiale di raccolta di studi semiotici sovietici del 1973, frutto della collaborazione tra la casa editrice italiana Einaudi, un gruppo di studiosi e le organizzazioni editoriali dell'ex Unione Sovietica – rappresenta la testimonianza dei risultati di un'importante tendenza della ricerca semiotica nel campo delle scienze umane, promossa in particolare dai fondatori della Scuola Tartu-Mosca, Lotman e Uspenskij, curatori di questo fondamentale volume.

“Sulla genesi della Scuola semiotica di Tartu-Mosca” si sofferma Boris Uspenskij nel primo saggio inserito nel suo libro *Linguistica, semiotica e storia della cultura*.⁵² Uspenskij fa riferimento a due *tradizioni* culturali che si rincontreranno poi nella Scuola Tartu-Mosca, ovvero: quella moscovita, tendenzialmente composta da linguisti, approdati alla semiotica dalla linguistica e solo in piccola misura interessati alla letteratura, di cui Uspenskij stesso si sente parte; e l'altra tradizione è quella di carattere letterario e della quale, invece, è Lotman a essere il rappresentante.

avrebbe potuto tenersi benissimo trent'anni fa». Segal “Le ricerche sovietiche nel campo della semiotica negli ultimi anni”, in Lotman e Uspenskij 1973, a cura di, p. 453.

49 Alcuni scritti selezionati dai numeri XVIII, XX, XXI, XXII della rivista sono stati raccolti e tradotti in italiano nel volume *Il simbolo e lo specchio*, a cura di R. Galassi e M. De Michiel, 1997.

50 La parola greca *Σημειωτική* fu ripresa più tardi anche da Julia Kristeva, come titolo del suo libro del 1969; tr. it. 1978.

51 Lotman e Uspenskij 1973, a cura di.

52 Uspenskij 1996.

Tali tradizioni culturali fra due scuole, *letteraria e linguistica*, risalgono, all'inizio del Novecento: "A Mosca si formò il Circolo linguistico moscovita (la cui eredità fu ripresa dal Circolo Linguistico di Praga) [...]; mentre a Pietrogrado-Leningrado operava l'OPOJaZ [...]" e, anche in questo caso, "i membri del Circolo Linguistico moscovita, come più tardi quelli di Praga, se si occupavano di letteratura, lo facevano da linguisti"; "i membri dell'OPOJaZ potevano occuparsi di lingua, ma si trattava di *linguaggio* poetico, considerato in chiave letteraria".⁵³

Mentre i moscoviti sono tendenzialmente linguisti – "abbiamo continuato a guardare il mondo con l'occhio del linguista", racconta Uspenskij⁵⁴ –, i componenti del gruppo di Tartu sono letterati che in qualche modo si sono occupati di linguistica: da un lato interessati agli aspetti culturali del *testo* e *contesto*⁵⁵ attraverso la scienza letteraria; dall'altro, orientati nell'interesse di studiare la letteratura in relazione alla *lingua* per la sua capacità di generare e produrre testi: di fatto è stata la *creazione verbale* (la letteratura così come la poesia) a far comprendere meglio il funzionamento della *lingua* stessa – prima di Lotman se ne interessò Šklovskij, così come Ejchembaum, Bachtin, Vološinov, Jakobson, T rubeckoj, Vygotskij, solo per citarne qualcuno.

3. L'arte come struttura pensante

La cultura possiede in sé un interrotto processo dinamico di nascita e rinascita del senso il cui meccanismo è proprio l'arte. L'arte è una "lingua speciale" per Lotman ma, soprattutto, è una struttura pensante, un generatore di informazione sempre nuovo.

53 Uspenskij 1996, pp. 4-5.

54 Uspenskij 1996, p. 4.

55 Lotman 1974-79; tr. it. 1980.

L'idea di arte come sistema di modellazione secondario è notoriamente rintracciabile fin dagli scritti lotmaniani degli anni Settanta⁵⁶ ma possiamo anche ritrovarla già elaborata qualche anno prima, esattamente nel 1967: "Tesi sull'Arte come sistema secondario di modellazione".⁵⁷

Un altro importante studio, "L'insieme artistico come spazio quotidiano",⁵⁸ è uno dei primi saggi lotmaniani riuniti nella raccolta italiana intitolata *Il girotondo delle muse. Saggi sulla Semiotica delle arti e della rappresentazione*.⁵⁹ Il titolo di questa raccolta ideato da Burini riprende la metafora del girotondo (*chorovod*, antica danza popolare) delle muse greche, a cui Lotman fa esplicitamente riferimento esaltando i valori del passato in cui si creava una situazione di *ensemble*, di arti dialoganti, in quanto "i greci vedevano immancabilmente nell'arte [...] un insieme di aspetti differenti ma reciprocamente necessari all'attività artistica",⁶⁰ cosa che lo studio dell'arte in tempi moderni ha trascurato sviluppando isolatamente le discipline, separando le "belle lettere" dal teatro, le arti figurative dalla musica e, più recentemente, anche dal cinema.

Non solo i testi verbali hanno il potere di raccontare; anche i testi extra-verbali, le immagini in particolare *sanno raccontare*. Lo sapeva bene anche Lotman, che fa del testo artistico un campo d'indagine vasto e variegato, facendo tesoro dell'insegnamento della Scuola di Ginevra, ma soprattutto della tradizione cosiddetta "formalista", i cui membri, quali Ejchenbaum,⁶¹ Tynjanov e Šklovskij, ripresero per primi gli elementi e le figure linguistico-letterarie, riversandole nello

56 Lotman *Struktura chudožestvennogo teksta*, 1970; tradotto impropriamente in italiano *La struttura del testo poetico*, 1972.

57 Tr. it. in Lotman e Uspenskij MCMLXXV.

58 "Chudožestvennyj ansaml' kak bytovoe prostranstvo", 1974.

59 Lotman 1998, a cura di Burini; oggi in una edizione ampliata in Lotman 2020, a cura di Burini.

60 Lotman 1998, a cura di Burini, p. 23.

61 Ejchembaum, lo ricordiamo, è stato tra l'altro docente, insieme a Propp, dell'ateneo lenin-gadese dove Lotman ha compiuto i suoi primi studi universitari in "Lettere".

studio del linguaggio per immagini per eccellenza: il cinema.⁶² Se Jakobson, da linguista (ma che ha sempre fatto semiotica, svelerà Eco), si occuperà di cinema qualche anno più tardi⁶³ rispetto alla cerchia dei formalisti, trasponendo le figure linguistiche di *metonimia* e *metafora* anche per comprendere l'immagine, Lotman proporrà nel 1973 una lettura semiotica del cinema intessendo uno stretto legame non solo con le strutture linguistiche, volendo offrire al lettore uno studio in termini di *frase cinematografica*, ma anche estendendo tale linguaggio cinematografico all'estetica – riprendendo la strada tracciata da **Mukařovský**⁶⁴ – e collocandolo in un posto privilegiato nel meccanismo della cultura.⁶⁵ Intendendo la cultura come scienza della corrispondenza funzionale tra i vari sistemi di segni, Lotman esalta del cinema il suo potere metalinguistico, cogliendo, da un lato, somiglianze tra parola e immagine e, dall'altro, individuandone anche differenze, e quindi linguaggi specifici che il linguaggio cinematografico stesso condensa in sé, e che solo esso possiede (inquadratura, montaggio, sequenza, ecc.).

La cultura necessita di più sistemi eterogenei e, in particolare, Lotman si soffermerà sull'esaltazione di tale eterogeneità strutturale presente nel linguaggio cinematografico analizzandone i "punti di vista"⁶⁶ e le singole "voci",⁶⁷ estendibile ai concetti di "polifonia"⁶⁸ e non lontano da "orchestrazione", mutuato dalla musica al cinema ad opera di Ejzenštejn.⁶⁹ Così come Lotman stesso riprende concetti di "poliglottismo

62 Eichenbaum, Tynjanov, Šklovskij *et Alii*, *Poetika Kino* 1927; tr. it. in Montani, a cura di, 2019. Cfr. anche di Šklovskij "Le convenzioni cinematografiche dello spazio" in Šklovskij *Simile e dissimile*, tr. it. 1982 (1970); Šklovskij "Il mondo è frutto del montaggio" in Šklovskij *L'energia dell'errore*, tr. it. 1984 (1981).

63 Jakobson 1933; tr. it. in Montani 2019, a cura di.

64 Vedi **Mukařovský** 1966; tr. it. 1973.

65 Vedi Lotman 1977; tr. it. in Lotman 2022, a cura di Burini.

66 Lotman 1970; tr. it. 1972, pp. 310-322.

67 Vedi Lotman 1973; tr. it. 2020, a cura di L. Ponzio.

68 Termine "musicale" già introdotto in ambito letterario da Bachtin nel 1929 e poi nel 1963.

69 Ejzenštejn 1946; tr. it. 1982.

semiotico dello spazio abitato⁷⁰ in campo architettonico, linguaggio capace di legare “storia” e “utopia”, oppure quando egli si riferisce al “plurilinguismo” del linguaggio onirico⁷¹ dal carattere “inenarrabile” per la lingua comunicativa e quindi privilegiandone le sue varianti in relazione alla cultura sciamanica e alla cultura contemporanea. Tutto questo senza naturalmente mai trascurare le radici storiche della narrazione extra-verbale, organizzata per immagini, dall'icona sacra alla natura artistica delle stampe popolari russe, i *lubki*.⁷² Di questi ultimi in particolare Lotman sostiene che non possono essere compresi con gli stessi strumenti estetici applicati all'arte “ufficiale”, e ne propone, di conseguenza, e ancora una volta, un approccio di tipo “culturologico”,⁷³ estendendo la nozione di *testo*, da struttura sincronica chiusa a “testo culturale” che ne considera il contenuto, il valore etico e sociale, i legami con la realtà,⁷⁴ riconoscendo che proprio da quest'arte delle stampe popolari russe ha attinto il testo narrativo per eccellenza, cioè la stessa letteratura, e che essa, al tempo stesso, ha rappresentato anche la fonte di future ispirazione degli artisti dell'avanguardia russa, dalla pittura di Malevič alla poesia di Majakovskij.

Il filo rosso che lega testo e cultura risulta dal fatto che i testi artistici stessi non sono solo e di per sé passatempo decorativi ma si configurano, all'interno di un dato ambiente, come immagini sintetiche di una determinata cultura, come dei “ritratti dell'epoca”, acquisendo di fatto un carattere e valore segnico.

Tali testi dunque vengono modellati in senso semiotico sulla base della funzione che il testo stesso svolge in una cultura e che questa cultura gli riconosce come testo appartenente a un genere testuale. Una cultura dunque particolarmente attenta e sensibile al testo dal valore artistico, testo rinnovatore e rigeneratore della vita stessa, dal quale è possibile recuperare il

70 Lotman 1987; tr. it. 1998, a cura di Burini, p. 38.

71 Lotman 1993; tr. it. 1993 p. 180.

72 Lotman 1976; tr. it. in Lotman 2022, a cura di Burini.

73 Lotman 2020, ed. by A. Schönle, chapter 4.

74 Lotman 1976; tr. it. in Lotman 2022, a cura di Burini.

rapporto di somiglianza omologica tra corpi-di-parole e corpi-di-immagini, i cui punti d'incontro mettono a fuoco i concetti di *literaturnost'* (*letterarietà*, Jakobson) e *izobraženie* (*raffigurazione*, Bachtin).

4. Semiotics e Sémiologie

Nel 1962, come una sorta di cronotopo "a specchio" della semiotica sovietica, si tiene, a Bloomington (Indiana), un Convegno articolato su tematiche dell'antropologia culturale, della pedagogia, della linguistica, della psichiatria e della psicologia, nel corso del quale veniva messa a punto, "istituzionalizzata", la semiotica americana e, contestualmente, si poneva, da una parte, la *sémiologie* saussuriana e, dall'altra, la *semiotics* di Peirce e Morris.

Per quanto limitato alla cultura, il concetto di modellazione di Lotman, data la sua ampiezza potenziale, si presterà ad essere ripreso e sviluppato, particolarmente negli anni Novanta, nell'ambito di una "semiotica globale",⁷⁵ nella direzione della *biosemiotica*, da parte di Sebeok.⁷⁶ "Biologo mancato", come lui stesso amava definirsi, attraverso il collegamento dell'opera del biologo Uexküll con quella di Peirce.⁷⁷

Per evitare un certo "verbocentrismo", incentrato sulle lingue cosiddette "naturali", considerate sistema di comunicazione "primario" dell'animale umano ma non *linguaggio specie-specifico* – con chiaro riferimento alla Scuola Tartu-Mosca – Sebeok rivedrà nel 1970 tale concezione sostenendo (giustamente) che è il *linguaggio* a caratterizzare l'animale umano e non la *lingua* (Sebeok tornerà sulla questione nel 2001⁷⁸).

⁷⁵ Vedi Sebeok 2001 e Sebeok 2003.

⁷⁶ Il suo archivio, non a caso, si trova proprio a Tartu.

⁷⁷ Sebeok, per via del suo rapporto con Morris, del quale Rossi-Landi nel 1949, contribuì alla diffusione dell'opera in Italia, insieme al contributo di Jakobson, ha contribuito a far conoscere Peirce agli stessi studiosi americani.

⁷⁸ "L'espressione "sistema di modellazione primario" – accoppiata, di regola, con il concetto

Il termine 'lingua' è espresso da Sebeok, per evitare di cadere nelle trappole linguistiche della lingua inglese, col termine inglese *speech* (*parlare*), volendone sottolineare esclusivamente l'attività articolatoria/fonatoria.⁷⁹ Quando Sebeok usa 'language' intende dire *linguaggio ante litteram*, capacità sintattica specie-specifica *dell'homo loquens*. La 'lingua' intesa come *parlare* (*speech*) è pertanto un sistema di modellazione secondario (e *non primario!*), che si realizza, per adattamento, appunto in un secondo momento evolutivo della specie umana, e che assume poi, per *exattamento*, anche una funzione di ausilio e incremento del *language* in quanto modellazione primaria specie-specifica.⁸⁰

Boris Uspenskij, in due diverse occasioni, nel 2011 e 2012, intervistato da Kull e Velmezova,⁸¹ sostiene che dal 1960-70 la semiotica non ha avuto progressi e evoluzioni, e si mostra scettico circa la considerazione del *segno* – definito “un fenomeno che ha forma e significato” – come qualcosa che non abbia necessariamente la sua base in ambito linguistico, verbale⁸² e dunque come limitato alla cultura, benché sia evidente

contrastante di “sistema di modellazione secondario”, che sottolinea il carattere derivato in rapporto alle lingue naturali, è stata centrale nella semiotica sovietica della Scuola Tartu-Mosca fin dal 1962, quando fu proposta da Zaliznjak, Ivanov e Toporov (cfr. Lucid 1977, pp. 47-58; Rudy, 1986). Nel 1974 interpretai tale concetto in questione – avendo confrontato la mia risposta di interpretazione, quando tenni una conferenza all'Università di Tartu nell'agosto 1970, con il professor Ivanov [...], gentilmente d'accordo con la mia formulazione *ad hoc*”. Sebeok 2001; tr. it. 2003, p. 169.

79 In inglese *language*; in russo *jazyk*; in tedesco *Sprache*: le due traduzioni possibili in italiano sono *lingua* e *linguaggio*, ma hanno accezioni diverse.

80 In particolare, a partire dalla specie denominata *Homo habilis*, dalle forme verbali mute, fino all'*Homo Sapiens*, ma che prende solo a partire dall'*Homo Sapiens* forme fonatorie e trascrittive. Soltanto gli ominidi posseggono due repertori di segni; quello non verbale zoosemiotico e quello, sovrapposto, verbale antroposemiotico. Per completezza dell'analisi di Sebeok, i sistemi culturali riguardano il congegno di modellazione terziario.

81 Velmezova e Kull “Boris Uspenskij on History, Linguistics and Semiotics”, in *Sign System Studies*, 45 (3/4), 2017, pp. 404-448.

82 Uspenskij in Velmezova e Kull “Boris Uspenskij on History, Linguistics and Semiotics”, in *Sign System Studies*, 45 (3/4), 2017, p. 428. In particolare, Uspenskij, discepolo diretto di Hjelmslev e della Scuola di Copenhagen, fedele a una certa linguistica, dichiara che Peirce “semplicemente non lo capisce”, preferendogli Saussure, essenzialmente perché è “un linguista”, per cui non si interessa neanche Eco, né tantomeno considera Sebeok uno “studioso molto originale”.

che l'approccio globale alla semiosi, in termini di *biosemiotica* abbia contribuito in maniera decisiva a definire anche i limiti della *lingua* e di un certo verbocentrismo/antropocentrismo.

Non è di questo avviso Lotman che comprende bene quanto lo studio del testo, ivi compreso il testo letterario, fuoriesca dai limiti di una certa linguistica e, in *Cercare la strada*, egli propone una possibile via alla teoria dell'informazione trasversale e che sappia cogliere i diversi aspetti della vita, mettendoli in dialogo.⁸³

Ora però bisogna chiarire un punto. Tradurre i testi di Lotman non è cosa semplice, poiché le differenze e le sfumature semantiche che sono un tratto distintivo della sua ricerca della semiotica, già per quanto riguarda i concetti di *lingua* e *linguaggio* ma pure quelli di *testo*, *cultura*, *semiosfera*, *memoria della cultura*, *esplosione*, non sono facili da rendere passando da una lingua all'altra, dal momento che comportano ampie varianti significative sul piano traduttivo/interpretativo e concettuale.⁸⁴ Si rischia, ad esempio, di ridimensionare l'intero modello della Scuola Tartu-Mosca se non si chiarisce il significato, anche sul piano contestuale, volta per volta, del termine *jazik* (*lingua/linguaggio*)⁸⁵ impiegato da Lotman.

Lotman, soprattutto all'inizio, cercò nella linguistica e nella *lingua* i metodi di cui aveva bisogno, tuttavia senza diventarne ostaggio dal momento che era un profondo conoscitore di testi letterari, dei *linguaggi*, che gli offrono gli elementi di costruzione di un metodo semiotico olistico, passando da un approccio del testo come oggetto linguistico al testo come oggetto semiotico e al testo come fenomeno socio-culturale: ossia il testo come funzione, dalle caratteristiche quindi pragmatiche.⁸⁶

83 "La nascita di discipline quali la teoria dell'informazione ha scosso dalle fondamenta [...] lo smembramento dei diversi aspetti della vita e delle diverse sue forme di esistenza in compartimenti stagni: fisica, biologia, sociologia, linguistica e così via". Lotman 1993; tr. it. 1994, p. 94.

84 Vedi prefazione di Torop in Osimo, 2018.

85 Stessa sorte per *reč*, versione russa dell'altra faccia del segno saussuriano (*parole*), *discorso* ma spesso tradotto con *linguaggio*.

86 *Semantica-sintattica-pragmatica* sono i tre campi di studio della semiotica come insegna Morris 1938; tr. it. 2009 [1954].

Sebeok, prendendo a modello ideale della semiotica globale il linguaggio della biologia, a cominciare dal concetto di *comunicazione* esteso da *significazione* a *semiosi*, a vita (*bio-semiotica*), non è stato certo l'unico ad aver *tradotto* forme tipiche di un linguaggio facendole reincarnare in un altro tipo di linguaggio, dove parola e tono hanno acquisito nuovi sensi e valori. Ricordiamo che, per Lotman, gli studi su Vernadskij sono stati determinanti quanto, prima di lui, lo sono stati, per Bachtin, gli studi su Uchtomskij.

Bachtin deve alle ricerche geofisiche, neurofisiologiche e biologiche del suo tempo la concezione del rapporto tra corpo e mondo⁸⁷ come relazione dialogica nella quale la risposta dell'organismo vivente è prima di tutto la modellazione del mondo entro cui sussiste il proprio ambiente:⁸⁸ l'organismo è inseparabile dal mondo che lo circonda. Il concetto di funzione in senso biologico, comporta che il testo è paragonato ad un organismo: in Bachtin sono le due facce della stessa medaglia i concetti di *dialogicità* e *intercorporeità*, interconnessione biosemiotica di corpi viventi, nelle loro funzioni viventi e la loro impossibilità a sottrarsi a un *dialogo* subito.

Bachtin⁸⁹ distante dallo strutturalismo sovietico, è critico del primo Lotman ancora troppo "strutturalista" (strettamente collegato alla linguistica formale), il Lotman cioè che possiamo ritrovare anche nel suo lavoro sull'*Onegin* di Puškin, *Il testo e la storia*,⁹⁰ ancora aderente a una semiotica del codice

87 Bachtin riprende poi il concetto di *filosofia della vita*, tuttavia orientandolo in una direzione ben diversa dal "vitalismo contemporaneo". È il caso del *cronotopo letterario* di Bachtin, laddove si è fatta tale operazione smottologica/spostamentologica linguistica – il riferimento è al linguaggio poetico studiato anche da Jakobson, in termini di *sdvigologia* (da *sdvig* = *spostamento*); in pittura parleremmo di *alogismo*; in letteratura di *straniamento*.

88 Nello specifico, il biologo Ivan I. Kanaev contribuì all'interesse di Bachtin per la biologia. Grazie a Kanaev, Bachtin ascoltò la conferenza sul cronotopo in biologia tenuta dal fisiologo Uchtomskij (estate 1925 Pietroburgo). Tale conferenza influenzò la concezione di Bachtin del cronotopo letterario (in quella conferenza furono trattate anche questioni di estetica). Kanaev dichiarò nel novembre del 1975 (Bachtin era morto il 7 marzo dello stesso anno) che l'articolo pubblicato nel 1926 sotto il suo nome, *Il vitalismo contemporaneo* era stato scritto in realtà da Bachtin. A tale proposito si rimanda al saggio di Lotman "Sul problema della semiotica dello spazio" 1986 in Lotman 2022, a cura di S. Burini, pp. 402-407.

89 Bachtin 1970, 1970-71 e 1974; tr. it., in Bachtin 1988 [1979], pp. 341-387. Vedi anche Amicola 2001.

90 Lotman 1975; tr. it. 1985.

o della decodificazione. Lo strutturalismo è una parte della semiotica, ma tutta la semiotica non può essere ridotta allo strutturalismo. Solo successivamente Lotman coglierà la pluralità semantica, l'enfasi eterogenea e la natura dinamica del testo, inteso come generatore di nuovi messaggi, di informazione e riformulazione della memoria in termini di immagini del mondo. Lotman nel 1983⁹¹ a Jena, in un convegno dedicato a Bachtin, gli dedicherà un testo sulla importanza della sua eredità nell'attuale panorama semiotico.⁹²

Gli studi scientifici e le indagini in ambito biologico – i riferimenti sono a Vernadskij sul concetto di 'biosfera', ripreso da Lotman in 'semiosfera',⁹³ e, come abbiamo visto in Bachtin, Uchtomskij – vengono tradotti in ambito culturale e specificatamente letterario ed estesi alla semiotica. La vita nella sua totalità, incompatibile e dialogica, concepita non come somma degli organismi viventi ma come insieme unitario, ovvero come interconnessione e interdipendenza, non è solo oggetto della semiotica fin dalla semeiotica di Ippocrate e Galeno, ma lo è anche la semiotica in quanto scienza generale dei segni, soprattutto quando, come semioetica, assume come atteggiamento essenziale quello della responsabilità della vita.

Riferimenti bibliografici

AMÍCOLA, José. De la forma a la información. Bajtín y Lotman en el debate con el formalismo ruso. Rosario: Beatriz Vierrebo Editora, 2001.

BACHTIN, Michail M. L'autore e l'eroe. Teoria e scienze umane.

91 Lotman 1984 "Sein Erbe und aktuelle Probleme Semiotik" in *Roman und Gesellschaft. Internationales Michail Bachtin Colloquium*, 10-11 ottobre 1983, Jena, Friedrich Schiller Universität, pp. 32-40.

92 In una lettera di Uspenskij a Lotman, datata 20 agosto 1972, c'era l'interesse di Lotman di invitare a Tartu Bachtin. In un'altra lettera, venuto a sapere della sua morte, Lotman si interessò di recuperare i manoscritti di Bachtin, dalla portata e dal valore culturale immenso, con l'intenzione di pubblicarli. *La Scuola semiotica di Tartu-Mosca nel carteggio tra J. Lotman e B. Uspenskij*, a cura di Zanganelli, 2018, p. 163 e pp. 181-185.

93 Lotman tr. it. 1985, a cura Salvestroni; nuova ed. 2022, a cura di Salvestroni e Sedda.

A cura di C. Strada Janovič. Torino: Einaudi, 1988.

BACHTIN E IL SUO CIRCOLO. Opere 1919-1930. A cura di A. Ponzio. Traduzione di L. Ponzio. Testo russo a fronte. Milano: Bompiani, 2014.

BAKHTIN, Mikhail M. Lendo Razlúka de Púchkin: a voz do outro na poesia lírica. Traduzione di M. Barenco de Mello, M. Francisco Ramos, J. Alan Sílus. Prefazione di A. Ponzio. São Carlos: Pedro&João, 2021.

BELYJ, Andrej. Glossolalia. Poema del suono. Traduzione e a cura di G. Giuliano. Milano: Medusa 2006.

BOGATYREV, Petr. Semiotica della cultura popolare. A cura di M. Solimini. Verona: Bertani 1982.

EJCHEMBAUM, Boris; TYNJANOV, Jurij; ŠKLOVSKIJ Viktor et al. I formalisti russi nel cinema. A cura di P. Montani. Milano: Mimesis, 2019.

EJZENŠTEJN, Sergej M. Il colore, a cura di P. Montani. Venezia: Marsilio, 1982.

FLORENSKIJ, Pavel. Attualità della parola. La lingua tra scienza e mito. A cura di E. Treu. Introduzione di Vjač. Vs. Ivanov. Milano: Guerini e Associati, 1989.

FLORENSKIJ, Pavel. La prospettiva rovesciata e altri scritti. A cura di N. Misler. Traduzione di C. Muschio e N. Misler. Reggio Calabria: Gangemi, 1990.

FLORENSKIJ, Pavel. Le porte regali. Saggio sull'icona. A cura di E. Zolla. Milano: Adelphi, 1999.

FLORENSKIJ, Pavel. Il valore magico della parola. traduzione e a cura di G. Lingua. Milano: Medusa, 2001.

IL CIRCOLO LINGUISTICO DI PRAGA. Le tesi del '29. Traduzione di S. Pautasso e introduzione di E. Garroni. Milano: Silva Editore, 1966.

IVANOV, Vjačeslav Vs.; LOTMAN, Jurij M., USPENSKIJ, Boris A. I sistemi dei segni e lo strutturalismo sovietico. A cura di R. Faccani e Umberto Eco. Milano: Bompiani, 1969.

IVANOV Vjačeslav Vs.; LOTMAN, Jurij M.; PJATIGORSKIJ, Aleksandr; TOPOROV, Vladimir N.; USPENSKIJ Boris A. Tesi

sullo studio semiotico della cultura. Introduzione e a cura di M. Grande. Parma: Pratiche, 1980.

JAKOBSON, Roman O. "Entretien", con Robert e Rosine Georjin. In: JAKOBSON, Roman. Cahiers du Cistre, 5. Losanna: L'Hage d'Homme, 1978, pp. 11-26.

JAKOBSON, Roman O. Russia, follia, poesia. Prefazione a cura di T. Todorov. Napoli: Ed. Guida, 1989.

JAKOBSON, Roman; LÉVI-STRAUSS, Claude. La linguistica e le scienze dell'uomo. Sei lezioni sul senso e sul suono e Mito e significato. Cinque conversazioni radiofoniche, Milano: Il Saggiatore, 2011.

JAKOBSON, Roman; LÉVI-STRAUSS, Claude. Correspondance 1942-1982. Paris: Seuil, 2018.

KRISTEVA, Julia. Σημειωτική. Ricerche per una semalalisi. Traduzione di P. Ricci. Milano: Feltrinelli, 1978.

LOTMAN, Jurij M. La struttura del testo poetico. A cura di E. Bazzarelli. Milano: Mursia, 1972.

LOTMAN, Jurij M. "Sulla poesia: testo e sistema". In "Problemi", 52, pp. 132-146. Palermo-Firenze: Palumbo, 1978.

LOTMAN, Jurij M. Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura. A cura di S. Salvestroni. Bari-Roma: Laterza, 1980.

LOTMAN, Jurij M. "Sein Erbe und aktuelle Probleme Semiotik". In: Roman und Gesellschaft. Internationales Michail Bachtin Colloquium, 10-11 ottobre 1983. Jena: Friedrich Schiller Universität, pp. 32-40, 1984.

LOTMAN, Jurij M. Il testo e la storia. L' "Evgenij Onegin" di Puškin, Bologna: Il Mulino, 1985.

LOTMAN, Jurij M. La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti. A cura di S. Silvestroni e F. Sedda. Venezia: Marsilio, 2022.

LOTMAN, Jurij M. La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità. Traduzione di C. Valentino. Introduzione e postfazione di J. Lozano. Milano: Feltrinelli, 2020.

LOTMAN, Jurij M. Cercare la strada. Modelli della cultura. A cura di M. Corti. Venezia: Marsilio, 1994.

LOTMAN, Jurij M. Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione, a cura di S. Burini. Bergamo: Moretti&Vitali 1998 (1974-1992). Nuova ed. ampliata Il girotondo delle muse. Semiotica delle arti. A cura di S. Burini, traduzione di D. Almansi, S. Burini, P. Deotto, E. Mari, A. Niero. Milano: Bompiani, 2022.

LOTMAN, Jurij M. Non-memorie. A cura di S. Burini e A. Niero, presentazione di M. Corti, con disegni autografi di Lotman e postfazione di Burini e Niero, "Io conosco cinque Lotman..." pp. 107-124. Novara: Interlinea, 2001.

LOTMAN, Jurij M. Puškin. Vita di Aleksandr Sergeevič Puškin. A cura di F. Fici Giusti. Milano: Ledizioni, 2012.

LOTMAN, Jurij M. Semiotica del cinema e lineamenti di cine-estetica. Traduzione, presentazione e a cura di L. Ponzio. Milano: Mimesis, 2020.

LOTMAN, Yuri. Culture and Communication: Signs in Flux. An Anthology of Major and Lesser-Known Works by Yuri Lotman. Edited by A. Schönle, Translated from the Russian by B. Paloff. Boston: Academic Studies Press, 2020.

LOTMAN, Jurij M.; MINC, Zara G., et al. Il simbolo e lo specchio. Scritti della scuola di Mosca-Tartu. A cura di G. Galassi e M. De Michiel. Napoli: ESI, 1997.

LOTMAN, Jurij M.; USPENSKIJ, Boris A. Ricerche Semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane in URSS. Cura di J. Lotman e B. Uspenskij. Edizione italiana e cura di C. Strada Janovič. Torino: Einaudi, 1973.

LOTMAN, Jurij M.; USPENSKIJ, Boris A. Semiotica e cultura. Introduzione, traduzione e a cura di D. Ferrari-Bravo. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi Editore, 1975.

LOTMAN, Jurij M.; USPENSKIJ, Boris A. Tipologia della cultura. Cura di R. Faccani e M. Marzaduri. Milano: Bompiani, 1975.

LOTMAN, Jurij M.; USPENSKIJ, Boris A. La scuola semiotica di Tartu-Mosca nel carteggio tra J. Lotman e B. Uspenskij. Cura di G. Zagarelli, prefazione di G. Puglisi, postfazione di A. Roccucci. Palermo: Sellerio, 2018.

MARZADURI, Marzio. "Gli anni universitari di Jurij Lotman"

in Aa. Vv. Dalla forma allo spirito. Scritti in onore di Nina Kauchtschischwili, a cura di R. Casari, U. Persi, G. P. Piretto. Milano: Guerini e Associati, 1989.

MELETINSKY, Eleazar; M., SEGAL Dmitri. "Structuralism and semiotics in URSS". *International Review of Philosophy and Humanistic Studies*, 73. Firenze: Mario Casalini Ltd. 1971, pp. 88-115. DOI: <https://doi.org/10.1177/039219217101907305>. Accesso 02/12/2022.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. Il significato dell'estetica. Traduzione di S. Corduas. Torino: Einaudi, 1973.

MORRIS, Charles. Lineamenti di una teoria dei segni. Traduzione di F. Rossi-Landi, cura di S. Petrilli. Lecce: Pensa 2009.

OGUIBENINE, Boris. Linguistic Models of Culture in Russian Semiotics: A Retrospective View. *PLT*, 1979, N° 4, pp. 91–118.

PEIRCE, Charles S. Opere, a cura di M. Bonfantini. Milano: Bompiani, 2021.

PREVIGNANO, Carlo et al. La semiotica dei Paesi slavi. Programmi, problemi, analisi, a cura di C. Prevignano. Milano: Feltrinelli, 1979.

SEBEOK, Thomas A., *Global Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

SEBEOK, Thomas A. Segni. Una introduzione alla Semiotica. Traduzione, cura e introduzione di S. Petrilli. Roma: Carocci, 2003.

SHANNON, Claude E.; WEAVER, Warren. *The Mathematical Theory of Communication*. Champaign: Illinois University Press, 1949.

SAUSSURE, Ferdinand de. Scritti inediti di linguistica generale. Traduzione di T. De Mauro. Roma-Bari: Laterza, 2005.

SAUSSURE, Ferdinand de. Corso di linguistica generale. Introduzione, traduzione e commento di T. De Mauro. Roma-Bari: Laterza, 2011.

TRUBECKOJ, Nikolaj S. Fondamenti di fonologia, a cura di G. Mazzuoli Porru. Torino: Einaudi 1971.

TOROP, Peeter. "Sulla traducibilità di uno scienziato: il caso

Lotman". In: OSIMO, Bruno. Manuale di traduzione di Jurij Lotman. Vignate: Blonk, 2018.

USPENSKIJ, Boris A. Linguistica, semiotica, storia della cultura. Intr. di S. Garzonio. Bologna: Il Mulino, 1996.

VELMEZOVA, Ekaterina; KULL, Kalevi. "Boris Uspenskij on history, linguistics and semiotics" in *Sign System Studies*, 45 (3/4). Tartu: University Press, 2007, pp. 404-448.

VERNADSKY, Wladimir I. La biosphère. Prefazione di De J-P Deléage. Paris: Seuil, 2002.

VERNADSKIJ, Vladimir I. Dalla biosfera alla noosfera. Pensieri filosofici di un naturalista. Introduzione di S. Tagliagambe. Milano: Mimesis, 2022.

VESELOVSKIJ, Aleksandr N. Poetica storica. A cura di M. Zirmunskij. Prefazione di D. S. Avale. Traduzione di C. Giustini. Roma: Ed. e/o, 1981.

VESELOVSKIJ, Aleksandr N.; POTEBNJA, Aleksandr A.; TRUBECKOJ, Nikolaj S.; BACHTIN, Michail M.; LICHAČĚV, Dimitrij S.; LOTMAN, Jurij M.; USPENSKIJ, Boris A.; TOPOROV, Vladimir N.; IVANOV, Vjačeslav Vs.; MELETINSKIJ, Eleazar M. La cultura nella tradizione russa. A cura di S. D'Arco Avale. Torino: Einaudi, 1982.

VOLOŠINOV, Valentin N. Marksizm i filosofija jazyka (1929). Marxismo e filosofia del linguaggio. In: Bachtin e il suo circolo, Opere 1919-1930. Traduzione di L. Ponzio. Milano: Bompiani, 2014, pp. 1461-1839



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Semiotização da história: A metalinguagem crítica de I. M. Lotman

Semiotization of History: Yu. Lotman's Critical Metalanguage

Autora: Irene de Araújo Machado

Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil

Edição: RUS, Vol. 13. Nº 23

Publicação: Dezembro de 2022

Recebido em: 19/09/2022

Aceito em: 03/12/2022

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.202514>

MACHADO, Irene de Araújo.

Semiotização da história:

A metalinguagem crítica de I. M. Lotman.

RUS, São Paulo, v. 13, n. 23, pp. 109-130, 2022.



Semiotização da história: A metalinguagem crítica de I. M. Lotman

Irene de Araújo Machado*

Resumo: O principal propósito do ensaio é discutir a concepção lotmaniana de história como problema semiótico da cultura e, enquanto tal, suscetível a interpretação em diferentes instâncias de temporalidade e em diferentes culturas. Para isso, a abordagem parte do questionamento de Lotman sobre o limite da ciência fundada na noção de verdade única sustentada por fontes primárias. Com base em estudos de tipologia da cultura, desenvolve um outro caminho analítico: a metalinguagem crítica a partir da qual as premissas históricas são entendidas como interpretação e o objeto da história como texto. Para evidenciar a importância do método indutivo, Lotman analisa, em pleno regime tsarista, movimentos insurgentes que operaram transformações na história russa, abrindo caminho para possibilidades interpretativas não facilmente evidentes.

Abstract: The main purpose of the essay is to discuss Lotman's conception of history as a semiotic problem of culture and, as such, submitted to different temporal scales of interpretation in different cultures. For this, it starts from Lotman's inquiring about the limit of the Science of history based on the notion of the single truth supported by primary sources. Based on studies of typology of culture, he develops another analytical path: the critical metalanguage from which historical premises are understood as interpretation and the object of history is taken as a text. To demonstrate the importance of the inductive method, Lotman analyzes how in the context of the tsarist regime, insurgent movements operated transformations in Russian history, opening the way to interpretive possibilities not easily seen.

Palavras-chave: Fato histórico; Interpretação; Texto de cultura; Metalinguagem crítica; Comportamento; Discurso

Keywords: Historical fact; Interpretation; Text of culture; Critical metalanguage; Social behavior; Discourse

* Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Professora Livre Docente em Ciências da Comunicação e Professora Associada nos Programas de Pós-graduação Meios e Processos Audiovisuais e Estética e História da Arte. <http://lattes.cnpq.br/4718720127971532>; <http://orcid.org/0000-0002-1662-258X>; irenear@usp.br.

Desviando-se da noção de causalidade, dominante na definição de história, Lotman depositou nos estudos de tipologia da cultura¹ a possibilidade de examinar ocorrências que se manifestam na dinâmica de processos históricos que obrigam a uma revisão de pressupostos conceituais, particularmente aqueles relacionados com a noção de fato histórico como irrefutável expressão de uma verdade soberana. Contra essa coordenada, base da ciência da história, Lotman situa a tipologia da cultura orientada por uma metalinguagem crítica. Segundo essa abordagem, o estudo dos fatos históricos decorre do método descritivo que os focaliza, quer dizer, da teoria.² Ou, como se pode ler na formulação:

podemos formular o seguinte problema: o estudo da tipologia da cultura supõe que se perceba como tarefa especial a elaboração de uma metalinguagem tal que satisfaça as exigências da atual teoria da ciência, quer dizer, que permita a possibilidade de tornar objeto de exame científico não apenas tal ou qual cultura, mas também tal ou qual método descritivo da teoria, tomando tal distinção como uma tarefa independente.³

1 LOTMAN, 1979, p. 31-42; 1998a, pp. 81-92; 1998, p. 93-123.

2 LOTMAN, 1990, p. 217-221; 1984a, pp. 71-124.

3 [...] podemos formular el siguiente problema: el estudio de la tipología de la cultura supone que se perciba como una tarea especial la elaboración de un metalenguaje tal que satisfaga las exigencias de la actual teoría de la ciencia, es decir, que dé la posibilidad de hacer objeto de examen científico no sólo tal o cual cultura, sino también tal o cual método

Assim deveria ser o procedimento a nortear a chamada ciência da história. Todavia, o que Lotman observa é a prevalência da premissa dedutiva *a priori* estabelecida a propagar a crença numa verdade única dos fatos históricos, em prejuízo de seu objeto. Considerando que as diferentes culturas demandam métodos distintos de estudo, tal premissa se torna questionável. Além disso, não se pode ignorar que a própria história em que as culturas se desenvolvem é atravessada por distintas elaborações interpretativas e discursivas. Logo, o trabalho de interpretação orienta e seleciona o que se define como fato histórico.

Examinar os pressupostos da ciência da história foi uma das tarefas às quais se dedicou Lotman em sua investigação semiótica da cultura. Nela se destaca a importância da metalinguagem crítica na organização metodológica da tipologia da cultura, que, à luz da interpretação, incorpora o papel de sujeitos históricos como agentes fundamentais das ocorrências históricas, como ele procurou examinar em diferentes estudos de sua bibliografia intelectual. Retomados em seus dois últimos – *Cultura e explosão* (1992) e *Mecanismos imprevisíveis da cultura* (2010)⁴ –, a abordagem metalinguística contribuiu para a análise dos mecanismos imprevisíveis da cultura como processos culturais imprevisíveis e explosivos, tais como os acontecimentos que mudaram as relações geopolíticas na virada do século XX, quando os livros foram escritos.

A virada do milênio foi marcada por acontecimentos que reconfiguraram as relações geopolíticas: queda do muro de Berlim (1989); fim da Guerra Fria (1947-1991); dissolução do império soviético (1991). Blocos, muros e limites perderam sentido como controle de fronteiras e mecanismos de exclusão, e Lotman, atento às mudanças, viveu esse período de incertezas, mas nada o impediu de formular hipóteses sobre o tipo de organização sociopolítica que se esboçava ainda de modo imperceptível. Por mais que interrogasse: “Qual seria o caminho

de descripción de la misma, habiendo distinguido eso como una tarea independiente. (LOTMAN, 1998c, p. 96).

4 Nos originais em russo: *Kul'tura i vzryv*, Moscou: Gnósis, 1992; e *Nepredskazúemyie mekhanízmy kul'túry*, Tallin: Tallin University Press, 2010.

a seguir?”, Lotman sabia que só a dinâmica do tempo poderia dizer, o que motivava demandas por revisões críticas capazes de contribuir para a abertura de caminhos de reflexão.

Acompanhar o percurso do pensamento semiótico de Lotman na revisão de pressupostos metodológicos da ciência da história em confronto com contextos de instabilidades é o principal objetivo desse ensaio. Recuando para episódios decisivos na passagem do século XIX para o XX, Lotman se concentrou no movimento que marcou o nascimento de movimentos de contestação da autocracia tsarista, o levante de zembrista de 1825.

Metalinguagem crítica no relato da história

Entende-se por metalinguagem crítica a abordagem analítica que situa a orientação metodológica como fundamento da própria compreensão do processo histórico. Com isso, o ponto de vista que focaliza um acontecimento tem poder de definição de sua constituição tipológica. Tal é a premissa elaborada por Lotman em sua revisão dos fundamentos que consagraram a “ciência da história” na definição de “fato histórico”.⁵

Se há um pensamento ao qual os historiadores não interpõem nenhuma dúvida é, sem dúvida, o conceito de verdade dos fatos históricos. Lotman questiona tal crença, sobretudo no que diz respeito à abrangência, como se pode ler em suas indagações:

Quais são os objetivos da ciência histórica? A história é uma ciência? Estas questões têm sido frequentemente levantadas e as respostas para elas têm sido numerosas. O historiador não dado à teorização, que se concentra na pesquisa do material primário, costuma contentar-se com a fórmula de Ranke, de restabelecer *o passado como realmente foi – wie es eigentlich gewesen*.⁶

5 LOTMAN, 1990, pp. 217-221.

6 What are the aims of historical Science? Is history a Science? These questions have

Insatisfeito com a “fórmula de Renke”, Lotman submete a análise os termos da “fórmula” que se consolidaram como pressuposto teórico. Segundo seu entendimento, porém, trata-se de uma formulação que ignora a natureza do fenômeno que investiga. E esse é o ponto principal de sua reflexão que tomou a análise histórica como um grande desafio para o pensamento semiótico.

Ao indagar sobre a natureza do fato histórico, Lotman não formula uma resposta imediata, mas concentra-se nas implicações que colocam sob suspeita a vaga noção de “fontes primárias”, que não exprime com clareza a que se refere. Tanto o acontecimento quanto o testemunho ou um documento qualquer podem ser fonte primária, embora cada um se origine de um tipo de experiência dificilmente considerada, tais como: relato oral, registro verbal, fotográfico ou audiovisual. Trata-se de objetos semióticos que não se confundem com os acontecimentos e vivências. Sem ponderar tal distinção, os historiadores reputam a ambos a condição de fontes primárias. Ao ignorar o papel mediador de cada uma das fontes, o historiador corre o risco de equiparar “fato” a “interpretação”, o que para Lotman é inadmissível, como se pode ler no raciocínio formulado abaixo:

A questão é que a palavra “fato” para o historiador quer dizer algo muito inusitado. Diversamente das ciências dedutivas que constroem suas premissas logicamente, ou das ciências experimentais que podem observá-las, o historiador está condenado a *lidar com textos*. Nas ciências experimentais, um fato pode ser considerado, pelo menos nos estágios iniciais, como algo primário, um dado que precede sua interpretação.⁷

often been raised and the answers to then have been numerous. The historian not given to theorizing who concentrates on research into the primary material is usually content with Ranke's formula of re-establishing the past '*wie es eigentlich gewesen*' – as it actually was. (LOTMAN, 1990, p. 217).

⁷ The point is that by the word 'fact' the historian means something very unusual. Unlike the deductive sciences which construe their premises logically, or the experimental sciences which can observe them, the historian is condemned *to deal with texts*. In the experimental sciences a fact can be regarded at least in the initial stages as something primary, a datum which precedes the interpretation of it. (LOTMAN, 1990, p. 217)

Para Lotman, o método dedutivo, fundado em proposições genéricas universais e formuladas pelo historicismo das ideias hegelianas, mostra-se pertinente ao estudo das ciências naturais, mas não ao entendimento dos fatos históricos.

O estudo de Lotman questiona a determinação dedutiva com base em um argumento rigoroso: um método descritivo fundamental nas ciências experimentais, se transportado para a descrição da cultura, absolutiza as diferenças do objeto investigado e impossibilita a distinção dos “universais comuns da cultura da humanidade”.⁸ Na distinção dos universais comuns reside a chave de seu argumento: os fatos históricos são processos culturais constituídos pelos mesmos elementos, porém com dinâmicas relacionais muito distintas entre si. O pensamento semiótico define tal unidade de diferenças como “texto de cultura” que exige outro método analítico: o método indutivo. Graças a ele, os historiadores produzem interpretações a partir das quais formulam não deduções, mas inferências.

Se a interpretação organiza a observação e o entendimento do fato histórico num relato, o fato em si – ou “*o passado como realmente foi – wie es eigentlich gewesen*”⁹ – já não é o objeto privilegiado no estudo da história, e sim sua interpretação enunciada sob forma de texto. No lugar do fato isolado, o estudo é orientado pela mediação que se manifesta em alguma textualidade semiótica. Nesse sentido, o texto se coloca como resultado da metalinguagem crítica que formula o fato como objeto de estudo.

Natureza semiótica dos fatos históricos textualizados

Ao ser interpretado, o fato histórico apresenta-se como algo que se distingue daquilo que se oferece diretamente à obser-

8 Cualquiera de los modos de descripción de la cultura antes mencionadas absolutiza las diferencias en el material que se estudia y no de la posibilidad de distinguir los universals communes de la cultura de la humanidad. (LOTMAN, 1998c, p. 96).

9 Ver nota 6.

vação, principalmente porque os textos são formas suscetíveis de diferentes codificações, cada uma dotada de diferentes propriedades significativas, ao que Lotman infere:

Um texto é sempre criado por alguém e segundo algum propósito e os eventos são apresentados no texto numa forma codificada. O historiador age como um decodificador e este não é um ponto de partida mas o resultado final de muitos trabalhos. O historiador cria fatos ao extrair uma realidade não textual de um texto e um evento de uma narrativa sobre ele.¹⁰

Com isso, a natureza semiótica dos textos domina a reconstrução dos eventos interpretados e oferece os fatos históricos como “matéria viva que se autodesenvolve”¹¹ preservando sua natureza de fato semiótico. Ainda que surpreendente, a noção de matéria-viva não é metafórica, mas designa a variedade das formas interpretativas que entram para a constituição de um texto de cultura, seja ele qual for. Codificar significa conferir ao texto arranjos de linguagem em formas e gêneros discursivos variados. Lotman observa que gêneros dominantes numa época podem inexistir ou mesmo serem proibidos em outra,¹² o que é o caso das épocas regidas por regimes autoritários com alto poder de controle de palavras e atos. O sistema signico assim construído está longe de fornecer a completude e complexidade do fato e, por isso, ignora camadas imensas de realidade.¹³

Quando os fatos históricos são considerados interpretações mediadas por textos diferentes, modelizações culturais ampliam as fontes analíticas. Com isso, os documentos se manifestam em diferentes linguagens. O texto verbal disputa um espaço documental com outras variedades textuais gráficas, caso dos mapas, escalas, gravuras, fotografias, filmes e os registros audiovisuais contemporâneos. Cada uma interpreta os

10 A text is always created by someone and for some purpose and events are presented in the text in an encoded form. The historian then has to act as decoder, and the fact is not a point of departure but the end-result of many labours. The historian creates facts by extracting non-textual reality from the text, and an event from a story about it. (LOTMAN, 1990, pp. 217-218).

11 LOTMAN. 1998b, p. 252.

12 LOTMAN, 1990, p. 219.

13 LOTMAN, 1990, p. 218.

fatos de acordo com seus recursos semióticos e os traduz em diferentes textos de cultura.

A propósito, Lotman lembra que a visão parcial da realidade se manifesta na percepção ingênua de um espectador de cinema que, ao assistir a um filme de uma tradição cultural diferente e distante da sua, acredita que os fatos registrados em cenas da película representam com precisão etnográfica a vida e os costumes do povo distante ao qual os fatos fílmicos se reportam. O espectador não consegue alcançar, conclui Lotman, que filmes dessa natureza apenas traduzem intersemioticamente documentos, frutos de diferentes processos de codificação e de recodificação dos relatos produzidos tanto por historiadores quanto por testemunhos – muitos deles anônimos. Com isso, todo o espectro de interpretações possíveis constrói níveis distintos de significação que oferecem o fato como matéria viva de corpo semioticamente articulado¹⁴

Embora seja possível admitir a orientação de um ponto de vista na análise dos fatos históricos, o método cognitivo de uma observação direta de fatos não coincide com a interpretação transformada em texto, evidência que se manifesta quando o historiador, na impossibilidade de uma observação ocular, recorre a testemunhos. O exame interpretativo só se torna possível após a tradução dos signos da linguagem oral em formas gráfico-visuais da escrita, cuja variedade tenta redimensionar os acontecimentos. Nesse caso, o texto revela a diversidade dos códigos e sua configuração como espaço semiótico da cultura.

A galeria de textos culturais que fazem parte de um patrimônio memorial da história evidencia que a própria metalinguagem desempenha um papel analítico-crítico de toda interpretação histórica. Logo, quando Lotman fundamenta sua análise histórica na metalinguagem crítica, seu gesto teórico apenas cumpre o desígnio de projetar evidências pouco consideradas e até mesmo esquecidas. Por conseguinte, a metalinguagem crítica organiza a articulação de seu argumento fundamental: ao tomar a oralidade de testemunhos como fonte imprescindí-

14 LOTMAN, 1990, p. 219.

vel da modelização de documentos pela escrita e suas formas gráfico-visuais, o primeiro plano da cena discursiva é ocupado pelo homem comum, sua interpretação e suas memórias. Nada de seres espectrais, sem rostos, “como se a história das instituições sociais, da luta das forças sociais, das correntes ideológicas, houvesse abolido a história dos homens, relegando-os ao papel de figurantes no drama universal da humanidade”.¹⁵ E a cena da história pode ser observada pela ação de sujeitos históricos humanos e, portanto, falíveis.

Quando sujeitos históricos entram para a cena da construção histórica, a mirada centrada na noção de história como regularidade também sofre com interferências que modificam a marcha progressiva de eventos. Isso porque na voz de sujeitos históricos anônimos surgem interpretações do fato histórico que modificam a qualidade de sua constituição, ocasionando diferentes focalizações.

O caminho desse raciocínio se distancia da vaga noção de “fonte primária” como a dominante na definição da verdade. Depoimentos, frutos da memória cultural de sujeitos históricos, permitem a modificação e amplificação interpretativa, pois entra em ação a consciência, como se pode ler no fragmento que se segue.

A consciência é a capacidade de que é dotado o sistema que alcançou no sujeito pensante o ponto mais alto de seu desenvolvimento na capacidade de discernir suas próprias leis, e não o momento da escolha. Por isso o ato de autocohecimento era concebido como a finalidade da história; enquanto que, se entendemos a consciência como escolha de um caminho, esse ato resulta o princípio de uma etapa completamente nova da história.¹⁶

O novo objeto já não se apresenta como determinação aprio-

15 LOTMAN, 1998b, p. 247.

16 La conciencia es la capacidad que tiene el sistema que alcanzó en el sujeto pensante el punto más alto de su desarrollo de tomar conciencia de sus propias leyes ineludibles, y no el momento de la elección. Por eso el acto del autoconocimiento era concebido como el fin de la historia, mientras que, si entendemos la conciencia como elección de un camino, ese acto resulta el principio de una etapa completamente nueva de la historia. (LOTMAN, 1998b, pp. 246-247).

rística, mas como fruto de elaborações de consciência de atores em sua atuação como sujeitos humanos e sensíveis que são, capazes de operar escolhas com base em suas consciências e vivenciar acertos e desacertos; consensos e dissensos. Com isso, não apenas a casualidade insere-se na história, mas também a consciência entra em ação para interferir na marcha progressiva dos acontecimentos. Para Lotman, é todo o corpo de uma criatura plenivalente e ativa que participa da vida histórica e cósmica. Por conseguinte, a história se apresenta como “uma avalanche de matéria-viva que se autodesenvolve”.¹⁷

Resta dizer que os fatos históricos definidos como verdades não estão acima de qualquer suspeita. Não só não são refratários aos atos de consciência como deles se alimentam para produzir as mais elaboradas interpretações da história humana em sua marcha que também não se coloca imune às imprevisibilidades de seu curso. O objeto de estudo da ciência da história, segundo tal abordagem, não estabelece vínculos com nenhuma forma de absolutismo. Na verdade, ele apenas flutua no espaço semiótico, sendo atualizado no processo dinâmico de geração de códigos culturais que tensionam o sistema e o leva a se reestruturar.

Semiose histórico-cultural do comportamento sócio-psíquico

O processo interpretativo que oferece o fato histórico como produção de pensamento de sujeitos históricos permitiu a Lotman¹⁸ entender os comportamentos humanos como problema de psicologia social pertinente ao campo da semiótica da cultura, uma vez que a interpretação implica o trabalho de códigos e linguagens. Nesse caso, o comportamento e a história são semiotizados. Contudo, é preciso esclarecer que não são os fatos psíquicos os objetos de estudo de Lotman, mas

17 LOTMAN, 1998b, p. 252.

18 LOTMAN, 1984a; 1984b.

as ações sócio-históricas articuladas pelos processos de consciência e interpretação. Trata-se de encenações resultantes de enunciados individuais transformadas em ação coletiva, quando a palavra-discurso se transforma em ato que interfere em quadros histórico-culturais.

Lotman orienta sua análise para um episódio da história russa ocorrido em 14 de dezembro de 1825 em Petersburgo, que entrou para a história russa como movimento dezembrista. Em sua investigação, acompanhou as ações coletivas lideradas pelos dezembristas, os jovens militares nobres que se organizaram para reivindicar reformas no Estado autocrático russo. Para a história oficial, o movimento não passou de uma rebelião fracassada da qual não restou nada além de uma pintura esquelética e sem brilho. Para a investigação de Lotman, um conjunto louvável de produções discursivas desenharam um cenário de intervenção política na rígida estrutura social russa do século XIX, nada favorável à produção discursiva qualificada por pensamentos e ideias sobre as grandes questões humanas e sociais. Uma ampla maioria de analfabetos sob regime de servidão escrava e um controle do Estado sobre a vida ideológica contribuía para a inércia da vida social.

A vitória russa sobre Napoleão na Batalha de Borodino (junho a dezembro de 1812), gerou uma descendência militar formada pelo *savoir-faire* adquirido no período de confrontos, caracterizado basicamente pela habilidade de elaboração de planos estratégicos. Interiorizando processos de conhecimento nos moldes das práticas de sociedades secretas surgidas na França, jovens nobres militares russos tornaram-se habilitados na atividade de testar a força das ideias em discursos. Guiadas por valores tais como bravura, energia, empreendedorismo, rigor e determinação tornaram-se hábeis em conduzir disputas.¹⁹

Sociedades secretas eram proibidas naquela época, o que não impediu sua prática pelos jovens militares. Nelas, as habilidades adquiridas fomentaram discussões que alcançaram os desajustes da sociedade russa e a inércia do Estado em executar promessas de reformas do tsar Alexandre I. Muitos dos te-

19 LOTMAN, 1984a, p. 74.

mas tratados eram taticamente enunciados em conversas nos salões e recepções públicas da sociedade conservadora que os militares frequentavam na condição de nobres. Nesses espaços, não perdiam a oportunidade de exercitar seus discursos corrosivos, sempre enunciados com naturalidade e firmeza, alto e bom som. Discursos cujas ideias dirigiam escárnios às mazelas do tsarismo e sua perversa conservação da condição da servidão escrava a que legiões de camponeses se submetiam há séculos com a bênção da Igreja em benefício da sustentação do Estado. Onde houvesse oportunidade, nos salões sociais, nas ruas e nos espaços públicos de circulação, os oradores atacavam com seus discursos. Com isso, no interior de uma sociedade aristocrata fortemente estruturada, fronteiras discursivas ganharam contornos de luta ideológica de bases cognitivas contra o poder hegemônico.

Por esse tempo, a literatura e o jornalismo eram os principais veículos de debate de ideias, o que justifica a adesão de poetas, escritores e estudantes pobres, que formavam uma primeira geração de servos emancipados e bastardos de nobres a entrarem para a universidade. São eles os responsáveis pela irradiação das ideias sobre a contradição interna do regime tsarista fundado na servidão escrava dos camponeses. Essa juventude emancipada – os futuros livres pensadores, poetas, filósofos – foi identificada como *raznotchíntsi*, termo russo para designar a “extração social variada” e unida não pela classe mas pela consciência.²⁰ São essas pessoas que introduzem a figura do “homem comum” (ou “homem supérfluo”), muitos deles, no início do século XIX, se tornaram líderes naturais das lutas pela emancipação política.²¹ Deles surgiram as emblemáticas personagens de Fiódor Dostoiévski cuja força de ideias levou M. Bakhtin a conferir a eles o papel de ideólogos²² e porta-vozes de discursos ideológicos ou ideologemas.²³

Essa é uma síntese do quadro que aglutinou uma intensa

20 BERNARDINI, 2008, p. 110.

21 BERNARDINI, 2008, p. 110.

22 BAKHTIN, 2008, pp. 87-114.

23 VOLOSINOV, 1973, pp. 141-159.

movimentação de ideias e discursos que encontrou, no episódio da morte do tsar Alexandre I, ocorrida em 1o de dezembro de 1825, ocasião favorável à rebelião. Quando o tsar morre, sem cumprir as reformas políticas prometidas, os insurgentes vislumbraram a possibilidade de um recrudescimento com a possível ascensão de Nicolau. Para impedir a entronização, organizaram o levante para 14 de dezembro. Sem o comparecimento do contingente previsto, os amotinados foram esmagados pelos mais de vinte mil homens da guarda imperial. Os poucos sobreviventes foram condenados ao exílio na Sibéria e o regime tsarista instituiu a censura política para perseguir a produção de ideias de escritores, jornalistas, poetas.

No estudo de Lotman, o comportamento dos dezembristas, suas ações e performances discursivas constituem objetos de análise semiótica. Interessava-lhe o processo em que ideias foram semeadas colocando em cena novos atores sociais: os novos “homens russos”. Lotman entendeu, na ação dos dezembristas, experiências jamais cogitadas. Colocadas em ação, não só confrontaram a sociedade e as instituições conservadoras da época, mas também abriram caminho para o surgimento de novos atores políticos na vida social estagnada. Foram eles que aprenderam a enunciar seus próprios discursos e a se mostrarem conscientes de todas as atrocidades praticadas pelo tsarismo. A aparente derrota no campo do confronto direto se revelou como um ganho no campo das conquistas ideológicas.

No longo ensaio em que Lotman²⁴ examinou esse processo lento de transformação, o comportamento dos dezembristas foi entendido como elaboração de ideólogos que marcavam suas intervenções discursivas pelo uso da entoação: a palavra dita em voz alta,²⁵ que esperava ser ouvida para conclamar

24 LOTMAN, 1984a, pp. 71-124.

25 A palavra em voz alta se converteu no motor de mobilização do levante que, segundo Anatole Mazour, constou da leitura de um manifesto lido na concentração dos insurretos concentrados na praça do Senado em 14 de dezembro de 1825. Escrito e lido pelo príncipe S. Trubietsskói (1790-1860), membro-fundador da primeira sociedade secreta, a União da Salvação, em 1816 (LOTMAN, 1984, p. 75), o manifesto reivindicava a proclamação, pelo Senado, da abolição do governo e o estabelecimento de um governo provisório; da liberdade de imprensa e do fim da censura; da tolerância religiosa a todas as crenças; da extinção do

aos atos políticos. Por isso, esclarecia, nomeando as situações pelos “seus próprios nomes”, sem subterfúgios. Com isso, distinguíam e denominavam com clareza os acentos indiciais de condições sociais.

Tudo se torna comprometedor quando as enunciações discursivas ousam nomear as condições que distinguem as classes sociais e separam o que se reserva aos servos e o que é exclusivo de seus opressores. Em gestos verbais dessa natureza, Lotman identifica a força que explicita a ideia de que somente o ato político poderia libertar o homem de sua servidão e desencadear processos de transformação social.²⁶ Não se trata de um comportamento cotidiano tornado usual, mas de um comportamento com significado ético-político que emerge em situações cotidianas. Assim Lotman entende a formação de um extenso e complexo sistema de comportamentos semióticos nas performances dos dezembristas em suas diferentes atividades.²⁷

Na contramão de um quadro institucional secular, novas vozes são incorporadas na literatura, que se consagrou como lugar privilegiado para a expressão de ideias controversas ante a intransigência da censura tsarista. Temas proibidos e diversidade de pontos de vista das linguagens sociais dominam e tornam-se alvos da censura tsarista, transformando a palavra em ato jurídico passível de punição. Esse foi um capítulo da política russa que Lotman explorou em outro estudo.²⁸ E tudo começou com o comportamento progressista dos dezembristas no quadro da psicologia social. Dimensionar a astúcia de procedimentos estéticos que se consagraram em obras literárias, é o que se espera desenvolver na sequência.

direito de propriedade sobre um homem, do monopólio de sal e álcool; e, da igualdade de todas as classes perante a lei. (MAZOUR, 1964, p. 283; cit. RAMOS, 2010, p. 249, n. 183).

26 LOTMAN, 1984a, p. 83.

27 LOTMAN, 1984a, p. 85.

28 LOTMAN, 2022, pp. 173-181.

Quando a palavra se torna ato estético e político

Na análise das obras literárias, Lotman²⁹ acompanha os comportamentos de personagens que, tal como os dezembristas, aprenderam a manifestar suas ideias³⁰ controversas em discursos. A literatura se tornou um espaço privilegiado ainda no século XVIII, tendo em Aleksándr N. Radíchev (1749-1802) um dos primeiros porta-vozes do discurso satírico de caráter político. Em sua obra *Viagem de São Petersburgo a Moscou* (1790), descreveu as condições de miséria e escravidão dos camponeses, num estilo muito próximo ao das performances dezembristas, o que lhe rendeu exílio e proibição da obra (até 1905). Foi na sátira que Lotman encontrou uma personagem exemplar, capaz de materializar o comportamento dos dezembristas. Seu eleito foi Aleksándr Andréievitch Tchátiski, protagonista da comédia satírica *Горе от ума*³¹ (*Gorie ot uma* 1825), de A.S. Griboiédov (1795-1829), escrita entre 1822 e 1824. Tchátiski não é apenas porta-voz de uma das sociedades secretas, mas o grande performer de uma prática discursiva que se choca contra a moralidade e os costumes conservadores que nobres e tsares perpetuavam.³²

29 LOTMAN, 1984a, p. 81.

30 Vale lembrar que Lotman se mantém coerente com seu propósito de examinar não os fatos imediatos mas os comportamentos que os realizam em textos culturais, mobilizados que são por atos de consciência elaborados ao longo do tempo. Mesmo sem admitir, historiadores tais como Frank, 1992; Mazour, 1964, dentre outros, recorrem igualmente às fontes interpretativas de estudos históricos e literários para compor a história do período.

31 Em sua tradução da peça, do russo para o português, Polyana A. Ramos (2010, p. 29) explica que: "O termo *Gorie* em russo quer dizer: angústia, desgraça. *Um* é a inteligência, razão, intelecto. Literalmente, a tradução do título para o português implicaria a utilização de um artigo definido: A desgraça [ou a angústia] da inteligência. O professor Boris Schnaiderman sugeriu *A desgraça de ter espírito*." Na tese, Ramos conservou o título em russo.

32 Por nobreza russa deve-se entender vínculos distintos com a aristocracia rural, não pelo grau de parentesco com a realeza, mas pelo título de ancestralidade. Os príncipes, por exemplo, eram herdeiros dos boiardos, líderes tribais que expulsaram os mongóis e tornaram-se os principais agentes da formação da Rus fundadora da Rússia a partir de Kiev. (BERNARDINI, 2010; CALABRESI, 2021, p. 106).

O enredo da obra é trivial. Ao retornar a Moscou, após três anos na Europa, Tchátiski se depara com uma cidade e tipos sociais com cujo comportamento entra em conflito. No reencontro com a amada, Sófia Pávlovna, filha de um nobre, ele se decepciona com suas atitudes e posturas, que denunciam contrastes irreconciliáveis. Com uma sensibilidade aguçada, percebe que a mulher não é digna de seu amor e reconhece que tudo se perdera para ele: a mulher amada, a cidade, a vida social.³³ Com seu idealismo, romantismo e espírito ávido por mudanças, torna-se um ser perigoso.³⁴

O que seria perigoso em Tchátiski? Segundo Lotman, nada além de suas palavras e seus atos que tão bem traduziam suas ideias em comportamentos de nobre revolucionário e consciente de suas escolhas. Com raciocínio rápido, atualizava estratégias de ação examinando possibilidades.³⁵ Assim, adaptava seu discurso às variáveis de estilo prático e ideológico dominantes na Rússia progressista do século XIX,³⁶ como se pode ler em uma de suas encenações verbais:

Tchátiski

*Eis nossos severos juízes e apreciadores!
Agora, quando encontram um jovem como nós,
Um inimigo dos prazeres materiais,
Que não exige posições e nem graus,
Que é ávido pelo conhecimento e fita a inteligência pela
ciência,
Ou que em sua alma o próprio Deus incitou um ardor
Para com as criações artísticas, elevadas e magníficas –
No mesmo instante gritam: bandidagem! Incêndio!
E ganham a fama de sonhadores! Perigosos!! – ³⁷*

O perigo reside em falar abertamente, nomeando aquilo que não se ousa pronunciar na linguagem cotidiana. Com isso, o texto dramático apresenta uma composição em que o discurso reproduz, na escrita, a entoação da fala, apagando as distinções e materializando em ideogramas os diferentes acentos

33 RAMOS, 2010, p. 258.

34 LOTMAN, 1984a, p. 73.

35 LOTMAN, 1984a, p. 73.

36 LOTMAN, 1984a, p. 78.

37 RAMOS, 2010, p. 84.

de classe. Compare-se as entonações discursivas entre os rivais no seguinte diálogo:

Moltchálin

*Como ela é gentil! Boa! Terna! Simples! Impossível haver bailes mais ricos que os dela,
Do Natal à quaresma,
E nas férias de verão na dátcha.
Sim, é claro, por que não vem servir conosco aqui em Moscou? Obteria condecorações e gozaria alegremente a vida.*

Tchátski

*Eu me escondo da alegria quando estou a negócios
Mas ao vadiar, que folia!
Misturar trabalho e prazer é tarefa para milhares de especialistas, não minha.*

Moltchálin

*Queira me desculpar, pois aqui não vejo nenhum crime;
Veja o próprio Foma Fómitch, você o conhece?*

Tchátski

E que isso tem a ver?

Moltchálin

*Passados três ministros, ele continuava o chefe da seção.
Ele foi transferido para cá...*

Tchátski

*Que maravilha!
Um homem vazio, dos mais estúpidos.*

Moltchálin

*Como é possível?! O seu estilo é posto aqui como modelo!
Você leu o que ele escreveu?*

Tchátski

*Eu não sou leitor de tolices,
Ainda mais das exemplares.*

Moltchálin

*Não, eu tive a oportunidade de lê-lo com prazer,
Eu não sou escritor...*

Tchátski

E isso é visível a todos.

Moltchálin

Não ousou proferir uma opinião minha.

Tchátski

E para quem isso é segredo?

Moltchálin

Na minha idade não ousou ter minhas próprias opiniões.

Tchátski

*Ora, nós não somos crianças.
Por que então somente as opiniões alheias são sagradas?*

Moltchálin

Pois é necessário então depender dos outros.

Tchátski

Por que é necessário?

Moltchálin

Nós não ocupamos altos graus.

Tchátski (quase alto)

*Com tais pensamentos e com tal alma!
É ele o escolhido! Ela só pode estar me enganando, caçoan-
do de mim!³⁸*

No diálogo em que Tchátski se confronta com o suposto pre-
tendente de Sófia, além de direto, o comportamento discursivo

38 RAMOS, 2010, pp. 112-114.

do deembrista prima pela gestualidade carregada da ironia intencional. Ao investigar a transformação de uma vivência em linguagem poética, Lotman compreende que artistas clássicos ou românticos tratam os comportamentos visando seus efeitos na apreensão do texto pelo leitor, o que justifica a preocupação com o papel dos gestos na vida cotidiana como ato significante. Para ele,

O gesto é sempre um signo e um símbolo. Portanto, qualquer ação no palco, inclusive aquelas que se pretendem completamente desprovidas de qualquer finalidade cênica, é um gesto; seu significado está na intenção do autor.

Desse ponto de vista, o comportamento cotidiano do deembrista parecia teatral ao observador contemporâneo, comportamento calculado para afetar o espectador. Deve ter clareza, no entanto, que a “teatralidade” do comportamento de forma alguma implica insinceridade ou quaisquer outras características negativas. É simplesmente uma indicação do fato de que o comportamento adquiriu um certo sentido para além da vida real, ou seja, tornou-se objeto de atenção, em que o valor é atribuído não aos atos em si, mas ao seu significado simbólico.³⁹

Na peça de Griboiédov, o gesto físico é modelizado pela entoação discursiva própria do ideograma que enuncia. Assim, a dimensão simbólica do comportamento de Tchátski contrasta com a integridade de seu caráter, não afeito a confundir prazer com trabalho, tão comum à hipocrisia de quem se serve dos cargos para deleite, caso de seu interlocutor. Por meio dessa gestualidade discursiva, seu escrúpulo e idealismo desmascaram o discurso devasso do outro, polarizando radicalmente os valores políticos e morais.⁴⁰

39 [...] Gesture is always a sign and a symbol. Therefore, any action on the stage, including those which pretend to be completely free of any scenic purpose, is a gesture; its significance lies in the author's intention.

From this point of view, the everyday behavior of the Decembrist appeared theatrical to the contemporary observer, behaviour calculated to affect the spectator. It should clearly be understood, however, that “theatricality” of behavior in no way implies insincerity or any other negative characteristics. It is simply an indication of the fact that the behavior has acquired a certain sense beyond that of real life, that is it has become a subject of attention, in which value is attached not to the acts themselves, but to their symbolic meaning. (LOTMAN, 1984a, p. 81).

40 LOTMAN, 1984a, p. 82.

Em Tchátiski, Lotman encontra traços de comportamentos cotidianos que fizeram dos dezembristas os grandes ideólogos de sua época. Discursos políticos decorrentes da tomada de consciência sobre condições da vida cotidiana, e claramente direcionados contra o Estado, estavam predestinados ao mesmo fim a que foram submetidos os ideólogos dezembristas naquele dezembro de 1825.

É possível concluir o raciocínio observando como os ideólogos se transformaram na *intelligentsia*⁴¹ que consolidou o comportamento crítico do cidadão russo pensante.⁴² Na galeria de pensadores encontram-se, dentre outros, A. Púchkin, N. Gógol, I. Turgêniev, A. Herzen, V. Bielínski, M. Tcheniávski, N. Tchernichévski e, sem dúvida, F. Dostoiévski. Nos diferentes campos de suas atuações, exploraram a experimentação de ideias com o objetivo de produzir discursos críticos capazes de desafiar pensamentos e transformá-los em ato político.

Como se pode inferir, o movimento do raciocínio de Lotman nos levou para bem longe do entendimento que toma o fato histórico pelo viés da vaga noção de verdade.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, M. M. A ideia em Dostoiévski. In: BAKHTIN, M. M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 4a. edição. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 2008, pp. 87-115.

BERNARDINI, A. Os escritores russos na época do populismo. *Outra Travessia*, n.7, Santa Catarina, 2008, pp. 109-116. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/11982>. Acesso em: 17/12/2021.

41 No contexto russo, o conceito de *intelligentsia* foi gestado quando se iniciam as mudanças sociais após a derrota da Guerra da Crimeia nos anos de 1850 (BERNARDINI, 2008, pp. 110-111). Personagens da literatura russa (em Dostoiévski, Tólstoi e outros) foram construções dessa *intelligentsia* formada pelos *raznochintsy*. Trata-se, pois, de uma designação que não coincide com o significado de intelectual consagrado no ocidente, como nos alerta Bernardini.

42 FRANK, 1992, p. 62.

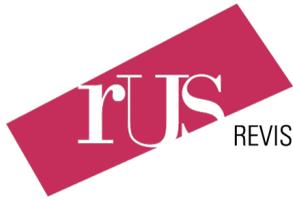
- CALABRESI, L. H. de F. Considerações acerca da estrutura social da Rússia tsarista. *Fronteiras*, Mato Grosso, v. 23, n. 41, pp. 101-123, 2021. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/FRONTEIRAS/article/view/15000>. Acesso em: 9 dez. 2022.
- FRANK, J. Pensamento russo. O caminho para a revolução. In: FRANK, J. *Pelo prisma russo. Ensaios sobre literatura e cultura*. Tradução de Paula C. Rolim; Francisco A. São Paulo: EDUSP, 1992, pp. 61-79.
- LOTMAN, I. M. Algunas ideas sobre la tipología de las culturas. In: LOTMAN, I. M. *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Tradução de Desiderio navarro. Madrid: Cátedra, 1998a, pp. 81-93.
- LOTMAN, I. M. Clío en la encrucijada. In: LOTMAN, I. M. *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Tradução de Desiderio navarro. Madrid: Cátedra, 1998b, p. 244-254.
- LOTMAN, I. M. Palavra e ação. In: LOTMAN, I. M. *Mecanismos imprevisíveis da cultura*. Tradução de Priscila Nascimento Marques. São Paulo: HUCITEC, 2022, pp. 173-181.
- LOTMAN, I. M. Sobre el metalenguaje de las descripciones tipológicas de la cultura. In: LOTMAN, I. M. *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Cátedra, 1998c, pp. 93-123.
- LOTMAN, I. M. Sobre o problema da tipología da cultura. In: SCHNAIDERMAN, Boris (org.). *Semiótica Russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979, pp. 31-42.
- LOTMAN, Ju. M. The Decembrist in Everyday Life. In: LOTMAN, Ju. M.; USPENSKIJ, B.A. *The Semiotics of Russian Culture*. Tradução de Ann Shukman. Michigan: Ann Arbor, 1984a, pp. 71-124.
- LOTMAN, Ju. M.; USPENSKIJ, B. A. The Poetics of Everyday Behavior in Russian Eighteenth-Century Culture. In: LOTMAN, Ju. M.; USPENSKIJ, B.A. *The Semiotics of Russian Culture*. Michigan: Ann Arbor, 1984b, pp. 231-258.
- LOTMAN, Y. M. *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Tradução de Delfina

Muschetti. Barcelona: Gedisa, 1993.

LOTMAN, Y. M. The Problem of the Historical Fact. In: LOTMAN, Y. M. *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. Tradução de Ann Shukman. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1990, pp. 217-221.

RAMOS, Polyana de Almeida. *Gorie ot uma, de Aleksandr Gri-bóiedov: tradução e aproximações*. 2010. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-31052011-161733/pt-br.php>. Acesso em: 2022-12-09

VOLOSINOV, V. N. Quasi-Direct Discourse in French, German, and Russian. In: VOLOSINOV, V. N. *Marxism and the Philosophy of Language*. Tradução Ladislav Matejka e I. R. Titunik. Cambridge: Harvard University Press, 1973, pp. 141-159.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

**The center-periphery dynamics
in Yuri Lotman's later works:
A way forward for new
epistemological dialogues**

***A dinâmica centro-periferia nas
últimas obras de Iúri Lotman:
um caminho a seguir para novos
diálogos epistemológicos***

Autora: Laura Gherlone

Catholic University of Argentina, Buenos Aires,

Buenos Aires, Argentina

Edição: RUS, Vol. 13. Nº 23

Publicação: Dezembro de 2022

Recebido em: 14/09/2022

Aceito em: 24/11/2022

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.202220>

GHERLONE, Laura.

The center-periphery dynamics in Yuri Lotman's later works:

A way forward for new epistemological dialogues.

RUS, São Paulo, v. 13, n. 23, pp. 132-143, 2022.



The center-periphery dynamics in Yuri Lotman's later works: A way forward for new epistemological dialogues¹

Laura Gherlone*

Abstract: In this contribution I will explore an aspect of Lotman's culturological method, which consists of his unwavering focus on the conflictual-energetic dimension of the semiotic life of human beings: a dimension he identified, since the 1970s works, in a kind of "original" tension, that is, the center-periphery dynamics. Taking up this idea extensively in his later writings and emphasizing the concept of "conflict" (*конфликт*) with all its synonymic variants (*бинарность* - binarity, *противоречие* - contradiction, *столкновение* - collision, *борьба* - struggle, *драка* - fight etc.), the Russian-Estonian semiotician seems to suggest that oppositional tension (difference) is a primary, maybe ancestral, energy that drives the semiosphere. In this perspective, the vision of conflict in Lotman, in addition to finding its highest expression in the conceptualization of the "explosion", can be a way forward for new epistemological dialogues.

Resumo: Nesta contribuição, exploro um aspecto do método culturoológico de Lotman que consiste em seu foco inabalável na dimensão conflitiosa-energética da vida semiótica dos seres humanos: uma dimensão que ele identificou, desde as obras dos anos de 1970, em uma espécie de "tensão original", ou seja, a dinâmica centro-periferia. Adotando extensivamente essa ideia em seus últimos escritos e enfatizando o conceito de "conflito" (*конфликт*) com todas as suas variantes sinônimas (*бинарность* - binaridade, *противоречие* - contradição, *столкновение* - choque, *борьба* - luta, *драка* - briga etc.), o semiotista russo-estoniano parece sugerir que a tensão oposicional (diferença) é uma energia primária, talvez ancestral, que impulsiona a semiosfera. Nessa perspectiva, a visão do conflito em Lotman, além de encontrar sua expressão máxima na conceituação/ conceitualização da "explosão", pode ser um caminho a seguir para novos diálogos epistemológicos.

Keywords: Conflict; Semiotics; Energy; Explosion

Palavras-Chave: Conflito; Semiótica; Energia; Explosão

* Catholic University of Argentina.
National Scientific and Technical
Research Council (CONICET);
<https://orcid.org/0000-0002-0117-1077>; lauragherlone@uca.edu.ar.

The center-periphery dynamics is one of the most productive concepts in Juri Lotman's theory, undoubtedly one of the most cited.² It is a tension that reveals the deepest semiotic mechanism of culture³ and that ultimately attributes conflict (*конфликт*) – or elsewhere ambivalence⁴ (*амбивале́нтность*) – an agent and primary role for the functioning of human communication.

In this perspective, one of Lotman's most prolific insights is to have grasped that this conflict between dominant and peripheral semiotic forms is an *energy* that is deposited in culture and remains *actively latent* in its depths. In his 1974 article, *The Dynamic Model of Semiotic System* (*Динамическая модель семиотической системы*), Lotman emphasized that

1 This paper has been written for the International Study Day "The Lotman Method": a celebration event for Juri Lotman's 100th birth anniversary, organized by Silvia Burini and Angela Mengoni and held at the Centre for Studies in Russian Art of the Ca' Foscari University (Venice, 12 May 2022). It was later reworked on the basis of the special issue "Lotman Across Frontiers: Dimensions of a Renaissance Thinker" of that Journal.

2 The concept is covered extensively by various authors in Schönle, 2006; Frank, Ruhe & Schmitz, 2012; Tamm & Torop, 2022; Barei & Gómez Ponce, 2022. Furthermore, see Žytko, 2001; Andrews, 2003 (especially chapter 4); Sedda 2006 and 2019; Monticelli, 2012; Kim, 2014; Nöth, 2015; Machado, 2015; Restaneo, 2016; Vólkova Américo, 2017; Schönle 2002 and 2020; Miranda de Oliveira; Nakagawa, 2020.

3 See the article entitled *On the Semiotic Mechanism of Culture* (О семиотическом механизме культуры), co-authored with Boris Uspenskij (1978).

4 LOTMAN, 1977, pp. 201-205. The term "ambivalence" implies the simultaneous existence of two opposed and conflicting poles which have an axiological value.

the significance of this clashing tension between the center and the periphery, that is,

[t]he functioning of ambivalence as the dynamic mechanism of culture [...] lies in the fact that the memory of the system in the light of which the text was forbidden, does not fade, but is preserved on the periphery of the system's regulators.⁵

This would be what assures culture of possible future transformations.

The idea of a mnemonic zone *subtly acting* within the culture, in its periphery, was key for Lotman, so much so that he returned to it in the pivotal writing *Monostructures and Binariness* (*Моноструктуры и бинарность*), one of his later works.⁶

All the facts of history, the events of the past, do not lie behind us as immovable and unequivocal blocks. [...] events [...] suddenly reveal *hidden springs* in the past, which previously seemed accidental [*СПОНТАННЫЙ*]. The future can *awaken such dormant forces* of the time gone of which the historian and the politician, hypnotized by the present, have not even a clue. Thus, history that recreates the past, fortunately for historians, does not lose its informational power [*ИНФОРМАТИВНОСТЬ*]. It is as unpredictable as the future.⁷

In other words, the center-periphery dynamics and the conflict unleashed by it has to deal, on the one hand, with cultural memory and the residual energy deposited in seemingly

5 LOTMAN, 1977, p. 205.

6 The quotation is from the 1991 unpublished paper *Monostructures and Binariness*, which was to introduce a potential collection of 1990-1993 reflections. The volume should have been published by the Alexandra publishing house of Tallinn. Tatjana Kuzovkina wrote in this regard: "[o]n October 7, 1993, in the hospital, Ju. M. [Lotman] compiled his final articles into a collection. [...] The main topics of the collection are predictability and unpredictability in historical and cultural processes, the mechanisms of randomness, the role of art as a workshop of unpredictability, and the philosophical exploration of death. The collection was supposed to open with a general theoretical preface ("Monostructures and Binariness"), focused on culture as a special object of description and the difficulties arising in the analysis of its actual functioning. Generally, theoretical works of the first part of the collection, from a thematic point of view, are a continuation of the monograph *Culture and Explosion*. Like the other works [from this period], global historical and cultural processes, in the development of which phases of predictability and unpredictability alternate, are the epicenter of Juri Mikhailovich's attention" (KUZOVKINA, 1999, pp. 259-260).

7 LOTMAN, 1991, p. n.d..

insignificant or accidental semiotic forms and, on the other hand, with detonating possibilities for the reactivation of this energy – Lotman refers to dormant forces which revive, hidden springs which reappear, that is, marginal, liminal, forbidden, incorrect texts making their way to the center of culture.

Such “illegitimate” texts, by moving toward the cultural center, not only manifest themselves as something familiar that was back asleep – undermining the “grammar” and thus the cultural self-consciousness (i.e. its normatively enduring memory and its narrative of the past) – but also challenge the future, which loses the appearance of a causal and predictable path, and emerges rather as a nebula of uncertainty and possibility, in a retroactive (and potentially transformative) interplay between past and future.

The very idea of conflict or ambivalence, with all the synonymic variants used over time by Lotman – struggle (*борьба*), fight (*драка*), collision (*столкновение*), contradiction (*противоречие*) –, progressively pervaded the Russian scholar's writings as he was elaborating the concept of “unpredictability” (*непредсказуемость*). It is not by accident that, when speaking of these ruptures⁸ of expected and ossified meanings, he used *energetic similes*, that is, images that allowed him to vividly express his tension-driven semiotics:

like a lawless comet flaring⁹

like a wayward comet¹⁰

like a shower of meteorites¹¹

like a volcano¹²

like the sun¹³

[like] exceptionally vivid, almost spasmodic outbursts¹⁴

8 I use the word “rupture” in the sense of *разрыв*.

9 LOTMAN, 2009, p. 105.

10 LOTMAN, 2013, p. 57.

11 LOTMAN, 1990, p. 18

12 LOTMAN, 1990, p. 145.

13 LOTMAN, 1990, p. 150.

14 LOTMAN, 2019, p. 137.

like a magnet¹⁵

like the [self-expanding / self-emerging / self-growing]
Psyche/Logos¹⁶

like [...] the divine phoenix bird¹⁷

This energetic vision of semiotics, propelled by a dynamic idea of culture and related to the center-periphery “friction”, dialogues fruitfully today with at least two perspectives. First, Lotman’s focus on the mnemo-creative agency of cultural texts invites rethinking a model of time according to which the past would be concluded, lost or extinct, while contributing to new perspectives in historical studies, such as presentism. Second, his attention to energetic heaps of culture, which appear as emotion-imbued texts, invites re-reading Lotmanian scholarship considering the current studies on the so-called cultural affect theory (which in part echoes Aby Warburg’s hypothesis of pathetic formulas).¹⁸

What has been said so far is accompanied by another formidable Lotman’s insight, again related to the centrality of conflict as an agent and primary force for the functioning of human communication. To introduce it, I use Jacques Fontanille’s words, according to whom the Lotmanian reflection on explosion,

in its definitions as well as in its particular realizations, presents itself as a kind of *systematic exploration of negativity*, first of all, in the vocabulary of description: the *indeterminate*, the *unpredictable*, the *inexpressible*, the *unrepresentable*, the *illogical*, the *irreducible*; then, in the explanations of the explosion: the irruption of the foreign, the heterogeneous, the otherness, the invasion of other texts, other languages, of *non-semiotic*, *non-cultural*, *non-*

15 LOTMAN, 2005, p. 498.

16 LOTMAN, 2009, p. 159; LOTMAN, 1990, p. 42.

17 LOTMAN, 2005, p. 543. For clarity, I display the quotation in full: “Каждое новое открытие для искусства – болезнь роста, но оно обогащает и ставит новые трудные задачи. Таким образом, искусство каждый раз движется, как, знаете, в легенде о божественной птице феникс, – сгорает в собственном огне и воскресает заново” (Each new discovery for art is like a disease of growth: it enriches and, at the same time, presents new challenges. So, each time art moves like, you know, in the legend of the divine phoenix bird – it burns in its own fire and rises anew).

18 For further exploration see GHERLONE, 2022a and 2022b.

-interpretable, *non*-translatable forms; finally, in the emblematic roles of the explosion: the fool and the madman, the cheat and the eccentric, the scandalous and the drunkard. All things considered, this negativity is necessary for the rate of informativeness to increase, but it has many other effects!¹⁹

The focus on conflict and negativity in Lotman's reflections caused he has often been categorized as a theorist of binary thinking – a paradigm of knowledge that, in recent years, has received sustained criticism especially from scholars of complex thinking, feminist and posthuman critique, decolonial turn and the Anthropocene. Actually, as we can infer from the aforementioned paper *Monostructures and Binariness* and several writings of the 1989-1993 period, the Russian-Estonia semiotician always speaks of a “dynamic binariness”: a tension that does not end in the conflict/synthesis between opposite poles, but always seeks a “complex unity” (*сложная единица*) or “higher unity” (*высшее единство*). To understand this idea figuratively, we can refer to an example from Lotman himself, who has in mind the human visual field, which is the result of the partial intersection of the left and right visual fields – i.e., simultaneously similar and functionally separate binary systems that operate as a holistic and conflicting unity (*конфликтная единица*), giving us a volumetric view of reality.²⁰

This perspective, projected on a large scale, is what allows Lotman to think of culture as a space of distributed and polycentric knowledge, exuberant and often contradictory in this exuberance: a space where the dominant-peripheral dynamics is grasped with a complex, de-centralizing and de-territorializing gaze.²¹

19 FONTANILLE, 2022, p. 32, my translation.

20 As Lotman remarked, although each of these structures tends to absolutize its functions, in the real “normal” state they operate in a conflicting unity. Any element of the structure needs an equally active antithesis in order to function actively (LOTMAN, 1991, p. n.d.).

21 For further exploration see GHERLONE & RESTANEO (2022). See also RICKBERG (forthcoming).

As Lotman pointed culture would thus be an “unstable, porous, non-reducible semiotic layer [which] immerses us in a world of different viewpoints. By crossing, colliding and contradicting each other, [these viewpoints] give us such a variety of different projections of the world” that they come “to lend our knowledge a volumetric [объёмный] character”. This would explain “the wastefulness of culture in particular, and of human knowledge in general, which we cannot otherwise justify. [...] Why so many sciences? Why more and more new art forms? Why do we need cinema if there is theatre and novel if there is drama? Why this monstrous squandering of the best intellectual forces of humanity?”²² This search for conflict as the agent force of a “volumetric” world makes Lotman the theorist of a kaleidoscopic thinking and a seeker of negativity as something extremely fruitful and positive. If we talk about the topicality of his figure in terms of a “Renaissance Thinker”, I believe that Lotman’s “ternary” approach to culture is productive today for all those epistemological approaches that are trying to embrace a complex, polycentric vision of the world while questioning a hierarchical and classificatory paradigm of knowledge, where there is no room for contradiction, uncertainty, unpredictability and heterogeneity. By exploring the anticipatory insights of this great twentieth-century scholar, we come across a final reflection on the importance of “border thinking.”

Lotman’s fascination with a volumetric world, i.e., with the textual interrelationships that, in his view, make the world intelligible, led him to formulate the concept of the *semiosphere*, for which a “text can exist (i.e., be socially recognized as a text) if it is preceded by another text” just as “thought cannot be derived by evolution from non-thought”.²³ This also led him to recognize the need for a complexification of the center-periphery dynamics, while considering culture as “peculiar ecology of human society”²⁴ marked by the symbiotic relationship

22 LOTMAN, 1992-1993, p. n.d.

23 LOTMAN; USPENSKIJ, 2016, p. 544.

24 LOTMAN, 2005, p. 470.

between human beings and the environment. These, as we can gather from his unpublished article *Evolution: complexification or simplification?*, would not be two separate entities connected by a relationship of domination-subordination, but would coexist, creating and re-creating each other continuously against the background of the fundamental law of the universe that is, according to Lotman, the *dynamic diversity* (where chance and disorder are as important as predictability and order). Consequently – the author observes –, we are far from the human-centered model, according to which man, the “masterpiece of the creation”, represents the pinnacle and the inevitable result of the evolution of the universe.²⁵

Starting from this assumption, we can glimpse in Lotman's final reflections a yearning toward a “border thinking” – a non-compartmentalizing view of reality, where conflict and negativity are indispensable for the coexistence of (both living and inanimate) things –, together with the re-foundation of the concept of “intelligence” or, to be more exact, “intellectuality” [интеллигентность / intelligentsia-ness]. It is no coincidence that he dedicated six of his thirty-three television lectures on Russian culture – given to Estonian audiences between 1986 and 1992 – to the topic “Culture and Intellectuality”, the latter being understood as a way of knowing the world (and of generating meaning individually and collectively) that is the result of a “non-aggressive” relationality, namely a “high sociality [...] based on mutual respect and unconditional love”.²⁶ Culture became a term for expressing the communication-driven mutual and circular relationship of human beings with the universe that hosts and in-forms them and that calls into question not only concepts such as dialogue, creativity, development of consciousness and tolerance, but vulnerability and destruction as well (it is not surprising that Lotman speaks on several occasions of the weak, fragile, marginalized, defenseless, humiliated, despised subject). At the same time, the center-periphery dynamics turned into the discursive “strate-

25 LOTMAN, 1991-1992, p. n.d..

26 LOTMAN, 2005, p. 478.

gy” to give voice to the forgotten, silenced, banished culture(s), i.e., the “negative” half of an original tension.

To conclude, I think that this vision truly makes Lotman a “Renaissance Thinker”, namely, a thinker who, as he remarked in his *Non-memoirs*, aspires “to sow the good, the reasonable, the eternal”.²⁷

Bibliographic References

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

BAREI, Silvia; GÓMEZ PONCE, Ariel (eds.). *Lotman revisitado. Perspectivas latinoamericanas*. Córdoba: EDICEA, 2022.

FONTANILLE, Jacques. Le défi de l'impossibilité : explosion, histoire & arts de vivre. *Lexia*, v. 39-40 (Special Issue: Re-Thinking Juri Lotman in the Twenty-First Century), 2022.

FRANK, Susi K.; RUHE, Cornelia; SCHMITZ, Alexander (eds.). *Explosion und Peripherie. Jurij Lotmans Semiotik der kulturellen Dynamic revisited*. Bielefeld: transcript, 2012.

GHERLONE, Laura. Explosion. In: TAMM, Marek; TOROP, Peeter (eds.). *The Companion to Juri Lotman: A Semiotic Theory of Culture*. London: Bloomsbury Academic, 2022a, pp. 282-295.

GHERLONE, Laura. Semiotics and cultural affect theory. In: BIGLARI, Amir Biglari (ed.), *Open Semiotics. Vol. 2: Culture and Society*. Paris: L'Harmattan, 2022b (forthcoming).

GHERLONE, Laura. Historia. El tiempo cultural entre narraciones osificadas y fuerzas latentes. In: BAREI, Silvia; PONCE, Ariel Gómez (eds.). *Lotman revisitado. Perspectivas latinoamericanas*. Córdoba: EDICEA, 2022b, pp. 131-144.

GHERLONE, Laura; RESTANEO, Pietro. Semiotics and Decoloniality: A Preliminary Study between Ju. Lotman and W. Mig-

²⁷ LOTMAN, 2014, p. 78. Lotman qualified himself as an “enlightener” and, to define his work as such, used a line from Nikolaj Nekrasov’s 1876 poem “*To the Sowers*” (“[...] Сейте разумное, доброе, вечное, / Сейте! Спасибо вам скажет сердечное / Русский народ...”).

nolo. *Lexia*, v. 39-40 (Special Issue: Re-Thinking Juri Lotman in the Twenty-First Century), 2022, pp. 245-262.

KIM, Soo Hwan. Lotmanian explosion: From peripheral space to dislocated time. *Sign Systems Studies*, v. 42, n. 1, 2014, pp. 7-30. <https://doi.org/10.12697/SSS.2014.42.1.01>

KUZOVKINA, Tatjana. Тема смерти в последних статьях Ю.М. Лотмана. In: EGOROV, Boris. *Жизнь и творчество Ю. М. Лотмана*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 1999, pp. 259-270

LOTMAN, Juri. The Dynamic Model of a Semiotic System. *Semiotica*, v. 21, n. 3-4, 1977, pp. 193-210. Disponible on: <https://doi.org/10.1515/semi.1977.21.3-4.193>. Access in: 08/12/2022.

LOTMAN, Juri. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. London and New York: I.B. TAURIS & CO, 1990.

LOTMAN, Juri. *Моноструктуры и бинарность (Предисловие к предполагаемому сборнику статей 1990-1993 гг. в издательстве Александра)*. Tartu University Library, Collection 136, n. 268, 1991, 6 pages.

LOTMAN, Juri. *Эволюция: усложнение или упрощение?*. Tartu University Library, Collection 136, n. 271, 1991-1992, 14 pages.

LOTMAN, Juri. *В открытом мире*. Tartu University Library, Collection 136, n. 273, 1992-1993, typewritten version, 10 pages.

LOTMAN, Juri. Беседы о русской культуре. Телевизионные лекции – Цикл третий. Культура и интеллигентность. In: LOTMAN, Juri. *Воспитание души*. Saint Petersburg: Iskusstvo-SPB, 2005, pp. 470-514.

LOTMAN, Juri. Беседы о русской культуре. Телевизионные лекции – Цикл четвертый. Человек и искусство. In: LOTMAN, Juri. *Воспитание души*. Saint Petersburg: Iskusstvo-SPB, 2005, pp. 515-544.

LOTMAN, Juri. *Culture and Explosion*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 2009.

LOTMAN, Juri. *The Unpredictable Workings of Culture*. Tallinn: Tallinn University Press, 2013.

LOTMAN, Juri. *Non-memoirs*. Champaign; London; Dublin:

Dalkey Archive Press, 2014.

LOTMAN, Juri. Memory in a culturological perspective. In: TAMM, Marek (ed.). *Culture, Memory and History: Essays in Cultural Semiotics*. Cham: Palgrave Macmillan, 2019, pp. 133-137.

LOTMAN, Juri and USPENSKIJ, Boris. On the Semiotic Mechanism of Culture. *New Literary History*, v. 9, n. 2, 1978, pp. 211-232. Accessible at: <https://doi.org/10.2307/468571>. Access in 08/12/2022.

LOTMAN, Juri; USPENSKIJ, Boris. Письмо. 19.03.1982. In: LOTMAN, Juri; USPENSKIJ, Boris. *Переписка 1964-1993*. Tallinn: Tallinn University Press, 2016, pp. 541-547.

MACHADO, Irene. Espaço semiótico em diálogos e fronteiras. *CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada*, v. 13, n. 1, 2015, pp. 87-119.

MIRANDA DE OLIVEIRA, Regiane; NAKAGAWA, Fábio Sadao. A urbe articulada pela lógica periférica da semiosfera: análise do Centro Social Autogestionado La Tabacalera, na cidade de Madri. *Políticas Culturais Em Revista*, vol. 13, n. 2, 2020, pp. 165-192. Disponível on: <https://doi.org/10.9771/pcr.v13i2.36676>. Access in: 08/12/2022.

NÖTH, Winfried. The topography of Yuri Lotman's semiosphere. *International Journal of Cultural Studies*, vol. 18, n. 1, 2015, pp. 11-26.

RESTANEIO, Pietro. Dominio e semiosfera. Politica e potere in Ju. M. Lotman: ricerche attuali e prospettive future. *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, 2016, pp. 234-247. <https://doi.org/10.4396/2015SFL18>

RICKBERG, Merit. Lotmanian perspective on complexity in cultural systems. *Semiotika*, 2022, forthcoming.

SCHÖNLE, Andreas (ed.). *Lotman and Cultural Studies: Encounters and Extensions*. Madison, Wisconsin : University of Wisconsin Press, 2006.

SCHÖNLE, Andreas. Introduction. In: LOTMAN, Yuri. *Culture and Communication: Signs in Flux: An Anthology of Major and Lesser-Known Works by Yuri Lotman*. Ed. by Andreas Schön-

le, transl. by Benjamin Paloff. Boston: Academic Studies Press, 2020, pp. xiii- xxiv.

SCHÖNLE, Andreas. Lotman and cultural studies: The case for cross-fertilization. *Sign Systems Studies*, v. 30, n. 2, 2002, pp. 429-438.

SEDDA, Franciscu. Il pianeta delle isole. In: SEDDA, Franciscu (ed.). *Isole. Un arcipelago semiotico*. Milano: Meltemi, pp. 9-57.

SEDDA, Franciscu. Introduzione. Imperfette traduzioni. In: LOTMAN, Juri. *Tesi per una semiotica delle culture*. Ed. by Franciscu Sedda. Roma: Meltemi, 2006, pp. 7-68.

TAMM, Marek and TOROP, Peeter (eds.). *The Companion to Juri Lotman: A Semiotic Theory of Culture*. London etc.: Bloomsbury Academic, 2022.

VOLKOVA AMERICO, Ekaterina. The Concept of Border in Yuri Lotman's Semiotics. Bakhtiniana. *Revista de Estudos do Discurso*, v. 12, n. 1, 2017, pp. 6-21 (Portuguese version: "O conceito de fronteira na semiótica de Iúri Lotman", pp. 5-20).

ŻYŁKO, Bogusław. Culture and Semiotics: Notes on Lotman's Conception of Culture. *New Literary History*, v. 32, n. 2, pp. 391-408, 2001. Accessible at: <https://www.jstor.org/stable/20057664>. Access in 08/12/2022.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

A semiosfera como paisagem biossimbólica na construção da memória na mídia

The semiosphere as a biosymbolic landscape in the construction of memory in the media

Autor: Mônica Rebecca Ferrari Nunes

Escola Superior de Propaganda e Marketing,
São Paulo, São Paulo, Brasil

Edição: RUS Vol. 13. Nº 23

Publicação: Dezembro de 2022

Recebido em: 18/09/2022

Aceito em: 05/12/2022

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.202447>

NUNES, Mônica Rebecca Ferrari.

A semiosfera como paisagem biossimbólica na
construção da memória na mídia.

RUS, São Paulo, v. 13, n. 23, pp. 145-165, 2022.



A semiosfera como paisagem bio simbólica na construção da memória na mídia

Mônica Rebecca Ferrari Nunes*

Resumo: Este artigo apresenta-se como texto-homenagem a Iúri Lotman especialmente no que tange ao desenvolvimento de suas ideias sobre a memória cultural. O artigo desenvolve alguns dos princípios estabelecidos por Lotman e Uspenskii sobre como a cultura pode ser considerada memória da coletividade relacionando-os à teoria dos memes proferida por Richard Dawkins. Espera-se demonstrar a construção da memória midiática em uma semiosfera bio simbólica enfatizando a informação jornalística.

Abstract: This article is a tribute-text to Iúri Lotman, especially regarding the development of his ideas about cultural memory. The article develops some of the principles established by Lotman and Uspenskii on how culture can be considered collective memory, relating them to the meme theory proposed by Richard Dawkins. This study hopes to demonstrate the construction of mediatic memory in a biosymbolic semiosphere, emphasizing the journalistic information.

Palavras-chave: Lotman; Uspenskii; Semiosfera; Memória midiática

Keywords: Lotman; Uspenskii; Semiosphere; Mediatic Memory

Notícias não são seres biológicos, mas criações de uma sofisticada organização de códigos culturais, cuja origem é atribuída à capacidade humana de gerar símbolos. Em meados dos anos de 1980, o biólogo neodarwinista Richard Dawkins apresentou sua teoria sobre os “biomorfos”,¹ representações geradas através de um software chamado *Evolução* que, por sua vez, permitia às imagens sintéticas replicarem-se por meio de um processo análogo ao da seleção natural. Ao refletir sobre a pertinência em tratar seres artificiais, gerados por programas computacionais, em alta velocidade, do mesmo modo que os seres naturais, fruto do lento processo evolutivo no decorrer do tempo geológico, o autor assevera:

Pouco importa que os automóveis e os computadores sejam, ou não, ‘realmente’ objetos biológicos. O que interessa é que se qualquer coisa com esse grau de complexidade fosse encontrada num planeta, não hesitaríamos em chegar à conclusão de que a vida existia, ou tinha em tempos existido, naquele planeta. As máquinas são produtos diretos de objetos vivos e são sintomas de vida num planeta. O mesmo se aplica a fósseis, esqueletos e cadáveres.²

Se palavras impressas ou transmitidas por meio de tecnologias da informação, articuladas em notícias, chamadas, legen-

1 O nome “biomorfos” é criação do zoólogo inglês Desmond Morris para as pinturas vagamente animais que ele mesmo produzia. DAWKINS, Richard. *O relojoeiro cego*. Lisboa: Edições 70, 1986.

2 DAWKINS, Richard. *O gene egoísta*. Lisboa: Gradiva, 1976, p. 299.

* Escola Superior de Propaganda e Marketing - ESPM, SP, Docente e Pesquisadora do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Comunicação e Práticas de Consumo - PPGCOM-. Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUCSP, com formação complementar na École des Hautes Études en Sciences Sociales, EHESS, Paris, e na Université Paris VIII, Saint-Denis, França. Pós-Doutora em Ciências Sociais, Mestre em Comunicação e Semiótica, Bacharel em Língua e Literatura Portuguesas - PUCSP. <https://lattes.cnpq.br/7955592804600185>; <http://orcid.org/0000-0002-5562-9389>; mrfnunes55@gmail.com.

das, assim como fotografias de imprensa não são realmente seres biológicos, sem dúvida, será indiferente à continuidade da reflexão aqui proposta: apresentar as relações entre a teoria dos memes proferida por Dawkins e os princípios criados por Iúri Lotman e Bóris Uspenskii para a compreensão da cultura como memória da coletividade, demonstrando que a semiosfera proferida por Lotman pode ser entendida como paisagem bio simbólica ou ainda tecnobio simbólica.

Em 2001 foi publicada a tese de doutorado que esta pesquisadora havia defendido no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, da PUCSP, cuja hipótese era a de que a memória na mídia se faz pela tessitura de memes de afeto, considerando as articulações possíveis entre a teoria semiótica de Tártu-Moscou e a biologia neodarwinista de Richard Dawkins. Este texto-homenagem a Iúri Lotman atualiza algumas das ideias desenvolvidas naquele livro, hoje esgotado, à luz de episódios midiáticos atuais.

1. Teoria dos memes e Semiótica de Tártu-Moscou

O pensamento de Dawkins, ao interpretar o trânsito entre os fenômenos biológicos e os culturais, sugere que “as distinções entre evolução natural e evolução artificial são em si mesmas artificiais”.³ O trânsito entre o biológico e o cultural só é possível porque o cientista entende que há unidades culturais replicadoras que respondem pela tessitura da própria cultura. Para a teoria evolutiva neodarwinista, tais elementos respondem pelo nome de meme. Com extremo bom-humor e ousadia intelectual, o autor batiza os novos replicantes culturais:

Precisamos de um nome para o novo replicador, um substantivo que transmita a idéia de uma unidade de transmissão cultural, ou uma unidade de imitação. “Mimeme” provém de uma raiz grega adequada, mas eu quero um monossílabo que soe mais ou menos como “gene”. Espero que os meus

3 DAWKINS, Richard. Revolutionary evolutionist. *Wired*, July, 1995, p. 123.

amigos classicistas me perdoem se abreviar mimeme para meme. Se servir de consolo, pode, alternativamente, pensar-se que a palavra está relacionada com “memória” ou com a palavra francesa mème. Deve pronunciar-se de forma a rimar com “creme”.⁴

É curioso o fato de o cientista imputar ao sentido criado para meme certa intimidade com memória. Em vista disso, salientamos o fato de que podemos entender a transmissão memética como um dos modos possíveis de tecer-se a memória cultural. Não menos atraente é descobrir a familiaridade entre determinadas postulações apresentadas por Dawkins, formuladas com o objetivo de examinar a evolução cultural a partir de propriedades análogas à evolução biológica, e certas conceituações provenientes da própria semiótica da cultura, por intermédio de um de seus divulgadores mais instigantes: Iúri Lotman. Para o autor russo, a cultura se apresenta como um conjunto de textos e, conseqüentemente, como “memória não hereditária da coletividade, expressa num sistema determinado de proibições e prescrições”.⁵

Embora, de imediato, esta ideia exhiba as divergências entre memória genética e memória cultural, os mecanismos organizadores e conservadores da informação, indicados pelos autores para construir um sistema de memória, suscitam um fecundo encontro com o pensamento evolutivo neodarwinista interpretado por Dawkins no que tange à cultura. Importa pontuar esta interface para tentar compreender a memória, tramada pela mídia, fazendo-se por meio de unidades de informação que evoluíram no processo biocultural.

Nas últimas décadas de seu trabalho, Lotman alargou a ideia de cultura como conjunto de textos para a de semiosfera, o análogo cultural de biosfera,⁶ onde o hibridismo e a multiplicidade de códigos, suas ambivalências e contradições se mantêm dispostos em um único mecanismo. Unidade plural: “temos que lembrar que todos os elementos da semiosfera es-

4 DAWKINS, 1976, p. 299.

5 LOTMAN, Iúri; USPENSKII, Bóris. Sobre o mecanismo semiótico da cultura. In: LOTMAN, Iúri; USPENSKII, Bóris. *Ensaio de semiótica soviética*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981, p. 40.

6 LOTMAN, Iúri. *La semiosfera*, vol. 1. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.

tão em correlação dinâmica, não estática, cujos termos estão em constante mudança”.⁷ Parece particularmente interessante reconhecer, em muitos momentos da obra de Lotman, os elementos dinâmicos da semiosfera anunciando um comportamento evolutivo. A própria noção de texto cultural, unidade mínima da cultura, capaz de gerar novos significados, mas, também, de preservar a memória de seus contextos anteriores, isto é, de abrigar em si mesmo memórias ancestrais, aproxima-se a certas propriedades manifestadas pelos produtos dos memes identificados por Dawkins em sua teoria evolutiva.

A princípio, é bom delimitar os conceitos. O meme representa, na herança cultural, o mesmo papel desempenhado pelo gene na hereditariedade biológica: ambos obedecem ao destino de replicadores. Graças a esta capacidade replicante do meme, o autor rejeita a ideia de evolução exclusiva apenas ao gene, concebendo-a, de outro modo, como coevolução de genes e memes. Memes, representações mentais de ideias, comportamentos ou outros constructos teóricos, habitam os cérebros e têm o poder de ser transmitidos e propagados a outros cérebros.

Tal como os genes se propagam no pool genético, saltando de corpo para corpo através dos espermatozoides ou dos óvulos, também os memes se propagam a si mesmos, saltando de cérebro para cérebro através de um processo que, num sentido lato, pode ser chamado imitação [...]. Quando você planta um meme fértil em minha mente, você literalmente parasita o meu cérebro, tornando-o um veículo de propagação do meme da mesma forma que um vírus poderia parasitar o mecanismo genético da célula hospedeira.⁸

O conceito de meme, identificado por Dawkins em 1976, expandiu-se e, ao longo desses anos, as pesquisas voltadas para a cultura, como uma segunda forma de evolução, postulam a memética como ciência que pode auxiliar o quadro das ciências sociais e das ciências cognitivas. Liane Gabora,⁹

7 LOTMAN, Iúri. *Universe of mind: a semiotic theory of culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1990, p. XII.

8 DAWKINS, 1976, p. 300.

9 GABORA, Liane. A day in the life of a meme. In: VAN LOOCKE, Philip (ed). *The nature, representation, and evolution of concepts*. London: Routledge Press, 1997.

por exemplo, entende o meme, além de ideias obviamente transmitidas, como uma experiência particular, desde a experiência de uma vermelhidão intensa à percepção de uma rota mais curta para ir ao trabalho. Já Shifman,¹⁰ ao distinguir memes pré-digitais dos memes nascidos no contexto da internet, reconhece memes não como unidades, mas como coleções de textos. Afirma que, no contexto digital, a velocidade, o compartilhamento e as mutações de memes são muito mais constantes do que em situações analógicas. A memética pode estar unida aos fenômenos como percepção, planejamento, emoção e categorização.

Richard Dawkins¹¹ distingue o meme, vivendo em meios complexos como o cérebro, de sua replicação, comportando-se como efeitos fenotípicos ou produtos do meme, agindo fora do cérebro, na cultura, transformados em ação ou linguagem: melodias, modas, frases, palavras, imagens visuais, gestos faciais e manuais, crenças, modos de fazer potes, entre outras práticas. Considerando o meme uma unidade de informação, residindo no cérebro, Dawkins nomeia como efeitos fenotípicos ou produtos dos memes na cultura atuando como o lado visível/audível/tátil dos memes dentro do cérebro. Memes e seus efeitos fenotípicos participam do processo evolutivo seguindo a vocação do gene: a replicação. Por um lado, o gene, egoísta, deseja apenas sobreviver, em meio à seleção natural, para alcançar gerações futuras.

Pensamos que a aptidão em postergar o fim, experimentada pelo gene, representa, de certo modo, a superação simbólica da morte, à medida que, permeando essa habilidade natural, enreda-se a contradição geradora dos próprios códigos culturais: o par de opostos vida/morte: “nossos genes poderão ser imortais, mas a coleção de genes que constitui cada um de nós está condenada a dissipar-se”, conforme Dawkins.¹²

10 SHIFMAN, Limor. The cultural logic of photo-based meme genres. *Journal of visual culture*, December 16, 2014, p. 341. Disponível em <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1470412914546577> Acesso em 11 jan 2021.

11 DAWKINS, 1976; 1983.

12 DAWKINS, 1976, p. 309.

O semioticista Norval Baitello,¹³ com base em Ivan Bystrina, descreve o funcionamento da cultura a partir da intersecção de três níveis de codificação: códigos hipolinguais ou primários (código genético, informação bioquímica etc.), linguais ou secundários (produzindo textos cujo objetivo é atingir fins instrumentais, técnicos e cotidianos, e textos racionais, como os textos lógicos e matemáticos) e hiperlinguais ou terciários (códigos culturais organizando textos criativo-imaginativos). Ainda que a teoria de Bystrina trazida por Baitello expresse uma aparente separação entre natureza/cultura/técnica, em nenhum momento estes campos sobrevivem isoladamente. Códigos primários, secundários e terciários se entretecem.

Estes códigos, organizados em textos, tratam de impregnar a cultura de imortalidade simbólica, uma vez que a única teleonomia da cultura é superar o medo existencial, a morte,¹⁴ vacância inaugural estampada na “matéria corrosível de que é feito o homem, de misterioso tempo”,¹⁵ irreversível percurso. A contrariedade a este estado em que a matéria cessa seu trabalho enuncia-se, igualmente, nos genes afoitos por durar. Se bem que as teorias de Dawkins, Bystrina e Lotman guardem enormes diferenças conceituais, um mesmo pendor as aproxima: o vital egoísmo do gene e dos textos no encaço de próximas gerações. Podemos, então, vislumbrar traços de uma união bio simbólica, já que, ao retardar simbolicamente a morte, a dinâmica dos textos culturais atua analogamente à dinâmica auto-replicante/autoperpetuante do gene e do meme.

Dessa forma, além dos suportes biológicos do texto cultural, como a presença dos códigos hipolinguais nas raízes da cultura, enfatizamos o comportamento uníssono dos textos da cultura e da matéria orgânica, ao menos no que se refere ao rastreamento da longevidade. Entretanto, quando os produtos do meme – palavras, slogans, melodias, gestos, notícias, sinfonias, filmes, entre outros – sobrevivem à seleção memética,

13 BAITELLO, Norval. *Sistemas intersemióticos I: semiótica da cultura de massa*. Disciplina oferecida pelo PPG em Comunicação e Semiótica da PUCSP, 2º semestre, 1989.

14 BAITELLO, 1989.

15 BORGES, Jorge Luiz. *Elogio da sombra: um ensaio autobiográfico*, 5ª edição. São Paulo: Globo, 1993.

tornando-se ancestrais, devem durar muito mais que os genes, imperando, veementemente, a diferença de velocidades e de durações entre a evolução biológica e cultural. A velocidade da evolução genética, ao menos nos processos em que não existe a manipulação do genoma, é muito mais lenta do que a da evolução da cultura, pois o gene pode apenas ser transmitido de pai para filho e uma única vez na vida. Além do mais, a coleção individual de cada gene tende a desaparecer e, com o passar das gerações, o legado dos genes de cada um de nós é reduzido à metade.

Por outro lado, a transmissão memética pode ser efetuada de modo vertical, oblíquo ou horizontal e, diferentemente da transmissão genética, durante muitas vezes ao longo da nossa existência. Os produtos de um meme podem sobreviver intactos até muito tempo depois da morte dos genes daquele que reproduziu este meme no caldo cultural. Em virtude de o meme atuar, no meio exterior, como efeito fenotípico, ao modo do gene, certas considerações permitem a convergência entre a seleção natural e a seleção memética, embora as divergências também sejam muitas. Convém rastrear esse movimento.

2. Longevidade: genes e memes, códigos e textos

Quando pensamos nos critérios de sucesso tomados pela seleção natural, imediatamente surgem à nossa mente as postulações de Darwin em relação à preservação de variações e diferenças vantajosas biologicamente, resultando em um traço adaptativo favorável à espécie, ou, em contrapartida, à eliminação das desvantagens. Entretanto, Dawkins enfatiza: “a sobrevivência do mais apto, de Darwin, é, na realidade, um caso especial duma lei geral de sobrevivência do estável”.¹⁶ Na teoria evolutiva professada por Richard Dawkins, a seleção natural ocorre em nível de gene e não de grupo ou espécie. Para tanto, o sucesso de um gene significa permanência atra-

16 DAWKINS, 1976, p. 43.

vés de gerações. Genes devem gozar de estabilidade. De outro modo, esclarece Dawkins, diferentemente da seleção natural, não é necessário procurar vantagens biológicas na evolução de um traço cultural em meio à seleção memética. Porém, entre quaisquer replicadores, genes ou memes, as condições de sobrevivência apresentam-se como: longevidade, fecundidade, fidelidade de cópia. Tais pressupostos, por sua vez, também se aparentam a certas especificidades dos elementos que participam da feitura do texto, tornando-o elemento-base da cultura como memória da coletividade, considerando Lotman e Uspenskii.¹⁷

Para os autores russos, a questão preponderante em torno da qual se move a cultura para organizar e conservar a informação é, coincidentemente, a longevidade de textos e de códigos na memória coletiva da comunidade. A longevidade corresponde a uma extensão temporal à continuidade da própria cultura e memória; é responsável por uma hierarquia de valores dentro da própria cultura, “os textos que podem considerar-se mais válidos são os de maior longevidade, do ponto de vista e segundo os critérios de determinada cultura”.¹⁸ Por sua vez, concebem a longevidade do código pela sua “capacidade de mudar conservando ao mesmo tempo a memória dos estados precedentes e, portanto, a autoconsciência da unidade”.¹⁹ Percebendo-a tal qual estabilidade: o fundamento mesmo em que se assenta a cultura como memória, vale lembrar que a longevidade assegura a permanência de genes e memes. Ao descrever o surgimento da molécula de DNA, primeiro replicador apto a criar cópias de si mesmo, Dawkins releva o papel da estabilidade “[...] aquilo que realmente interessa é que, subitamente, uma nova forma de estabilidade apareceu no mundo”.²⁰ Mas, no reino biológico, será o erro o propulsor da variabilidade e, portanto, da evolução. O biólogo sugere:

17 LOTMAN e USPENSKII, 1981.

18 LOTMAN e USPENSKII, 1981, p. 43.

19 Idem

20 DAWKINS, 1976, p. 48.

À medida que se formavam e propagavam cópias imperfeitas, o caldo primitivo foi-se enchendo, não de réplicas idênticas, mas de diversas variedades de moléculas replicadoras, todas elas “descendentes” do mesmo antepassado [...] Algumas variedades seriam hereditariamente mais estáveis do que outras.²¹

Ora, é a estabilidade, absorvendo o erro e a variação, a determinante da longevidade como “tendência evolutiva” na população de moléculas, uma vez que moléculas estáveis duraram mais e aumentaram a produção de cópias de si mesmas, proporcionando o maior número de replicadores longevos. Dawkins resgata, ainda, a pesquisa desenvolvida pelo etologista P. F. Jenkins ao observar a espécie de pássaros *Creadion carunculatus*, habitantes da Nova Zelândia. O cientista mostrou que filhotes podiam imitar o canto de pássaros de um território vizinho e, assim, testemunhou o invento de um novo canto que ocorreu devido ao erro de imitação e passou a ser incorporado ao repertório original, gerando, por um certo tempo, um produto com maior estabilidade do que a antiga canção. As novas canções são “mutações culturais”,²² à guisa das mutações genéticas.

Já que a mutação do canto das aves ocorreu devido a um processo não genético, entretanto, evolutivo, como não associarmos as descrições formais da memória genética e seu entroncamento à formação da memória memética, como sugere o exemplo acima, ao *mecanismo semiótico da cultura* descrito por Lotman e Uspenskii, no tocante à longevidade do texto e, em especial à do código, sinalizando a mudança, ou errância/mutação, embora conservando a memória ancestral de estados anteriores? Ambas as teorias não preveem a longevidade/estabilidade, quer de genes e memes, quer de códigos e textos, tecendo-se por meio da variabilidade?

Logicamente, existem diferenças entre os dois postulados, porém, vislumbramos as brechas por entre as quais a teoria da cultura, em Lotman e Uspenskii, mostra-se como teoria evolutiva da cultura, ao encontro daquela proposta pelo biólogo Richard Dawkins, a exemplo da afirmação daqueles se-

21 DAWKINS, 1976, p. 50.

22 DAWKINS, 1976, p. 296.

miotocistas sobre a existência de mecanismos, no interior da cultura, capazes de manter a homeostase necessária para a conservação da memória e, por outro lado, fomentar sua renovação contínua, ampliando a capacidade de absorver informações. Esse dinamismo, inerente à cultura, a conviver com a estabilidade de certos elementos, revela-se na possibilidade da autoduplicação dos fenômenos culturais²³ à medida que a cultura reproduz a variabilidade desses fenômenos, isto é, a nova informação que alcança estabilidade por um certo tempo. Esta aptidão autoduplicadora poderia se mostrar também como aptidão evolutiva? Vejamos, ainda, outras convergências entre as teorias de Dawkins, Lotman e Uspenskii inchando de memes a semiosfera para ensaiarmos uma resposta.

3. Fecundidade: capacidade autoreplicadora da cultura

Lotman e Uspenskii determinam três maneiras específicas para dar conteúdo à cultura enquanto memória longeva da coletividade: 1) aumento quantitativo do volume dos conhecimentos por meio de diversos textos que compõem as diferentes células do sistema hierárquico da cultura; 2) redistribuição do fato memorizável, portanto, de sua valorização hierárquica na cultura e reorganização ininterrupta do sistema codificador, possibilitando o aumento do volume da memória graças a criações de reservas inactuais mas capazes de adquirirem actualidade; 3) esquecimento, proporcionando a seleção de elementos transformados em textos e o abandono de outros, considerados inexistentes: “qualquer texto contribui não só para a memorização mas também para o esquecimento”.²⁴

Nesta seção, apenas o primeiro item será discutido, analisado e confrontado com a teoria evolucionista proposta por Richard Dawkins. O objetivo aqui proposto é justamente assinalar as similaridades entre as condições necessárias para

23 LOTMAN; USPENSKII, 1981.

24 LOTMAN; USPENSKII, 1981, p. 43-44.

a cultura ser considerada memória, prescritas pela semiótica de Lotman, e o modo de funcionamento da cadeia evolutiva biotecnocultural, prevista por Dawkins com base na biologia neodarwinista, o que não deixa de significar a construção da memória da espécie e da cultura, lugar em que se inscreve a memória midiática. Certas considerações da semiótica da cultura russa unem-se às da biologia neodarwinista, partindo de Richard Dawkins quando se refere ao surgimento dos replicadores e suas condições de sobrevivência:

Se as moléculas do replicador tipo A formassem cópias de si próprias, em média, uma vez por semana e as moléculas de tipo B formassem cópias de hora a hora, não é difícil prever que, em pouco tempo, as moléculas do tipo A estariam em minoria, mesmo que tivessem muito mais tempo de “vida” do que as moléculas do tipo B. Assim, teria provavelmente havido uma “tendência evolutiva” em direção a uma “fecundidade” das moléculas no caldo primitivo.²⁵

Particularmente, no caso dos memes, é a fecundidade, ou velocidade de replicação, que determinará o sucesso do meme ou do efeito fenotípico do meme, sob a forma de frequência de circulação. Talvez seja a fecundidade, como tendência evolutiva e condição necessária à sobrevivência dos replicadores genéticos e culturais, que revigore a capacidade autoduplicadora da cultura, apontada por Lotman e Uspenskii. E, desse modo, o aumento de volume dos conhecimentos, oferecendo conteúdo à cultura como memória, talvez possa ser considerado como resultado da mutação e fecundidade: velocidade de replicação e frequência no pool de memes.²⁶

Longevidade, fecundidade e fidelidade de cópia são características selecionadas para o sucesso de genes e memes. Todavia, como ressalva Dawkins, “os memes estão a ser transmitidos sob forma alterada,”²⁷ sujeitados a mutações com muito mais intensidade e constância do que os genes. O fato de as cópias de memes serem reproduzidas de maneira nem sem-

25 DAWKINS, 1976: 50-51.

26 A expressão “pool de genes” é utilizada tecnicamente para designar o conjunto de todos os genes de uma população ou espécie determinadas. Do mesmo modo, Dawkins utiliza a expressão “pool de memes”, evidentemente, designando a reserva de memes na cultura.

27 DAWKINS, 1976, p. 303.

pre tão fiel reforça o argumento de que o aumento de volume da memória, descrito em Lotman e Uspenskii, é proporcionado pela proliferação de memes e de seus efeitos fenotípicos, muitas vezes mutados, embora, por vezes, possam ser provenientes de um mesmo ancestral.

Pensamos, sobretudo, nas mídias como veículos de memes em mutação e a relação que se estabelece com o poder simbólico das palavras e das imagens que se autoreplicam memeticamente seja no formato impresso, radiofônico, eletroeletrônico ou digital. As mídias transformam a matéria, dotando-a de durações próprias que escapam à velocidade abissal da flecha do tempo, na tentativa agonizante de evitar a morte. Neste cenário, a mídia passa a doar longevidade, isto é, estabilidade aos memes culturais, como notícias, frames fotográficos etc. que também podem ser compreendidos como textos culturais.

Uma coisa estável é uma aglomeração de átomos que seja suficientemente vulgar ou permanente para merecer um nome. Poderá ser uma aglomeração única de átomos, tal como o Matterhorn, que dura o tempo suficiente para valer a pena dar-lhe um nome. Ou poderá ser um conjunto de entidades, tal como pingos de chuva, que se formam a uma taxa suficientemente alta para merecerem um nome coletivo, mesmo que qualquer deles tenha uma vida curta.²⁸

Redimensionando o princípio da provisoriedade da informação, as mídias asseguram a estabilidade de memes/textos que permanecem memória, sob a forma de pingos de chuva: duração instantânea, vida curta em alta frequência. Ainda que possam ser recombinaados ou modificados, como veremos a seguir.

4. Memória e memes na mídia: celular, flores, coquetel molotov

Nas vésperas das eleições presidenciais brasileiras de 2022, a violência e a brutalidade se instalaram no país incitadas pelo então presidente da República, Jair Bolsonaro, candida-

28 DAWKINS, 1976, p. 43.



Figura 1 Deputado (à esquerda) ataca jornalista (à direita)
Frame de tela captado de <https://jornaldebrasil.com.br/noticias/politica-e-poder/ele-veio-para-lacar-diz-leao-serva-sobre-ataque-de-deputado-bolsonarista/> acesso em 17 set. 2022

to à reeleição, e por sua base eleitoral. Notícias de morte de eleitores do candidato opositor, Luís Inácio Lula da Silva, foram frequentes nos jornais²⁹ assim como ataques corriqueiros a jornalistas. Em debate televisual transmitido pela Televisão Cultura, o deputado estadual bolsonarista, Douglas Garcia (Republicanos-SP), levantou-se da bancada em que assistia ao evento e se dirigiu à jornalista Vera Magalhães bradando palavras de baixo calão, insultos e filmando a profissional. A jornalista manteve-se atrás de um segurança, protegendo-se, como mostram os frames abaixo (Figura 1). Depois de certo tempo, o diretor de jornalismo da emissora sediadora do evento, Leão Serva, deslocou-se também de seu lugar e em gesto rápido arrancou o celular das mãos de Douglas Garcia (Figura 2) e arremessou o aparelho. O jornalista afirmou nas redes que “defender mulher de agressão é imposição moral”.³⁰

29 Disponível em <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/agencia-estado/2022/09/09/discussao-politica-leva-a-morte-de-eleitor-de-lula-no-mato-grosso.htm> Acesso em 18 set. 2022.

30 Declaração do jornalista Leão Serva feita à Folha UOL. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2022/09/defender-mulher-de-agressao-e-imposicao-moral-diz-jornalista-que-arremessou-celular-de-deputado.shtml>. Acesso em 17 set 2022.



Figura 2 Jornalista Leão Serva arranca celular das mãos do deputado Douglas Garcia
Frame de tela captado de <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2022/09/defender-mulher-de-agressao-e-imposicao-moral-diz-jornalista-que-arremessou-celular-de-deputado.shtml>. Acesso em 17 set. 2022.

O que interessa a este artigo é discutir não o acontecimento em si, mas a lógica memética destes textos culturais, tendo em vista que não só os frames das imagens são replicados nas transmissões na tevê, nos inúmeros sites jornalísticos. O fato se desdobra igualmente em matérias jornalísticas de caráter ético-político, discutindo a atitude e as razões do ato do jornalista, assim como as reações de internautas e do público em geral. Consideramos que a lógica desta replicação é de natureza memética e, portanto, ajuda a argumentar sobre o aumento do volume dos textos aumentando o volume da memória na cultura, como querem Lotman e Uspenskii, por meio da fecundidade dos memes materializados nestes textos multi-

plicando a circulação da informação, corroborando o profícuo encontro entre a teoria dos memes e a teoria semiótica de Tártu-Moscou que afirma que cultura é memória.

Lembremos que, desde os primeiros tratados sobre a memória no Ocidente, o caráter emocional das imagens foi de extrema relevância para os sistemas mnemônicos desde a Antiguidade até o nascimento da prensa. Em outro trabalho, demonstramos que a dominância emocional de imagens e palavras – em qualquer linguagem – caracteriza os memes de afetos que tecem a memória midiática.³¹ A imprevisibilidade das forças do acaso,³² o gesto do jornalista, ao se tornar matéria pública de intensa carga emocional, ganha o estatuto de meme de internet com a imagem de Leão Serva viralizada nas redes (Figura 3).

Partindo de uma progenitura emocional, esses textos culturais meméticos ganham, na mídia, estabilidade, atestando a capacidade autoduplicadora e evolutiva da cultura como memória. Conquanto submetido a durações instantâneas, à esta-

bilidade de pingos de chuva gerada no tempo próprio às máquinas de informação. O meme de Leão Serva, em si mesmo um meme recombinado da obra mural denominada *O atirador de flores*, do artista de rua Banksy (Figura 4), pode rarear em sua circulação vinculada ao episódio político-eleitoral-televisivo, mas poderá durar em outras recombinações, como ao que assistimos em páginas do facebook, com o meme do jornalista se tornando capa do perfil de usuários (Figura 5).

Esses movimentos replicadores vão ao encontro da segunda postulação de Lotman e Uspenskii para que a cultura se torne memória: a redistribuição do fato memorizável provocando a reorganização contínua do sis-

Figura 3 Meme de internet do jornalista Leão Serva
Disponível em <https://www.meionorte.com/amp/stories/leao-serva-viraliza-e-ganha-memes-apos-arremessar-celular-de-deputado-em-sp-455250> Acesso em 17 set. 2022



31 NUNES, Mônica Rebecca Ferrari, 2001.

32 LOTMAN, Iúri. *Cultura y explosión*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A., 1999.



Figura 4 *O atirador de flores*, de Banksy
Disponível em <https://www.mardish.com/products/banksy-o-atirador-de-flores> Acesso em 18 set.2022

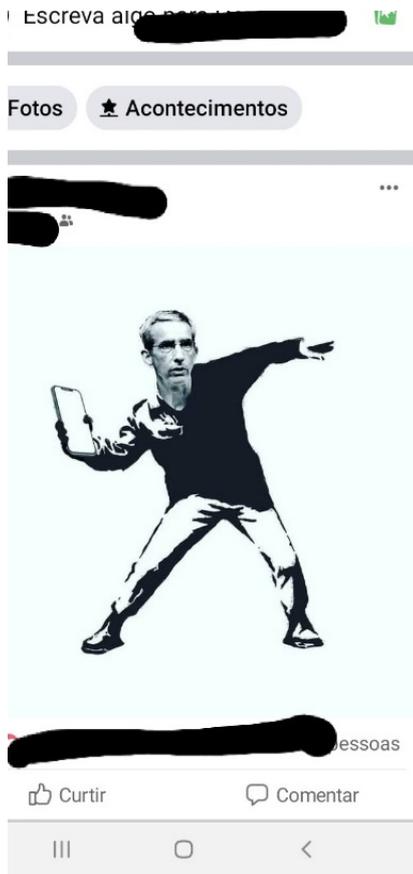


Figura 5 Meme de Leão Serva como capa de perfil de facebook de usuário Disponível em facebook.com

tema codificador e garantindo, de outra forma, o aumento do volume da memória. Vislumbramos a presença da contínua reorganização dos códigos culturais nas reservas de códigos “inatuais, mas capazes de adquirirem atualidade”, como assinalam Lotman e Uspenskii,³³ na reserva inesgotável de memes, no cérebro humano, e indubitavelmente, no imaginário/memória, também viveiro de memes continuamente materializados nos textos da cultura.

Notícias, fotografias, artigos etc., não possuem genes, contudo, funcionam como efeitos fenotípicos ou produtos do meme, competem por tempo e espaço. Analogamente ao fenótipo alternativo de um gene, à espera, talvez, de atualizar-se em outras gerações, amplificando continuamente o que pode vir a ser patrimônio da memória, o fenótipo alternativo do meme, inatual, proporcionado pela reorganização contínua dos sistemas de códigos/imaginário, constitui-se reserva de complexidades.

Assim, a informação jornalística, como texto de cultura, comportando-se como efeito fenotípico de um meme ou de um conjunto de memes, aponta, irremediavelmente para fenótipos alternativos, escondidos, podendo ou não aparecerem como futuros descendentes: a imagem de Leão Serva, gerada do episódio jornalístico, é meme da imagem de Banksy produzida como obra urbana, grafitada em Londres, em 2005, quando a cidade passava por ondas de protestos sociais. Por sua vez, a obra do artista já memetiza de modo alterado a imagem foto-jornalística de cenas das manifestações de maio de 1968 na França, em que um jovem atira coquetel molotov em conflito com a polícia, fartamente reproduzida durante certo período.

Interessante perceber que, nestas sequências meméticas, o contexto de enfrentamento político permanece. Entretanto, na obra de Banksy, o coquetel molotov é substituído por flores, mas a imagem mantém signos de violência seja por meio do título: *Atirador de flores*, seja por meio da máscara acobertando o rosto do jovem. No entanto, a obra é caracterizada como crítica social ao substituir a arma pelas flores, introduzindo

33 LOTMAN; USPENSKII, 1981, p. 43.



Figura 6 Cenas de enfrentamento no Quartier Latin, nos arredores da Sorbonne, entre estudantes e policiais, 1968.

Disponível em <https://www.hypeness.com.br/2018/05/e-proibido-proibir-como-o-maio-de-1968-mudou-para-sempre-os-limites-do-possivel/> Acesso em 18 set. 2022

o paradoxo da ação de atirar com flores. No caso do meme do jornalista brasileiro, o contexto político e de agressividade também é gerador do meme, mas ganha o tom de humor pelo inesperado e pela comparação com a imagem artística, porém, em vez de o personagem lançar flores, arremessa um celular – arma bastante potente da atualidade. Redistribuir o fato memorizável, na cultura, reorganizando ininterruptamente o sistema de códigos, sugerimos, corresponde a recategorizar lembranças permanentemente recriadas por intermédio das contingências do contexto. Fenótipos escondidos acantam-se em cada sistema de memória.

O último baluarte tomado por Lotman e Uspenskii, citado anteriormente, para a cultura ser considerada como memória é o esquecimento. Os autores assinalam que a destruição de certos textos culturais permite a criação de tantos outros, evidenciando a direção da cultura contrária à do esquecimen-

to, por seu turno, transformado em elemento da memória. De outro modo, os autores igualmente enfatizam que o esquecimento pode ser entendido como fator de destruição da cultura, quando o esquecimento de determinadas experiências históricas se torna obrigatório. Contudo, concordamos com Jerusa Pires Ferreira ao referir-se a esta ideia e afirmar que “há de se pensar que não existe passividade que acolha um ‘esquecimento obrigatório’, imposto por um sistema político ou pela comunicação de massa”.³⁴ O esquecimento pode, tanto na cultura quanto no corpo, desempenhar função seletiva e, desse modo, ser entendido como um dos arrais da memória, como o exemplo desenvolvido que mostra que a imagem do jovem de maio de 1968 pode ter sido esquecida por um tempo, mas pode retornar à circulação na cultura, como meme ancestral da imagem artística de Bansky ou do meme de internet do jornalista brasileiro.

Considerações finais

Apresentamos pontualmente aspectos da teoria dos memes desenvolvida por Richard Dawkins muito tempo antes dos célebres memes de internet. A proposta é a reflexão sobre a lógica memética, a replicação. Esse movimento envolve os princípios da longevidade e da fecundidade para o sucesso de genes e de memes. Curiosamente, ao nos determos sobre alguns dos pressupostos da semiótica de Tártu-Moscou, especialmente no que concerne à máxima de que cultura é memória, vislumbramos igualmente os princípios da longevidade e da fecundidade, entretanto, de textos e de códigos.

No artigo, procuramos demonstrar como tais princípios podem ser reconhecidos nas transmissões noticiosas e sobretudo na construção da memória midiática a partir de acontecimentos recentes no cenário nacional. A semiosfera, espaço contínuo de produção de signos, códigos e textos na cultura,

34 FERREIRA, Jerusa Pires. *Armadilhas da memória*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 79.

passa a ser compreendida em sua dinâmica evolutiva, bio simbólica, já que textos podem se comportar como textos meméticos, isto é, replicadores. Como tal, estão sujeitos aos processos seletivos, o que podemos relacionar aos processos de esquecimento não obrigatório. Entretanto, o esquecimento é par dialético da memória e, por isso, e graças ao mecanismo memético, os textos podem voltar a circular na semiosfera, mesmo de modo alterado.

Referências Bibliográficas

- BAITELLO, Norval. *Sistemas intersemióticos I: semiótica da cultura de massa*. Disciplina oferecida pelo PPG em Comunicação e Semiótica da PUCSP, 2º semestre, 1989.
- BORGES, Jorge Luiz. *Elogio da sombra: um ensaio autobiográfico*, 5ª edição. São Paulo: Globo, 1995.
- DAWKINS, Richard. *O gene egoísta*. Lisboa: Gradiva, 1976.
- DAWKINS, Richard. *O relojoeiro cego*. Lisboa: Edições 70, 1986.
- DAWKINS, Richard. Revolutionary evolutionist. *Wired*, July, 1995.
- FERREIRA, Jerusa Pires. *Armadilhas da memória*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- GABORA, Liane. A day in the life of a meme. In: VAN LOOCKE, Philip (ed). *The nature, representation, and evolution of concepts*. London: Routledge Press, 1997.
- LOTMAN, Iúri. *Universe of mind: a semiotic theory of culture*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990.
- LOTMAN, Iúri. *La semiosfera*, vol.1. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1996.
- LOTMAN, Iúri. *Cultura y explosión*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A., 1999.
- LOTMAN, Iúri; USPENSKII, Bóris. Sobre o mecanismo semiótico da cultura. In: LOTMAN, Iúri; USPENSKII, Bóris. *Ensaio de semiótica soviética*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.
- NUNES, Mônica R. Ferrari. *A memória na mídia: a evolução dos memes de afeto*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.

SHIFMAN, Limor. The cultural logic of photo-based meme genres. *Journal of visual culture*, December 16, 2014. Disponível em <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1470412914546577> Acesso em 11 jan 2021.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Roma eterna e Roma condenada: o mito de São Petersburgo em *O cavaleiro de bronze*

Eternal Rome and doomed Rome: the myth of Saint Petersburg in “The bronze horseman”

Autora: Júlia Zorattini

Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro

Edição: RUS, Vol. 13. Nº 23

Publicação: Dezembro de 2022

Recebido em: 26/08/2022

Aceito em: 11/11/2022

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.201522>

ZORATTINI, Júlia.

Roma eterna e Roma condenada:

o mito de São Petersburgo em *O cavaleiro de bronze*.

RUS, São Paulo, v. 13, n. 23, pp. 167-183, 2022.



Roma eterna e Roma condenada: o mito de São Petersburgo em *O cavaleiro de bronze*

Júlia Zorattini*

Resumo: O presente artigo busca analisar o poema *O cavaleiro de bronze* (1833), de autoria de Aleksandr Púchkin, e sua contribuição na construção do mito fundador da cidade de São Petersburgo. Para tanto, faz-se uso dos conceitos ligados à semiologia do espaço e da cultura desenvolvidos por Iúri Lotman e Vladimir Toporov.

Abstract: This article aims to analyze the poem *The bronze horseman* (1833), written by Aleksandr Pushkin, as well as its contribution to the construction of the foundational myth of the city of Saint Petersburg. In order to achieve that, this investigation employs concepts tied to the semiotics of space and culture developed by Yuri Lotman and Vladimir Toporov.

Palavras-chave: Aleksandr Púchkin; Poesia russa; Semiótica; Iúri Lotman; Vladimir Toporov

Keywords: Aleksandr Pushkin; Russian poetry; Semiotics; Yuri Lotman; Vladimir Toporov

* Universidade Federal Fluminense (UFF), Bacharel em Direito. <http://lattes.cnpq.br/3756356957837606>; <https://orcid.org/0000-0001-6471-6866>; jzorattini@id.uff.br

O *cavaleiro de bronze* é um poema escrito em 1833 por Aleksandr Púchkin. Para os fins deste trabalho, optou-se por utilizar como referência a tradução lusitana da obra, realizada por Filipe Guerra e Nina Guerra, publicada pela editora Assírio & Alvim, em 1999. A trama é dividida em uma introdução e duas partes.

Na introdução, o narrador descreve a idealização de São Petersburgo por Pedro I e o papel conferido por ele à cidade: assegurar o acesso ao Mar Báltico e abrir uma janela na Rússia para a Europa. Em seguida, relata o desenvolvimento pelo qual passou a nova capital no período de um século e passa a exaltar a sua grandiosidade. São glorificados sobretudo os aspectos humanos da cidade, como a opulência dos palácios e o rosto corado das meninas durante os gélidos invernos, mas o fenômeno natural das noites brancas, durante o qual o narrador escreve, não escapa de sua apreciação.

Nesta primeira parte, o leitor conhece a personagem Evguêni, um jovem e empobrecido funcionário público, cujo sonho é se casar com sua amada Paracha. Na mesma seção, a principal fonte de conflito da narrativa também se apresenta: a devastadora enchente de 1824. Tal é o pano de fundo que leva Evguêni ao encontro da personagem-título, a colossal estátua de bronze de Pedro, o Grande, situada na Praça do Senado.

Na parte derradeira, forçado a enfrentar os efeitos deletérios da tempestade, Evguêni busca Paracha, apenas para descobrir que ela fora mais uma das vítimas da catástrofe. O sofrimento causado pela tragédia é tamanho que o rapaz enlouquece. É nesse ponto que o momento mais marcante do poema se desenlaça: o pequeno funcionário confronta o cavaleiro de bronze, por entender que Pedro I é o verdadeiro responsável pela devastação.

Contudo, isso não é suficiente para apaziguar a mente atormentada de Evguêni, que passa a ouvir o estropear do cavalo aonde quer que vá. Ao final, revela-se que o herói é encontrado morto em uma ilha deserta.

Preliminarmente, nota-se que a narrativa é desenvolvida por meio da interação entre três personagens: Evguêni, o cavaleiro de bronze e a própria São Petersburgo. Iniciemos a análise com a investigação do papel exercido por esta última.

Conforme elucidava Vladimir Toporóv, os espaços são dotados de natureza híbrida, podendo ser considerados simultaneamente como delimitação geográfica e texto, dado que reúnem em si tanto aspectos naturais, quanto culturais. Graças a tais características, ele é apto a “explicar o mecanismo da reelaboração a partir do ‘natural’ para o ‘cultural.’”¹

Sua essência textual permite que a atividade artística construa narrativas sobre eles, que por sua vez criam uma série de signos que passa a ser associada às cidades, em uma tentativa de materializar e se apropriar desses espaços.²

São Petersburgo é uma personagem recorrente na literatura russa. Com igual frequência, a cidade exerce uma influência enlouquecedora sobre seus habitantes, quando não os devora por completo, como ocorre com o Evguêni de *O cavaleiro de bronze*. Exemplos notáveis de tal fenômeno são as personagens Popríschin, do conto *Diário de um louco*, de Nikolai Gógol (1835), e Goliádkin, da novela *O duplo*, de Fiódor Dostoiévski (1846). As semelhanças não cessam no ambiente em que estão inseridas ou no triste destino que os aguarda; tanto Evguêni

1 TOPOROV, 2016, p. 11

2 Ibidem, pp. 12-13

quanto seus sucessores são funcionários públicos de baixo escalão que “enlouquecem ao reivindicar dignidade numa cidade e sociedade que lhes negam isso”.³

Tal papel sombrio se faz presente no imaginário russo desde a fundação da nova capital e tem suas raízes no fato de que a cidade foi erguida a custo de milhares de vidas e em terreno inóspito, propenso a enchentes com as cheias do rio Niev, que ladeia a capital. Entretanto, foi o poema de Púchkin que deu corpo ao mito petersburguês,⁴ conferindo a ele uma conotação ambígua, como se verá ao longo deste estudo.

Desse modo, foi sedimentada a ideia de que a “Veneza do norte” seria uma cidade antinatural criada por Pedro, o Grande, cuja vontade ia de encontro com a Providência Divina. O imperador, por sua vez, assumiria o papel de um demiurgo,⁵ cujo papel seria proteger a sua criação.⁶

Não obstante, também havia versões afirmativas da lenda, difundidas principalmente pela produção literária da época. Nelas, a conquista das sombras medievais pela razão e a missão civilizatória de Pedro eram postas em evidência por meio do retrato da grandiosidade da arquitetura da cidade. Isso é particularmente marcante na poesia de autores como Lomonósov e Dierjávín.⁷ Além disso, no início do século XIX, passou a ser recorrente a identificação de Petersburgo com a cidade de Roma: “É impossível não ficar admirado com a grandeza e a força dessa Nova Roma!”⁸

Nesse ponto, cabe resgatar o conceito de fronteira cunhado por Iúri Lotman, que consiste em uma linha na semiosfera, cuja função é separar o “familiar”, o “cultural”, o “nosso” do “alheio”, do “hostil” e do “outro”.⁹ O mundo interno reproduz o cosmos; o externo, o caos.¹⁰

3 BERMAN, 1982, p. 209

4 VOLKOV, 1997, p. 13

5 HELLE, 1995, p. 22

6 LOTMAN, 2016a, p. 273

7 HELLE, op. cit., p. 23

8 LVOV, 1804, p. 187, apud LOTMAN, op. cit., p. 264

9 LOTMAN, 2016b, p. 243

10 Ibidem, p. 256

Com a fundação de São Petersburgo, a capital da Rússia foi transferida para uma fronteira geográfica, o que implica não apenas o deslocamento do centro político-administrativo, mas também o deslocamento do centro ideológico e político do Estado. Assim, a transferência da capital para uma área marginal significou a aproximação do elemento fronteiro europeu ao centro do sistema semiótico russo.¹¹

Lotman também estabelece uma divisão entre cidades concêntricas e cidades excêntricas. As primeiras ocupam posições centrais em seus respectivos universos e assumem a função de modelo idealizado destes. É o caso de Roma e Jerusalém.

Por outro lado, as cidades excêntricas se localizam nas extremidades do espaço cultural. Elas costumam ser relacionadas a determinados projetos de Estado, o que as imbui de aspectos semióticos. O presente, aquilo que já existe, sofre um desvalor e é declarado como não existente. Já aquilo que virá a ser é declarado como o único verdadeiramente existente.¹²

Enquanto cidade excêntrica, Petersburgo se abre para os contatos culturais. O mesmo não se verifica nas cidades concêntricas, como a própria Moscou: elas tendem a se fechar, e tudo aquilo que se encontra além de seus limites é classificado como inimigo. Simbolicamente, trata-se de uma internalização do ideal cultural europeizado promovido pelo imperador.¹³

Até mesmo as alcunhas conferidas à nova capital remetem ao seu caráter fronteiro: “Palmira do Norte”, “Veneza do Norte”. Sendo o *locus* de transformação do “exterior” para o “interior”, a fronteira separa, mas também une. Contudo, ainda que ela promova uma incorporação dos textos alienígenas à semiótica interna, estes permanecem estranhos.¹⁴

11 Ibidem, p. 257

12 Ibidem, pp. 259-260

13 LOTMAN, op. cit., p. 264

14 LOTMAN, op. cit., p. 250

Lotman ilustra o processo por meio do exemplo byroniano:

Para que Byron entrasse na literatura russa, era preciso que aparecesse o seu sócia cultural, um “Byron russo”, que representaria, simultaneamente, ambas as culturas: sendo “russo” ele integrava, de forma orgânica, os processos internos da literatura russa e se expressava em sua linguagem (no amplo sentido semiótico). Mais do que isso, ele não pode ser retirado da cultura russa sem que nela se forme um vazio, impossível de ser preenchido. No entanto, ao mesmo tempo, Byron é parte orgânica da cultura inglesa e pode cumprir a sua função dentro da cultura russa só quando é percebido justamente como Byron, ou seja, o poeta inglês.¹⁵

Petersburgo sofre um fenômeno semelhante. Ao ser idealizada como um modelo de tendência ocidentalizante em território russo, a cidade exerce o papel de mediadora entre a cultura do país e a europeia. Isso a situa numa posição ambígua, em que, a depender do ponto de vista do observador, pode ser vista tanto como “Ásia na Europa” quanto “Europa na Rússia”. Tal ambivalência apenas contribui para a confirmação da artificialidade e antinaturalidade da cultura petersburguesa.¹⁶

O fato de a capital do norte ter sido erguida *ex nihilo* é compatível com a missão petrina de abrir uma janela para a Europa, deixando para trás os valores tradicionais da Rússia. Essa ausência de história cria um vazio semiótico, que enseja o nascimento de uma mitologia ao seu redor.¹⁷ No entanto, enquanto cidade artificial, a “Palmira do Norte” assume símbolos distintos daqueles que são corriqueiramente associados às capitais que surgem naturalmente.

A estas é conferido o papel de mediadoras entre o céu e a terra, enquanto aquelas estão sempre à margem (do espaço cultural, de um rio etc.), não raro por razões políticas, de modo que tal perversão da ordem natural rompe com a clássica antítese entre o celeste e o terreno, inaugurando o contraste entre o natural e o artificial.¹⁸ Assim, Petersburgo nasce como uma

15 Ibidem, p. 251

16 LOTMAN, op. cit., p. 267

17 LOTMAN, 2019, p. 108

18 Ibidem, p. 104

cidade aculturada, assentada na razão, onde até mesmo os elementos que seriam considerados naturais em outros contextos são dotados de artificialidade.

Em *O cavaleiro de bronze*, o mais marcante deles são as pedras. Em 1714, o imperador, por meio de um decreto, proibiu a construção de casas de pedra em todo o império, exceto na nova capital.¹⁹ Não se pode olvidar que a observância dos padrões ocidentais nas construções, com a explícita proibição do emprego da arquitetura tradicional russa, era mandatória.²⁰

Assim, nota-se que a matéria-prima da qual foi erguida a nova capital foi imbuída de significados político-culturais antes mesmo de passar a compor seus edifícios. Desse modo, perde os atributos rochosos como a inamovibilidade e a capacidade de resistência às forças da natureza. Ao contrário: é móvel e pode ser dominada pelas águas.²¹

A versão puchkiniana do mito é construída por meio das já mencionadas antíteses. O autor emprega temas típicos das lendas originárias, como a oposição entre natureza e o antinatural, cuja grande exposição se encontra no avanço das correntes do Nievá sobre a cidade, o velho (presente nas construções de madeira arrasadas) e o novo (as construções de granito nas zonas centrais, que permanecem intactas).

No entanto, tais relações de oposição não são fixas. No transcorrer da narrativa, Púchkin as destrói para construir novas. Se, num primeiro momento, as forças da natureza se mobilizam contra a metrópole artificial, no próximo, ambas se unem para aniquilar os resquícios de tradicionalidade em Petersburgo, representadas pelas casas de madeira, tipicamente moscovitas, situadas nas periferias.²²

Quanto à conotação do mito no poema, já no título (no original, *Медный всадник*), notamos um desvalor. Embora tenha-se optado por fidelizar as traduções lusófona e anglófona ao

19 HELLE, op. cit., p. 25

20 BERMAN, op. cit., p. 176

21 LOTMAN, op. cit., p. 106

22 HELLE, 1995, p. 37

bronze (*бронзовый*), material que, de fato, compõe a estátua de autoria de Étienne Falconet, o adjetivo originalmente empregado pelo poeta é relativo ao cobre. Então, o cavaleiro é definido pelo contraste entre o material humilde a partir do qual foi moldado, sua altivez e a bravura de seu corcel.²³

Por outro lado, a introdução que segue é uma verdadeira ode à cidade, ao menos a priori. O narrador ressalta sua grandiosidade e declara seu amor por seus encantos. Contudo, nesta seção, a sutileza e argúcia puchkinianas já se fazem presentes.

As primeiras estrofes, que tratam da concepção de Petersburgo pelo imperador, apresentam a violência à qual a capital está fadada desde a sua construção.²⁴

Cismava ele:
Será aqui erguida uma cidade
Para arremeter o Sueco,
Ai do vizinho emproado.
Destinou-nos a natureza
Rasgar aqui uma janela
Para a Europa, os pés fincar
À beira-mar²⁵

O uso do verbo “rasgar” ao invés de “abrir” remete a essa ideia. Aqui, entende-se essa violência tanto como o incalculável sacrifício humano necessário para a concretização da cidade, quanto como a agressão que se traduz na tentativa de substituição dos valores tradicionais locais pelos europeus.

Além disso, o narrador tece diversas referências sobre a solidez e definitividade de Petersburgo. Pedro simbolicamente crava seus pés à beira-mar e, ao final do introito, é feito um apelo às ondas finlandesas para que elas não mais perturbem o sono do imperador com sua ira impotente. A ironia dessas passagens se torna evidente no desenrolar da trama: a cidade é muito mais instável do que a invocação deixa transparecer e tampouco é invulnerável à ação dos elementos.²⁶

23 Ibidem, p. 29

24 BERMAN, op. cit., p. 180

25 ПУЧКИН, 1999, p. 35

26 Ibidem, p. 182

Outro fator interessante é a construção da figura de Pedro, o Grande. Na mitologia das cidades naturais, os deuses cumprem o papel de fundadores.²⁷ No caso petersburguês, esse caráter divino é perdido, uma vez que essa lacuna é preenchida pela figura do imperador. Em verdade, pode-se ir ainda mais além: o fato de que a cidade foi fundada por uma criatura mundana, secular como Pedro I, intensifica a sua perversão.

Contudo, a ele são conferidas características sobre-humanas. Quando a tempestade começa, Alexandre I a contempla da sacada do palácio e, enquanto tsar, declara a sua impotência face aos elementos. O controle dessas forças seria exclusivamente do condão de Deus. Ao ousar fundar São Petersburgo e suceder em sua empreitada, Pedro ocupa um patamar intermediário entre o divino e o humano, mas isso não isenta a sua criatura da fúria de Deus.

Como consequência, catástrofes de proporções escatológicas se desencadeiam sobre a cidade. O poema descreve a desolação causada pela enchente, que forma um verdadeiro quadro apocalíptico:²⁸ corpos espalhados pelas ruas, casas e famílias inteiras são consumidas pela correnteza.

Entretanto, há algumas passagens em que se dá a entender que Pedro possui algum grau de domínio sobre as águas, como em “Ainda o Nievá resfolega; como corcel pós a batalha”.²⁹ Com o advento da calmaria, a vida no centro da cidade parece voltar ao normal. Ao contrário da ilha onde Paracha residia com sua família, não há qualquer menção sobre o arruinamento dos edifícios nesta área. Conforme já mencionado, é como se os efeitos da borrasca tivessem sido sentidos apenas pelas partes mais humildes da cidade em que predominavam as construções de madeira.

Dessa forma, em *O cavaleiro de bronze*, o mito petrino e o mito petersburguês se confundem, e essa simbiose se faz pre-

27 LOTMAN, op. cit., p. 104

28 HELLE, op. cit., p. 36

29 PÚCHKIN, op. cit., p. 59

sente através da estátua de Falconet,³⁰ que, além de compor a paisagem urbana, torna palpável a presença do imperador, cuja influência persiste depois de mais de um século de sua morte. Petersburgo simboliza a sobrevivência e perseverança de seu projeto de Rússia.

Resta-nos analisar a figura de Evguêni, que desperta as mais variadas interpretações. É possível enxergá-lo como um representante da velha Rússia, já que o encontro com Pedro, o Grande, marca a sua aniquilação.³¹ No entanto, filiamos-nos à interpretação mais literal, em que ele é uma personificação das camadas populares do país, ignoradas pelo ideal civilizatório petrino, cujos sonhos e esperanças são tragados por algo muito maior do que suas pequenas existências.

Marshall Berman esboça um retrato do cenário urbano da época:

Exigiam-se fachadas de padrão ocidental para todas as construções (os estilos tradicionais russos, com paredes de madeira e abóbadas em forma de cebola eram explicitamente proibidos) e determinavam-se proporções de 2:1 e 4:1 para largura das ruas e altura de edifícios, de modo a dar ao panorama urbano uma aparência de amplitude horizontal infinita. Por outro lado, não havia qualquer regulamento para o uso do espaço por detrás das fachadas dos edifícios, de forma que, principalmente quando a cidade cresceu, os exteriores majestosos escondiam favelas supuradas – “capas de civilização”, eis como Piotr Chadaev definiu a Rússia, civilizada apenas no exterior.³²

Dessa forma, percebe-se que o projeto de modernização de Pedro I se deu de maneira superficial e não significou nenhuma melhora nas condições de vida da maioria da população. Na verdade, o crescimento da metrópole tornou ainda mais marcante o contraste entre o gigantismo das zonas centrais e a pobreza que imperava nas periferias da capital e no restante do país.

30 HELLE, op. cit., p. 27

31 Ibidem, p. 30

32 BERMAN, op. cit., p. 176

Gregg sublinha o *status* social de Evguêni como um elemento essencial para que a sua posterior revolta contra o estabelecimento seja psicologicamente plausível.³³ Enquanto membro empobrecido da burocracia estatal e habitante de Kolomna, bairro suburbano situado às margens do rio Nievá, a trajetória desta personagem é marcada pela alienação desde seu nascimento até a sua morte.

É um gentil nome e há muito
Da minha pena afeiçoado.
Apelido não requeremos,
Ainda que em tempos idos
Tenha brilhado, e na pena
De Karamzin tenha ecoado
Em feitos dos pátrios anais;
Hoje, esquecido pelo mundo
E pela fama [...]
Não venera, nem guarda mágoa
Pelos antepassados mortos.³⁴

Esses versos revelam que os feitos praticados pelos antepassados de Evguêni foram relevantes ao desenvolvimento da Rússia. Entretanto, a lembrança acerca de tal contribuição é restrita aos registros históricos; o legado de sua família é ignorado tanto por seus contemporâneos quanto pelo próprio Evguêni, cujas ambições se limitam à sua esfera pessoal com a construção de uma família com sua amada Paracha e a garantia de sua estabilidade financeira.³⁵

Aqui, interessa notar que, não obstante a humildade das condições de vida de que dispõe o jovem, as informações concedidas pelo narrador não levam a crer que Evguêni entende a sua própria situação como insuperável, apesar de encarar o seu futuro com alguma ansiedade. Em seus devaneios sobre o amanhã, funcionário público, chega até mesmo a nutrir esperanças de progredir no serviço: “Passará um ano, outro ano -/ No serviço avançarei”.³⁶ Sendo assim, ao tecer uma breve ex-

33 GREGG, 1997, p. 172

34 PÚCHKIN, op. cit., pp. 43-45

35 GREGG, op. cit., p. 169

36 PÚCHKIN, op. cit., p. 47

posição sobre os sonhos e condições econômicas de Evguêni, a intenção de Púchkin parece ser de meramente relatar fatos comuns à vida popular, e não de realizar uma crítica veemente a um sistema opressor no qual o homem russo comum estaria inserido.³⁷

Fora essa angústia inicial, Evguêni não demonstra sinais do mal que o acometerá na sequência. Contudo, já é na cena em que ele se abriga sobre uma das estátuas de leão na Praça do Senado que os primeiros indícios de seu desespero aparecem. Em meio ao caos criado pela tempestade, e ao perceber que Paracha e sua mãe correm perigo, o herói se pergunta: não seria tudo aquilo um sonho? Não seria a vida em si um sonho fútil?

Gregg entende que a dialética que informa todo o poema está condensada, e de forma bastante literal, nessa imagem do indivíduo agarrado a um monumento da cidade e acuado diante da tempestade: o trágico envolvimento do homem comum nas disputas entre caos e ordem.³⁸

Uma vez que seu pressentimento se confirma, Evguêni enfim enlouquece: ele passa a falar sozinho e gargalha de maneira histérica quando descobre que o casebre onde viviam as mulheres fora carregado pela enchente.³⁹ A partir de então, o rapaz passa a vagar pelas ruas e não retorna à sua casa ou ao seu trabalho, sempre atormentado pelos ecos de sua tragédia pessoal, simbolizada pelos ruídos do rio. Essa fuga da realidade demarca sua alienação completa, que se dá tanto no âmbito psicológico quanto no social.⁴⁰

O desvario de Evguêni atinge seu ápice quando, em certa noite de outono e agitado pelos ventos, que carregam a promessa de uma nova tempestade, ele retorna à praça e se depara com o Cavaleiro de Bronze. Na figura do imperador, o louco reconhece o responsável pelo seu tormento e, tomado pela fúria, amaldiçoa-o.

37 *Ibidem*, p. 173

38 GREGG, *op. cit.*, pp. 171-172

39 MEYER, 2003, p. 8

40 GREGG, *op. cit.*, p. 174

Não fica claro se tal roubo resulta meramente de sua agora completa desconexão com a realidade ou se, naquele momento, Evguêni tomou consciência de sua situação.⁴¹ Helle entende o fatídico embate entre o rapaz e Pedro, o Grande, como uma manifestação do conflito entre o novo projeto de estado e o destino pessoal de cada cidadão.⁴² Para além das vidas que foram ceifadas na construção de Petersburgo, a ambição de Pedro I impactou negativamente as pessoas comuns que passaram a habitar a metrópole.

A retribuição por seu ato de rebeldia é quase instantânea: o herói passa a ser atormentado pelo tropel do Cavaleiro todas as noites. Cabe notar que tanto o primeiro confronto entre Evguêni e o Cavaleiro de Bronze quanto os episódios subsequentes de perseguição acontecem no período noturno.

Retomando o conceito de fronteira, Toporov estabelece que o tempo exerce funções fundamentais ao processo de delimitação do espaço semiótico, sistematizando-o e unificando-o. Além disso, o aspecto temporal guarda uma relação recíproca de influência e determinação ao espaço. Nesse âmbito, inserem-se o primeiro criador, os homens, os elementos culturais sacralizados e mitologizados, etc.⁴³

Situado na fronteira do espaço ou mesmo além de seus limites, está o não-espaço, caracterizado pelo caos e pela anti-conduta.⁴⁴ Lotman entende a antítese do tempo cósmico como tempo noturno:

O bruxo, quando precisam dele, é visitado à noite. No antiespaço vive o bandido: a sua casa é a floresta (uma anticasa), o seu sol é a lua (o “solzinho dos ladrões”, de acordo com o provérbio russo), ele fala uma antilíngua e realiza uma anticonduta (assobia alto e xinga, dizendo obscenidades), ele dorme quando as pessoas trabalham e rouba quando as pessoas dormem, etc.⁴⁵

41 Ibidem

42 HELLE, op. cit., p. 30

43 TOPOROV, op. cit., p. 17

44 LOTMAN, 2016b, p. 256

45 Ibidem

Toporóv aduz que, mesmo dentro do espaço semiótico, a separação entre caos e cosmos não é total. Uma vez que a constituição do espaço se dá a partir de um processo de reelaboração do caos pela cultura, ainda há traços do princípio caótico dentro dos limites espaciais.⁴⁶

Na situação do embate entre Evguêni e o Cavaleiro, percebemos um exemplo claro de anticonduta, facilitado pelo universo noturno da cidade: o jovem pragueja contra o criador de Petersburgo e, conseqüentemente, contra a ordem fundada por ele. Assim, a partir daquele momento, é possível identificá-lo como um resquício de caos dentro do espaço semiótico petersburguês, passível de reelaboração.

Como já mencionado, a figura do homem compõe o espaço. No entanto, as manifestações da vida devem obedecer às condições impostas por ele.⁴⁷ Neste ponto da narrativa, além de ter se rebelado contra a figura do imperador, Evguêni se encontra em completa alienação. Os delírios de que padece podem ter origem na sua incapacidade de se adequar às regras impostas pelo cosmos petersburguês.

Sob o ponto de vista sociológico, Foucault elucida que, historicamente, a loucura foi utilizada para fins de organização social. Ao excluir os indivíduos tidos como loucos, foi possível estabelecer uma nova sistematização do mundo ético, com novos critérios para a definição do bem e do mal e para a integração social. Desse modo, as pessoas que não eram aprovadas por este crivo eram deixadas à margem ou então agrupadas e banidas, “formando com isso um mundo uniforme do Desatino”.⁴⁸

Seguindo esta linha, o fim de Evguêni é bastante emblemático: ele é encontrado morto em uma ilha deserta no litoral, onde “não cresce uma erva”⁴⁹ e é sepultado ali mesmo. Sua morte então ecoa uma existência marginalizada.⁵⁰

46 TOPOROV, op. cit.

47 Ibidem, p. 30

48 FOUCAULT, 2019, pp. 94-95

49 PÚCHKIN, op. cit., p. 73

50 GREGG, op. cit., p. 176

Tendo em vista o quadro completo da obra de Púchkin, mais notadamente sua simpática releitura da Revolta de Pugatchov em *A filha do capitão* (1836), não é de se espantar que o sofrimento do povo comum tenha despertado sua sensibilidade e motivado a construção da única personagem humana de *O cavaleiro de bronze*. Ainda que seu ato de rebelião contra o tsar e tudo o que a nova capital representa tenha sido em vão e facilitado pela loucura, Evguêni é um raro exemplo na literatura da época do homem comum que se insurge contra o poder estabelecido.

Considerações finais

Em síntese, em *O cavaleiro de bronze*, Púchkin apresenta uma versão dúbia do mito de São Petersburgo. Por um lado, o legado petrino é reafirmado por meio da exaltação da exuberância da cidade e sua robustez diante da força das enchentes, que remete ao caráter permanente das reformas promovidas pelo imperador. Por outro, o alto preço a ser pago pelo progresso é sentido principalmente pelas camadas populares, personificadas por Evguêni no poema.

No âmbito da linguagem empregada, tal caráter ambivalente ainda é reforçado pelo estabelecimento de pares antitéticos, como os já mencionados natureza e cultura, tradição e reforma. Ademais, a flexibilidade semântica dessas duplas permite a resignificação dos elementos tradicionais do mito em diferentes situações.⁵¹

O cavaleiro de bronze reúne em si as características típicas da mitologia urbana, mas também abre caminhos para novas interpretações. O poema, portanto, promove a construção de uma imagem única de Petersburgo por meio da união dos arquétipos da cidade eterna, geralmente associado às cidades concêntricas, e da cidade condenada.⁵²

51 HELLE, op. cit., pp. 36-37

52 LOTMAN, op. cit., p. 264

Referências bibliográficas

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. Tradução de Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2019.

GREGG, Richard. The Nature of Nature and the Nature of Eugene in The Bronze Horseman. *The Slavic and East European Journal*, v. 21, n. 2, 1977, pp. 167-179. DOI: <<https://doi.org/10.2307/306697>>. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/306697>> Acesso em: 10 ago. 2022.

HELLE, Lillian. The city as myth and symbol in Alexander Puškin's poem "the bronze horseman". *Scando-Slavica*, v. 41, 1995, pp. 22-40. DOI: <<https://doi.org/10.1080/00806769508601056>>. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00806769508601056>>. Acesso em: 20 dez. 2021.

LOTMAN, Iúri Mikhailovitch. *A simbologia de São Petersburgo e os problemas da semiótica da cidade*. Tradução de Edélcio Américo. In: BORGES, Oziris. *O espaço literário: textos teóricos*. Uberaba: Ribeirão Gráfica, 2016a, pp. 259-278.

LOTMAN, Iúri Mikhailovitch. *La semiosfera*. Tradução de Desiderio Blanco. 1. ed. Lima: Fondo Editorial, 2019.

LOTMAN, Iúri Mikhailovitch. O conceito de fronteira. Tradução de Ekaterina Vólkova Américo. In: BORGES, Oziris. *O espaço literário: textos teóricos*. Uberaba: Ribeirão Gráfica, 2016b, pp. 243-258.

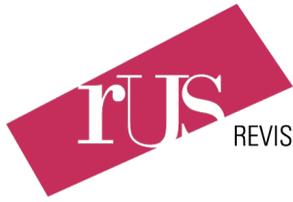
MEYER, Priscilla. How The Bronze Horseman was made. *Two Hundred Years of Pushkin*, vol. 2, 2003, pp. 163-175. DOI: <https://doi.org/10.1163/9789004484047_013>. Disponível em: <https://www.academia.edu/5446624/How_the_Bronze_Horseman_Was_Made>. Acesso em: 26 ago. 2022.

PÚCHKIN, Aleksandr Sergueievitch. O cavaleiro de bronze. In: PÚCHKIN, Aleksandr Sergueievitch. *O cavaleiro de bronze e outros poemas*. Tradução de Fillipe Guerra e Nina Guerra. Lis-

boa: Assírio & Alvim, 1999, pp. 35-73.

TOPOROV, Vladimir Nikolaievitch. Para uma semiótica do espaço. Tradução de António Ferreira Gomes. In: BORGES, Oziris. *O espaço literário: textos teóricos*. Uberaba: Ribeirão Gráfica, 2016, pp. 11-32.

VOLKOV, Solomon Moiseievitch. *Petersburgo: uma história cultural*. Tradução de Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: Record, 1997.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Memory

Memória

Autora: Renate Lachmann

University of Konstanz, Konstanz, Germany

Edição: RUS, Vol. 13. Nº 23

Publicação: Dezembro de 2022

Recebido em: 13/12/2022

Aceito em: 16/12/2022

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.205740>

LACHMANN, Renate.

Memory.

RUS, São Paulo, v. 13, n. 23, pp. 185-203, 2022.



Memory¹

Renate Lachmann*

Abstract: This essay analyzes how the Memory category runs through Lotman's theoretical production. The Russian thinker analyzes a new theory of memory that he develops as an essential part of culture conceived as a semiotic system, a concept developed in the works of the Tartu-Moscow school. Aiming to describe the techniques of self-interpretation and self-modeling (transformation, translation, transcoding) through which a culture tries to stabilize itself.

Resumo: Este ensaio analisa como a categoria Memória percorre a produção teórica de Lotman. O pensador russo analisa uma nova teoria da memória, que ele desenvolve como parte essencial da cultura concebida como um sistema semiótico, conceito desenvolvido nas obras da escola Tártu-Moscou. Visando descrever as técnicas de autointerpretação e automodelagem (transformação, tradução, transcodificação) por meio do qual uma cultura tenta se estabilizar.

Keywords: Memory; Culture; Self-interpretation; Self-modeling

Palavras-chave: Memória; Cultura; Autointerpretação; Automodelagem

University of Konstanz, Professor Emerita of Slavic Literatures and Comparative Literature. Member of the Heidelberger Akademie der Wissenschaften and of the Academia Europaea. Member of the former scholarly group Poetik und Hermeneutik. Main books: *Gedächtnis und Literatur* (Suhrkamp, 1990), *Die Zerstörung der schönen Rede* (Fink, 1994), *Erzählte Phantastik* (Suhrkamp, 2002) and *Lager und Literatur. Zeugnisse des Gulag* (Konstanz University Press, 2019). <https://orcid.org/0000-0002-4732-0496>; renate.lachmann@uni-konstanz.de

Only that which has been translated into a system of signs can be appropriated by memory; in this sense, the intellectual history of mankind can be regarded as a struggle for memory”.² With this cardinal statement, Juri Lotman invites us to follow the historical formation of a concept which is vitally connected with the human mind and which is accompanied by or realized in different techniques of remembering. Memoria (the Greek mneme), the fourth of the five sections in classical rhetoric, comprises a system of rules (or devices) to help remember a speech or narration. These rules are described in rhetorical treatises dating from Aristotle to the end of the eighteenth century, when rhetoric as a discipline lost its importance. The notion and art of memory, however, were not confined to these rules, because from its advent ars memoriae decisively shaped an influential tradition in European

¹This essay makes up one of the most important publications outside Russia in 2022: The Companion to Juri Lotman: A Semiotic Theory of Culture, organized by Peeter Torop and Marek Tamm (London: Bloomsbury Academic, 2022). After the dense introductory study by the organizers and an essay on the life and work of Lotman by Tatyana Kuzovkina, it is composed of three blocks. The first is Lotman and in context on relations with Saussure, Russian Formalism, Jakobson, Bakhtin, Tartu-Moscow School of Semiotics and the transnational context. The following, where the essay below is inserted, dedicated to the main concepts: Language, Text, Culture, Communication, Modeling, Narration, Space, Symbol, Image, History, Biography, Power, Explosion and Semiosphere. The last one with the theoretical segments French Theory, Cultural Studies, New History, Cultural Studies, Social Media Studies and others. Thanks to Joe Kreuser, Senior Marketing Manager at Bloomsbury Publishing, for permission to reproduce this essay. (Gutenberg Medeiros)

² LOTMAN, 2000, p. 397.

culture serving as a pragmatic aid that helped to improve and sharpen recollection; beyond this it was established as a distinct part of the cultural domain (the social stock of knowledge), meaning that generation after generation could draw upon its contents.

From various treatises, one can conclude that in antiquity *memoria* was conceived as both *memoria naturalis* and *memoria artificialis*, the inborn ability and the skill acquired through learning. Not only was the perfect construction of speech or text at stake but also was the physical and intellectual perception of the world. The division between body and mind has accompanied the “phenomenon” of memory ever since (phrenology/ biology on the one hand and philosophy/ sociology on the other).

Lotman canalizes this struggle of mankind with a new theory of memory which he develops as the essential part of culture conceived of as a semiotic system, a concept developed in the works of the Tartu-Moscow school. The latter operates with an inventory of categories for the analysis of cultural processes which are meant to totally describe the techniques of self-interpretation and self-modelling (transformation, translation, transcoding) by means of which a culture attempts to stabilize itself. Such categories are “self-description”, “cultural metalanguage” or “metatext”, “cultural grammar”, “dynamic mechanism” (e.g. LOTMAN, 1977 and LOTMAN; USPENSKY, 1978).

The typology of culture that Lotman proposes starts out with the cardinal question of what does “to have meaning” mean. This typology is dependent on studies analysing the role of the text and the role of signs in individual cultures or in individual stages of a culture’s development. The sign type (text type) preferred at a given time becomes a parameter for describing culture. This notion of culture (understood as a unified text governed by a unified code and as the sum total of all texts governed by such codes) develops specific modes of producing meaning (see Chapter 10). In general terms, it is thus necessary to ask how a culture functioning as a semiotic system relates to the sign and to semioticity. This relation

to sign and semioticity is reflected, on the one hand, in the “self-assessment” of a culture, in its descriptive system, that is, in the grammars it develops about itself, and, on the other hand, in the way the texts produced by the culture or relevant to it are evaluated with regard to their functionality. The questions about the character of the sign type and the text type are related, for both questions are concerned with the problem of “semioticity” (*znakovost*). Text can be conceived of as an ordered sign sequence that can appear in different forms as literature, pieces of art, performances, and so on. The concept of text allows the interpretation of sign events as a kind of reading that follows the rules of cultural grammar (see Chapter 9).

Lotman’s typological models are constructed as dichotomies. The duality of the cultural codes that he reconstructs and which can define both the diachrony and the synchrony of a culture is founded on the following criteria: how a culture models its relationship with extra-culture, what role a culture ascribes to texts and how a culture ascribes value to signs. To the extent a culture recognizes or denies semioticity, it draws a boundary line between itself and extra-culture, which it either defines as anticulture (thus having a negative semioticity) or as non-culture (having no semioticity whatsoever). Cultural mechanism, that is, the displacement of one cultural type by another, takes place according to the same principle. Thus, in Lotman’s concept, cultural dynamism reveals itself as based on the desemiotization of areas that have been accorded semioticity in the preceding stage of a culture and in the semiotization of new areas. Yet in Lotman’s concept, mnemonic processes are closely connected with cultural types according to their changing semioticity.³

The key element of cultural semiotics is a memory concept defined less by anthropology than by culturology. This emphasis allows us to grasp the following statement:

We understand culture as the *nonhereditary memory of the community*, a memory expressing itself in a system of constraints and prescriptions. [...] Furthermore, insofar as culture is *memory* or, in other words, a record in the memory

³ LACHMANN, 1995, pp. 192-213.

of what the community has experienced, it is, of necessity, connected to past historical experience. Consequently, at the moment of its appearance, culture cannot be recorded as such, for it is only perceived *ex post facto*.⁴

Cultural semiotics describes more than just concepts such as storing cultural experience and cultural meaning and the indelibility of signs set by culture and kept available via its modes of reconstruction. The models essayed thus focus on the complex entanglement of a culture's attempts at self-description and its semiotic dynamics (whereby the metalanguage and modelling of cultural semiotics can themselves become the object of study). Cultural semiotics itself now advances compensating concepts to counter the idea – implicit in the assumption that meaning grows – that there is a certain indestructibility to the ever-increasing semantic potential of a culture that seems to reckon neither with the regulation provided by selection nor with the fact that meaning is suppressed and forgotten. The crucial factor is that which presupposes a mechanism of inclusion and exclusion of cultural meaning, which allows us to interpret forgetting as a pause for rest, in the sense of temporary inactivity in the system of meaning, and the shift between forgetting and remembering as an inherent movement of culture. In other words, cultural semiotics assumes a mechanism guaranteeing the stable functioning of cultural communication, a mechanism which, always legitimized and directed in different ways by a culture's model of self-description, serves to regulate the existing inventory of signs.

This mechanism is set in motion by specific techniques manifested as the de- and resemioticizing of cultural signs. Desemioticizing means that a sign vehicle loses its signifying quality, that is, both the semantic and the pragmatic function it fulfilled within the system and its institutions. If an element loses its signifying quality, this means it becomes culturally inactive, although not erased, since the "vacant" signs remain within the culture in a kind of reserve that acts like a negative store. In a later phase in its development, due to changes in its

4 LOTMAN; USPENSKY, 1978, p. 213.

self-description model that make certain exclusions appear problematic, culture can reinclude and thus resemiotize the forgotten elements. In other words, the signs whose relegation to latency creates cultural forgetting are taken up by the semiotic process and can be reactualized in the existing culture.

On the one hand, this mechanism guarantees semiotic invariance, preserving the identity of a culture, by means of certain constant texts and constant codes, by means of a certain lawlike regularity in the transformation of cultural information. On the other hand, however, this same mechanism also allows for a generative apparatus that calls attention to new mechanisms of transformation. In this context of cultural semiotics, the rivalry between texts functioning as accumulators and texts functioning as generators appear as the very subject of cultural description.

What is essential in this respect is that Lotman defines the semiotic structure of culture as language: "Defining culture as a sign system subjected to structural rules allows us to view it as a language, in the general semiotic sense of the term. [...] Yet culture includes not only a certain combination of semiotic systems [languages], but the sum of all historically existent messages (texts) in these languages".⁵ Marek Tamm emphasizes this aspect, implicitly referring to other Lotmanian statements: "Thus, from a semiotic perspective, culture is a multilingual system in which, side by side with natural languages, there exist cultural languages or secondary modelling systems (secondary to natural language as a primary modelling system) based on the former".⁶ Lotman stresses the mobility of culture as a semiotic system: "Culture can be presented as an aggregate of texts; however, from the point of view of the researcher, it is more exact to consider culture as a mechanism creating an aggregate of texts and texts as the realization of culture".⁷ Texts in which culture is realized function, firstly, by "accumulating" cultural meaning and, sec-

5 LOTMAN, 2000, pp. 396–397.

6 TAMM, 2015, p. 130.

7 LOTMAN; USPENSKY, 1978, p. 218.

ondly, by generating it. A decisive element for the dynamic conception postulated by cultural semiotics is that the accumulated meaning is not merely “stored” but “grows” in the cultural memory.

Using constant texts common to the collective, constant codes and a certain regularity in the transmission of cultural information, this mechanism guarantees cultural invariance while also offering generative potential revealing new mechanisms of transformation.⁸ The cultural space is defined as a space belonging to a “common memory” in which certain common texts can be stored and updated. Culture seen from a semiotic perspective is conceived of as a collective intelligence and as collective memory interpreted as a supra-individual mechanism of preserving and transmitting information (texts) and of creating new ones.⁹ This statement includes the assumption of a domain of common memory in which certain common texts can be stored and actualized according to a certain conceptual invariant (*smyslovogo invarianta*) that ensures, in the context of a new epoch, that the given text preserves its identity in spite of different variants of interpretation. This means that the common memory of a given culture can rely on the existence of some constant texts and on a unity of codes or their invariance, or on the continuity and the legitimate character of their transformation. A second statement in this “mnemonic-declaration” refers to the inherent multifoldedness of culture, that is, its unity exists only on a certain level and includes the existence of particular “dialects of memory”.¹⁰

The concept of dividing culture-language into dialects corresponds to the statement that the existence of cultural substructures leads to elliptic texts which circulate in “cultural subcollectives” (*subkollektivny*) and to “local semantics” (*lokal'nykh semantik*). Lotman admits that the tendency towards an individualization of memory represents the second pole of its dynamic structure. In other words: “memory is not

8 LOTMAN, 2019, p. 136.

9 LOTMAN, 2019, p. 133.

10 LOTMAN, 2019, p. 133.

a passive storehouse for culture but a constitutive part of its text-generating mechanism".¹¹

To ensure the meaning of elliptic texts (having left the context of a given subcollective), they have to be replenished with meaning. Lotman illustrates this statement by referring to Gavriil Derzhavin, a prominent eighteenth-century poet who wrote a commentary on his odes so that he could recapture their lost meaning for a contemporary generation and to highlight the importance of genre. In this context, Lotman quotes Mikhail Bakhtin's famous idea of "genre memory"¹² – an idea that shattered concepts of literary history – emphasizing the aspect of supra-individuality (collectives alter, the genre persists). The appearance of commentaries and glossaries and the filling of gaps in texts shows in Lotman's view that the latter are reread by a (new, younger) collective with another capacity of memory. The recollection of forgotten texts means that even their former rejection is not final, there can always be a "resurrection" on a later stage of cultural memory including essential changes in their semantic value. The history of icon painting, which earned its significance as an object of art only in post-Petrine Russian culture, serves as an example.

The formation of a new concept

The essence of culture is such that in it what is past does not "pass away", that is, does not disappear as events do in the natural flow of time. By fixing itself in the memory of the culture the past acquires a constant, but at the same time potential, existence. This cultural memory, however, is constructed not only as a storehouse of texts, but also as a kind of generative mechanism. A culture which is united with its past by memory generates not only its own future, but also its own past, and in this sense is a mechanism that counteracts natural time.¹³

11 LOTMAN, 2019, p. 137.

12 BAKHTIN, 1984, p. 10.

13 LOTMAN; USPENSKY, 1984, p. 28.

In order to designate this new approach to the mnemonic conditions of culture Lotman coined the term “cultural memory” (*kul'turnaia pamiat'*) (LOTMAN, 2019), which he specified with the functional differentiation of memory as informative and as creative, addressing the complex process of inclusion and exclusion of cultural meaning.¹⁴ Lotman clearly distinguishes two types of cultural self-modelling: on the one hand, a culture that selectively conceptualizes its involvement with the past and the available store of knowledge, and, on the other hand, a mechanism that regulates processes of storage and erasure in the service of a stable cultural communication. In this respect, the distinction between informative memory – which functions in linear terms and has a temporal dimension – and creative memory, which is conceived as panchronic and spatially continuous, and in which the entire textual body of a culture is potentially active is of decisive importance. Creative memory resists time. If it can be said that every culture develops a specific mechanism for storing and forgetting, a mechanism that is itself subject to change, then creative memory is characterized by a negative storage of the forgotten, the repressed, and that which has lost its semiotic quality. This means that there is no erasure in cultural memory; what is forgotten can be culturally reactivated and can take on its own (or a different) semiotic value.

Lotman does not discuss Maurice Halbwachs's theory of “collective memory”;¹⁵ the frequent use of *kollektivnyi* (alternating with “common”), however, presupposes a certain affinity especially concerning the concept of supra-individuality and the presumption of certain schemes in mnemonic processes. Yet, Halbwachs's focus is on the mnemonic behaviour of a given society (or social group), Lotman's focus is on the dynamism of culture as memory (see also Chapter 28).

In Halbwachs's theory, one is led to understand that what he calls “cadres sociaux” function as instruments which are to capture the past, these frames being the language (as the

14 LOTMAN, 2019, p. 134.

15 HALBWACHS, 1980.

most important instrument or rather factor, its loss, aphasia hinders recollection), time, space and experience. Collective memory is always, partial, not totalitarian; various groups of people have collective memories, which in turn give rise to different modes of behaviour; this idea of a fragmented memory resonates in Lotman's "subcollective". Whereas Lotman does not refer explicitly to Halbwachs's theory Jan Assmann does, in proposing two variants of memory, the communicative and the cultural, the latter being a quotation of Lotman's coinage.

The concept of cultural memory comprises that body of reusable texts, images, and rituals specific to each society in each epoch, whose "cultivation" serves to stabilize and convey that society's self-image. Upon such collective knowledge for the most part (but not exclusively) of the past, each group bases its awareness of unity and particularity.¹⁶

This concept of "cultural memory" has a certain affinity to one of the two variants of cultural memory which Lotman distinguishes, namely the "creative", whereas the "informative" variant resonates in Assmann's "communicative memory".¹⁷

Aspects of the history of *memoria* as a concept and as a technique

If the function of memory is understood not just as an act of storing, but also as a structuring schema – one that both forms and represents a system – a connection to mnemotechnics in general is opened up. For in the latter, it is not simply

¹⁶ ASSMANN, 1995, p. 132.

¹⁷ For a more detailed comparison of Assmann's and Lotman's approaches to memory, see TAMM, 2015, p. 128, 133.. A comparison between Lotman's culturological approach to memory with Alexander Luria's mnemonic concept shows a different striving for supra-individuality. Luria states that the progress of memory studies is "bound up with the development of a new branch of technology, bionics, which has forced us to take a closer look at every possible indication of how the human memory operates", claiming that "an analysis of an exceptional memory . . . should initiate this type of research" (Luria [1958] 1968: 6). Though he is interested in the interaction of memory and individual psychic "behaviour", he, too, intends to discover a mechanism, a definite structure, a model, that is, supra-individual rules independent of social and even cultural conditions.

a question of storage, but also of creating a figurative or schematic space:

In rhetoric, memory craft is a stage in composing a work; presupposed is the axiom that recollection is an act of investigation and recreation in the service of conscious artifice. Its practitioners would not have been surprised to learn what was to them already obvious: that recollection is a kind of composition, and by its very nature is selective and formal.¹⁸

From a Lotmanian perspective one could argue, that a culture's semiotic mechanism consists in the alternation of its mnemonic paradigms, steering inclusion and exclusion, remembering and forgetting. 'Forgetting', as the exclusion of elements that have become passive (temporary desemiotization), is a necessary component of the cultural communication process that ultimately counteracts cultural forgetting in the sense of erasure.

Of these alternating, competing and interacting paradigms which always participate in different ways in the mnemonic construction of culture, especially those that have produced their own techniques, disciplines and consistent concepts are to be emphasized and examined in terms of their systematic place within cultural models. Such paradigms include the mnemotechnical, the diagrammatic and the diegetic. The argument is that mnemonic paradigms themselves are part (i.e. subjects) of cultural memory (the overarching metalanguage). Lotman's own mnemonic paradigm is subject to description and simultaneously the meta-paradigm. In this respect the following statement is telling:

Every culture defines its own paradigm for what should be remembered, that is, preserved, and what should be relegated to oblivion. The latter is erased from the cultural memory and apparently 'ceases to exist'. But time changes along with systems of cultural codes and paradigms of remembering/forgetting.¹⁹

18 CARRUTHERS, 2008, p. 138.

19 LOTMAN, 2019, p. 135.

The three historically different paradigms to be discussed in the following have a different focus. They are either arts or scholarly techniques, they either rely on imagination or on concepts. The mnemotechnical paradigm has a legendary source. The story of its invention by the Greek poet Simonides Melicus, passed down by Cicero and Quintilian, conceals an ancient myth narrating the development of the art of memory, at the threshold between an ancient epoch of ancestor cults from a later time when the deceased were mourned but not worshipped.²⁰ The fundamental concepts of the art, place (*locus*) and image (*imago*) may be derived from the old cults. But the object of the disguised legend, mnemotechnics, has been handed down only in its postmythical form: as a prescription for acts of recollection and, on the other hand, as a tool for both the structuring and the presentation, open or encoded, of knowledge. Both aspects are central in Frances Yates's (1966) seminal history of the art of memory. No other art or scholarly method of antiquity has been legitimized through a detailed legend of its origin as that of the *ars memoriae*, and none is linked with an inventor whose name has been so emphatically inscribed in cultural memory as that of Simonides through the marble tablet of Paros.

Forgetting is the catastrophe; a given semiotic order is obliterated. It can only be restored by instituting a discipline that re-establishes semiotic "generation" and interpretation. The mnemotechnical paradigm means that pictures stored in marked positions in a structured room help to remember a shattered order. Here, special rules are used to refine the transposition of the object of memory into its pictorial representation and its sequential placement in space. These rules regulate the semantic relations between that which is to be remembered (the signified) and the image (the signifier), determine the modes of their designation and guide the selection of the memory space. When the person doing the remembering turns an imagined architectural or other structured room into a memory space, the internal memory (what

20 GOLDBERG, 1989, pp. 43–66.

Plato described using the metaphor of the wax tablet) is externalized. The internal site of memory, the mind, the brain, is reproduced in an imagined external architecture (an early phrenological model?), as a space with passages, pillars and recesses.

The *diagrammatical paradigm* emerges with a new focus: the reproduction of knowledge, insight and finding truth. It is the transition from pictorial storage to systematics. Admittedly, deductive knowledge also requires “reproduction”. This is performed by the diagram, which avails itself not of iconic signs, but of symbolic ones: geometric figures, letters, numbers or certain figures performed by cultural semantics such as trees, wheels or ladders. Mnemonists work with schemas, insofar as they sketch diagrams to designate those themes that they wish to have at their disposal in the future. The diagrams are devices for use in a future where their own construction will already belong to the past. The formation of schemas, however, also refers to lost themes. In reference to the past, the formation of schemas entails the projection of a diagram, or, more precisely, the idea of a diagram, onto that which is absent – a diagram that bears as its first inscription the questions of the present. In the seventeenth century, the process of accumulating knowledge and of ordering it systematically reached its peak. The Baroque period is marked by the emergence of different modes governing the organization and transmission of knowledge. The programme underlying these modes originated with Raimundus Lullus. The German Jesuit Athanasius Kircher, scholar, linguist and founder of Egyptology, represents one model and Johannes Amos Comenius, philosopher in the Erasmian tradition, another. Kircher constructs a sophisticated edifice of erudition based on calculation and his *ars combinatoria* in order to reveal the inner structure of the world hidden in the accumulated data, Comenius formulates a lucid view of the nature of learning: things to be known and names to be remembered. Both strive for an exhaustive encyclopaedic summary of all knowledge to be remembered. Kircher’s diagrams in his *Ars Magna Sciendi sive combinatoria* (1669) employ numeric and alphabetic devices

derived from the Lullistic tradition. Comenius's *Orbis sensuallium pictus* (1658) invites adolescents to enter the visible, perceptible world with the aid of *pictura* and *nomenclatura* that comprise all fundamental things, actions and notions of the world to be remembered.

The concept of accumulated sums of knowledge owing to deductive calculation trusts in the countability of the things constituting the world, both visible and invisible. All schemata, from those of Raimundus Lullus to those of Giordano Bruno and Leibniz, lay universal claim to knowledge of the world.²¹ The diagrammatic paradigm does not refer to temporal and social categories; it is transindividually oriented, relying on definite procedures of reconstruction, with knowledge being the only object of recollection. To reactivate certain elements of knowledge means to remember the rules of their storage. This means the assumption of a human faculty to deal with it. In this sense, Lotman's *Lectures on Structural Poetics* (1964) is a book that lectures on the laws governing the interrelationship between textual elements, the rule of narration, the interdependence of the literary series of signs and the extraliterary. Such an analysis conveys not only the knowledge of the text as a structured object but also the memory of such a knowledge.

A shift towards an anthropological treatment of memory can be seen in Giambattista Vico's treatise *Scienza Nuova* (1744), in which Vico defines *phantasia*, *memoria* and *ingenium* as human faculties or capacities that are indivisible to each other.²² Whereas fantasy transforms what memory offers, *ingenium* is the faculty that orders and registers what has been remembered. *Memoria* is what Vico calls "*un universale fantastico*", a coinage that combines the notion of a stable quantity of memorabilia with that of its imaginary quality. Marcel Danesi, comparing Vico's and Lotman's (the "two ground-breaking thinkers") sign systems, emphasizes the *fantasia* aspect, imagination being the driving force in the mnemonic modelling of the world, an interpretation of Lotman's semiotics in which

21 ROSSI, 1983, p. 203.

22 TRABANT, 1993, pp. 406-424.

mind replaces the system (DANESI, 2000). The diegetic paradigm neither replaces nor competes with the two approaches mentioned earlier. In cultures that have developed neither a mnemotechnic nor a diagrammatic model, the diegetic paradigm features as the universal representation of memoria, which, however, functions as a semiotic matrix of all the guiding concepts of culture (its mythologemes and ideologemes). This matrix – which affects spheres of individual and social action, forms of social cohesion, organizations of life, practices of remembering and forgetting, or recalling – is a complex and controversial process of reconstruction that takes place in literal and oral genres: myth, epos, historiography and, of course, the historical novel. In societies without mnemotechnical concepts and without disciplines established for their cultivation, this paradigm represents the totality of memory reflecting the various ways in which collective life is organized. In the epic tradition, reproduction and repetition of oral texts (having recourse to certain schemes in metrics, *epitheta ornantia* and syntactic parallelisms) are such forms of memorizing. At the same time, they record events of the heroic past, which are constitutive of the way the epic community understands itself. The oral art of memorizing coexists with or is replaced by literal representation.

Literature appears to be the most prominent representative of the diegetic paradigm, the mnemonic art par excellence, not as a simple recording device but as a body of commemorative actions that include the knowledge stored by a culture, and virtually all texts a culture has produced and by which a culture is constituted. Writing is both an act of memory and a new interpretation, by which every new text is etched into memory space. Involvement with the extant texts of a culture, which every new text reflects (whether as convergence or divergence, assimilation or repulsion), stands in reciprocal relation to the conception of memory that this culture implies. The authors of texts draw on other texts, both ancient and recent, belonging to their own or another culture and refer to them in various ways. “Intertextuality” is the term introduced by Julia Kristeva (based on Bakhtin’s “dialogicity of texts”) to

capture this interchange and contact, formal and semantic, between texts both literary and non-literary. Lotman expands this concept with the concept of “transposition” (*transpozitsiia*) by including other non-linguistic sign systems in the dialogue of texts.²³ In her later works, Kristeva replaced the term *intertextualité*, which itself, incidentally, considers the transition of one sign system into another with transposition.²⁴

Intertextuality as the memory of the text demonstrates the process by which a culture continually rewrites and retranscribes itself. Every concrete text, as a sketched-out memory space, connotes the macrospace of memory that either represents a culture or appears as that culture. Furthermore, literature recovers and revives knowledge in reincorporating some of its formerly rejected unofficial or arcane traditions. (The particular mode of writing which deals with such knowledge is fantastic literature, especially in Romanticism. This mode of writing supported and nourished suppressed traditions of knowledge which ran as an undercurrent below the mainstream of the Enlightenment.) Authors of literary texts like to explicate their own memory concepts. The manifestos of avant-gardist movements (e.g. Italian and Russian futurism) proclaim the death of the established artistic–literary tradition in order to begin anew in its ruins. The corresponding literary theory, formulated by Russian formalism, sees literary (cultural) evolution as an alternation of systems, advocating discontinuity and disruption as the moving force. Lotman describes changes in the annihilation of cultural heritage (referring to the futuristic formula “thrown from the steamship of modernity” on the one hand and its veneration “placed upon a pedestal” on the other hand) as having a sinus like character. Which is especially true of the Acmeists, who acquired a certain version of Henri Bergson’s notions of *mémoire, durée irréversible and évolution créatrice*.²⁵ Instead of defending the idea of a tabula rasa, the Acmeists “yearn for the world

23 LOTMAN, 1969, pp. 206–238.

24 KRISTEVA, 1978, p. 69.

25 LACHMANN, 1997, pp. 231–261.

culture" (Mandelstam) as an imperishable thesaurus that they want to incorporate and to repeat, that is, to memorize, transforming it into a text.

In his readings of Nikolay Karamzin and Alexander Pushkin, Lotman not only applies diagrammatically his method of structural analysis, integrating a new interpretation of Eugene Onegin, but also follows the diegetic paradigm in those parts dedicated to biography.²⁶ This paradigm definitely dominates his work on the cultural history of Russian nobility.²⁷ Here a definite sociological view accompanies his vivisection of certain parts of Russian society of the seventeenth to the nineteenth centuries. One reads this history, which he calls *Conversations about Russian Culture*, as the "concretization" of his semiotic models – they are packed with social facts. His description of the Petrine reforms, especially of rank, as well as his narration of the habits of the nobility (balls, duels) are devoid of abstract terminology and deploy a definite literary quality. In this late work, Lotman relies on literature in addition to historical information. Literary texts (epic, dramatic, lyrical) serve as the memory place. Without explicitly referring to their artistic nature text fragments from prominent authors are quoted as witnesses of events and social conditions. One could say that in this comprehensive work Lotman applies his semiotically construed memory theory to perusing the vast complex of the Russian cultural cosmos, which was his perennial target.

Bibliographic references

ASSMANN, J. *Collective Memory and Cultural Identity*. Trans. J. Czaplicka, *New German Critique*, 65, 1995, pp. 125–33.

BAKHTIN, M. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ed. and trans.

²⁶ LOTMAN, 1995; 1997.

²⁷ LOTMAN, 1994.

- C. Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- CARRUTHERS, M. *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- DANESI, M. A. Note on Vico and Lotman: Semiotics as a "Science of Imagination". *Sign Systems Studies*, 28, 2000, pp. 99–114.
- GOLDMANN, S. Statt Totenklage Gedächtnis: Zur Erfindung der Mnemotechnik durch Simonides von Keos, *Poetica*, 21, 1/2, pp. 43–66, 1989.
- HALBWACHS, M. *The Collective Memory*. Trans. F. J. Ditter Jr. and V. Y. Ditter. New York: Harpers & Row, 1980.
- KRISTEVA, J. *Revolution in Poetic Language*. Trans. M. Waller, New York: Columbia University Press, 1978.
- LACHMANN, R. 1995. Tsennostnye aspekty semiotiki kul'tury/semiotiki teksta Iurii Lotmana. In: PERMIAKOV, E. V. *Lotmanovskii sbornik*, v. 1, Moscow: IC-Garant, 1995, pp. 192-213.
- LACHMANN, R. 1997. *Memory and Literature. Intertextuality in Russian Modernism*, Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- LOTMAN, Ju. M. 1964. *Lektsii po struktural'noi poetike, vyp. 1 (Vvedenie, teoriia stikha), vol. 1 of Trudy po znakovym sistemam*, Tartu: The University of Tartu, 1964.
- LOTMAN, Ju. M. Stikhotvoreniia rannego Pasternaka i nekotorye voprosy strukturnogo izucheniia teksta, *Trudy po znakovym sistemam*, 4, 1969, pp. 206–238.
- LOTMAN, Ju. M. Stat'i po tipologii kultury. In: LOTMAN, Ju. M., *Semiosfera*, 391–459. Saint Petersburg: Iskusstvo–SPB, 2000, pp. 391-459
- LOTMAN, Yu. M. The Dynamic Model of a Semiotic System, *Semiotica* 21 (3/4), 1977, pp. 193–210.
- LOTMAN, J. Memory in a Culturological Perspective. In: J. Lotman, *Culture, Memory and History: Essays in Cultural Semiotics*. Trans. B. J. Baer, ed. M. Tamm. Cham: Palgrave Macmillan, 2019, pp. 133-137.

- LOTMAN, J. Cultural Memory. In: LOTMAN, J. *Culture, Memory and History: Essays in Cultural Semiotics*. Trans. B. J. Baer, ed. M. Tamm. Cham: Palgrave Macmillan, 2019, pp. 139-148.
- LOTMAN, Ju. M. *Besedy o russkoj kul'ture. Byt i tradicii russkogo dvorjanstva (XVII–nachalo XIX veka)*. Saint Petersburg: Iskusstvo–SPB, 1994.
- LOTMAN, Ju. M. *Pushkin. Biografija pisatelja. Stat'i i zametki. 1960–1990. Evgenii Onegin. Kommentarii*. Saint Petersburg: Iskusstvo–SPB, 1995.
- LOTMAN, Ju. M. *Karamzin. Sotvorenje Karamzina. Stat'i i issledovaniia 1957–1990*. Saint Petersburg: Iskusstvo–SPB, 1997.
- LOTMAN, Yu. M.; USPENSKY, B. A. On the Semiotic Mechanism of Culture. Translation by G. Mihaychuk. *New Literary History*, Baltimore, v. 9, n. 2, p. 211-232, 1978. Disponivel em: <https://www.jstor.org/stable/468571>.
- LOTMAN, Yu. M.; USPENSKY, B. A. "The Role of Dual Models in the Dynamics of Russian Culture (Up to the End of the Eighteenth Century)". Trans. N. F. C. Owen. In: LOTMAN, 1984.
- LOTMAN, Y.; USPENSKY, B. A. *The Semiotics of Russian Culture*, ed. A. Shukman. Ann Arbor: University of Michigan, pp. 3-35.
- LURIA, A. *The Mind of a Mnemonist: A Little Book about a Vast Memory*, trans. L. Solotaroff. Cambridge; London: Harvard University Press, 1968.
- ROSSI, P. *Clavis universalis: Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*. Bologna: Il Mulino, 1983.
- TAMM, M. "Semiotic Theory of Cultural Memory: In the Company of Juri Lotman. In: KATTAGO, S. (ed.). *The Ashgate Research Companion to Memory Studies*. Farnham: Ashgate, 2015, pp. 127-141.
- TRABANT, J. 1993. Memoria, Fantasia, Ingegno. In: HAVERKAMP, A; LACHMANN, R. (eds). *Memoria: Erinnern und Vergessen*, Munich: Fink, 1993, pp. 406–424
- YATES, F. *The Art of Memory*, London: Routledge and Kegan Paul, 1966.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

A estrutura ideológica de A filha do capitão

The ideological structure of The captain's daughter

Autor: Iúri Lotman

Tradutor: João Paulo de Oliveira Brito

Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Edição: RUS. Vol. 13. Nº 23

Publicação: Dezembro de 2022

Recebido em: 15/09/2022

Aceito em: 11/11/s2022

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.202319>

LOTMAN, Iúri.

A estrutura ideológica de A filha do capitão,

tradução de João Paulo de Oliveira Brito.

RUS, São Paulo, v. 13, n. 23, pp. 205-233, 2022.



A estrutura ideológica de *A filha do capitão*

Lúri Lotman

Tradução de João Paulo de Oliveira Brito*

Resumo: No texto de 1962, o semiótico soviético Lúri Lotman (1922-1993) analisa o contato e as relações de oposição entre as visões de mundo nobre e camponesa representadas na novela *A filha do capitão* (1836), de Aleksandr Púchkin (1799-1837). Segundo Lotman, a novela expõe as regras internas concernentes a cada lado, como elas se repelem mutuamente, eternizando o conflito entre ambas, e como, para Púchkin, apenas valores humanistas – que estariam acima de quaisquer regras de classe – representariam uma solução ao problema.

Abstract: In the 1962 text, the Soviet semiotician Yuri Lotman (1922-1993) analyzes the contact and the oppositional relations between the noble and peasant worldviews represented in the novel *The Captain's Daughter* (1836), by Aleksandr Pushkin (1799-1837). According to Lotman, the novel exposes the internal rules concerning each side, how they repel each other, perpetuating the conflict between them, and how, for Pushkin, only humanist values – which would be above any class rules – would represent a solution to the problem.

Palavras-chave: Lúri Lotman; *A filha do capitão*; Aleksandr Púchkin; Humanismo
Keywords: Yuri Lotman; *The captain's daughter*; Alexander Pushkin; Humanism

* Universidade Federal Fluminense. Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura e Licenciatura em História. <http://lattes.cnpq.br/5453920528201860>; <https://orcid.org/0000-0001-7276-223X>; joaobrito.contato@gmail.com.

Iúri Lotman escreveu vários artigos e ensaios sobre a vida e a obra de Aleksandr Púchkin, seu escritor favorito, tendo vários desses trabalhos reunidos no livro *Púchkin*, lançado em 1995 pela editora Iskússtvo, em São Petersburgo. Um desses textos fala sobre *A filha do capitão* (1836), novela que trata da histórica Revolta de Pugatchóv (1773-1775), encabeçada por cossacos e camponeses contra a nobreza do Império Russo. Na novela, um jovem nobre se vê em meio à revolta, desenvolve amizade com Emelian Pugatchóv, o líder cossaco, e transita entre os lados nobre e rebelde.

Em “A estrutura ideológica de *A filha do capitão*,” Lotman salienta que a novela expõe as visões de mundo nobre e camponesa como irreconciliáveis segundo suas lógicas internas: suas concepções de justiça, legitimidade ou honra, por exemplo, diferem radicalmente e impossibilitam o entendimento mútuo. Para Lotman, Púchkin percebeu que tal divisão resultava em um embrutecimento (*ojestotchénie*) de ambos os lados, o que perpetuava a guerra. Segundo a interpretação do semioticista, em Púchkin a saída do embrutecimento estaria no humanismo (*tcheloviéchnost*), que, colocado acima das regras internas de grupo, dissolveria as diferenças entre adversários e os elevaria em virtude.

A tradução foi feita a partir de *Idéinaia struktura “Kapitánskoi dótchki”*, 1962. In: LOTMAN, I. M. *Púchkin*. São Petersburgo:

Iskústvo, 1995, p. 212-227. Para todas as citações provenientes da novela feitas por Lotman no decorrer do texto, foi usada a tradução de Helena Nazário de *A filha do capitão* (1980).

A estrutura ideológica de *A filha do capitão*

A filha do capitão é uma das mais perfeitas e profundas criações de Púchkin e tem sido constantemente objeto de atenção das pesquisas. Da vasta literatura sobre o tema, cabe apontar a série de estudos de I. G. Oksman¹ e um capítulo do livro de G. A. Gukóvski.² As pesquisas em arquivos e a publicação de documentos, assim como uma fina análise do conteúdo ideológico e político nos trabalhos de I. G. Oksman – realizada, como é costume desse autor, em um amplo pano de fundo ideológico –, e a consideração, no livro de G. A. Gukóvski, sobre a natureza artística da novela e o seu lugar na formação do realismo de Púchkin, constituem as maiores conquistas da crítica literária soviética nessa área. E se as diferentes posições dessas obras podem se tornar matéria de debate científico, isso não diminui seu valor como base para qualquer aprofundamento na análise da novela de Púchkin. Um pesquisador encontrará uma série de comentários significativos nas obras de B. V. Tomachévski, V. B. Chklóvski, D. P. Iakubóvitch, E. N. Kupreiánova, N. K. Pikssánov, D. D. Blagoi, entre outros. No entanto, isso não significa que os problemas acerca de *A filha do capitão* tenham sido exaustivamente esclarecidos. Além disso, muitas questões

1 As obras de I. G. Oksman dedicadas ao estudo de *A filha do capitão* foram publicadas entre 1934 e 1955. Mais tarde, elas foram incluídas no livro “De A filha do capitão, de A. S. Púchkin, até Memórias de um caçador, de I. S. Turguêniev” (SARÁTOV, 1959). Nesse livro (pp. 101-102; 105; 110-111; 131) há uma revisão da literatura sobre o tema. A literatura sobre *A filha do capitão*, surgida após a primeira publicação desse atual artigo, é indicada no livro de I. M. Guillelson e de I. B. Múchina. *A novela de A. S. Púchkin, A filha do capitão. Comentário: Manual para professores*, 1977, p. 186-191. Aqui, é preciso destacar em especial as obras de G. P. Makogónenko, N. N. Petrúnina, L. S. Sidíkov e I. M. Toibin. (N. do A.).

2 Gukóvski, G. A. *Púchkin i problemi realistícheskogo stília (Púchkin e os problemas do estilo realista)*. Moscou, 1957, p. 189. (N. do A.).

fundamentais da posição de Púchkin em *A filha do capitão* ainda permanecem discutíveis. Por exemplo, a interpretação das famosas palavras sobre a “revolta russa”.³ Enquanto I. G. Oksman as considera uma forma de concessão às condições da censura, uma reprodução de um ponto de vista conservador (como os de Dáchkova⁴ e Karamzin),⁵ desmistificado no decorrer de uma narrativa que desperta a simpatia dos leitores por Pugatchóv,⁶ B. V. Tomachévski, outro especialista em Púchkin, escreve: “A máxima posta no texto do romance não foi de maneira alguma motivada pela necessidade de expor os acontecimentos. Quanto às convicções de Grinéy⁷ – como herói do romance – sobre Pugatchóv e o movimento camponês, Púchkin as caracterizou, sob outras palavras e mais claramente, no próprio curso da ação. Se ele preservou essa frase, foi porque ela respondia às próprias convicções de Púchkin sobre a revolução camponesa. Não há, nesta frase, nenhum desdém pelo campesinato russo em servidão nem descrença na força do povo, ou qualquer pensamento conservador. A frase simplesmente expressa a descrença de Púchkin na vitória final da revolução camponesa nas condições em que o povo vivia”.⁸

Essa não é a única das controvérsias em torno de *A filha do capitão*. A solução para elas deve ser buscada na análise da obra em sua unidade ideológica e artística.

3 Lotman se refere à fala do herói da novela: “Deus nos livre de ver uma revolta russa, tão implacável e sem sentido!” (PÚCHKIN, 1980, p. 108). (N. do T.).

4 Ekaterina Románovna Dáchkova (1743-1810), escritora, diretora da Academia Imperial de Ciências de São Petersburgo, amiga e apoiadora da imperatriz Catarina II, a Grande. (N. do T.).

5 Nikolai Mikháilovitch Karamzin (1766-1826), escritor, fez as vezes de historiador do Império Russo, autor de *História do Estado Russo* (1816-26). (N. do T.).

6 Personagem de *A filha do capitão* baseado no real cossaco Emelian Pugatchóv (1742-1775), líder da maior revolta cossaca-camponesa dentro do Império Russo, ocorrida entre 1773 e 1775. (N. do T.).

7 Jovem nobre, personagem principal de *A filha do capitão*. (N. do T.).

8 Tomachévski, B. V. *Púchkin*. Moscou/Leningrado, 1961, livro 2, p. 189. (N. do A.).

O caminho do pensamento de Púchkin, de *Dubrónski*⁹ aos ideais sobre Chvánvitch, Bachárin¹⁰ (paralelamente ao trabalho sobre *A história de Pugatchóv*)¹¹ e, enfim, *A filha do capitão*, é bem estudado nas obras¹² de I. G. Oksman e por diversos outros pesquisadores.¹³ Esses dados podem ser sumarizados da seguinte forma: Púchkin, no início da década de 1830, com base na essência puramente política do conceito de liberdade, chegou a convicções muito características dos herdeiros do pensamento dezembrista¹⁴.¹⁵ A liberdade, entendida como independência individual e plenitude de direitos políticos, é tanto necessária ao povo quanto à nobreza intelectualizada – que perdeu os antipopulares privilégios feudais, mas, na luta secular contra a autocracia, forjou uma tradição de amor à liberdade. A luta pelo reconhecimento do déspota pelos direitos dos nobres é uma forma de luta pelos direitos humanos. Com essas posições, o povo e a nobreza intelectualizada (“antigos nobres”) aparecem como aliados naturais na luta pela liberdade. Seu inimigo é a autocracia, ancorada nos burocratas de Estado e em uma pseudoaristocracia – a “nova nobreza,”

9 Novela inacabada de Púchkin, escrita em 1832, tem por título o nome do protagonista, um jovem nobre que se transforma em bandoleiro-herói e líder de um grupo de ex-servos que se insurge contra os desmandos de nobres cruéis. (N. do T.).

10 Mikhail Aleksandrovitch Chvánvitch (1749-1802) e Ivan Bachárin (1735-1774), oficiais russos que, depois de capturados pelos rebeldes durante a Revolta de Pugatchóv, aliaram-se ao líder cossaco e lutaram a favor da insurreição. (N. do T.).

11 Livro de história sobre a Revolta de Pugatchóv, escrito por Púchkin em 1834. Serviu como base para a escrita de *A filha do capitão*. (N. do T.).

12 Ver: OKSMAN, I. G. “De A filha do capitão, de A. S. Púchkin, até Memórias de um caçador, de I. S. Turguêniev”, pp. 5-36. (N. do A.).

13 Ver, por exemplo: CHKLÓVSKI, V. *Zamétki o proze Púchkina (Notas sobre a prosa de Púchkin)*. Moscou, 1937; FOKIN, N. I. *K istorii sozdánia “Kapitánskoj Dótchki” (Sobre a história da criação de A filha do capitão)*. Notas científicas do Instituto Pedagógico do Ural, v. 4, edição 3, 1957. (N. A.).

14 Lotman se refere ao pensamento decorrente da Revolta Dezembrista: um movimento encabeçado por oficiais que lutaram nas guerras napoleônicas e que promoveu uma revolta fracassada contra o absolutismo tsarista, em 1825, em favor de uma monarquia constitucional. (N. do T.).

15 Conferir a comparação das visões econômicas de Púchkin e M. Orlov em: BOROVÓI, I. S. *Ob ekonomícheskikh vozzréniakh Púchkina v natchale 1830-kh gg; Púchkin i ego vrémia (Sobre as visões econômicas de Púchkin no início da década de 1830; Púchkin e seu tempo)*. Edição 1, Leningrado, 1962. (N. do A.).

criada pela arbitrariedade autocrática. No campo da tipologia artística, tal abordagem implicava uma figura peculiar: não era a existência social, comum entre Dubróvski e Troiekúrov,¹⁶ considerada definidora de uma pessoa (Púchkin, é claro, era alheio à oposição sociológica habitual entre “pequena nobreza” e “grande” nobreza), mas, sim, o pertencimento a um certo grupo de ideias e tipo cultural e psicológico. Só a partir dessas posições se poderia entender que o modo de vida nobre, comum para Onêguin,¹⁷ não afeta o caráter popular moral de Tatiana,¹⁸ assim como Dubróvski pode passar para o lado do povo e permanecer um nobre. Ele perdeu sua propriedade, mas não sofreu a transformação moral que, por exemplo, levou Nekhliúdv¹⁹ a passar para o lado do povo. O Dubróvski do bando camponês é moralmente o mesmo Dubróvski de antes da quebra fatídica de seu destino. Sua vida passada de oficial e senhor de terras não lhe parece pecado ou indecência, da mesma forma que ele não considera sua nova vida uma ressurreição moral. Nobre russo de antiga linhagem, herdeiro da antiga tradição de resistência à autocracia, ele é um aliado natural do povo. E, na qualidade de líder dos rebeldes, ele mantém o poder patriarcal sobre seus camponeses. Seu bando lembra mais a “expedição” de guerrilha de 1812, liderado por um oficial como Vaska Deníssov ou Nikolai Rostov²⁰ (a quem seus hussardos chamavam de “nosso conde”), do que camponeses russos que se insurgem a machado contra um senhor.

As “observações gerais” que Púchkin forneceu em *A história de Pugatchóv* para Nicolau I testemunham uma profunda reviravolta ocorrida nas opiniões de Púchkin no curso dos estudos dos materiais da guerra camponesa liderada por Pugatchóv. Púchkin escreveu: “todos os plebeus eram a favor

16 Personagem da novela *Dubrówski*: um nobre, grande proprietário de terras e servos, e vilão da história. (N. do T.).

17 Protagonista do romance em versos de Púchkin *Eugênio Onêguin*, publicado em 1833. (N. do T.).

18 Personagem de *Eugênio Onêguin*, uma jovem que se apaixona por Onêguin. (N. do T.).

19 Protagonista de *Ressurreição* (1899), de Liév Tólstoi. (N. do T.).

20 Deníssov, capitão de cavalaria e Rostov, um conde e oficial russo: personagens em *Guerre e Paz* (1865-69), de Tolstói. (N. do T.).

de Pugatchóv. O clero lhe foi benevolente. [...] Somente a nobreza estava abertamente do lado do governo. Pugatchóv e seus cúmplices queriam primeiro persuadir os nobres para o seu lado, mas seus interesses eram opostos demais". É exatamente o fato de os "interesses" estarem na base do comportamento das pessoas – como Púchkin agora considera – que torna possível unir todos os nobres sem distinção de nível ideológico e intelectual, grau de liberdade ou servilismo, numa composição comum com o governo e em oposição aos plebeus. A tipificação da imagem artística adquiriu uma conotação nitidamente social. Isso, por sua vez, deixou uma marca em toda a estrutura ideológica e artística da novela.

Toda a trama artística de *A filha do capitão* está claramente assentada em duas camadas ideológicas e estilísticas, subordinadas à representação de dois mundos: o nobre e o camponês. Seria uma simplificação inadmissível, e que impediria a penetração nas verdadeiras intenções de Púchkin, considerar que o mundo nobre é representado na novela apenas satiricamente e o mundo camponês apenas com complacência, assim como afirmar que tudo o que é poético no lado nobre pertence, de acordo com Púchkin, não especificamente à nobreza, mas ao princípio nacional.²¹

Cada um dos mundos representados por Púchkin tem o seu próprio modo de vida, nutrido por uma poesia inerente unicamente a ele, à sua maneira de pensar e a seus ideais estéticos. A vida dos Grinévs e a educação do herói são dadas através do prisma das associações com a vida dos heróis fonvizinianos.²²

21 Nesse sentido, é característico o desejo frequentemente encontrado nos pesquisadores de transferir o "simples" Mirónov do lado nobre para o lado do povo. A posição de Púchkin em *A filha do capitão* é consideravelmente mais social do que, por exemplo, a de Tosltói em *Guerra e paz*, onde os Rostovs, juntos com o povo, realmente se opõem ao mundo dos Kuráguins. Não à toa Púchkin não pôs na narrativa figuras como Troiekéurov – tipo de nobre do século XVIII, antagonista dos Grinévs e Mirónovs. (N. do A.).

22 O pai de Grinév "se casou com a jovem Avdótia Vassílevna U..., filha de um pobre fidalgo da região. Nós éramos nove filhos. Todos os meus irmãos e irmãs morreram na infância." [PÚCHKIN, 1980, p. 3]. Este episódio sem dúvida deveria projetar na mente dos leitores a fala de Prostakóva e ressuscitar a atmosfera da vida do proprietário de terras do século XVIII: "O falecido pai havia se casado com a falecida mãe. Ela foi apelidada de Parideira. Eles tiveram dezoito filhos e, exceto eu e meu irmão, todos, pelo poder de Deus, morreram." (FONVÍZIN, D. *O menor*, ato 3, cena 5). Da mesma cena, Púchkin tirou outra fala como

No entanto, o satirismo afiado do estilo de Fonvizin²³ é suavizado. Perante nós está uma história que evoca a simpatia dos leitores para o herói e sua infância. As reverberações de Fonvizin são tomadas não como uma representação satírica da fealdade da vida irracional de proprietários ruins, mas como uma reconstrução do que era característico do ser nobre no século XVIII. O estilo de vida provinciano nobre de Grinév não é contrário, como era com Fonvizin, à elevação da cultura nobre, mas se une a ela. O modo de vida “simples” dos Grinévs não tira a sua relação com as melhores tradições da cultura nobre do século XVIII e seus frutos – o senso de dever, a honra e a dignidade humana. Não à toa a camada “nobre” da novela está permeada de ecos e associações que revivem a atmosfera da literatura nobre do século XVIII com seu culto ao dever, honra e humanidade. Para esse propósito também servem as epígrafes: em parte genuinamente emprestadas de poetas do século XVIII, em parte estilizadas para parecerem com eles. Era importante para Púchkin que os nomes de A. Sumarókov, I. Kniajnín e M. Kheráskov²⁴ fossem listados sob os títulos dos capítulos, orientando os leitores a uma imagem específica. Na infância, tal como Mitrofan, Grinév diz: “continuei vivendo como qualquer jovem fidalgo antes da idade de se alistar, perseguindo pombos,”²⁵ porém cresceu não como Skotínin,²⁶ mas como um honesto oficial e poeta cujos poemas “para a época eram bons e, alguns anos mais tarde, Aleksandr Petróvitch Sumarókov dispensou-lhes muitos elogios”.²⁷ É exatamente da mesma maneira que o nome de Trediakóvski²⁸ – que

epígrafe do capítulo “A fortaleza”, de *A filha do capitão*: “Gente antiga, paizinho” (*O menor*). Savélich é caracterizado com uma citação de *Mensagem aos meus servos*, de Fonvizin: “[...] de meu dinheiro, minhas roupas e meus negócios” [Ibidem, p. 10]. (N. do A.).

23 Denis Fonvizin (1745-1792), importante escritor, dramaturgo e linguista russo. (N. do T.).

24 Aleksandr Petróvitch Sumarókov (1717-1777), Iákov Boríssovitch Kniajnín (1740-1791) e Mikhail Matvéievitch Kheráskov (1733-1807): poetas e dramaturgos russos. (N. do T.).

25 PÚCHKIN, 1980, p. 5.

26 Mitrofan e Skotínin, personagens em *O menor* (1783), de Fonvizin. (N. do T.).

27 PÚCHKIN, op. cit., p. 30.

28 Vassíli Kirílovitch Trediakóvski (1703-1768), poeta e filólogo russo. (N. do T.).

acaba sendo um professor para Chvábrin²⁹ – está entrelaçado “familiarmente” na narrativa. Grinév, herdeiro do racionalismo voltairiano russo, não pode falar do seu sonho misterioso sem a tímida ressalva de que “é natural o homem entregar-se a superstições, apesar de seu desprezo pelos preconceitos”.³⁰ No espírito dos juristas russos do século XVIII, seguidores de Beccaria,³¹ ele protesta contra a tortura (“Acreditava-se que a confissão do próprio criminoso fosse indispensável para a sua plena acusação, ideia que carece de fundamento e é totalmente contrária ao bom senso jurídico”)^{32, 33}

O modo de vida camponês é inspirado por sua poesia: canções, contos e lendas permeiam toda a atmosfera da narrativa sobre o povo. Lugar especial é ocupado pelos provérbios, em que a originalidade do pensamento popular se cristalizou. Os pesquisadores chamaram a atenção inúmeras vezes para o papel dos provérbios e enigmas na caracterização de Pugatchóv. Mas outros personagens do povo também falam com/por meio de provérbios. Savélitch³⁴ escreve na carta para o seu senhor: “[...] não se deve culpar o rapaz pelo que aconteceu. Um cavalo, mesmo com quatro patas, acaba tropeçando”³⁵. Púchkin frisou que a fala de Pugatchóv, ao absorver toda a originalidade da língua popular, é incompreensível para o jovem nobre: “Naquela ocasião, eu não consegui entender esta

29 Personagem de *A filha do capitão*, vilão da história. (N. do T.).

30 PÚCHKIN, op. cit., p. 14.

31 Cesare Beccaria (1738-1794), filósofo e jurista iluminista milanês. (N. do T.).

32 PÚCHKIN, op. cit., p. 52.

33 Claro, a Grinév também pertencem as palavras sobre a “revolta russa” que causou inúmeras discussões. I. G. Oksman traçou paralelos do raciocínio de Grinév com as notas sobre Dáchkova e as obras de Karamzin. Exemplos similares podem ser citados em um número muito grande. Gostaria apenas de salientar que no contexto da vida ideológica russa do final do século XVIII – e Púchkin estava bem ciente disso –, tais declarações não se pretendiam protetivas, mas tinham um caráter liberal-nobre. No entanto, a discussão sobre o significado dessas palavras de Grinév adquiriu um caráter claramente hipertrofiado, obscurecendo a análise de toda a novela como tal. O fato de a condenação da “revolta russa” ser de Grinév não leva automaticamente a nenhuma conclusão sobre a posição de Púchkin. Não pode ser entendida por uma simples interpretação de máximas individuais. É preciso determinar o significado de toda a ideia em sua unidade. (N. do A.).

34 Personagem de *A filha do capitão*, servo fiel de Grinév. (N. do T.).

35 PÚCHKIN, op. cit., p. 45.

conversa de ladrões”,³⁶ escreve Grinév. Além disso, é significativo que a língua secreta de “ladrões” usada por Pugatchóv e pelo proprietário do “*umiót*”³⁷ não é nem um jargão nem uma linguagem especial acessível somente aos membros da gangue, mas a linguagem dos provérbios e dos enigmas – a essência do elemento distintamente nacional da língua. O significado da fala, incompreensível para Grinév, é perfeitamente claro para o leitor.

Diferentes estilos de vida, de interesses, de ideais morais e de inspiração poética: os mundos nobre e camponês têm também diferentes entendimentos sobre o poder do Estado. Púchkin dispensava a dicotomia da divisão de poderes em “legítimos” e “ilegítimos”. Ainda enquanto viajava pelos Urais, ele descobriu que o povo divide o poder entre nobres e camponeses e, obedecendo à força dos primeiros, considera os últimos legítimos por si mesmos. Em “Notas sobre a revolta” (1835), Púchkin escreveu: “‘Diga-me’, disse eu a D. Piánov, ‘como é que Pugatchóv foi seu padrinho de casamento?’. ‘Ele é Pugatchóv para você’, respondeu-me o velho com raiva, ‘mas para mim ele foi o grande soberano Piótr Fiódorovitch’”. Mas também o governo, o poder nobre, trata os “seus” de forma diferente – mesmo que sejam “traidores – e os “outros”. Ele não administra a justiça, mas a violência de classe: “É notável a diferença que o governo acreditou existir entre a nobreza individual e a nobreza hereditária. O tenente Minéiev e diversos outros oficiais foram levados através das fileiras e punidos com chicotadas, enquanto Chvánvitch foi desonrado com uma espada quebrada³⁸ sobre sua cabeça”. A historiografia nobre considerava o Estado autocrático como a única forma possível de poder. Para essa historiografia, o movimento popular pode levar apenas ao caos e à morte do Estado. Não só os reacionários, mas também os pensadores liberais do século XVIII e início do XIX consideravam que a revolta popular trazia consigo o

36 *Ibidem*, p. 17.

37 Pequena estalagem na estepe. (N. do T.).

38 Ato ritualístico que consistia na humilhação e punição de um nobre ao ter simbolicamente uma espada quebrada acima de sua cabeça, indicando a perda de seus direitos aristocráticos. (N. do T.).

caos social. O ponto de vista Iluminista, especialmente em sua variante democrática – de Rousseau e de Radíchev³⁹ –, partia da concepção de soberania popular e do direito dos oprimidos à revolta. A partir de uma posição completamente diferente daquela dos ideólogos nobres, o Iluminismo também era normativo. Ele dividiu os sistemas de Estado em certo e errado, e para cada povo em um dado momento histórico permitiu apenas uma possibilidade.

A posição de Púchkin era essencialmente diferente. Vendo a cisão da sociedade em duas forças opostas e conflitantes, ele entendeu que a razão para tal cisão não está na má vontade de alguém, nem nas baixas qualidades morais de qualquer um dos lados, mas em profundos processos sociais que independem da vontade ou das intenções das pessoas. Portanto, Púchkin é profundamente alheio a uma abordagem unilateral e didática da história. Ele não vê nos lados conflitantes os representantes da ordem ou os da anarquia, nem os ativistas pela sociedade contratual “natural” ou os violadores dos primordiais direitos humanos. Ele vê que cada lado tem a sua própria “verdade”, histórica e socialmente fundamentada, verdade essa que exclui a possibilidade de se compreender as razões do campo oposto. Além disso, tanto os nobres quanto os camponeses têm sua própria concepção de poder legítimo e seus próprios portadores desse poder, que cada lado considera legítimos pelas mesmas causas. Catarina II é uma tsarina nobre e legítima, e seu governo está em conformidade com as ideias legais da nobreza. A legitimidade dos princípios de seu poder, aos olhos dos nobres, torna as fraquezas de seu caráter individual – que inevitavelmente acompanha a autocracia – uma questão secundária. O pai de Grinév, em cuja imagem Púchkin deliberadamente abafou os traços do descontentamento aristocrático, fazendo-os descer do pedestal de uma posição política independente ao nível dos traços característicos de um homem da época, instrui seu filho: “Serve com

39 Aleksandr Nikoláievitch Radíchev (1749-1802), filósofo russo iluminista, poeta, crítico social e ligado ao pensamento do radicalismo clássico, exilado em 1790 por Catarina II, a Grande. (N. do T.).

fidelidade a quem prestares juramento”.⁴⁰ Do ponto de vista dos heróis nobres, Pugatchóv é um “vilão”. Ivan Kuzmitch⁴¹ diz a Pugatchóv: “Tu não és o meu soberano,” e Ivan Ignátitch repete: “Tu não és o nosso soberano”.⁴² Por outro lado, os camponeses da novela, tal como o interlocutor de Púchkin, D. Piánov, consideram Pugatchóv o governante legítimo e os nobres como “desobedientes ao soberano”. Preparando os materiais para a *História de Pugatchóv*, Púchkin escreveu que os cossacos do Iáik⁴³ “gritaram: vocês não puderam nos controlar antes quando não tínhamos um Senhor, mas agora nosso Paizinho veio até nós novamente e vocês não podem nos controlar; e por quanto tempo vocês, tolos, vão servir a uma mulher? – É hora de reaverem a razão e servirem ao soberano”. Grinév, porém, não pode reconhecer Pugatchóv como tsar: “Eu sou um fidalgo de nascimento; jurei fidelidade à imperatriz e não posso ficar a teu serviço”.⁴⁴

Púchkin vê claramente que, embora o “tsar camponês” pegue emprestadas as características externas do poder da nobreza de Estado, seu conteúdo é diferente. O poder camponês é mais patriarcal, mais diretamente relacionado com as massas governadas, é desprovido de funcionários do Estado e está matizado com os tons da democracia familiar. No conselho de guerra de Pugatchóv – “estranho” para Grinév –, “todos se tratavam com camaradagem e não demonstravam qualquer preferência especial pelo chefe”.⁴⁵ Nesse sentido, as faixas de cavalaria nos *tulup*⁴⁶ camponeses dos companheiros de Pugatchóv e a cabana camponesa forrada de papel dourado, com uma pia pendurada em uma corda, uma toalha em

40 PÚCHKIN, 1980, p. 7.

41 Ivan Kuzmitch Mirónov, personagem de *A filha do capitão*, capitão do forte onde serve Grinév. (N. do T.).

42 PÚCHKIN, op. cit., p. 62.

43 Antigo nome do hoje chamado rio Ural. (N. do T.).

44 PÚCHKIN, op. cit., p. 71.

45 Ibidem, p. 69.

46 Casaco de pele de carneiro, lebre ou raposa, por exemplo. (N. do T.).

um prego, um *ukhvát*⁴⁷ no canto e larga chapa de fogão lotada de panelas – o “palácio” de Pugatchóv – são profundamente simbólicos.

Porém, é exatamente a natureza camponesa do poder político de Pugatchóv que o faz um ladrão e impostor para os nobres e um grande soberano para o povo. O próprio Pugatchóv diz a Grinév que é chamado de “sanguinário” pelos “vossos”,⁴⁸ mas o pai de Grinév sabe, como todos os nobres, que o objetivo da “revolta ignóbil” era “a derrubada do trono e o extermínio da nobreza”.⁴⁹

A compreensão da impossibilidade da reconciliação social e de que na trágica luta ambos os lados têm sua verdade de classe revelou a Púchkin, de uma nova maneira, uma questão que há muito o preocupava: a da brutalidade associada à luta social. Em 1831, Púchkin, apreensivamente esperando um novo “pugatchóvismo,” observou com agitação as manifestações de brutalidade do povo insurgente. Em 3 de agosto de 1831, ele escreveu a Viázemski: “você ouviu corretamente sobre as rebeliões em Nóvgorod e da Velha Rus.⁵⁰ Terrível. Mais de cem pessoas – generais, coronéis e oficiais – foram massacradas nos assentamentos de Nóvgorod com todos os requintes de crueldade. Os rebeldes os açoitaram, estapearam seus rostos, zombaram deles, saquearam suas casas, violaram suas esposas; 15 médicos assassinados [...], a revolta da Velha Rus ainda não terminou. Os militares ainda não ousam aparecer na rua. Lá, esquartejaram um general, pessoas foram enterradas vivas e assim por diante. Assim agiam os camponeses a quem os regimentos entregaram seus comandantes. Está ruim, Vossa Alteza”.⁵¹ As impressões de Púchkin nesse período, ao que parece, coincidiram com os pensamentos de seu correspondente, N. M. Kónchin, que viu os acontecimentos de perto e escreveu

47 Um longo garfo para pegar panelas quentes em fornos. (N. do T.).

48 PÚCHKIN, op. cit., 95.

49 Ibidem, p. 115.

50 A Velha Rus compreendia a cidade de Nóvgorod e seus arredores. (N. do T.).

51 Para uma interpretação do significado desta citação em relação à história da concepção de *A filha do capitão*, ver: Oksman, I. G. 1957, p. 24. (N. A.).

a Púchkin: “Quão feroz em sua amargura é o bom povo russo! Se apiedam, mas torturam..”. Púchkin, então, tentou incorporar a imagem da dupla natureza da alma do povo em Arkhip,⁵² que mata funcionários do Estado⁵³ e salva um gato.

No momento da criação de *A filha do capitão*, a posição de Púchkin mudou: a ideia da brutalidade dos camponeses foi substituída pela noção do embrutecimento fatídico e inevitável de ambas as partes beligerantes. Ele começou a registrar meticulosamente as carnificinas cometidas pelos correigionários do governo. Em suas “Notas sobre a revolta,” ele escreveu: “As execuções realizadas na Basquíria pelo General Príncipe Urússov são inacreditáveis. Cerca de 130 pessoas foram exterminadas em meio a todos os tipos de tormentos!⁵⁴ ‘O resto do povo, até mil (escreve Rinkóv), foi perdoado – após terem cortados seus narizes e orelhas.’”. Junto da história da execução de Khárlova e seu irmão de sete anos de idade⁵⁵ – perpetrada pelos seguidores de Pugatchóv – que, perante a morte, “rastejaram, se abraçaram e então morreram,” Púchkin colocou em suas notas de viagem a imagem dos massacres brutais que os partidários de Pugatchóv sofreram pelas forças do governo. “Quando Pugatchóv foi derrotado nos arredores de Tatíscheva,⁵⁶ os revoltosos do Iáik⁵⁷ cavalgaram até o assentamento, feridos, alguns sem mãos, outros com as cabeças

52 Personagem de *Dubrówski*. (N. do T.).

53 Para a concepção de Púchkin na primeira metade da década de 1830, é significativo que as vítimas do povo insurgente sejam exatamente os funcionários públicos, ou seja, os servidores da autocracia e da pseudoaristocracia a ela associada, e não seu “próprio” proprietário de terras. As revoltas nos assentamentos militares pareciam confirmar essas convicções: elas eram direcionadas contra os funcionários públicos militares, subordinados ao governo. (N. do A.).

54 Em um rascunho, Púchkin circulou essa passagem: “Alguns, escreve Rinkóv, foram empalados em estacas; outros foram pendurados pelas costelas com ganchos, e outros mais foram esquartejados.” (N. do A.).

55 Tatiana Grigórievna Khálova (1756-1773), jovem nobre, filha do comandante da fortaleza Tatíscheva, foi feita concubina de Pugatchóv. Ela e seu irmão caçula (17 e 7 anos de idade, respectivamente) foram assassinados pelos cossacos sob a alegação de que Pugatchóv havia se apegado demais à jovem. (N. do T.).

56 Fortaleza de Tatíscheva, na região de Oremburgo, local da primeira grande derrota de Pugatchóv para as forças imperiais, em março de 1774. (N. do T.).

57 Trata-se dos rebeldes aliados a Pugatchóv que residiam na região do rio Iáik. (N. do T.).

partidas [...]. E os hussardos de Golítsin⁵⁸ e de Khorvát⁵⁹ gargalhavam nas ruas enquanto os massacravam”.

Púchkin se deparou com um fenômeno que o chocou: a extrema brutalidade de ambos os lados beligerantes frequentemente não advinha da sede de sangue de certas pessoas, mas do embate de concepções sociais irreconciliáveis. O simpático capitão Mirónov não hesita em recorrer à tortura, e os bons camponeses levam o inocente Grinév à forca sem qualquer ódio pessoal a ele: “Fui arrastado até a forca. ‘Não tenhas medo, não tenhas medo’, repetiam os meus carrascos, desejando, talvez, de fato, encorajar-me”.⁶⁰

Púchkin foi convencido pelo relato de Krilov⁶¹ sobre o fato de a brutalidade não poder ser explicada por razões aleatórias ou pelo caráter de pessoas individuais, de como até mesmo o embrutecimento germinou nas crianças com o “jogo da Revolta de Pugatchóv”: “As crianças se dividiam em dois grupos, os governistas e os revoltosos, e as lutas foram significativas. [...] Ocorreu entre os garotos – entre os quais havia adultos – tamanho frenesi, que o jogo forçosamente foi proibido. Um tal de Antchápov quase foi vítima desse jogo (mas sobreviveu). Miertvágo,⁶² tendo apreendido-o em uma expedição, o pendurou com uma corda na árvore. Ele foi solto por um soldado que passava”.

A impossibilidade de reconciliação entre as partes em conflito e a inevitabilidade de uma guerra civil encarniçada e destrutiva foram reveladas a Púchkin em toda a sua fatal tragédia. Isso foi evidenciado porque, ao apresentar os acontecimentos através dos olhos de um observador-nobre, Púchkin mostrou a estreiteza e a parcialidade social do ponto de vista do narrador. Grinév escreve: “O bando partiu da fortaleza, em

58 Príncipe e general Piótr Mikháilovitch Golítsin (1738-1775), um dos líderes da supressão da Revolta de Pugatchóv. (N. do T.).

59 Coronel Gueorgi Ivánovitch Khorvát (1742-1776). (N. do T.).

60 PÚCHKIN, 1980, p. 62.

61 Ivan Andréievitch Krilov (1769-1844), fabulista e dramaturgo, amigo de Púchkin, que há muito era leitor de suas obras. (N. do T.).

62 Provavelmente Krilov se refere ao senador e conselheiro imperial Dmitri Boríssovitch Miertvágo (1760-1824). (N. do T.).

ordem,”⁶³ e o oxímoro estilístico “o bando partiu”, enfatizado pelo fato da ação ter sido “em ordem”, mostra tanto um quadro objetivo do desempenho das tropas camponesas como a impossibilidade de um observador-nobre perceber qualquer coisa nessas tropas que não um bando. Assim é construída toda a trama da novela. Dessa forma, sem dúvida, sucede que as máximas do narrador, causadoras de longas polêmicas, não pertencem a Púchkin – o que não diz que Púchkin não concorde com elas.

Definir a relação do autor com os grupos sociopolíticos que ele retrata é um problema central em *A filha do capitão*. A disputa sobre a quem atribuir esta ou aquela máxima no texto não trará a solução dessa questão, pois é claro que o método de transformar heróis históricos em porta-vozes das ideias do autor era profundamente estranho a Púchkin. É muito mais apropriado investigar quais personagens, em quais situações, despertam a simpatia do autor. Tempos antes, ao criar a ode *Liberdade*, Púchkin considerou a lei uma força acima do povo e do governo, a materialização da justiça. Agora lhe foi revelado que as pessoas que vivem em um mundo socialmente dividido estão inevitavelmente sob o comando de uma de duas concepções de legalidade e justiça mutuamente incompatíveis, de acordo com as quais o que é legítimo do ponto de vista de uma força social será ilegítimo para a outra. Essa convicção enriqueceu Púchkin com um grande realismo histórico, permitiu que ele visse na história o choque de reais forças de classe e o levou à criação de obras altamente analíticas do ponto de vista social, como *Cenas dos tempos de cavalaria*.

Porém, essa penetração nas leis da história pôs Púchkin, de novo, e de uma forma inédita, perante uma questão que há muito o preocupava: a relação entre o que é historicamente inevitável e o humano. O pensamento de que o progresso histórico é inseparável da humanidade estava constantemente, de uma maneira ou de outra, presente na consciência de Púchkin.

63 PÚCHKIN, op. cit., p. 76.

A dialética entre a regularidade das leis históricas e os direitos de uma personalidade humana preocupava Púchkin desde 1826.⁶⁴ Mas agora a história aparecia como uma luta interna e não como um movimento uniforme,⁶⁵ e Púchkin se defrontou com a questão da relação entre a luta social e o critério ético humanista.

Púchkin revela as contradições que emergem entre os conflitos políticos e éticos no destino de seus heróis. O que é justo do ponto de vista das leis do Estado da nobreza acaba por ser desumano. Mas seria uma simplificação inadmissível negar que a ética da revolta camponesa do século XVIII foi revelada a Púchkin não apenas em sua justificação histórica, mas também nas características que são categoricamente inaceitáveis para o poeta. A complexidade do pensamento de Púchkin é revelada por meio de uma estrutura especial que obriga os heróis, ao saírem de seus círculos de noções de classe inerentes a eles, a expandir os seus horizontes morais. A composição do romance é construída exclusivamente de forma simétrica.⁶⁶ Primeiro, Macha⁶⁷ se vê em perigo: as duras leis da revolução camponesa matam sua família e ameaçam sua felicidade. Grinév vai até o tsar camponês e salva sua noiva. Depois, Grinév se encontra em perigo, e a causa disso, dessa vez, recai nas leis do Estado da nobreza. Macha vai até a tsarina dos nobres e salva a vida de seu noivo.

Consideremos os nós do enredo principal. Até o décimo capítulo, a ação está subordinada ao aprofundamento do conflito entre os mundos nobre e camponês. O herói, exortado pela educação, pelo juramento e pelos interesses próprios a ficar do lado do Estado da nobreza, está certo da justiça de suas leis. As normas morais e legais de seu meio correspondem às suas aspirações como pessoa. Mas na Oremburgo sitiada ele aprende

64 1826 marca o retorno de Púchkin do exílio (N. do T.).

65 Em *Poltava*, a luta ocorre entre Pedro e os egoístas e ambiciosos paladinos errantes (Mazepa, Karl XII); em *A filha do capitão*, Pugatchóv e Catarina II representam os dois polos do século XVIII russo. (N. do A.).

66 Sobre isso, ver: BLAGOI, D. D. *Masterstvo Púchkina (A maestria de Púchkin)*. Moscou, 1955. (N. do A.).

67 Macha Mirónova, filha do capitão Mirónov, personagem de *A filha do capitão*. (N. do T.).

sobre o perigo que ameaça Macha Mirónova.⁶⁸ Como nobre e oficial, ele vai até o seu chefe de serviço com um pedido de socorro, mas em resposta ouve um sermão sobre as prescrições do regulamento militar:

“Vossa Excelência, permita-me reunir um destacamento de soldados e meia centena de cossacos e deixe-me ir limpar a fortaleza de Belogórskaia”.

O general olhou fixamente para mim, julgando provavelmente que eu tinha enlouquecido (e nisso ele não estava muito enganado).

“Como assim? Limpar a fortaleza Belogórskaia?” ele disse, afinal.

“Eu lhe garanto o sucesso,” respondi com arrebatamento. “Mas deixe-me ir”.

“Não, jovem,” disse ele, balançando a cabeça. “Numa distância tão grande, o inimigo pode facilmente cortar-lhes as comunicações com o principal ponto estratégico e conseguir uma vitória completa sobre vocês. E se as comunicações forem cortadas..”.

Fiquei assustado quando vi que ele entrava em considerações militares [...].⁶⁹

As falas e as ações do general são razoáveis e justificadas do ponto de vista dos regulamentos. São legítimas e legais. Dando tropas a Grinév, ele violaria as regras da teoria militar; não as dando, ele viola somente a exigência do humanismo. O tom burocrático das falas do general enfatiza um novo lado da ideia de legalidade, que se volta para o herói em sua faceta formal e desumana. Isso fica ainda mais claro depois que Grinév revela ao general o interesse íntimo no destino de Macha Mirónova. Ele ouve a resposta: “Pobre rapaz! Mas, mesmo assim, eu não posso te dar um destacamento de soldados e meia centena de cossacos. Uma expedição destas não seria prudente. Não posso assumir uma responsabilidade tão grande”.⁷⁰ O general pessoalmente simpatiza com Grinév, mas age como um burocrata.

68 Nos referimos à versão original do décimo primeiro capítulo, e não a subsequente, censurada. (N. do A.).

69 PÚCHKIN, 1980, p. 85.

70 *Ibidem*, p. 85.

Grinév dá um passo absolutamente inesperado para um oficial russo do século XVIII (não à toa, ele mesmo chama seu pensamento de “estranho”): em busca de ajuda, ele sai da esfera de ação das leis da nobreza e apela para o tsar camponês. No entanto, do lado dos insurgentes operam as suas próprias leis e ideias políticas reguladoras, igualmente indiferentes à tragédia humana de Grinév. Além disso, como nobre, Grinév é contrário ao povo, e as leis da revolta e os interesses dos camponeses demandam não o ajudar, mas o destruir. Tal ação não derivaria da maldade de uma ou de outra pessoa, mas da aplicação automática de uma lei geral a um caso particular. Desejando permanecer um nobre e obter a ajuda de Pugatchóv, Grinév é obviamente incoerente. Um associado de Pugatchóv, Beloboródov, imediatamente indica essa incoerência. Ele diz: “[...] não seria mau aproveitar para interrogar o senhor oficial também. Qual é o motivo da visita dele? Se ele não o considera soberano, não deve procurar justiça contigo, e, se te considera, por que ficou até hoje em Oremburgo, com os teus inimigos? Tu não queres que eu o leve para a sala de interrogatórios e que lhe prepare uma fogueirinha? Parece-me que foram os comandantes de Oremburgo que mandaram Sua Nobreza para cá”.⁷¹ Esse conselho não denuncia nenhuma maldade particular em seu autor: a tortura no século XVIII, como Púchkin salientou claramente em duas cenas paralelas e especialmente no pensamento de Grinév, era prática normal do Estado da nobreza. Quanto à natureza da desconfiança de Beloboródov com Grinév, ela é completamente justificada pelos interesses de classe da revolução camponesa. Beloboródov não acredita em Grinév porque vê nele um nobre e oficial que não reconhece o poder do tsar camponês e se dedica aos interesses do mundo dos senhores. Ele tem todos os motivos para suspeitar que Grinév é um espião e, permanecendo dentro dos interesses do seu lado, está absolutamente certo. Isto Grinév não pode deixar de admitir: “A lógica do velho bandido me pareceu bastante convincente. Um calafrio me percorreu o corpo”.⁷² Levemos em consideração que a caracterização de Beloboródov como

71 Ibidem, p. 91.

72 Ibidem, p. 91.

bandido é dada pela posição social de Grinév, que justifica o capitão Mirónov, pelos costumes da época, a recorrer à tortura. Assim ficará claro que o desejo do “marechal de campo” de Pugatchóv de identificar uma pessoa com o seu grupo social e transferir – e com razão – toda a sua raiva social para o indivíduo, de tratar cada um dos membros da classe contrária de acordo com a política de leis de como lidar com esta classe, repete a lógica dos outros protagonistas da obra: Mirónov, Zúrin⁷³ etc. Não só o “bandido,” mas uma pessoa comum do seu mundo (como Zúrin) age conforme essas mesmas leis. As palavras: “O compadre do soberano e a sua patroa,”⁷⁴ ou seja, as evidências de que as pessoas capturadas são do mundo dos insurgentes são o bastante para que Zúrin, sem pestanejar, envie Grinév para a prisão e ordene que tragam a “patroa” para si. Mas agora Grinév está preso e é levado a julgamento. Seus juízes, “um general de meia-idade, de ar severo e frio, e um jovem capitão da guarda, de uns vinte e oito anos, de aspecto muito agradável e maneiras vivas e descontraídas”,⁷⁵ também agem “segundo as leis”. Eles veem em Grinév apenas um oponente político ligado aos “rebeldes,” e não uma pessoa. A confiança de Grinév de que ele seria capaz de se justificar sustentava-se em bases completamente diferentes: no senso de sua honestidade humana. Para as leis da nobreza, Grinév é realmente culpado e merece a condenação. Não à toa o veredicto é pronunciado não só pela corte como também por seu pai, que o chama de “traidor amaldiçoado”.⁷⁶ É revelador que, segundo Grinév pai, a desonra não seja a execução reservada ao filho, mas a traição da ética nobre. A execução até mesmo é exaltada, caso esteja ligada, para um nobre, com intenções e feitos elevados. “Não é a morte que amedronta; o meu tetravô morreu na forca, defendendo aquilo que a sua consciência mais respeitava; o meu pai padeceu junto com Volínski e Khruchchóv. Mas um nobre trair o seu juramento e unir-se a bandidos, assassinos e servos fugidos!..”⁷⁷

73 Personagem de *A filha do capitão*, um oficial do Império Russo. (N. do T.).

74 PÚCHKIN, op. cit., p. 104.

75 Ibidem, p. 112.

76 Ibidem, p. 116.

77 Ibidem, pp. 115-116.

Assim que Grinév entendeu que os juízes não se importavam com o lado humano de seus atos, ele parou de se defender, temendo envolver Macha no processo desumano de procedimentos legais formais.

Sempre quando o destino de Macha e Grinév entra em contato com as justificações internas de um determinado sistema político que, em essência, possui leis desumanas, a vida e a felicidade dos heróis estarão ameaçadas por um perigo mortal.

Mas os heróis não são mortos: são salvos pelo humanismo. Macha Mirónova é salva por Pugatchóv. Este, por sua vez, nada tem para refutar os argumentos de Beloboródov: os interesses políticos exigem lidar com Grinév e não poupar a filha do capitão Mirónov. Mas o sentimento que Khlopucha expressou de forma direta e espontânea, reprovando Beloboródov, também guia Pugatchóv: “Tu só pensas em matar e enforcar. [...] Por acaso a tua consciência já não está bem manchada de sangue?”⁷⁸ Ele age não conforme os ditames das considerações políticas, mas do sentimento humano. Ele é misericordioso e, portanto, incoerente, pois se distancia dos princípios que ele mesmo considera justos. Porém, essa incoerência é benéfica, já que o humanismo guarda em si a possibilidade de concepções históricas mais profundas do que as leis socialmente justificadas, mas socialmente relativas. Nesse sentido, é especialmente significativo que Pugatchóv fale com aprovação sobre a mulher do padre que, salvando Macha, enganou os rebeldes: “A mulher do padre fez bem em enganá-los”.⁷⁹

O destino de Grinév, que foi condenado – e do ponto de vista da legalidade formal do Estado da nobreza, de forma justa – está nas mãos de Catarina II. Como chefe do Estado da nobreza, Catarina II deve conduzir a justiça e, portanto, condenar Grinév. É notável sua conversa com Macha Mirónova: “A senhorita é órfã; com certeza vem se queixar de uma injustiça ou de uma ofensa”. – “Não, senhora; eu venho pedir clemência e não justiça”.⁸⁰ A oposição entre clemência e justiça, impossível

78 Ibidem, p. 92.

79 Ibidem, p. 100.

80 Ibidem, p. 118.

tanto para os iluministas do século XVIII quanto para os de-
zembristas, é profundamente significativa para Púchkin.⁸¹ A
justiça – seguindo as leis – primeiro condena Cláudio à exe-
cução, e depois o próprio Ângelo, mas a misericórdia os salva:
“E Duc o perdoou”;⁸² ou Pedro, para quem: “[...] o perdão celebra,
/ Como vitória sobre o inimigo,” e que “ao culpado a culpa /
Perdoa, se divertindo [...]”.⁸³ A clemência torna-se um dos prin-
cipais temas do Púchkin tardio. Em *Monumento*,⁸⁴ como um de
seus maiores méritos espirituais, ele adicionou que “clamou
por clemência aos caídos”. “Clemência” para Púchkin não sig-
nifica de forma alguma um desejo de pôr um remendo liberal
no despotismo. Trata-se de outra coisa: Púchkin sonha sobre
formas de vida no Estado baseadas em relações genuinamen-
te humanas. O poeta revela a inconsistência das concepções
políticas que guiam os heróis de suas novelas da seguinte

81 G. P. Makogónenko considera que Grinév não cometeu um crime contra o Estado da nobreza, mas se tornou uma simples vítima da calúnia de Chvábrin e, portanto, Catarina II não enfrenta uma escolha difícil entre justiça e clemência na novela. Se aceitarmos esse raciocínio, as palavras de Macha Mirónova de que ela está em busca de “clemência e não justiça” perdem todo o sentido. Afinal, como Grinév não disse ao tribunal toda a verdade – o que poderia inocentá-lo completamente –, já que tinha medo de implicar Macha, ela mesma não teria motivos para uma conversa com a imperatriz e, portanto, a esta de nada valeria a restauração da justiça se nada fora violado. G.P Makogónenko ignora totalmente o fato de que o texto do décimo primeiro capítulo, “O povoado rebelde”, foi revisado por Púchkin em um manuscrito que, de acordo com B. V Tomachévski, ocorreu “claramente pelo desejo de satisfazer os requisitos da censura tanto quanto possível” (PÚCHKIN, *Obra completa*, 1978, vol. 4, p. 537). Daí a ambiguidade na descrição do futuro destino do herói. Segundo o manuscrito do capítulo, Grinév deixou seu posto de forma arbitrária durante as ações de guerra e foi por vontade própria para o campo do inimigo (“O meu caminho atravessava a fortaleza Bérdskaia, refúgio de Pugatchóv” [PÚCHKIN, 1980, p. 88]), e não foi capturado à força pelos seguidores de Pugatchóv durante a tentativa de invasão da fortaleza Belogór-skaia. Este é, sem dúvida, um crime do ponto de vista do tribunal militar. Basta imaginar que qualquer oficial de qualquer exército durante a guerra cometeu um ato semelhante – que na linguagem do tribunal militar é chamado de deserção e comunicação com o inimigo –, para que quaisquer argumentos sobre a inocência legal de Grinév desapareçam por si mesmos. É significativo que, mesmo sessenta anos depois, não se poderia esperar que tal trama passasse pela censura. No entanto, é exatamente essa trama que reflete a verdadeira intenção de Púchkin, só ela explica completamente o desenvolvimento dos eventos. A noção de que tudo se trata de uma calúnia de Chvábrin reduz o drama da situação e faz de um profundo problema social e ético uma habitual colisão de um plano puramente aventureiro. (N. do A.).

82 Do poema *Andjelo* (Ângelo), de 1833, de Púchkin. (N. do T.).

83 Do poema *Pir Petra Petrogo* (*O banquete de Pedro I, o Grande*), de 1835, de Púchkin. (N. do T.).

84 Poema de Púchkin, de 1836. (N. do T.).

forma: ele os faz transferir suas convicções políticas de suas esferas gerais para o destino de uma pessoa individual, para que os heróis sejam vistos não como Macha Mirónova ou Piótr Grinév, mas como “nobres” ou “rebeldes”. A posição do autor está no desejo de uma política que eleve o humanismo a um princípio de Estado, que não substitua as relações humanas pelas políticas, mas transforme a política em humanismo. Mas Púchkin é um homem de pensamento político sóbrio. O sonho utópico de uma comunidade socialmente harmônica não é expresso por ele de forma direta, mas pela negação de quaisquer reais sistemas que a realidade histórica pudesse lhe oferecer: o feudal-autocrático e o burguês-democrático (“[...] palavras, palavras, palavras”⁸⁵). Portanto, o desejo de Púchkin de avaliar positivamente aqueles momentos em que as pessoas da política, contrariando suas convicções e seus “interesses legítimos,” se elevam aos movimentos do espírito humano, não é de modo algum uma concessão à “tacanhice do espírito liberal”, mas um curioso marco na história do utopismo social russo: é uma etapa lógica no caminho para uma corrente mais ampla do pensamento russo do século XIX, incluindo os socialistas utópicos e utopistas igualitaristas camponeses, e todo o fluxo de buscas espirituais que, nas palavras de V. I. Lênin, “penou”, mas preparou o marxismo russo.

Em relação a tudo o que foi dito, deve-se decididamente rejeitar, como uma simplificação que é, a ideia disseminada de que a imagem de Catarina II é dada na novela como negativa ou deliberadamente rebaixada. Para provar essa tese, os pesquisadores têm que cometer uma tremenda violação ao texto de Púchkin. Vamos a um exemplo. D. D. Blagoi, em seu *A maestria de Púchkin*, livro rico em observações sutis, traz uma extensa citação da famosa cena do encontro de Macha Mirónova com a imperatriz no parque de Tsárkoie Seló, que interrompe Macha com as palavras: “Como, não é verdade!” replicou a senhora, e o sangue subiu-lhe às faces”,⁸⁶ cena ao qual Blagoi comenta:

85 Do poema *Iz Pindemonti* (*De Pindemonti*), de 1836, de Púchkin. (N. do T.).

86 PÚCHKIN, 1980, p. 118.

“Da ‘graça inexplicável’ da aparência da estranha, como vemos, nada sobra. Diante de nós não está uma “senhora” amável e sorridente, mas uma imperatriz raivosa e imperiosa, de quem é inútil esperar indulgência e piedade.

Em comparação a isso, fica até mais claro o humanismo de Pugatchóv em relação a Grinév e a noiva dele”.⁸⁷

No entanto, *A filha do capitão* é uma obra tão conhecida que até para um leitor despreparado uma coisa fica clara: na novela de Púchkin, Catarina II perdoou Grinév, tal como o fez Pugatchóv com Macha e também com o mesmo Grinév. Assim, o que significam as palavras de que é “inútil esperar indulgência e piedade” dela? Com grande sofisticação, foi apontada pela literatura científica a ligação entre a representação da imperatriz na novela e o famoso quadro de Borovikóvski. Todavia, é absolutamente impossível concordar que a representação cotidiana, “humana” e não convencionalmente feita como uma ode a Catarina II, esteja associada ao desejo de “diminuir” sua imagem, ou mesmo “expô-la” como uma governante indigna de sua missão para com o Estado. Nestes anos, a Púchkin é profundamente peculiar a ideia de que a simplicidade humana é a base da grandeza (conferir, por exemplo, o poema *Comandante*).

De acordo com a novela de Púchkin, é exatamente o fato de que em Catarina II, além da sua condição de imperatriz, também existe uma senhora de meia-idade, caminhando no parque com um cão, que permitiu mostrar seu humanismo. “A imperatriz não pode perdoá-lo”,⁸⁸ diz Catarina II a Macha Mirónova. No entanto, ela não é só uma imperatriz, mas também uma pessoa, e isso salva o herói ao passo que impede que um leitor imparcial perceba a imagem dela como unilateralmente negativa.

Colocar a questão: “em qual dos dois lados opostos está Púchkin?” significa não entender a estrutura ideológica da novela. Púchkin vê a fatal inevitabilidade da luta, entende a validade histórica da revolta camponesa, recusa-se a ver seus

87 BLAGOI, D. D. *Masterstvo Púchkina (A maestria de Púchkin)*, p. 264. (N. do A.).

88 PÚCHKIN, op. cit., p. 118.

líderes como “bandidos”. Mas ele não vê um caminho que das ideias e ações de qualquer um dos lados da contenda levaria a uma sociedade mais humana, de fraternidade e inspiração, cujos contornos turvos surgiram em sua mente.

A questão da atitude de Púchkin em relação às doutrinas sociais e utópicas do Ocidente nas décadas de 1820 e 1830 e seu papel no desenvolvimento do utopismo russo⁸⁹ não só não foi estudada como também sequer foi colocada em discussão. Entretanto, sem essa problemática, muito do trabalho do Púchkin tardio não pode ser entendido, ou é mal interpretado. O presente ensaio não se propõe e não pode se propor a se colocar na tarefa de estudar esses aspectos da obra de Púchkin; no entanto, é impossível não os levar em consideração.

As ideias utópicas das décadas de 1820 e 1830, apesar de toda a sua diversidade, tinham algumas características em comum: a crítica ao capitalismo como sistema econômico e à democracia burguesa como sistema político, a desilusão com a luta política – que é equiparada à politicagem burguesa –, e a decepção com a revolução violenta como caminho à ordem burguesa. A desilusão com as formas parlamentares da vida política combinada com a falta de uma ideia clara dos caminhos históricos que poderiam levar à sociedade justa que se avizinhava produziu em certa parte dos utopistas esperanças exageradas no governo, principalmente no poder individual, supostamente com capacidade de se elevar acima de sua sociedade contemporânea. Sobre isso, é ilustrativa a complexa dialética da postura de Belínski em relação ao governo no final dos anos de 1830.

Sobre essa questão, é particularmente curiosa a posição de Púchkin, autor de *A filha do capitão*.

No período de *Poltava*,⁹⁰ o poeta, perante a revelação de uma lei padrão como principal característica da história da humanidade, estava inclinado a considerar como grande apenas a

89 “Utopismo” é entendido aqui como um conceito amplo. Ver: LOTMAN, I. M. *Istoki “tolstóvskogo napravléniia” v rússkoi literature 1830-kh godov* (As origens da “tendência de Tolstói” na literatura russa da década de 1830); LOTMAN, I. M. *Izbr. stati* (Artigos selecionados). Talín, 1993, vol. 3. (N. A).

90 Poema de Púchkin, de 1828-29. (N. do T.).

figura histórica que havia vencido em si tudo o que era contingente, individual, humano, ao fundir totalmente o seu “eu” sem impurezas com o progressivo desenvolvimento histórico. Mas já a partir do poema *Herói*,⁹¹ com sua exigência de deixar para o herói o coração, mais evidente fica a noção de que a progressividade de uma figura histórica é medida pelo seu grau de humanismo. Essa questão tinha outro aspecto. No início da década de 1830 cresceram os sentimentos antiautocráticos de Púchkin. Em *Minha genealogia*⁹² e em *Dubrówski*, o governo, ancorado em uma pseudoaristocracia e em funcionários do Estado, é o principal inimigo, e o tsar, como o Estado personificado, é o ápice de seu sistema. Na segunda metade da década de 1830, Púchkin empreende tentativas utópicas de separar o indivíduo tsar do sistema estatal. Ao separar o indivíduo da máquina burocrática desprovida de alma, sentindo ele mesmo o utopismo de suas esperanças (em 1834 ele escreveu em seu diário sobre a imoralidade dos hábitos políticos de Nicolau I: “O que quer que você diga, é difícil ser autocrata”), ele esperava a ajuda da pessoa que estivesse à frente do Estado na empreitada de reformar a sociedade a partir de uma base humana, de criar uma sociedade que fizesse com que o humanismo e a bondade das qualidades individuais se transformassem em princípios de Estado. Assim são Duk, em *Ângelo*, e Pedro, em *O banquete de Pedro I, o Grande*. Nesse sentido, como observado por I. G. Oksman, é curioso que em *A filha do capitão*, se comparada com *A história de Pugatchóv*, temos a ênfase no papel de Pugatchóv como líder do Estado do povo, enquanto em *A história de Pugatchóv* Púchkin estava inclinado a vê-lo como um homem valente, mas um brinquedo nas mãos dos chefes cossacos. Assim, Púchkin se interessou pela “informação privada” de que Pugatchóv encarcerado supostamente teria “acusado” seus companheiros de que eles “por vários dias haviam implorado (em outras versões mais expressivas: haviam ‘exigido’) que ele assumisse o nome do falecido soberano e fosse seu líder, coisa que ele por muito tempo havia negado, até que, finalmente, embora tenha concordado, agiu de acordo

91 *Guerói*, poema de Púchkin, de 1830. (N. do T.).

92 *Moiá rodoslóvnaiá*, poema de Púchkin, de 1830. (N. do T.).

com a vontade e consentimento deles [...]”. Pelas mesmas razões, Púchkin se atraiu pela história da morte do preferido de Pugatchóv, Karnítski: “Em Tatíscheva, os cossacos do Ural, por causa de inveja, o colocaram em um saco e o jogaram na água. ‘Onde está Karnítski?’, perguntou Pugatchóv. ‘Voltou para a mãezinha dele Jáik abaixo”, eles responderam. Pugatchóv acenou com a mão e nada disse. Tal era a vontade dos cossacos do Jáik!”

Em *A filha do capitão*, Pugatchóv tem poder suficiente para, independentemente e apesar de seus associados, salvar Grinév e Macha Mirónova. Púchkin começa a apreciar em uma figura histórica a capacidade de mostrar a independência humana que não se dissolve na burocracia estatal, nas leis e no jogo político que o sustentam. Direto, sem elos intermediários, o apelo de Macha a Catarina II, a acessibilidade e o humanismo do Espírito que não põe uma ficção morta entre a vida e ela mesma; a independência de Pugatchóv da opinião de seus “bêbados” que “não teriam poupado a vida da pobre mocinha”⁹³ – tudo isso, no final das contas, proporciona desfechos felizes aos destinos humanos.

Seria um erro considerar que Púchkin, ao ver as limitações (mas também a justificação histórica) de ambos os lados – o nobre e o camponês –, os igualou no plano ético. O lado camponês e seus líderes atraíram Púchkin por sua poeticidade, que ele, é claro, não sentiu nem no comandante de Oremburgo, nem na corte de Catarina. A qualidade poética, para Púchkin, estava ligada não apenas ao colorido vívido das personalidades humanas, mas também à própria natureza do “poder” do povo, alheio à burocracia e ao formalismo mortal.

O poeta não se satisfaz com a sociedade russa do final do século XVIII, tal como com a sociedade de seu tempo. Nenhuma das forças sociais e políticas existentes à época lhe parece suficientemente humanista. Nesse sentido, é curiosa a correlação entre Grinév e Chvábrin. Não se pode concordar nem com o fato de que a imagem de Grinév é diminuída ou abobada, como acontece, por exemplo, com Biélkin, em *A história*

93 PÚCHKIN, 1980, p. 100.

da aldeia Goriukhíno,⁹⁴ nem com o fato de Púchkin substituir o herói central do tipo Dubróvski/Chvánvitch⁹⁵ apenas por razões de censura.

Grinév não é um porta-voz das ideias de Púchkin. Ele é um nobre russo, um homem do século XVIII, sua época está estampada em sua face. Mas há algo nele que atrai a simpatia do autor e dos leitores: ele não se encaixa no quadro da ética da nobreza do seu tempo, e por isso é muito mais humano. Ele não se dissolve completamente em nenhum dos dois lados da sua época. Nele podem ser vistos os traços de uma organização humana mais elevada e humanista, que vai além dos limites de seu tempo. O reflexo dos sonhos de Púchkin sobre relações sociais autenticamente humanas recai também sobre Grinév. E nisso está a profunda diferença entre Grinév e Chvábrin, que se encaixa perfeitamente no jogo das forças sociais de seu tempo. Pelos adeptos de Pugatchóv, Grinév é tido como um nobre que intercede pela filha de seu inimigo; e pelo governo é tido como amigo de Pugatchóv. Ele não se “encaixou” em nenhum lado. Já Chvábrin foi para ambos os lados: sendo um nobre com todos os estigmas de nobre (como o duelo), com um puro desprezo de classe pela dignidade de outra pessoa, ele se torna um servo de Pugatchóv. Chvábrin é moralmente inferior ao nobre comum Zúrin, que, educado no círculo das noções de classe, não sente seu caráter desumano, mas serve àquilo em cuja justiça acredita. Para Púchkin, em *A filha do capitão*, o caminho correto não é pular de um lado para um outro, mas, sim, elevar-se em relação ao “século cruel,” mantendo o humanismo, a dignidade humana e o respeito pela vida das outras pessoas. Nisso está, para ele, o verdadeiro caminho para o povo.

Iuri Lotman, 1962.

94 Conto de Púchkin, de 1830. (N. do T.).

95 “A fim de garantir a passagem de *A filha do capitão* para a imprensa, Púchkin teve que dividir a imagem de um nobre intelectual que se encontra no campo de Pugatchóv. Grinév foi dotado com as características positivas de Chvánvitch, e Chvábrin, com as negativas.” Oksman, I. G. 1957, p. 76. (N. do A.).

Referências bibliográficas

- BLAGOI, D. D. *Masterstvo Púchkina (A maestria de Púchkin)*. Moscou: Soviétski pissátíel, 1955.
- BOROVÓI, I. S. Ob ekonomítchieskikh vozzréniakh Púchkina v natchale 1830-kh gg. In: IZMÁILOV, N. (org.). *Púchkin i ego vrémia (Sobre as visões econômicas de Púchkin no início da década de 1830; Púchkin e seu tempo)*. Leningrado: Akademii Nauk, 1962.
- CHKLÓVSKI, V. *Zamétki o proze Púchkina (Notas sobre a prosa de Púchkin)*. Moscou: Sovietski pissatiel, 1937.
- FOKIN, N. I. *K istorii sozdánia "Kapitánskoj Dótchki" (Sobre a história da criação de A filha do capitão)*. Notas científicas do Instituto Pedagógico do Ural, v. 4, edição 3, 1957.
- FONVÍZIN, Denis. Nédorosl (O menor). In: FONVÍZIN, Denis. *Sobránie sotchinénie v dvukh tomakh (Obras reunidas em dois volumes)*. Moscou: Goslitizdat, 1959.
- GUILLELSON, I. M.; MÚCHINA, I. B. *Póvest A. S. Púchkina "Kapitánskaia dótchka" (A novela de A. S. Púchkin, A filha do capitão)*. Leningrado: Prosveschieniie, 1977.
- GUKÓVSKI, G. A. *Púchkin i problemi realistítcheskogo stília (Púchkin e os problemas do estilo realista)*. Moscou: Goslitizdat, 1957.
- LOTMAN, I. M. *Idéinaia struktura "Kapitánskoj dótchki" (A estrutura ideológica de A filha do capitão)*. In: LOTMAN, I. M. *Púchkin*. São Petersburgo: Iskússtvo, 1995.
- LOTMAN, I. M. *Istoki "tolstóvskogo napravléniia" v rússkoi literature 1830-kh godov (As origens da "tendência de Tolstói" na literatura russa da década de 1830)*. In: LOTMAN, I. M. *Izbr. stati (Artigos selecionados)*. Talín: Aleksandra, 1993, vol. 3.
- OKSMAN, I. G. *Ot "Kapitánskoj dótchki" A. S. Puchkina k "Zapiskam okhotnika" I. S. Turgueneva*. Sarátov: Saratovskoie knijnioie izdatielstvo, 1959.
- PÚCHKIN, Aleksandr. *A filha do capitão e o jogo das epígrafes*. Tradução de Helena Nazário. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- TOMACHÉVSKI, B. V. *Púchkin*. Moscou; Leningrado: Akademií Nauk, 1961.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Poemas infantis de Vladimir Maiakóvski

Children's poems by Vladimir Mayakovsky

Autor: Daniela Mountian

Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil

Edição: RUS. Vol. 13. Nº 23

Publicação: Dezembro de 2022

Data de submissão: 18/09/2022

Data de aceite: 12/05/2022

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.202448>

MOUNTIAN, Daniela.

Poemas infantis de Vladimir Maiakóvski.
RUS, São Paulo, v. 13, n. 23, pp. 235-255, 2022.



Poemas infantis de Vladimir Maiakóvski

Daniela Mountian*

Resumo: O artigo apresenta parte da produção poética de Vladimir Maiakóvski (1893–1930) destinada a crianças durante a consolidação da literatura infantil russo-soviética (anos 1920). Após os acontecimentos de 1917, a educação e a literatura infantil tornaram-se dois pilares para a “construção” de um novo país e de um “novo homem”. Graças aos incentivos do governo, muitos poetas e pintores de vanguarda, por questões de sobrevivência ou ideológicas, direcionaram-se para o universo infantil e puderam trabalhar, por algum tempo, com relativa liberdade. Foi nesse o contexto que Maiakóvski escreveu poemas para os pequenos leitores.

Abstract: This article presents part of the poetic production written for children by Vladimir Mayakovsky (1893–1930) during the consolidation of Russian-Soviet children’s literature (1920s). After the events of 1917, education and children’s literature became two pillars for the “construction” of a new country and a “new man”. With public investment, many avant-garde poets and painters, for survival or ideological reasons, turned to the children’s universe and worked, for some time, with relative freedom. This was the context in which Mayakovsky wrote poems for young readers.

Palavras-chave: Maiakóvski; Literatura infantil; Anos 1920; URSS; Vanguarda
Keywords: Mayakovsky; Children’s literature; 1920s; USSR; Avant-garde

* Universidade de São Paulo.
Departamento de Teoria Literária
e Literatura Comparada (FFL-
CH/USP), pós-doutorado com
apoio da Fundação de Amparo
à Pesquisa do Estado de
São Paulo (FAPESP, processo
2017/24139-9). <http://lattes.cnpq.br/7976832995103458>; <https://orcid.org/0000-0001-6313-6050>;
editora@kalinka.com.br

Os acontecimentos de outubro de 1917 levaram às mentes bolcheviques a utopia de “forjar” (*kovat*) um “novo homem”, um cidadão livre da “velha moral burguesa” – todas expressões da época. Esse “futuro” norteava a sociedade em “construção” e os tijolos eram a educação e a literatura infantil.

Logo foi instituído o *narkompros* (Acrônimo de *Naródneyi komissariat prosveschénia rcfsr*, Comissariado da educação popular da República Socialista Federativa Soviética, 1917), uma espécie de ministério da Educação e da Cultura que era formado por vários departamentos – Artes visuais, Cinema, Literatura e Edição, Educação, Música etc. Uma das frentes do comissariado, chefiado por Anatóli Lunatchárski (1875-1933), foi promover uma grande campanha de alfabetização (*likbez*) que pretendia atingir toda a população de 8 a 50 anos. A campanha teve início em 1919 e mostrou-se, em linhas gerais, eficaz. Se em 1897 apenas 28% da população russa sabia ler e escrever (as camadas rurais apresentavam índices mais baixos), esse número subiu para 57% em 1926 e para 87% em 1939.¹

Esse novo contexto ocorria em difícil momento para o país, que estava mergulhado numa grave crise econômica após a saída da Primeira Guerra Mundial e uma guerra civil (1918–1921). Para contornar a situação, Lênin estabeleceu a Nova Política Econômica (NEP, 1921–1928), que admitiu algumas iniciativas

1 HELLMAN, 2016, p. 276, tradução nossa.

privadas e suavizou a censura, embora o Estado mantivesse “controle da grande indústria, dos bancos, do transporte ferroviário e de navegação, do comércio exterior e da terra”.² Dessa maneira, inicialmente, a reorganização da literatura infantil pôde absorver escritores, poetas e artistas visuais de várias tendências, não raro oriundos de grupos de vanguarda (a despeito da antipatia de Lênin pela arte moderna).

Desde a virada do século XIX para o XX, a Rússia era palco de transformações artísticas não menos radicais que as políticas. A era de prata, ou “a Renascença russa”, nas palavras de Nikolai Berdiáiev, durou cerca de três décadas e englobou inúmeros “ismos”: simbolismo, acmeísmo, cubofuturismo e outras correntes envolvendo vários campos de expressão. Foi uma proliferação nunca vista de manifestos, conceituações e utopias arrojadas. A revolução política de 1917 ocorreu em meio a essa outra revolução e, por um brevíssimo momento, elas caminharam de mãos dadas. Ao lado delas, andava a passos largos a produção do livro, que nos anos vinte foi aperfeiçoada por novas técnicas tipográficas e se tornou sinônimo de modernidade, atraindo a atenção de muitos criadores.

O conjunto da presença massiva de artistas em busca de novas linguagens tendo o livro como suporte, a censura mais branda (ao menos não tão organizada como na década seguinte) e o apoio do governo fez nascer “uma nova geração de escritores que transformou os anos 1920 em uma das mais interessantes décadas da história da literatura russa infantil”.³ Galéiev também incorporou o público leitor a esse painel e assim resumiu essa confluência única de fatores:

Esse período, o mais notável da história do desenvolvimento do livro infantil soviético, estendeu-se por apenas doze anos: de 1920 a 1932 em linhas gerais. Pode parecer, pela perspectiva histórica, um recorte de tempo pequeno, mas conseguiram fazer muita coisa. Se eu tivesse que determinar a fonte do florescimento desse fenômeno, eu provavelmente diria o seguinte. Primeiro, isso foi importante, antes de tudo, para os próprios artistas, que, então, naquele limiar

2 BITTAR, 2021, p. 50.

3 HELLMAN, 2016, p. 279, tradução nossa.

de épocas, precisavam urgentemente da possibilidade de encarnar seus intentos em uma nova linguagem plástica. Segundo, foi importante para as próprias crianças, que recebiam o livro como um “pires cheio de segredos”, um conjunto de formas extremamente contemporâneas – e não imagens históricas e didáticas – que era fruto da interação da ilustração com o texto. Terceiro, isso foi importante para o governo bolchevique como um meio de educar a geração que formaria o novo homem soviético. Esses interesses, como uma trindade, foram concomitantes apenas em determinada etapa de desenvolvimento do país, o período de formação do socialismo, justamente até o início dos anos 1930.⁴

Poetas e pintores dos mais diferentes estilos se direcionaram para o universo infantil, tais como: Ágnia Bartó (1906–1981), Aleksándr Vvediénski (1904–1941), Alissa Poret (1902–1984), Boris Jitkóv (1882–1938), Daniil Kharms (1905–1942), Iúri Olecha (1899–1960), Kornei Tchukóvski (1882–1969), Mikhail Tsekhanóvski (1889–1965), Nikolai Oléinikov (1898–1937), Óssip Mandelstam (1891–1938), Samuel Marchak (1887–1964), Vera Ermoláieva (1893–1937), Vitáli Bianki (1894–1959), Víktor Chklóvski (1893–1984), Vladímir Konachévitch (1898–1963), Vladímir Lébedev (1981–1967) e, naturalmente, Vladímir Maiakóvski (1893–1930).

Essa geração foi responsável pela consolidação do livro ilustrado infantil como o conhecemos, em que texto e imagem trabalham em pé de igualdade. Inteiramente coloridos – o que era raro na época –, esses livrinhos, hoje tão festejados, atraíram admiradores desde a época de sua produção por meio das exposições que circulavam na Europa e nos Estados Unidos. Enquanto na Rússia os livros – que custavam poucos copeques – ganhavam cores vibrantes, uma linguagem moderna e temas contemporâneos, os livros europeus continuavam sendo produzidos em moldes mais tradicionais. Além da diagramação primorosa, impressionava os europeus e os norte-americanos a importância que as crianças tinham nos livros, tornando-se quase “coautoras”. Admirava-os também a temática atual, que não costumava aparecer em histórias infantis.

⁴ Trecho de entrevista cedida à pesquisadora pelo galerista russo Ildar Galéiev, em 2020.

A tônica do momento, entre escritores e pedagogos russos, era direcionar o olhar para a realidade em transformação e tornar as crianças partícipes dessa transformação. Em *Organização autodidata (o que ler e o que aprender)*, a primeira publicação da editora Molodaia gvardia (Jovem guarda), Nadiejda Krúpskaia (1869–1939) escreve:

Do mar do conhecimento humano a pessoa precisa saber apenas o mais importante daquilo que está relacionado diretamente com ela. Para que o homem contemporâneo precisa saber, digamos, os nomes dos infindáveis insetos e flores ou saber quando viveram tais tsares e tais reis, quantos filhos colocaram no mundo, como sua riqueza foi dividida entre eles, etc.? Todo esse conhecimento em nada influencia suas atividades humanas, não o ajuda a construir melhor sua própria vida, e talvez a leitura de livros dedicados a essas questões deforme seu olhar.⁵

Eclodiram no país muitos debates em torno da educação e da literatura infantil, vista como uma “arma”, uma estratégia para se criar uma sociedade em bases mais igualitárias. Assim como Krúpskaia, alguns pedagogos defendiam um texto mais pragmático e teciam críticas duras aos contos populares (*skázki*), baseados em elementos fantásticos e antropomórficos, por atrapalharem, segundo eles, o pensamento materialista e internacionalista, valores em voga naquele decênio.

Essa linha de pensamento norteou um tipo de livro infantil que proliferou em meados de 1920, voltado para o mundo contemporâneo, para questões da vida produtiva e industrial e para a construção do ideal de um novo país – é o chamado “livro de produção” (*proizvódstvennaia kniga*). O livro de produção como gênero, em que a temática das profissões e da produção ganha protagonismo, não foi originado na União Soviética, mas teve lá uma expressão forte e particular.

Anna Pokróvskaia (1878–1972), que dirigiu o Instituto da Literatura Infantil (Moscou), destaca, em 1927, essa tendência nas obras para a infância:

Ao lado de poetas reconhecidos, inúmeros autores começaram a compor obras em versos para crianças. Da mesma

5 KRÚPSKAIA, 1922, p. 9, tradução nossa.

forma, ao lado de pintores reconhecidos, inúmeros artistas visuais passaram a fazer ilustrações para livros infantis. O livro ilustrado fino, em forma de álbum, com versos curtos e desenhos vistosos praticamente substituiu as outras formas de livro para a criança pré-escolar, de pouca idade. Nos poemas do livro infantil, aparece uma série de temas contemporâneos, em parte com estímulo do jardim de infância, da escola, em parte refletindo, com sua interpretação, as principais tendências da literatura em geral: em primeiro plano, aparecem assuntos da cidade, da rua, do trabalho, do meio de locomoção, da indústria, do uso cotidiano dos objetos; em segundo plano, assuntos da vida rural, da natureza; surgiu ainda o livro ilustrado de propaganda política; o tema do movimento infantil – leis, modos de vida, acampamento dos Pioneiros⁶ – também se desenvolve intensamente no livro e nos poemas para a infância.⁷

Nos livros de produção, os heróis eram as profissões (o marinheiro, o motorista, o policial, o engenheiro etc.), os meios de locomoção (o aeroplano, a locomotiva, o barco, o bonde etc.), a fábrica (de louça, cerâmica, tecido, chocolate) e as cadeias produtivas (o produto visto da matéria-prima até o consumidor final).

Muitas obras dessa vertente perderam o importante componente lúdico (presente em outra vertente dessa geração, com autores como Kornei Tchukóvski e Daniil Kharms) e inquestionavelmente ganharam um componente ideológico, mas inovaram nos temas atuais e no *design*. A roupagem desses livros na década de 1920 era principalmente construtivista, com o uso de formas geométricas, esquematizadas e generalizadas e cores saturadas. O poder de síntese dessa linguagem,

6 Três organizações infantojuvenis foram criadas. Em 1918, o Komsomol, acrônimo de *Kommunistícheskii soíuz molodióji* (União Comunista da Juventude), para jovens de 14 a 28 anos. Em 1922, a Organização de Pioneiros de Toda a União “V. I. Lénin” (*Vssesoiúznaia pioníerskaia organizátsia ímeni V. I. Lénina*) – os Pioneiros, de 9 a 14 anos, lembravam os escoteiros, o símbolo principal de sua vestimenta era um lenço vermelho usado como gravata e seu lema, como no escotismo, era “Esteja preparado!” (*Bud gotov*) e, depois, “Sempre pronto” (*Vssegdá gotov*). Em 1923, o Pequeno Outubrista (*Oktiabriónok*), reunindo crianças de 7 a 9 anos que atavam à roupa uma estrela de cinco pontas com a imagem do pequeno Lénin. As três organizações, com forte ideologização, representavam o caminho para se tornar um cidadão comunista: os Outubristas eram preparados para virarem Pioneiros, estes membros do Komsomol, estes membros do Partido. (N. da A.)

7 POKRÓVSKAIA, 2013, p. 29, tradução nossa.

relacionada com a produção de cartazes e com a arte do *lubók* (espécie de gravura popular), servia perfeitamente para dar feição às novas publicações e para comunicar-se com camadas não letradas da população.

Vladímir Maiakóvski, um dos expoentes dessa primeira geração das letras russas infantis soviéticas, escreveu livros ideológicos e de produção, mas, ao contrário de muitos pedagogos, defendia a *skazka* e a cultura popular e usou elementos de ambos na composição de seus poemas.

*

Como se pode imaginar, não foi por questões de sobrevivência que Maiakóvski escreveu para o público infantil, mas estimulado pela causa revolucionária. O poeta russo mais conhecido no Brasil não tinha uma relação exatamente próxima com as crianças e escrevia livros para elas com a preocupação de educá-las politicamente, de modo que estabelecessem outra relação com a vida: “Minha última paixão é a literatura infantil: é preciso dar às crianças uma nova percepção do mundo, novos conceitos sobre as coisas que as rodeiam”, disse ele em 1927 numa entrevista para a *Prager Press*.⁸ Assim, se a criação para adultos de Maiakóvski vai muito além de seu posicionamento político, sua produção infantil está quase que completamente relacionada com ele, o que não significa necessariamente falta de apuro artístico, embora em certas obras o tom didático sobressaia.

Maiakóvski escreveu quatorze poemas para crianças e teve nove publicados. O primeiro deles, *Feitas de nuvens* (*Tútchkiny chtútchki* de 1917/1918), é o único que não traz nenhuma referência política. Os versos mostram como as nuvens vão formando pessoas e animais: “depois delas, engolindo sem trégua, rumava o sol à girafa amarela”, assim finaliza. Aqui, “o poeta não está olhando para o futuro nem oferece lições socialistas. No lugar disso, oferece uma descrição lúdica do movimento das nuvens num céu de verão”.⁹

8 MAIAKÓVSKI, 2015, p. 231, tradução nossa.

9 HARBER, 2017, p. 25, tradução nossa.

Erika Harber considera que, quanto à forma, o melhor livro infantil de Maiakóvski é o primeiro: *Conto sobre Piétia, um menino gordo, e Sima, que era esbelto* (*Skazka o Pietie tolstom riebionkie i o Simie kotóryi tónkii*, 10 mil exemplares, a 75 copeques cada), publicado em 1925. A história (a única que o autor nomeou *skazka*) é uma sátira fantástica à burguesia que nascia durante a NEP. No poema, o herói e o anti-herói estão em completa oposição. O “burguês” Piétia era filho de um figurão careca, muito gordo e malvado, que “vivia numa casa de cinco andares” e tinha prazer em negociar. O “proletário” Sima era filho de um ferreiro que trabalhava na fábrica e era “amigo do martelo”. O menino de dedos delicados era tão forte, habilidoso e valente quanto o pai: “De um saco, para a alegria da gente, Sima fazia um capacete, com uma estrela vermelha”. Era “mais limpo que o sabão” e dormia sem fungar. Até os pássaros sabem que “Sima é proletário”. Já Piétia, gordo e comilão, tinha um aspecto de dar medo. Na casa de Piétia comiam geleia, chocolate e marmelada, na de Sima mingau e sopa de repolho.¹⁰

Do ponto de vista da forma, de fato o poema é rico em rimas inesperadas que acontecem em pontos diferentes dos versos (e não apenas no fim deles), jogos de palavras, aliterações e assonâncias, procedimentos que podem ser comparados aos de seus poemas para adultos. Entre outras técnicas (neologismos, uso de linguagem oral, de *slogans* de cartazes, etc.), Harber destaca a utilização variada das rimas:

Em *Conto sobre Piétia* há uma variedade ampla de tipos de rimas. Às vezes Maiakóvski usa a assonância de consoantes no fim da palavra: *trud/tut* [labor/aqui], *riad/oktiabriat* [fila/Outubristas]; em outros casos ele rima palavras de classes gramaticais diferentes, por exemplo, gerúndio e substantivo: *drojá/pojar* [tremendo/incêndio], *deliá/krendeliá* [dividindo/roscas], ou adjetivo e advérbio *Símina/imenno* [de Sima/exatamente].¹¹

Do ponto de vista do conteúdo, chama a atenção um tipo de humor (com um quê de *A fantástica fábrica de chocolates*, de

10 MAIAKÓVSKI, 2018a, p. 4, 5, 6 (trechos traduzidos).

11 HARBER, 2017, p. 30, tradução nossa.

Roald Dahl) que, aos olhos de hoje, pode despertar alguma estranheza. Depois de Piétia ter dado uma sova em um cachorro, um policial mandou o menino por correio para casa: “com dois selos colados no traseiro”. Por engano, não o levaram para casa, mas para uma vendinha que, por ser domingo, estava vazia. Lá ele comeu tudo o que viu pela frente, dos caramelos aos salsichões, e, quando não havia mais nada, atirou-se aos objetos. Insaciável, engoliu até os pedais da bicicleta, mas, ao comer as rodas de borracha, estourou e repartiu-se ao meio e na loja houve uma grande explosão. E toda a comida que comeu se espalhou por quilômetros e alimentou Sima e os pequenos Outubristas. E, quase no fim, lemos: “Crianças, amem o trabalho/ como fora aqui narrado. / Defendam/ os inocentes/ das garras dos burgueses”.¹²

A história de Piétia e Sima recebeu críticas negativas de pedagogos da época pelo conteúdo “tolo e grosseiro”¹³ e por sua linguagem complexa e rebuscada: “Consideraram seu poema ‘incompreensível às crianças’ e recusaram-se a recomendá-lo para ser usado nas escolas e bibliotecas”.¹⁴

Em tom mais didático e espirituoso, Maiakóvski escreveu *Não importa a página, ora é um elefante, ora uma leoa* (*Tchto ni stranitsa, – to slon, to lvitsa*). Rascunhou o poema no *Guia popular oficial do zoológico de Nova Iorque*, em 1925, quando estava nos Estados Unidos. “Mostro lá o leão/ vejam, boa gente/ rei da selva é não, / só seu presidente” (imagem 1), assim se inicia o passeio por um zoológico da União Soviética, onde nem o leão podia ser rei. O humor terno avança pelo passeio poético, cheio de aliterações e onomatopeias, em uma linguagem mais infantil. O texto busca a interação com o leitor – “Abra a página-morada/ vai ver toda a bicharada” (antes do início do poema) – e com o *design* de Kirill Zdaniévitch (1892–1969), artista georgiano (como o próprio Maiakóvski) que enveredou por várias tendências da pintura (do academismo ao cubofuturismo). Ao lado de seu irmão, Iliá Zdaniévitch (1894–1975),

12 MAIAKÓVSKI, 2018a, p. 25, tradução nossa.

13 HELLMAN, 2016, p. 333, tradução nossa.

14 HARBER, 2017, p. 32, tradução nossa.

esteve em contato com grandes nomes da arte russa, georgiana e francesa e ilustrou livros de vários vanguardistas. Iliá foi um dos teóricos do “tudismo” (*vssiótchestvo*, 1913), tendência artística que integraria todas as tradições: tudo era permitido em relação à técnica, à fatura, ao material (percepção que condizia com as mudanças que ocorriam na esfera editorial e do *design*):

Realmente, ao criar o “tudismo”, Zdaniévitch, ao que parece, dificilmente pensava numa verdadeira plataforma artística. Acima de tudo, ele ironizava a paixão por teorias, incluindo a própria. O “tudismo” pode ser visto como uma brilhante “paródia da teoria”, sem que isso o privasse da existência de ideias sérias (tenho em vista, em particular, a apresentação do processo artístico como um espaço ininterrupto de cultura, no qual o tempo como que está ausente).¹⁵

Do “tudismo” participaram pintores como Mikhail Lariónov (1881–1964) e Natália Gontcharóva (1881–1962), além do próprio Kirill. Os livros infantis ilustrados russos são um fenômeno mais ligado à vanguarda russa da década de 1920, mas tanto Maiakóvski quanto Zdaniévitch nos trazem referências estéticas da década anterior, que, se por um lado alimentou as tendências dos anos vinte, por outro tinha suas particularidades. *Não importa a página...* foi publicado em 1928, em russo e em georgiano, pela editora *Zakkniiga*, a 90 copeques o exemplar. Logo no início da história, Zdaniévitch traz a própria imagem de Maiakóvski usando uma espécie de colagem, remetendo ao cubismo (imagem 1).

Maiakóvski escreveu livros ainda mais didáticos, que buscavam dar um parâmetro ético e moral aos leitores, como, por exemplo, *O que é bom, o que é ruim? (Tchto takoie khorochó, tchto takoie plokho?, 1925)*, provavelmente a obra infantil mais conhecida do poeta. O livro vai dando lições de vida aos pequenos: “Ele limpa as botas./ Enxágua as galochas./ Mesmo assim tão novo/ é já um bom garoto”,¹⁶ e nesse tom fala em coragem, respeito aos mais fracos, amor ao trabalho etc.

15 KARÁCIK, 2002, p. 131, tradução nossa.

16 MAIAKÓVSKI, 2018b, tradução nossa.

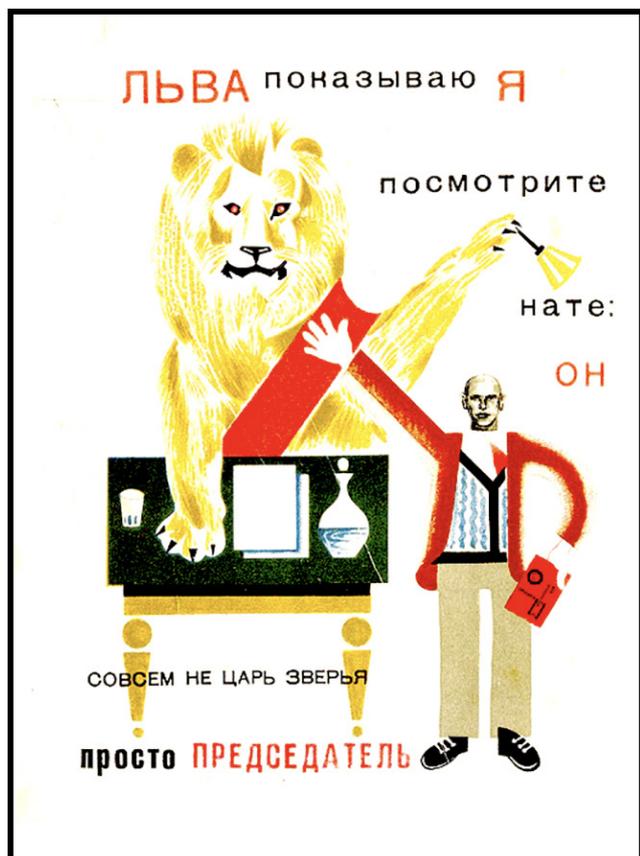


Imagem 1. Página de *Não importa a página, ora é um elefante, ora é uma leoa*. Ilustração: Kirill Zdaniévitch. Fonte: Biblioteca Pública Infantil da Rússia (Moscou/RGDB), domínio público.

Ainda nessa linha, escreveu alguns livros de produção sobre profissões. Hellman notou que “‘crescer’ e torna-se adulto’ são palavras que aparecem com frequência nos poemas”¹⁷ de Maiakóvski. Ele não se interessava “pela infância no sentido de um mundo à parte, autossuficiente”,¹⁸ não tentava expor o ponto de vista infantil, mas tornar as crianças futuros cidadãos comunistas – não por acaso os verbos aparecem constantemente conjugados no futuro, como vários pesquisadores observam. A ideia da construção do futuro se relaciona tanto com o espírito dos anos 1920 quanto com o próprio sistema poético de Maiakóvski, mas, no caso da literatura infantil, esse construto é menos matizado.

No livro de produção *O que é que eu vou ser quando crescer?* (*Kem byt*, 1929, tiragem: 10 mil exemplares, 75 copeques, Gosizdat), várias profissões são apresentadas a um garoto em dúvida com seu futuro: “Os anos se vão,/ logo farei dezessete./ Onde trabalhar, então,/ qual o macete?”.¹⁹ A primeira profissão é a de carpinteiro:

17 HELLMAN, 2016, p. 288, tradução nossa.

18 FÓMIN, 2018, tradução nossa.

19 Tradução feita em 2016 pela pesquisadora em parceria com Graziela Schneider para o designer Daniel Justi. MAIAKÓVSKI, 2018c.

Сработать мебель мудрено́: сначала мы берём бревно и пилим доски длинные и плоские. Эти доски вот так зажимает стол-верстак. От работы пила раскалилась добела. Из-под пилки сыплются опилки. Рубанок в руки — работа другая: сучки, закорюки рубанком стругаем. Хороши стружки — жёлтые игрушки.	Fazer móveis não é mole: primeiro nós apanhamos a lenha e dividimos em pedaços bem finos e espichados. A bancada de marceneiro segura as tábuas, que maneiro. A serra a brilhar de tanto trabalhar. Serra vai, serra vem e esparrama a serragem. A plaina na mão — é outra a faina: ripas e ramos, a plaina aplaina. Aparas de lascar — faz peças amarelas de brincar!
--	---

E a cada nova profissão surge o refrão: “Ser *carpinteiro* até que é bom,/ mas *engenheiro* — / é mais legal”. Depois vem o médico, o operário, o condutor, o motorista, o piloto e o marinheiro. E no desfecho:

Книгу переворошив, намотай себе на ус — все́ работы хороши, выбирай на вкус!	Leia o livro até o final, não deixe passar batido — todo trabalho é legal, escolha o seu preferido!
--	---



Imagem 2: Capa de *Cavallo-fogo* (1928). Autor: Maiakóvski. Ilustração: Lídia Popova.
Fonte: Biblioteca Pública Infantil da Rússia (Moscou/RGDB), domínio público.

Segundo Andrei Rossomákhin,²⁰ esse livro teve mais de 70 reedições, reunindo cerca de 23 milhões de exemplares.²¹ Maiakóvski imaginou o poema depois de ter visto um livro-brinquedo sobre profissões de Lothar Meggendorfer (1847–1925), ilustrador e cartunista alemão: “é preciso fazer um desses no estilo soviético”, disse ele.²² O didatismo, embora prevaleça, não compromete o ritmo e a produção variada de rimas.

A primeira edição foi diagramada e ilustrada pelo pintor e cenógrafo ucraniano Nisson Chifrin (1892–1961), que havia sido membro da Liga da Cultura (*Kultur Lige*), fundada em Kiev, cidade que se tornou um polo da cultura judaica. A organização socialista – da qual participavam Lissitzky, Altman e outros artistas – tinha a preocupação de renovar a arte e a educação judaica, tendo apoiado a abertura de escolas e bibliotecas. Em 1920, a Liga foi dissolvida pelos bolcheviques e a maioria dos membros foi transferida para o narkompros. Nos anos 1920, Chifrin fez outros livros de produção, como o belíssimo *O trem vem vindo* (*Poezd idiot*, 1929), obra composta apenas por ilustrações.

Também impressiona a parceria de Maiakóvski com a artista gráfica Lídia Popova (1903–1951) em *Cavalo-fogo* (*Kon-ogon*, 1928, tiragem: 10 mil exemplares, 35 copeques cada, gosizdat, imagem 2).

Em uma entrevista dada ao jornal *Época* de 14 de maio de 1927, o escritor falou sobre *Cavalo-fogo*, outro livro de produção (profissões):

- Meu objetivo é inculcar nas crianças certas concepções elementares sobre a sociedade, mas faço isso da forma mais cuidadosa, é claro.
- Por exemplo?
- Digamos, há um conto sobre um cavalo com rodinhas. Assim, eu aproveito a oportunidade para explicar à criança quantas pessoas trabalharam para que esse cavalinho fosse feito. Dessa maneira, ela recebe uma representação do

20 MAIAKÓVSKI, 2018b.

21 As tiragens e os preços mencionados são apenas da primeira edição, não o valor total, como foi neste caso apontado.

22 SEMIÓNOVA, 2017, p. 289, tradução nossa.

caráter social do trabalho. Ou descrevo uma viagem e, assim, apresento não apenas a geografia, mas também o fato de que algumas pessoas são pobres e outras são ricas.²³

No poema, um menino pede “umas trezentas vezes”²⁴ ao pai um cavalo, pois quer ser um cavaleiro quando crescer. Como na vendinha não encontram nenhum cavalo de brinquedo, resolvem construir um com a ajuda de vários trabalhadores. Primeiro procuram o artesão, que precisa de um pedaço grosso de papelão para recortar o cavalo, daí vão à fábrica de papel pegar um pedaço com o operário e aproveitam para levar a cola. Dali vão ao marceneiro, que produz as rodinhas. Para a crina da cabeça e da cauda, vão a quem cuida das escovas. Então se lembram dos pregos e dão um pulo no ferreiro e de lá procuram o pintor para não “sair um cavalo pálido e triste-nho”. Então começa o trabalho coletivo (imagem 3): “ao redor do enorme cavalinho de brinquedo se reúnem seus criadores, cujas figuras são menores que sua criação”.²⁵ Assim, após as etapas de produção serem apresentadas, constroem o cavalo “indômito como fogo”.

No fim do poema (imagem 4), o narrador pede ao cavaleiro com seu cavalo que ajude Semión Budióny (1883–1973), que, durante a Guerra Civil (tema frequente nesse decênio), foi comandante do primeiro exército vermelho de cavalaria. A página é sintomática para aqueles anos: é tomada pela imagem de um Pioneiro, com um lenço vermelho no pescoço e um sabre na mão, em movimento, na diagonal (direção que expressa dinamismo).

A escolha de Popova foi feita pelo próprio Maiakóvski, que frequentava os Ateliês Livres de Arte e Técnica (vkhutemas, Moscou), onde ela havia estudado. A tarefa podia ser difícil – “alguns artistas temiam trabalhar com o autor consagrado, conhecendo seu jeito irritadiço, seu gosto por piadas nada inofensivas e suas opiniões categóricas”²⁶ –, mas resultou num

23 SEMIÓNOVA, 2017, p. 289, tradução nossa.

24 MAIAKÓVSKI, 2018d.

25 SEMIÓNOVA, 2017, p. 509, tradução nossa.

26 DIÁDITCHEV, 2018, tradução nossa.



Imagem 3: Página de *Cavalo-fogo*. Ilustração: Lídia Popova.
Fonte: Biblioteca Pública Infantil da Rússia (Moscou/RGDB), domínio público.



Imagem 4: Página de *Cavalo-fogo*. Ilustração: Lídia Popova.
Fonte: Biblioteca Pública Infantil da Rússia (Moscou/RGDB), domínio público.

dos melhores trabalhos de Popova. Discípula de Aleksandra Ekster (uma das “amazonas da vanguarda”), Popova, depois de se graduar, ilustrou livros para a gosizdat (Editora Estatal) e para a *Molodaia gvardia* e também produziu cartazes – ela se inspirava, inclusive, nos cartazes que o próprio Maiakóvski tinha feito para a rosta (Agência Telegráfica da Rússia).

Os versos de Maiakóvski para crianças, em geral, não trazem as inovações estéticas que caracterizaram sua obra “adulta”,²⁷ mas são representativos nessa safra de livros nascidos nos anos vinte, principalmente pela interação do poeta com jovens artistas visuais. Sua postura política não o poupou de duras críticas. Os censores não consideravam seus livros pedagogicamente adequados, até *O que é bom, o que é ruim?* recebeu avaliações negativas. Suas obras para os pequenos leitores chegaram a ser retiradas de bibliotecas de Moscou. Elas como que não respiravam bem em ares stalinistas, não mais compostos pela ideia de um futuro em construção.

*

A relação entre arte e revolução ruiu rapidamente. Com o fortalecimento do regime de Stálin, a partir de 1929, eventos se sucederam em direção à centralização do poder, ao fortalecimento da censura e à uniformização da educação e das artes. Em relação à literatura, evento decisivo foi a criação da União dos Escritores Soviéticos (1932), anulando a existência de todas as outras associações. Presidido por Maksim Górkí, o 1º Congresso da União dos Escritores (1934) apresentou as diretrizes básicas do realismo socialista, tornada estética oficial do país. Os heróis – operários, *kolkhozianos*, funcionários do partido – deveriam ser positivos e otimistas, sem conflitos interiores, e lutar em nome do coletivo por uma sociedade sem classes, destacando os grandes feitos da União Soviética. No discurso de Jdánov, o método de representação foi formulado: “O realismo socialista, método básico da literatura e da crítica literária soviéticas, exige do artista uma representação verídica, historicamente concreta da realidade em seu

27 Cf. estudos de Boris Schnaiderman, Arlete Cavaliere e Letícia Mei.

desenvolvimento”.²⁸ As outras expressões artísticas, com suas respectivas uniões, deveriam se guiar pelos mesmos critérios estéticos e ideológicos.

A arte “formalista” – como eram chamadas genericamente as tendências artísticas que destoavam do realismo socialista – passou a ser duramente criticada. O “formalismo” virou, na imprensa da época, sinônimo de “arte burguesa” ou “antissoviética”, e o rótulo poderia ser aplicado a qualquer forma de expressão artística, incluindo a visual: “A mudança de curso em direção ao enrijecimento do regime enterrou a ilusão sobre o fenômeno do livro infantil como uma forma de criação livre”.²⁹

De meados de 1930 em diante, contos populares e histórias de ficção científica deixaram de ser tão criticados. As obras com elementos do *nonsense* e do alogismo, feitas para divertir e estimular a imaginação, que já eram alvo de críticas, recebiam ataques cada vez mais agressivos. Da noite para o dia, a reputação de nomes que pareciam intocáveis podia acabar. Artigos ou comunicações em reuniões oficiais condenando a arte “formalista” e definindo quem seriam os “formalistas” tornaram-se frequentes, e as consequências aos artistas tachados podiam ser muito graves.

A despeito de seu alinhamento político, os livros de produção de estética construtivista, projetados por talentosos artistas gráficos, como Lídia Popova, Galina e Olga Tchitchagova e Vladímír Lébedev, também foram considerados “formalistas” e muitos de seus criadores caíram no esquecimento por décadas. Nesse cenário, os destinos dos autores foram muito variados, alguns emigraram, outros foram presos e mortos, e outros seguiram trabalhando, tentando adaptar-se aos paradigmas da época. Maiakóvski não chegou a presenciar todo esse processo – o que aconteceu foi que suas obras infantis, mesmo criticadas, continuaram em geral a ser publicadas, mas em edições de *design* mais convencional, com desenhos figurativos e naturalistas. O que os anos 1930 deixaram definitivamente para trás foi a utopia da construção de um mundo novo e a busca por novas linguagens artísticas.

28 ANDRADE, 2010, p. 162.

29 Trecho de entrevista cedida à pesquisadora pelo galerista russo Ildar Galéiev, em 2020.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Homero Freitas de. O realismo socialista e suas (in)definições, *Revista Literatura e Sociedade*, 5 (13), pp. 152–165, 2010. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i13p152-165>.

BITTAR, Marisa; FERREIRA Jr., Amarílio. *A educação soviética*. São Carlos: EdUFSCar, 2021.

DIÁDITCHEV, Vladímir. Contracapa. *Cavalo-fogo (Kon-ogon)*. Moscou: Art Volkhonka, 2018.

FÓMIN, Dmítri. Apresentação. In: MAIAKÓVSKI, Vladímir. *O que é bom, o que é ruim? (Tchto takoe khorochó, tchto takoe plokho?)*. Moscou: Art Volkhonka, 2018.

KARÁCIK, Irina. O manifesto na cultura da vanguarda russa. In: MÉILAKH, Mikhail; SARABRIÁNOV, Dmítri. *Poesia e pintura: coletânea de trabalhos em memória de N. I. Khardjiev (Poeziia i jívopis: sbórník trudov pamiáti N. I. Khárdjieva)*. Moscou: Iazyk russkói kultúry, 2002.

KRÚPSKAIA, Nadiejda. *Organização autodidata (Organizátsiia samoobrazovániia)*. Moscou: Molodaia Gvárdiia, 1922.

HARBER, Érica. Imagens vivas e linguagem admirável: legado do futurismo nos versos infantis de V. Maiakóvski (Iárkiie óbrazy i priekrásnyi iazyk: naslédie futurizma v diétskikh stikhakh V. Maiakóvskogo). *Leituras infantis (Diétskie Tchténiaa)*, São Petersburgo, v. 11, n. 2, pp. 20–38, 2017.

HELLMAN, Ben. *Contos maravilhosos e histórias reais: a história da literatura russa infantil (Skazka i byl: Istoriia rússkoi diétskoi literatúry)*. Moscou: Nóvoie literatúrnoie obozriénie, 2016.

FÓMIN, Dmítri. Apresentação. In: MAIAKÓVSKI, Vladímir. *O que é bom, o que é ruim? (Tchto takoe khorochó, tchto takoe plokho?)*. Moscou: Art Volkhonka, 2018.

MAIAKÓVSKI, Vladímir. *Cartas, esboços e outros materiais (Pisma, nabróski i druguie materiály)*. Moscou: Directmedia, 2015.

MAIAKÓVSKI, Vladímir. *Cavalo-fogo (Kon-ogon)*. Moscou: Art Volkhonka, 2018. Moscou: Art Volkhonka, 2018d.

MAIAKÓVSKI, Vladímir. *Conto sobre Piétia, um menino gordo, e Sima, que era esbelto (Skazka o Pietie tolstom riebionkie i o Simie kotóryi tónkii)*. Moscou: Art Volkhonka, 2018a.

MAIAKÓVSKI, Vladímir. *O que é bom, o que é ruim? (Tchto takoie khorochó, tchto takoie plokho?)*. Moscou: Art Volkhonka, 2018b.

MAIAKÓVSKI, Vladímir. *O que é que eu vou ser quando crescer? (Kem byt?)*. Moscou: Art Volkhonka, 2018c.

POKRÓVSKAIA, Anna. Principais tendências da literatura infantil contemporânea. *Leituras infantis (Diétskie Tchtíenia)*, t. 4, n. 2, pp. 6–37, 2013. Disponível em: <http://detskie-chtenia.ru/index.php/journal/article/view/78>. Acesso: 04/08/22.

SEMIÓNOVA, V. *Os criadores do livro soviético infantil: escritores, poetas, ilustradores (1917–1932) (Tvórtsy soviétskoi diétskoi knígui: prozaiki, poéty, khudójniki)*. Moscou: Biblioteca Pública Infantil da Rússia (RGDB), 2017.

Índice de imagens

Imagem 1: MAIAKÓVSKI, V. Página de *Não importa a página, ora é um elefante, ora é uma leoa*. Ilustração: Kirill Zdaniévitch. Fonte: Biblioteca Pública Infantil da Rússia (Moscou/RGDB), domínio público. Disponível em: <https://arch.rgdb.ru/>. Acesso: 18/09/22.

Imagem 2: MAIAKÓVSKI, V. Capa de *Cavalo-fogo* (1928). Ilustração: Lídia Popova. Fonte: Biblioteca Pública Infantil da Rússia (Moscou/RGDB), domínio público. Disponível em: <https://arch.rgdb.ru/>. Acesso: 18/09/22.

Imagem 3: MAIAKÓVSKI, V. Página de *Cavalo-fogo* (1928). Ilustração: Lídia Popova. Fonte: Biblioteca Pública Infantil da Rússia (Moscou/RGDB), domínio público. Disponível em: <https://arch.rgdb.ru/>. Acesso: 18/09/22.

Imagem 4: MAIAKÓVSKI, V. Página de *Cavalo-fogo* (1928). Ilustração: Lídia Popova. Fonte: Biblioteca Pública Infantil da Rússia (Moscou/RGDB), domínio público. Disponível em: <https://arch.rgdb.ru/>. Acesso: 18/09/22.

(As imagens foram tratadas pela autora.)



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

***Kutcha otvietov v more voprosov:
construções binominais
quantificadoras da língua russa***

***Kutcha otvietov v more voprosov:
quantifying binominal constructions
in Russian***

Autor: Diego Leite de Oliveira

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro,
Rio de Janeiro, Brasil

Edição: RUS. Vol. 13. Nº 23

Publicação: Dezembro de 2022

Recebido em: 15/09/2022

Aceito em: 13/12/2022

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.202328>

OLIVEIRA, Diego Leite de.

*Kutcha otvietov v more voprosov:
construções binominais quantificadoras da língua russa.*

RUS, São Paulo, v. 13, n. 23, pp. 257-285, 2022.



Kutch *otvietov v more voprosov*¹: construções binominais quantificadoras da língua russa

Diego Leite de Oliveira*

Resumo: Neste artigo investigam-se construções binominais quantificadoras do russo, preenchidas pelos lexemas *kutch* (monte) e *more* (mar). Adota-se como fundamentação teórica a Gramática de Construções, que propõe uma abordagem em rede para a análise dos fenômenos linguísticos. Como procedimento metodológico, recorre-se à análise qualitativa de dados de uso da língua, dos séculos XVIII ao XXI, extraídos do *Russian National Corpus*. Os resultados da análise reforçam a hipótese de que a construção especificada com *kutch* parece ser mais antiga do que a com *more* e estar mais rotinizada na rede de construções binominais quantificadoras da língua. Além disso, sugerem que, diferentemente de *kutch*, que parece atuar como elemento não marcado da rede de construções binominais quantificadoras, *more* parece exibir um perfil semântico específico.

Abstract: This paper investigates quantifying binominal constructions in Russian, specified by lexemes *kutch* (heap) and *more* (sea). It adopts Construction Grammar as a theoretical basis, which propose a network approach to the analysis of linguistic phenomena. As a methodological procedure, a qualitative analysis of real language use data, considering 18th to 21st centuries, extracted from *Russian National Corpus*. Results of this analysis confirm the hypothesis that the construction specified with *kutch* seems to be older than that with *more*, and it seems to be more routinized in the network of quantifying binominal constructions of Russian. In addition, the results suggest that, differently from *kutch*, which seems to be the unmarked element on the binominal quantifying constructions network, *more* seems to have a specific semantic profile.

Palavras-chave: Construções binominais quantificadoras; Língua russa; Modelos baseados no uso
Keywords: Quantifying binominal constructions; Russian language; Usage-based models of language

1. À guisa de introdução

U

m tipo aparentemente universal de construções existentes nas línguas refere-se à combinação de ao menos dois sintagmas nominais (SN)² para expressar significados distintos, tais como posse, origem, relações parte-todo etc.– estrutura que vem recebendo habitualmente o rótulo de construção binominal (ALONSO, 2010). Ao menos em línguas indo-europeias,³ esse tipo de construção tende a exibir o primeiro nome como núcleo da expressão, caracterizado ou especificado pelo valor expresso pelo segundo nome, caso em que se observa a função relacional. O russo exhibe um conjunto amplo de significados atrelados a essa construção, alguns dos quais apresentados abaixo.⁴

*(1) Ona opisala iemu samimi tchiornymi kraskami varvarstvo muja i skazala nakonets, tchto vsiu svoiu nadiejdu polagaet na ego drujbu i ljubieznost .*⁵ (PÚCHKIN, A. S. Pikovaia

1 Um monte de respostas em um mar de perguntas.

2 Em algumas línguas, como o português, esses sintagmas nominais podem ser combinados por meio de uma construção de sintagma preposicionado e exigir, portanto, a apresentação de uma preposição. Observem-se, por exemplo, sequências como casa do meu pai, aula de língua russa etc.

3 É possível encontrar construções específicas que invertem a posição dos elementos na construção, como a expressão genitiva em inglês (*My father's car*).

4 Neste artigo, os exemplos serão dados em transcrição para caracteres latinos no corpo do texto. Os exemplos em cirílico serão apresentados em nota de rodapé.

5 *Ona opisala emu samymi chérnymi kraskami varvarstvo muja i skazala nakonets, chto vsiu svoiu nadiejdu polagaet na ego drujbu i ljubieznost .*

* Universidade Federal do Rio de Janeiro. Departamento de Letras Orientais e Esclavas. Programa de Pós-Graduação em Linguística. <http://lattes.cnpq.br/2272404251695784>; <https://orcid.org/0000-0003-0601-4131>; diegooliveira@letras.ufrj.br

dama) Tradução: Ela descreveu-lhe a barbárie do marido com os tons mais obscuros e, por fim, disse-lhe que coloca toda esperança em sua amizade e consideração.

(2) *Tri dievuchki okrujali eio. Odna derjala banku rumian, drugaia korobku so chpil kami, triet ia visoki tchepiets s lientami ognennogo tsvieta.*⁶ (PÚCHKIN, A. S. Pikovaia dama). Tradução: Três moças a rodeavam. Uma segurava um pote de ruge, outra, uma caixa de grampos, a terceira, um gorro alto com fitas cor de fogo.

Em (1) e (2) as instâncias de construções binominais aparecem em negrito. O primeiro exemplo, *varvarstvo muja* (a barbárie do marido), veicula um significado de posse, num sentido amplo⁷ (a barbárie praticada pelo marido). Em (2), observam-se duas instâncias, a saber, *banku rumjan* (um pote de ruge), em que o foco consiste na tipificação do pote a partir da indicação de seu conteúdo, e *s lientami ognennogo tsvieta* (com fitas (de) cor de fogo), em que se especifica uma característica da fita que permite identificá-la, no caso, a cor. Nos três exemplos, observa-se que o núcleo da expressão é o primeiro nome, pois se fala sobre a barbárie, sobre o pote, sobre a fita, sendo o segundo nome utilizado como um adjunto que modifica o primeiro nome. De um ponto de vista esquemático, as sequências em pauta se configuram como [SN1(núcleo)X SN-2gen]. Em outras palavras, tais sequências exibem um padrão em que se observa um primeiro sintagma nominal – que pode ser declinado em casos distintos a depender do contexto em que ocorre na sentença (daí, a especificação X) – funcionando como núcleo da expressão, acompanhado de um segundo sintagma nominal, que é sempre declinado no caso genitivo⁸ (daí a especificação gen) e funciona como modificador do núcleo.

⁶ *Три девушки окружали её. Одна держала банку румян, другая коробку со шпильками, третья высокий чепец с лентами огненного цвета.*

⁷ Para compreensão do sentido de posse nos termos da Linguística Cognitiva, conferir Lambrecht (1991).

⁸ Excluem-se desse grupo expressões que se valem do uso de preposições ao SN2 (*девушка с соседнего двора*) ou que não se valem do caso genitivo para declinar o SN2 (*занятие спортом*).

Dentre os valores expressos por construções binominais, um deles chama atenção por não se configurar exatamente da forma descrita acima: o valor quantitativo. A diferença é que, apesar da similaridade na estrutura de superfície entre a construção com valor relacional e a com valor quantitativo, nesta última parece haver uma distinção em termos de interpretação do núcleo, em que não se tem exatamente o padrão [SN1(núcleo)X SN2gen], mas, sim, o padrão [SN1X SN2(núcleo) gen], ou seja, é o segundo sintagma nominal que assume a função principal na expressão. Os exemplos abaixo, de situações concretas de uso atual, ilustram esse padrão:

(3) [10.] *Pri etom iasno, tchto kutchka tchinovnikov poteriaiut rabotu...*⁹ [2001] (Com isso fica claro que um monte de funcionários perderá o emprego...)

(4) [Nº9, muj, 24,1979, bezrabotni] *Seitchas eto budet prosto bol chaja tusovka s morem piva i vsio.*¹⁰ [2003] ([Nº 9, masc, 24, 1979, desempregado] Agora será apenas uma grande farra com um mar de cerveja e nada mais.)

Em (3) e (4), não se está falando de fato sobre um ‘monte’ (*kutchka*) ou sobre um ‘mar’ (*more*) – elementos que ocupam a posição do SN1 da expressão –, mas, sim, sobre ‘funcionários’ (*tchinovniki*) que perderão emprego, ou sobre a ‘cerveja’ (*pivo*) que será consumida em uma farra (*tusovka*) –, lexemas que ocupam a posição de SN2. Além disso, atente-se para a nuance de grande quantidade atrelada aos contextos (não são apenas funcionários, de um modo genérico, mas muitos funcionários; não é apenas cerveja, mas muita cerveja). Em (3), do ponto de vista formal, verifica-se também que o verbo está marcado na terceira pessoa do plural (*poteriaiut*), com concordância no nível semântico com *tchinovnikov* (de funcionários) e não com *kutchka* (monte). Em ambos os casos, o núcleo da expressão deixa de ser o SN1 e passa a ser o SN2, configuração formal que, associada à semântica de quantificação, faz emergir uma construção nova, que constitui o objeto do presente estudo e passará a ser chamada de **construção binominal quantificadora**.

⁹ При этом ясно, что куча чиновников потеряют работу...

¹⁰ [Nº9, муж, 24,1979, безработный] Сейчас это будет просто большая тусовка с морем пива и всё.

Em russo, observa-se comportamento específico dessa construção, que, segundo Rakhilina (2009), costuma atrair para a posição de SN1 aproximadamente três dezenas de elementos lexicais, capazes de veicular semântica quantificadora. Evidentemente, nem todos esses elementos têm a mesma força expressiva para sugerir a interpretação de grande ou pequena quantidade, o que suscita discussões por parte dos pesquisadores acerca de questões diversas como, por exemplo, o status de gramaticalização de cada elemento como um quantificador da língua e o tipo de quantificação expressa na posição SN1.

Nessa construção, percebe-se, ainda, algum grau de complexidade, pois a estrutura de superfície se confunde ora com a construção relacional, que mantém o núcleo no primeiro nome, ora exhibe características próprias como construção quantificadora. Nesse sentido, a primeira parte do título deste artigo é bastante elucidativa, pois é possível resgatar uma imagem que relembra a construção relacional (um monte em um mar), porém em combinação com palavras que não necessariamente qualificam monte e mar, mas são quantificadas por elas. Se as palavras utilizadas fossem outras na combinação com *kutch*a e *more* – por exemplo, em lugar de *otvietov* e *voprosov*, houvesse *sol*i e *krasnogo tsvieta*, *kutch*a *sol*i e *more krasnogo tsvieta* (um monte de sal em um mar de cor vermelha) – teria-se um exemplo prototípico de uma construção relacional.

Este artigo se dedica a apresentar um breve panorama analítico das chamadas construções binominais quantificadoras da língua russa, que se valem dos lexemas *kutch*a (*monte*) e *more* (*mar*) para ocupar a posição de SN1 – elementos que, apesar de terem função referencial na língua, também podem assumir função gramatical como quantificadores na construção binominal. Neste trabalho, toma-se a hipótese de que a construção especificada com *kutch*a parece encontrar-se em um patamar mais desenvolvido de rotinização na língua russa, combinando-se com um número maior e mais diversificado de lexemas e suscitando mais regularmente a interpretação de grande quantidade. No entanto, sugere-se que há significados veiculados à expressão da quantificação que, ainda que possam ser expressos pela construção que instancia *kut-*

cha como quantificador, são mais adequados em combinação com outras construções como, por exemplo, a expressão com a palavra *more*, como em *more vpetchatlienii* (um mar de impressões) ou *more udovol'stviia* (um mar de satisfação). Para tentar confirmar essas hipóteses, o artigo propõe um estudo empírico, de caráter diacrônico, que compreende o período do século XVIII ao XXI. São analisadas instâncias reais de uso da língua, a partir de dados extraídos do Corpus Nacional da Língua Russa.¹¹

Este artigo está organizado da seguinte forma: além desta introdução, apresenta-se um esboço da fundamentação teórica subjacente ao estudo, acompanhada de uma breve revisão da literatura sobre o surgimento de construções binominais quantificadoras; em seguida, são apresentados alguns apontamentos metodológicos, após o que segue uma seção de análise de dados. Por fim, algumas considerações gerais sobre o tema são apresentadas.

2. Uma abordagem baseada no uso para construções binominais quantificadoras

Abordagens linguísticas construcionistas baseadas no uso rompem com asserções tradicionais estabelecidas na linguística de base estruturalista e formalista, em três eixos fundamentais, descritos abaixo:¹²

a) **Dicotomia gramática vs uso:** não se observa distinção categórica entre esses dois domínios, pois a experiência com o uso da língua fundamenta a representação mental do sistema linguístico;

b) **Dicotomia sincronia vs diacronia:** a língua é tida como um sistema adaptativo complexo sujeito a mudança no decorrer do tempo, de modo que eventos diacrônicos fundamentam e contribuem para explicar fenômenos sincrônicos;

¹¹ Conferir <http://www.ruscorpora.ru>

¹² Para um estudo pormenorizado, conferir Goldberg (1995; 2006), assim como Diessel (2015; 2019).

c) **Distinção sintaxe vs léxico**: em uma perspectiva baseada no uso, o conhecimento linguístico fundamenta-se no domínio de construções, que se organizam na forma de uma rede e se combinam para produzir todas as sentenças tidas como aceitáveis em dada língua e, portanto, sintaxe e léxico não consistem em domínios de natureza distintas e estanques.

Dos três eixos mencionados, o terceiro merece maior escrutínio. Os modelos construcionistas baseados no uso, assumem que a gramática é uma rede de construções ligadas umas as outras por uma série de relações associativas. Assim, as construções constituem os nós e as relações associativas, os elos nessa rede. Esses elos podem ser diversos, cabendo aqui uma breve apresentação de três deles: simbólicos, taxonômicos e de preenchimento de posição.

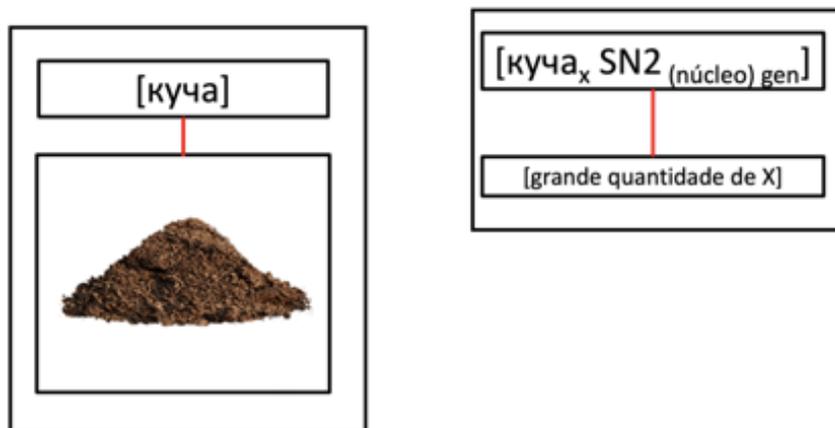
Os elos simbólicos ocorrem dentro da construção, associando forma e significado. Desse modo, o elemento lexical *kutch* (monte), em si, constitui uma construção, assim como também constitui uma construção a expressão [*kutchax* SN2(núcleo)gen], como é possível observar na figura 1.¹³ O traço em vermelho representa a relação simbólica entre forma e significado. A primeira imagem à esquerda designa uma associação entre uma cadeia fônica e uma representação mental, ou conceito, no nível do léxico. Na segunda imagem, representada à direita na figura, observa-se uma associação mais complexa entre forma, envolvendo não somente uma cadeia fônica, mas também especificações sintáticas, associadas ao conceito de

quantificação, no caso, grande quantidade (fig. 1).

A rede pode exibir elos taxonômicos, que envolvem construções com níveis distintos de especificação e abstração, formando uma hierarquia que envolve elementos mais específicos em uma posição in-

Figura 1. Representação dos elos simbólicos de uma construção

Fonte: elaboração própria

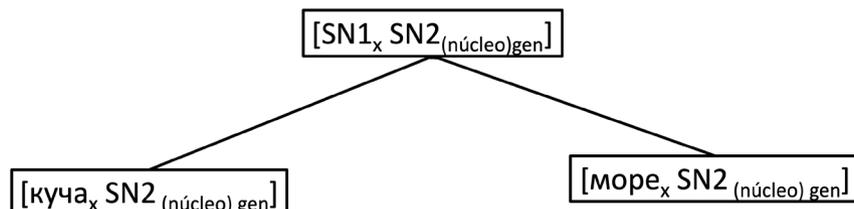


¹³ Nas figuras utilizadas neste trabalho, os lexemas são indicados em cirílico.

ferior e elementos mais abstratos em uma posição superior. Se forem tomadas como exemplo as construções em pauta neste artigo, é possível propor que sua esquematização se dê, no plano taxonômico, da seguinte forma:

Figura 2. Representação dos elos taxonômicos na rede de construções binominais quantificadoras do russo

Fonte: elaboração própria



Na figura 2, no nível superior tem-se o nó construcional na rede com o maior grau de abstração, em que nenhuma posição é especificada fonologicamente. No nível mais abaixo, pode-se observar ao menos dois nós construcionais com maior especificação fonológica, em que a posição SN1 é lexicalmente preenchida, como mostrado na figura pelos elementos *kutcha* (куча) e *more* (more), respectivamente. Como Rakhilina (2009) defende que a língua russa apresenta ao menos três dezenas de palavras que poderiam funcionar como quantificadores, há razões para acreditar que na representação acima seja possível indicar mais nós, ainda que sejam necessários estudos empíricos para sua confirmação.

Por fim, outro tipo de elo importante na representação das construções em uma rede associativa é o de preenchimento de posição.¹⁴ Esse elo especifica a relação de atração que outras construções da língua têm com alguma posição específica da construção investigada. O elo permite postular uma relação forte de preenchimento de posição entre construções (ou lexemas) e posições específicas em uma construção, como ilustra a figura 3, com exemplos das construções estudadas neste artigo. Linhas mais grossas indicam relação mais forte entre as construções.

¹⁴ Uma tradução possível para *filler-slot relation*, elo proposto por Diessel (2015, 2019).

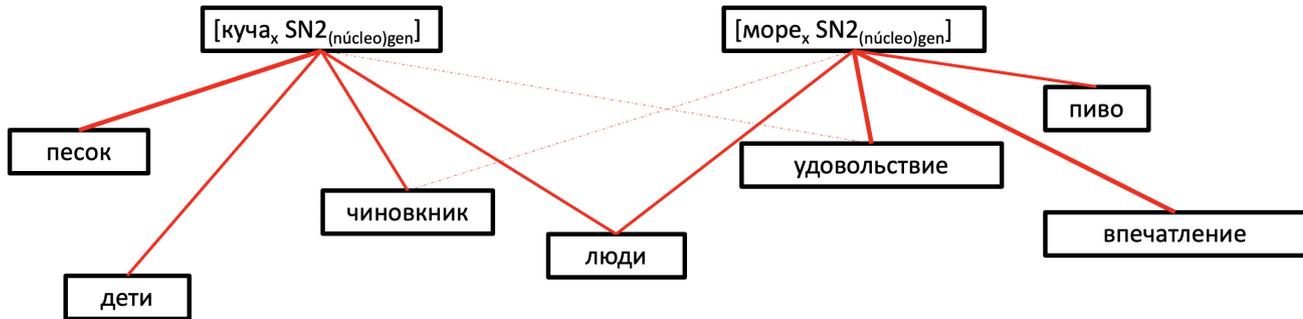


Figura 3. Relações de preenchimento de posição entre lexemas e as construções binominais quantificadoras preenchidas com *груда* e *more*

Fonte: Elaboração própria

Na figura 3, observa-se, com base em dados empíricos a serem apresentados mais adiante, que a construção [*kutchax* SN2(núcleo)gen] e a construção [*moreX* SN2(núcleo)gen] parecem exibir preferências distintas em relação a elementos que podem ocorrer na posição de SN2.

A rede de construções da língua – na qual se incluem também as construções em pauta neste artigo – se configura com base em alguns princípios psicológicos de natureza funcional¹⁵, a saber:

1. **Princípio da motivação maximizada:** construções que compartilham propriedades de forma devem compartilhar alguma propriedade semântica;
2. **Princípio da não sinonímia:** construções que apresentam formas distintas devem apresentar alguma diferença semântica ou pragmática;
3. **Princípio do poder expressivo maximizado:** o inventário de construções da língua é maximizado para atender fins comunicativos;
4. **Princípio da economia maximizada:** considerado o princípio iii, o inventário de construções distintas é minimizado, sempre que possível.

No que diz respeito ao princípio da motivação maximizada, como as construções aqui investigadas apresentam similaridade de forma, exibindo uma cadeia binominal em que o SN2 funciona como núcleo, postula-se que elas também guardam propriedade semântica em comum, qual seja, a de quantificação (no caso, especificação de grande quantidade). Portanto,

¹⁵ Tais princípios podem ser conferidos com mais detalhes em Haiman (1985) e Goldberg (1995).

tais construções devem ser representadas de forma contígua na rede de construções na língua, o que justifica a organização apresentada na figura 2, acima.

Considerando o princípio da não sinonímia, é possível postular que, a despeito de compartilharem aspectos formais e semânticos, as construções estudadas exibem, como elementos fixos na posição de SN1, lexemas distintos, o que faz com que cada construção possua diferenças formais específicas, acarretando também distinções semânticas. Em outras palavras, como cada construção lexicalmente específica exhibe uma distinção formal, é possível postular que elas também apresentarão nuances semânticas distintas.

Com relação ao poder expressivo maximizado, a emergência de várias construções binominais para expressar quantidade na língua pode ser explicada por conta das finalidades comunicativas dos falantes. Quando uma construção nova passa a ser utilizada, ela apresenta forte saliência semântica e poder expressivo e, com o passar do tempo, à medida que sua frequência de ocorrência aumenta, ela pode perder essa saliência, o que motiva o surgimento de novas construções para expressar aquele significado. Essas construções podem conviver harmoniosamente na língua, sendo responsáveis por cobrir campos semânticos distintos na rede de construções, ou podem estar em competição em um processo de acomodação semântica que pode fazer com que uma construção caia em desuso ou que uma nova construção emerja.

Por fim, quanto ao princípio da economia maximizada, atendidas as necessidades comunicativas dos usuários, o inventário de construções da língua fornece apenas o conjunto de construções necessário para viabilizar a comunicação, o que justifica o fato de algumas construções que não atendem mais tais necessidades caírem em desuso.

Considerando o conjunto de relações na rede proposto acima, bem como o inventário de princípios funcionais que operam sobre a configuração da rede, acredita-se ser possível traçar um breve panorama do desenvolvimento da rede de construções quantificadoras na gramática da língua russa en-

tre os séculos XVIII e XXI, principalmente no que diz respeito às construções instanciadas por *kutchá* e *more*, o que será feito mais abaixo, na seção de análise.

3. A origem de construções quantificadoras a partir de construções relacionais

Trabalhos desenvolvidos em algumas línguas apresentam evidências de que a construção binominal quantificadora tem suas origens a partir de uma inferência sugerida de quantidade, em contextos de uso específicos da construção do tipo relacional (TRAUGOTT, 2008; VERVECKEN, 2015; FUMAUX, 2018). Assim, surge a hipótese de que, em dados contextos com possível leitura de quantidade, uma construção do tipo relacional [SN1(núcleo)X SN2gen] pode passar a permitir gradativamente que lexemas específicos sejam reanalisados formalmente como quantificadores na língua, resultando na reinterpretação da sequência mencionada como sendo uma sequência [SN1X SN2(núcleo)gen]. Essa modificação do ponto de vista semântico (emergência do valor quantitativo) associada à modificação no plano sintático (reinterpretação do núcleo da expressão) permite o surgimento de uma nova construção na língua – a construção binominal quantificadora.

Em russo, especificamente, Rakhilina (2009), pela perspectiva da gramaticalização, sugere os seguintes passos para a reanálise de lexemas como quantificadores: (i) formação de uma metáfora ocasional; (ii) fixação em um contexto específico; (iii) inclusão gradual de léxico abstrato; (iv) ampliação do emprego da construção, excluindo-se as restrições inerentes; (v) apagamento ou desbotamento semântico; (vi) total gramaticalização, transformação do nome em um quantificador por excelência.

No que se refere à formação de uma metáfora ocasional, a autora busca compreender, com base na literatura sobre metáfora conceptual (LAKOFF; JOHNSON, 1980), quais são as me-

táforas subjacentes ao conjunto de elementos quantificadores em processo de gramaticalização da língua russa. Partindo do pressuposto de que a conceptualização das expressões linguísticas pode se dar no plano imagético, a autora argumenta que, no caso dos lexemas aqui investigados, as metáforas a que se recorre para veicular a semântica de grande quantidade é “MAIS É PARA CIMA”, como em *kutcha*, e “MAIS É PARA OS LADOS”, com em *more*.

Apesar de não adotar uma concepção estritamente construcionista para o fenômeno, a autora parece reconhecer que o contexto de fixação dessas metáforas é a sequência binominal que, paulatinamente, vai perdendo a coerência semântica dos elementos que se combinam com o lexema quantificador, incorporando itens lexicais que se distanciam de sua semântica original e permitindo o uso de léxico abstrato, o que evidentemente está correlacionado com a ampliação de contextos possíveis de uso da expressão. Com o passar do tempo, a semântica original do item que funciona como quantificador pode não ser mais recuperada, de modo que permaneça apenas a interpretação quantificadora do item, que deixa de ter natureza lexical para ser interpretado como um elemento gramatical, o que a autora denomina “total gramaticalização do elemento quantificador”.

No que diz respeito aos elementos estudados, a gramaticalização plena como quantificador ainda não foi observada. Porém, segundo Rakhilina, é possível postular uma escala dos elementos lexicais em processo de gramaticalização. Nesse sentido, a autora propõe um quadro em que se apresenta *kutcha* como o elemento mais avançado do grupo de quantificadores, ao passo que *kopna* (tufo) é apresentado como o elemento menos gramaticalizado. Como critério para postular essa escala, Rakhilina apresenta as possibilidades de combinação desses lexemas. Para a pesquisadora, *kutcha* praticamente não apresenta restrições de combinação, ao passo que *kopna* parece combinar-se com um conjunto muito reduzido de lexemas, incluindo-se aqui apenas o lexema *volos* (*kopna volos*). Com relação a essa escala, nada é dito sobre *more*.

A análise de Rakhilina funciona como um bom ponto de partida para estudos sobre construções binominais quantificadoras, pois oferece alguns direcionamentos quanto ao estágio de gramaticalização de quantificadores na língua. Associada a uma concepção construcionista baseada no uso, que concebe os quantificadores não como elementos isolados, mas como participantes de uma construção maior, é possível obter frutos interessantes para a compreensão do processo de quantificação nas línguas.

O presente trabalho parte da hipótese sugerida por Rakhilina, a saber, a de que *kutch*a parece ser o elemento mais avançado no *continuum* de gramaticalização de lexemas como quantificadores na língua. Porém, ao adotar uma perspectiva construcionista baseada no uso, considera que o lexema *kutch*a atua como quantificador, enquanto integra a construção [*kutch*a x SN2(núcleo)gen] e, nesse sentido, é a construção que se torna mais rotinizada na língua como uma construção de quantificação, permitindo a emergência de outras construções na rede, inclusive de um padrão mais abstrato do tipo [SN1x SN2(núcleo)gen]. Com vistas a explorar essa hipótese empiricamente, o presente trabalho propõe o estudo das construções quantificadoras fonologicamente especificadas com os lexemas *kutch*a e *more* e, na próxima seção, faz alguns apontamentos sobre os procedimentos metodológicos adotados para este fim.

4. Aspectos metodológicos

A pesquisa realizada toma como base uma análise de cunho qualitativo de dados reais de uso da língua, extraídos de um banco de dados específico. Assim, recorreu-se ao Corpus Nacional da Língua Russa, base de dados que congrega diversos tipos de *corpora*, organizados por um amplo conjunto de pesquisadores de diversas universidades russas e que pode ser conferido no website <http://ruscorpora.ru>. A figura 4 abaixo ilustra a homepage da base de dados.

Национальный корпус русского языка —
представительная коллекция текстов **на русском языке**
общим объемом **около 1,5 млрд слов**, оснащенная
лингвистической **разметкой** и инструментами поиска

ИРЯ  ИИПИ РАН Яндексу

[Подробнее о Корпусе](#)

Введите слово или фразу

Основной (375 млн)	Параллельный (151 млн)	Поэтический (13 млн)	Мультимедийный (5 млн)
Газетный (790 млн)	Обучающий (664 тыс)	Устный (13 млн)	Мультипарк (229 тыс)
Синтаксический (1 млн)	Диалектный (485 тыс)	Акцентологический (133 млн)	Исторический (13 млн)

Figura 4 Página principal do Corpus Nacional da Língua Russa

FONTE: Национальный корпус русского языка (<http://www.ruscorpora.ru>)

Na análise empreendida, foi utilizada a seção *Osnovnoi korpus* (*Основной корпус*), que, como um todo, conta com aproximadamente 375 milhões de palavras. Para o presente trabalho, foi necessário reduzir a busca de dados a um conjunto de 12.267.869 (doze milhões, duzentos e sessenta e sete mil oitocentos e sessenta e nove) milhões de palavras, de modo a equilibrar o volume de palavras disponível para cada século estudado, já que a distribuição de palavras por século não é homogênea no corpus. Os séculos XX e XXI contam com um conjunto de palavras muito maior do que os séculos XVIII e XIX. Como este trabalho se propôs a investigar dados dos séculos XVIII a XXI, restringiu-se a busca a um conjunto de aproximadamente três milhões de palavras por século. Para realizar tal redução, foi necessário recorrer à função *zadat' podkorpus* (*здать подкорпус*), seguindo as instruções do site, e criar *subcorpora* específicos por século, fazendo uma escolha pormenorizada que permitisse a redução do banco de dados a um conjunto pesquisável. Uma forma de reduzir o volume de dados analisados é realizar a busca separadamente por século e escolher textos específicos. Assim, foram utilizados textos não literários e escolhidos os seguintes grupos, confor-

me taxonomia do corpus: *memuari* (мемуары), *pis'mo delovoe* (письмо деловое), *pis'mo publitsisticheskoe* (письмо публицистическое) *pis'mo litchnoe* (письмо личное), *zapiska slujebnaia* (записка служебная) e *zapiska litchnaia* (записка личная).

A justificativa para o limite de séculos investigados neste trabalho se conforma a restrições técnicas. O Corpus Nacional da Língua Russa não disponibiliza dados relevantes anteriores ao século XVIII, o que dificulta a busca por contextos que permitam a identificação da origem da construção binominal quantificadora em russo. Além disso, a investigação escrutinada de dados anteriores ao século XVIII requer conhecimento específico, indisponível atualmente para quem está desenvolvendo esta pesquisa. Dessa forma, para um trabalho futuro mais específico, o apoio de especialistas em língua russa antiga será requerido. Por ora, como já dito, o trabalho pretende apenas apresentar o desenvolvimento das construções em pauta no decorrer dos séculos que o Corpus Nacional da Língua Russa permite fazer de modo empiricamente controlado, no sentido de minimizar possíveis vieses de análise.

A justificativa para a escolha das construções lexicalmente especificadas com *kutch*a e *more* se apoia em dois pontos: de um lado *kutch*a (monte, montinho) aponta para referente que em si já pressupõe a noção de agrupamento de elementos sólidos (*kutch*a *peska*, monte de areia, *kutch*a *navoza*, monte de esterco) e, de outro, *more* (mar) refere-se a um elemento da natureza que, dada sua grandiosidade, pode ser utilizado em metáforas eventuais de grande quantidade, principalmente em se tratando de elementos líquidos, com base na proposta de Lakoff e Johnson (1980), a que Rakhilina (2009) recorre para o russo (*more krovi*/um mar de sangue, *more slioz*/um mar de lágrimas, ou seja, quantidade considerável de sangue ou lágrimas, comparável hiperbolicamente a um mar).

Organizada a amostra e selecionados os lexemas que ocupam a posição fonologicamente especificada das construções, efetuou-se a busca pelas sequências *kutch*a + genitivo e *more* + genitivo. Após a busca por cada combinação elencada, ob-

servou-se que um amplo conjunto de exemplos não era de fato representativo da construção [N1x N2(núcleo)gen], já que a sequência *nome + gen* é genérica o suficiente para retornar instâncias de outras construções da língua como a relacional já mencionada, como em *malen'kie kutchi navoza* (pequenos montes de esterco) e *more ognia* (mar de fogo). Dessa forma, foi necessário efetuar uma filtragem manual dos dados. Por exemplo, foram extraídos dados como *Vsio mel tche i mel tche more jizni* (O mar da vida está cada vez mais raso), em que se observa nitidamente uma sequência *more + genitivo*, porém configurando uma construção relacional “mar da vida”, em vez de uma construção quantitativa (mar de vida significando muita vida). Também foram excluídas expressões como *Po slukham, tchislo unesionnikh v more rybakov -- ot 25-ti do 30-ti tchelovek*. (Segundo boatos, o número de pescadores levados para o mar é de 25 a 30 homens), na qual a sequência *more + genitivo* consiste em um deslocamento de ordem (*tchislo rybakov unesionnikh v more*), típico de orações reduzidas de participio em russo.

Organizado o *corpus* a ser utilizado para a análise, os dados foram analisados século a século, observando-se contextos de ocorrência da construção binominal quantificadora, assim como tipos de lexemas a ocuparem a posição de SN2 em cada construção. Nesse sentido, buscou-se observar se os lexemas que se combinavam com cada construção eram animados ou inanimados, contáveis ou incontáveis, concretos ou abstratos. Além disso, procurou-se observar se as construções demonstravam preferências colocacionais por lexemas específicos, ou seja, se havia combinações recorrentes entre SN1 e SN2. Junto à análise qualitativa, recorreu-se a uma breve análise etimológica dos termos *kutchá* e *more*, a qual será sempre apresentada no começo de cada subseção de resultados específica.

5. Análise dos resultados

5.1. [kutchax SN2(núcleo)gen]

A análise da construção [kutchax SN2(núcleo)gen] se deu inicialmente a partir da busca pela etimologia do lexema *kutcha*. De acordo com o dicionário etimológico de Vasmer (1986, T. II), *kutcha*, em russo, mantém relação com seus equivalentes em outras línguas eslavas (*kutcha*, em ucraniano e bielorusso, *kutche*, em tcheco, *kuczki*, em polonês) e, também, com o lituano *kaukas*, *kaukarà*, *kukulys*, termos utilizados para designar protuberâncias em formato de cone (um inchaço, uma pinha, um morro, uma meda). Com base em Sobolevski (1914, apud VASMER, 1986, p. 437), Vasmer também aponta a hipótese de que *kutcha* advenha do eslavo antigo *кжшта*, cuja referência original aponta para um canto na inclinação de uma colina ou montanha, coberto de folhagem e galhos". Durante a etapa de filtragem dos dados, foram observadas instâncias de uso do elemento *kutcha* com acepções já aparentemente distintas do significado apontado por Sobolevski e mais assemelhadas às acepções indicadas por Vasmer. No século XVIII são comuns expressões como as em (5), (6) e (7) abaixo:

(5) *Piervaia kutchia mnie: drugaia – tiotke, a triet ia tebie...*¹⁶
[1740] (O primeiro montinho para mim, outro para a titia, e o terceiro para você..")

(6) *Na kurieniakh veliet tak tchisto rubit , tchtob vsie sutch ia i staroi valejnik v sajeni sklideni bili, ili po poslednei miere negodnoe izrubit i sklast v kutchi, a rubit lesa na drova s koreni konetchno v marte, apriele, okitiabre i noiabre, a letom ne rubit i pen ia vyche poluarchina ne pokidat .*¹⁷ [1723] (Nos casebres ordenar roçar de forma limpa, de modo que todos os galhos e ramos quebrados pelo vento

¹⁶ Первая куча мне: другая – тетке, а третья тебе...

¹⁷ На куренях велеть так чисто рубить, чтоб все сучья и с тарой валежник в сажени склыдены были, или по последней мере негодное изрубить и скласть в кучи, а рубить леса на дрова с корени конечно в марте, апреле, октябре и ноябре, а летом не рубить и пенья выше полуаршина не покидать.

fossem armazenados em sazhens, ou como última medida o que não prestar picar e reunir em montes, e cortar a madeira em toras pela raiz evidentemente em março, abril, outubro e novembro, e no verão não cortar e não abandonar tocos mais altos do que meio archim.)

(7) *Zlodeiskoi je tolpy tchelovek s 1000 pochli k Khlynovu po Alatskoi doroge, a prottchiia, razdelias na mielkiia kutchi tchieloviek po 20 i po 50, v domy svoi vozvrashaiutsja.*¹⁸[1774] (A multidão ignóbil de uns 1000 foi na direção de Khlinov pela estrada de Alat, e os demais, dividindo-se em pequenos grupos de 20 e 50 pessoas, voltaram para suas casas)

Em (5), já se observa o uso de *kutcha* designando uma espécie de porção (o primeiro pedaço/porção para mim...). Em (6), tem-se o uso de *kutcha* com a noção de aglomeração (reunir em montes) e (7) traz uma noção de agrupamento, sem necessariamente designar grande quantidade, daí vir, inclusive, acompanhada de um adjetivo qualificativo (*melkija kutchi* – pequenos montes/grupos). Todos esses dados são importantes para entender a emergência de uma interpretação quantitativa que vai se tornando cada vez mais convencionalizada em contextos com *kutcha*. Porém, foram excluídos da análise da construção quantitativa.

Removidas instâncias como essas, assim como instâncias da construção relacional, ou seja, aquela que tem *kutcha* como o núcleo da expressão modificado por um SN genitivo, os dados do *corpus* indicam que a construção quantificadora com *kutcha* já está convencionalizada e é relativamente frequente na segunda metade do século XVIII. Já é possível encontrar, neste período, combinações variadas envolvendo *kutcha* e a posição de SN2, incluindo elementos que indicam entidades concretas inanimadas, como em (8), e entidades concretas animadas, como em (9):

(8) *Syn prieezjaet v Indiiju, i, pomnia roditel skoi sovet, staraetsia vsiemi sposobami razbogatet, to iest, i voruet i grabit. Tcherez neskol ko liet vozvrashaetsja on v Angli-*

¹⁸ Злодейской же толпы человек с 1000 пошли к Хлынову по Алатской дороге, а протчия, разделяясь на мелкия кучи человек по 20 и по 50, в дома свои возвращаются.

*ju s kutcheiu zolota; pokupaet sebie zemli i zamki, jiviet pychno, i khodataistvuet v Parlamente za tekh, kotorie, podobno emu, najivaiutsia beztchestnymi sredstvami.*¹⁹. [1791] (O filho chega à Índia e, lembrando-se do conselho dos pais, tenta a todo custo enriquecer, ou seja, rouba e rouba. Depois de alguns anos ele retorna à Inglaterra com um monte de ouro; compra para si terras e castelos, vive com luxo e representa no Parlamento aqueles que, como ele, vive de recursos desonestos.

*(9) Vvietchieru Gubski moi igrал pod oknom na gusliakh i privliok tem kutchu mujikov pod okochko.*²⁰. [1789] (À noite, meu Gubski tocava harpa sob a janela e, com isso, atraiu um monte de mujiques para perto da janela.)

Nos exemplos (8) e (9), o núcleo da expressão não é a posição de SN1, ou seja, aquela preenchida pelo lexema *kutchа*, mas, sim, a posição do SN2, preenchida, a saber, por *zoloto* (ouro) e *mujikov* (mujiques), respectivamente. Em (9), o filho não retorna à Inglaterra com um monte concreto, composto por ouro, mas, sim, com uma quantidade significativa de riquezas que lhe permite a compra de terras e castelos. Em (10) Gubski atrai para perto da janela uma quantidade considerável mujiques e não um monte composto por mujiques.

Do século XVIII ao século XXI observa-se o aumento no número de instâncias da construção [*kutchax* SN2(núcleo)gen] encontradas no corpus, o que costumeiramente é chamado de frequência de ocorrência. O conjunto de lexemas que podem coocorrer com *kutchа* também aumenta no decorrer do tempo, indicando uma ampliação do alcance semântico dos tipos de referentes que podem ser quantificados pela construção, o que costumeiramente é chamado de frequência de tipo. Os

¹⁹ *Сын приѣзжает въ Индію, и, помня родительской совѣтъ, старается всѣми способами разбогатѣть, то есть, и воруетъ и грабить. Черезъ нѣсколько лѣтъ возвращается онъ въ Англію съ кучею золота; покупаетъ себѣ земли и замки, живѣтъ пышно, и ходатайствуетъ въ Парламентѣ за тѣхъ, которые, подобно ему, наживаются безчестными средствами.* No original, o exemplo apresenta grafia antiga, como é possível perceber na nota. Nesse sentido, buscou-se fazer equivalências para algumas letras não mais existentes em russo, assim como para o uso do sinal duro (ѣ equivalente a "e", i equivalente a "i" e ъ equivalente a "ø").

²⁰ *Ввечеру Губский мой играл под окном на гуслях и привлек тем кучу мужиков под окошко.*

exemplos abaixo dos séculos XIX, XX e XXI buscam ilustrar a ampliação no campo semântico de elementos que se combinam na construção.

(10) *Razumieetsia, ia nagovoril emu kutchu viejlivostei i tak jivo iz iavil svoiu radost videt ego...*²¹ [1806-1809] (Evidentemente, eu disse-lhe um monte de palavras corteses e assim com vivacidade manifestei minha alegria em vê-lo...)

(11) *o tchiom mojet dumat tchieloviek v deviatnadsat liet, s goriatchiei krov iu, s nastoitchivoi voleiu, s kutchiei prit-chudlivikh idiei v golovie?*²² [1845] (Sobre o que pode pensar um homem de dezenove anos, com sangue quente, com vontade persistente com um monte de ideias extravagantes na cabeça?)

(12) *Ia nie imieiu sekundotchki -- napisat Tebie dlinnoe pis mo -- u menia kutcha raboty.*²³ [1912-1917] (Eu não tenho um segundinho para escrever a você uma longa carta – tenho um monte de trabalho.)

(13) *Riadam babuchka-invalid i mama, prorobotavchaia vsiu svoiu jizn utchiteliem natchal nyh klassov i nakopivchaia tol ko kutchu bolieznei.*²⁴ [1991] (Ao lado há a avó deficiente e a mãe, que trabalho toda sua vida como professora das séries iniciais e acumulou somente um monte de doenças.

(14) *My uje nie znali, tchto dumat, osobenno kogda iz zdaniia vybejala kutcha politseiskikh.*²⁵ [2002] (Nós já não sabíamos o que pensar, principalmente quando um monte de policiais saiu correndo do prédio.)

21 *Разумеется, я наговорил ему кучу вежливостей и так живо изъяснил свою радость видеть его....*

22 *о чем может думать человек в девятнадцать лет, с горячей кровью, с настойчивой волею, с кучей причудливых идей в голове?*

23 *Я не имею секундочки -- написать Тебе длинное письмо -- у меня куча работы.*

24 *Рядом бабушка-инвалид и мама, проработавшая всю свою жизнь учителем начальных классов и накопившая только кучу болезней*

25 *Мы уже не знали, что думать, особенно когда из здания выбежала куча полицейских.*

(15) *Ètot moment byl dlia menia kak kholodni duch: ia kak-to vnezapno ponial, tchto vokrug na samom diele kutcha problem.*²⁶ [2018] (Esse momento foi como um banho de água fria para mim: de algum jeito eu de repente entendi que à minha volta na verdade havia um monte de problemas.)

Os exemplos apresentados de (10) a (15) dão indícios de que a construção incorporou um amplo conjunto de conceitos. É possível perceber, com *kutchu vejlivostei*, a quantificação de coisas que podem ser ditas; com *c kutchej pritchudlivikh idej*, a quantificação de elementos no campo mental; com *kutcha raboty*, a indicação de quantidade de atividade a ser desenvolvida; com *kutchu boleznei*, a quantificação de elementos que impactam a constituição física dos seres vivos; com *kutcha politseiskikh*, a ampliação da esfera de entidades animadas que podem ser quantificadas por *kutcha* e, por fim, com *kutcha problem*, a quantificação de elementos abstratos de um modo genérico. De fato, tal como exposto por Rakhilina, observa-se um amplo conjunto combinações de *kutcha* para a expressão da semântica de quantificação, incluindo-se a esfera discursiva, mental-psicológica, física, ramos de atividades etc., de modo que [*kutchax* SN2(núcleo)gen] se configura hoje como uma estratégia com grande alcance de expressão de grande quantidade.

5.2. [*morex* SN2(núcleo)gen]

Como no caso de [*kutchax* SN2(núcleo)gen], procedeu-se à observação da etimologia do lexema que ocupa a posição de SN1 na construção, no caso *more*, na construção [*morex* SN2(-núcleo)gen]. Segundo Vasmer (1986, T. III), *more*, em russo, correlaciona-se aos seus equivalentes nas demais línguas eslavas (*more* também em ucraniano e bielorusso, *more*, em eslavo antigo, *морé*, em búlgaro, *mòrje* em sérvio, *morjê*, em esloveno, *moře*, em tcheco, *more*, em eslovaco, *morze*, em polonês) e também ao lituano *mãrios*, com acepção de “mar”, pondendo, em alguns momentos referir-se a lago *more Tchudskoe* “Lago Tchudski” (*Житие Александра Невского* apud VASMER, 1986, T. II, p.654).

²⁶ *Этот момент был для меня как холодный душ: я как-то внезапно понял, что вокруг на самом деле куча проблем.*

A metaforização do mar como um espaço onde se encontra grande quantidade de alguma coisa não é necessariamente nova. É possível observá-la, por exemplo, em uma instância da construção relacional do exemplo (16), abaixo, ainda na segunda metade do século XVIII:

(16) ...*no krasota sierdtsa iest strana i grad spokoistviia; skviernaia je ducha iest more mutchieni*.²⁷ [1766] (...mas a beleza do coração é um espaço e uma cidade de tranquilidade; já a alma ruim é um mar de sofrimentos.)

O contexto de uso da expressão *more mutchieni* (mar de sofrimentos) não traz nenhum indicativo formal ou funcional de que se tem aqui de fato uma construção quantificadora consolidada. O que se tem é uma imagem criada a partir da metaforização do conceito de mar, constituído de sofrimentos, como um espaço que é fluido, incerto, em parte desconhecido, sem a segurança de um espaço concreto, criado pelo homem, como uma cidade, à qual se associa o conceito de tranquilidade, em oposição a sofrimento, no exemplo apresentado. Consequentemente, como uma das propriedades que caracterizam mar é a sua dimensão extensa, entende-se que a dimensão dos sofrimentos também assim o é, o que pode contribuir para a interpretação de grande quantidade.

Diferente situação se observa nos contextos abaixo, em (17) e (18). Nos dois casos, a semântica de grande quantidade não é somente uma inferência proporcionada por uma imagem, além do fato de que o núcleo formal da expressão de fato é o SN2 e não o SN1.

(17) *Vozvraschaias , videl mnojestvo narodu, kataiushegosia osobenno na sankakh tchukhontsev; pogoda, kstati, -- prevoshodnaia; a u balaganov, na Tsaritsinom, izdali vidnieetsia more narodu*²⁸ [1880] (Ao voltar, vi uma multidão de gente andando principalmente nos trenós de finlandeses; o clima, aliás estava excelente e nas barracas em Tsarytsin, se via um mar de gente.)

27 ...*но красота сердца есть страна и град спокойствия; скверная же душа есть море мучений*

28 *Возвращаясь, видел множество народу, катающегося особенно на санках чухонцев: погода, кстати, - превосходная; а у балаганов, на Царицыном, издали виднеется море народу.*

(18) *Khotel bi skazat , tchto zdes je, v nepreryvnosti neafektirovannykh melodij, ja viju i buduschego Vagnera, no, navierno, tut u menia peresol. V obschem, ja polutchil more udovol stvija.*²⁹ [2005] (Queria dizer que aqui mesmo, na continuidade das melodias não afetadas, vejo também o futuro Wagner, mas provavelmente estou me excedendo aqui. No geral eu, obtive um mar de satisfação.)

Em (17), a noção de grande quantidade se encontra dada por pistas contextuais que vão além da expressão *more narodu*. Além disso, o que se vê de fato nas barracas não é um mar, mas pessoas que estão em grande quantidade. Em (18) o que se recebe é a satisfação e não o mar que, no contexto, atua nitidamente como um modificador de satisfação, quantificando esse elemento.

Além da menor frequência da construção [*morex* SN2(-núcleo)gen] em relação à construção [*kutchax* SN2(núcleo)gen] observada na amostra, a variabilidade das combinações com *more* é, nitidamente, inferior à variabilidade de combinações com *kutchax*. Enquanto este último parece exibir um leque mais amplo de possibilidades, *more* parece, em alguma medida, dar preferência a quantificação de líquidos, como em (19) e (20), ou de elementos que, ao serem conceptualizados como estando em grande quantidade, tendem a se espalhar no espaço, como em (21) e (22), o que contribui para corroborar o emprego da metáfora MAIS É PARA OS LADOS, proposta por Rakhilina (2009). Além disso, foi possível observar uma combinação maior de substantivos que designam sentimentos, sensações e demais substantivos abstratos com a construção [*morex* SN2(núcleo)gen], como se observa em (23) e (24). Uma hipótese subjacente a essa observação seria a conceptualização de sentimentos e sensações como elementos fluidos, sem fronteiras bem delimitadas e que, da mesma forma como a maioria dos elementos líquidos (com exceção de lágrima), consistem em entidades massivas, ou seja, incontáveis.

²⁹ Хотел бы сказать, что здесь же, в непрерывности неафektированных мелодий, я вижу и будущего Вагнера, но, наверное, тут у меня пересол. В общем, я получил море удовольствия.

(19) *S nejnjeicheiu duchoi geroiski umirala, Supruga i družiej povergla v more slioz*³⁰ [1792] (Com a alma mais suave morreu de forma heróica, submeteu o esposo e os amigos a um mar de lágrimas.)

(20) *Dvesti liet Rossiia soprikasalas s Tchietchnei, i bylo prolito more krovi.*³¹ [2003] (Por duzentos anos a Rússia tem atritos com a Tchetchênia e foi derramado um mar de sangue.)

(21) *Ona govorila s gromadnym vooduchevlieniem. Predo mnoi bylo more golov, stchastlivie litsa, osveschionnie jarkimi projektorami.*³² [1938] (Ela falava com uma animação enorme. Na minha frente havia um mar de cabeças, faces felizes, iluminadas por projetores brilhosos.)

(22) *Dalee polukrug beregovej Palermo, dalee – more apel sinovyh rosch i mnojestvo jioltykh totchek – apel sinov.*³³ [1910] (Mais a frente o semicírculo da costa de Palermo, mais adiante um mar de laranjeiras e de pontos amarelos – as laranjas.)

(23) *Obschenie s etim malen kim chketom prinosit more stchast ja i polojitel nyh emocij.*³⁴ [2003] (A conversa com esse pequeno moleque traz um mar de felicidade e de emoções positivas.)

(24) *Po utram uje neskol ko dnej tchitaju prozu Pasternaka, vperemejku s drugimi knigami, delaju vypiski i polutchaju*

30, *Съ нѣжнѣйшею душой геройски умираю, Супруга и друзей повергла въ море слезъ.* Dado o uso de grafia antiga no original, seguiu-se o mesmo procedimento de transliteração do exemplo (8), acima.

31 *Двести лет Россия соприкасалась с Чечней, и было пролито море крови.*

32 *Она говорила с громадным воодушевлением. Предо мной было море голов, счастливые лица, освещенные яркими прожекторами.*

33 *Далее полукруг береговой Палермо, далее – море апельсиновых рощ и множество желтых точек – апельсинов.*

34 *Общение с этим маленьким шкетом приносит море счастья и положительных эмоций.*

more udovol stvija.³⁵ [2004] (De manhã, já há alguns dias, leio a prosa de Pasternak entremeadada com outros livros, faço anotações e obtenho um mar de satisfação)

6. Discussão

A expressão de quantidade através de estruturas binominais é um recurso comumente utilizado nas línguas e, em russo especificamente, consiste em uma estratégia produtiva e variada. Nessa língua, Rakhilina (2009), como já dito acima, busca explicar o uso de expressões binominais quantificadoras, por meio da habilidade cognitiva de metáfora, apoiando-se na proposta de Lakoff e Johnson (1980), para quem o sistema conceptual dos seres humanos é essencialmente metafórico. Diante dessa contribuição de Rakhilina, uma questão permanece em aberto: por que *kutchá* parece exibir poucas restrições de combinação, nas palavras da autora, refutando apenas líquidos (RAKHILINA, 2009), ao passo que *more* exibe uma tendência de uso mais limitada?

Uma resposta inicial é a de que *kutchá* já traz em si uma noção de aglomeração, mesmo na construção relacional em que o núcleo é o SN1. Um monte pode ser um grupamento de coisas da mesma natureza ou de natureza diversificada aglomeradas de algum modo. O lexema *kutchá* passa a se combinar, ainda na construção relacional, com elementos concretos incontáveis como areia (*pesok*), gelo (*liod*) ou esterco (*navoz*), até incorporar elementos contáveis e abstratos de diversos tipos. Além disso, *kutchá* parece já exibir uma riqueza de combinações desde os séculos XVIII e XIX, assim como uma frequência de uso mais elevada do que *more*. Essa riqueza de usos observada já nesses séculos pode servir como indicador que o uso de *kutchá* com valor quantitativo seja mais antigo do que o uso de *more*.

³⁵ По утрам уже несколько дней читаю прозу Пастернака, вперемежку с другими книгами, делаю выписки и получаю море удовольствия.

Além disso, a semântica original hipotética proposta para *kutchá*, como um canto na inclinação de uma colina ou montanha, coberto de folhagem e galhos, parece ter se perdido com o tempo, o que faz com que os usuários da língua não façam uma associação do quantificador com a referência original do lexema, o que é diferente em relação a *more*, lexema ainda usado com grande frequência com valor referencial, indicando mar. Assim, o usuário da língua não necessariamente recupera a semântica original de *kutchá* quando recorre à quantificação, sem implicar, por exemplo, a noção de aglomeração ou verticalidade. Por outro lado, quando se recorre à expressão com *more*, os usos parecem evocar uma imagem na qual a semântica referencial de mar ainda parece contribuir para a imagem da construção, como em *zaterjat'sja v more informacii* (perder-se em um mar de informação). Isso faz com que possíveis elementos a se combinarem com *more* sejam elementos que estão direta ou indiretamente relacionados à noção de fluxo e movimento, como líquidos em geral, como os originais sangue (*krov'*) e lágrimas (*sljozy*), assim como elementos direta ou indiretamente ligados à noção de fluidez, como sensações e sentimentos, a saber prazer/satisfação (*udovol'stviye*), amor (*liubov*), ou ainda elementos que ocupam um espaço a partir da noção de amplitude horizontal, como pessoas (*ljudi*). Com isso, com base nos princípios de organização funcional da gramática em rede, apresentados na seção 2 deste artigo, pode-se dizer que as construções [*kutchax* SN2(núcleo)gen] e [*morex* SN2(núcleo)gen] compartilham aspectos formais associados à semântica de grande quantidade, o que permite postular que tais construções se encontram contíguas na rede, exibindo o mesmo grau de abstração. Por outro lado, como cada construção apresenta na posição de SN1 um elemento lexical fixo distinto para a expressão de grande quantidade, as construções apresentam nuances semânticas distintas (princípio da não sinonímia) de modo que [*morex* SN2(núcleo)gen] exibe um perfil semântico mais específico, combinando-se com um número de lexemas mais restritos do que [*kutchax* SN2(núcleo)gen]. Assim, assegurando tanto o poder expressivo maximizado como a

economia maximizada, tais construções parecem ocupar zonas conceptuais distintas da expressão de grande quantidade na língua russa.

7. Considerações finais

Este artigo buscou apresentar um breve panorama do desenvolvimento das construções [*kutchax* SN2(núcleo)gen] e [*morex* SN2(núcleo)gen] como construções binominais quantificadoras atreladas ao padrão mais abstrato [SN1x SN2(núcleo)gen]. Nesse padrão, o SN2 da expressão assume a função de núcleo, sendo quantificado por elementos que assumem a posição de SN1 e, dessa forma, os elementos nominais *kutchax* e *morex* atuam como quantificadores, descolando-se de seu valor referencial original, ou seja, já não designam montes ou mares, como quando ocorrem em outra construção, mas, sim, grande quantidade de alguma coisa.

Aqui, verificou-se que inicialmente *kutchax* estava atrelado à aglomeração de elementos da mesma natureza, capazes de formar um monte concreto e gradualmente vai ampliando suas possibilidades de uso, de modo que atualmente exibe grande capacidade de combinação com elementos de natureza diversificada. Por outro lado, *morex*, a despeito de já ser usado metaforicamente com líquidos desde, pelo, menos o século XVIII, manteve mais restrito seu arcabouço de combinações indicando maior preferência por elementos abstratos e metafóricos como elementos fluidos, que vinculam a noção de fluxo ou de espalhamento horizontal. Para validar os apontamentos apresentados neste trabalho, tem-se como objetivo futuro a realização de uma análise quantitativa, que considere aspectos estatísticos de distribuição dos dados no corpus analisado.

Referências bibliográficas

ALONSO, K. S. B. *Construções binominais quantitativas e construção de modificação de grau: uma abordagem baseada no uso*. 2010. Tese (Doutorado em Linguística) – PPG em Linguística, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

DIESSEL, H. Usage-based construction grammar. In: DABROWSKA, Ewa; DIVJAK, Dagmar (eds.). *Handbook of Cognitive Linguistics*. Berlin: Mouton de Gruyter, 2015, pp. 295-321.

DIESSEL, H. *The grammar network: how language structure is shaped by language use*. Cambridge: University Press, 2019.

FUMAUX, N. C. A. *Construcionalização de ‘um monte de SN’: uma abordagem centrada no uso*. 2018. Dissertação (Mestrado em Linguística) – PPG em Linguística, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.

GOLDBERG, A. E. *A construction grammar approach to argument structure*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1995.

GOLDBERG, A. E. *Constructions at work: the nature of generalization in language*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Metaphors we live by*. Chicago: University Press, 1980.

LANGACKER, R. *Foundations of Cognitive Grammar*. Stanford: Stanford University Press, 1991.

TRAUGOTT, E. C. Grammaticalization, constructions and the incremental development of language: suggestions from the development of degree modifiers in English. In: ECKARDT, R.; JÄGER, G.; VEENSTRA, T. (eds.). *Variation, selection, development: probing the evolutionary model of language change*. Berlin: Mouton de Gruyter, 2008.

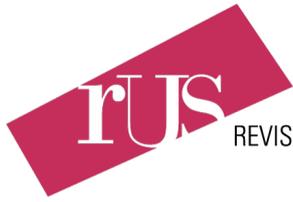
VERVECKKEN, K. D. *Binominal quantifiers in Spanish: conceptually-driven analogy in diachrony and synchrony*. Berlin: Mouton De Gruyter, 2015.

ПУШКИН, А. Пиковая дама. *Источник текста: Собрание*

сочинений А.С. Пушкина в десяти томах. Москва: ГИХЛ, 1960, том 5. Disponível em: http://az.lib.ru/p/pushkin_a_s/text_0426.shtml. Último acesso: 01 de setembro de 2022.

РАХИЛИНА, Е. Лингвистика конструкций. Москва: Абуковник, 2009.

ФАСМЕР, М. Этимологический словарь русского языка. Т. II. Москва: Прогресс, 1986.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Sal no Machado

Salt on axe

Autor: Rafael Bonavina

Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil

Edição: RUS, Vol. 13. Nº 23

Publicação: Dezembro de 2022

Recebido em: 11/08/2022

Aceito em: 19/11/2022

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.200983>

BONAVINA, Rafael.

Sal no Machado (Resenha).

RUS, São Paulo, v. 13, n. 23, pp. 287-291, 2022.



Sal no Machado

Rafael Bonavina*

Resumo: Resenha do livro *Sal no machado*, uma antologia de poemas de Ossip Mandelstam, traduzidos por Astier Basílio.

Abstract: Review of the book *Sal no Machado*, an anthology of poems by Ossip Mandelstam, translated by Astier Basílio.

Palavras-chave: Ossip Mandelstam; Poesia; Literatura de cordel; Samizdat
Keywords: Ossip Mandelstam; Poetry; Literatura de Cordel; Samizdat

* Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Mestrando em Literatura Brasileira e graduação em Letras Portugueses/Russo. <http://lattes.cnpq.br/2662388651397242>; <https://orcid.org/0000-0002-9669-7708>; rafaelbonavina@gmail.com

Existem muitas peculiares correspondências entre a literatura russa e a brasileira, algumas já exploradas pela nossa crítica literária, como a importância da discussão de uma identidade nacional e uma relação complexa com a cultura europeia, outras ainda permanecem pouco exploradas, embora sejam de profundo interesse. É o caso de certo traço primitivista na literatura moderna: no caso brasileiro, salta aos olhos Mário de Andrade; no russo, Khlébnikov, autor do famoso poema “Canção Iraniana”, em que elementos da cultura popular ombreiam símbolos da modernidade. Essa interface intercultural é um campo profícuo de análise, como se poderia depreender pela abordagem do folclore nesses dois autores ou das várias pesquisas que se centraram nesse âmbito.

Nesse sentido, *Sal no machado* não se apresenta como mais uma tradução de poemas russos em formato tradicional, mas surge como uma proposta editorial interessante. Como explica na sua introdução, o tradutor e editor Astier Basílio propõe uma releitura estética do projeto gráfico do livro, aproximando o *samizdat* russo do cordel brasileiro. De uma perspectiva tradicional, o leitor mais exigente notará que a edição conta com alguns deslizes aqui e ali, o que é compreensível em um livro editado por uma só pessoa. Nesse sentido, o próprio processo editorial emula os dois gêneros editoriais, que também eram feitos de maneira solitária e, por isso, não eram impecáveis. Justamente o contrário, tinham um estilo próprio, baseado na fala popular e não na gramática normativa imposta pela cultura oficial.

Se, por um lado, o livro emula o estilo das publicações feitas de maneira amadora e clandestina da União Soviética; por outro, a capa com a xilogravura de Bebel Lélis traz o leitor ao âmbito da cultura popular brasileira, o que ainda assim ecoa esse primitivismo modernista de que falamos anteriormente. O resultado é bastante promissor e cativante, pois une forma e conteúdo em uma tradução brasileira de poemas soviéticos. Digo promissor, já que o autor deixa bastante claro que esse *Sal no machado* é um projeto incompleto, um cartão de visitas, pois sua coletânea de poemas traduzidos é bem maior que a dezena de poemas apresentados no folheto. Infelizmente, no entanto, não cabiam nesse formato e seguem à espera de uma edição completa.

De um ponto de vista tradutológico, é preciso fazer algumas considerações. Astier Basílio deixa claro que não traduziu o livro sozinho, mas contou com o apoio do professor e poeta russo Igor Bolychev, orientador de sua pesquisa acadêmica no Instituto de Literatura Górkí, onde Basílio estuda há cinco anos. Também desponta o nome de Rafael Frate, doutor em literatura clássica e atualmente professor temporário na UFRJ. Tive o *Sal no machado* em mãos e pude fazer um breve cotejo dessas traduções, facilitado graças à edição bilingue. O resultado é uma tradução poética impressionante. Livre dos vícios e macetes mecanizados dos trabalhos de iniciantes, os versos encontrados em *Sal no machado* deslizam na língua sem os cacoetes e russismos que assombram até mesmo tradutores experientes.

Por uma perspectiva acadêmica, o folheto de Astier Basílio nos apresenta uma contribuição valiosa, pois Óssip Mandelstam é um autor central da literatura soviética que ainda não foi satisfatoriamente traduzido. A antologia nos traz cerca de uma dezena de poemas, mas não é uma mixórdia de poemas desarticulados, cujo recorte é feito pelo gosto pessoal. Cada poema é apresentado individualmente em diálogo com a vida de Óssip Mandelstam, seu contexto histórico, e o tradutor aproveita para misturar comentários feitos a partir da sua experiência pessoal com o objeto. As bibliografias russas utilizadas para essas considerações contribuem muito com a nossa compreensão da obra de Mandelstam, pois introduzem temas pouco discutidos no âmbito brasileiro.

Ao meu ver, a escolha pelo modelo de cordel criou alguns problemas editoriais, que seriam difíceis de evitar. O primeiro deles é que o formato não permitiria a colocação de notas de rodapé nos poemas, então as anotações de termos de difícil tradução se encontram ao final de cada texto. Em um modelo tradicional, esses comentários teriam sido mais facilmente inseridos no fim da página. Como o nome já diz, o folheto de cordel é o avô do livro de bolso, pensado para ser pequeno e facilmente transportado, então o projeto não peca nesse sentido, só apresenta um formato fora da prática editorial contemporânea. Considerando as poucas ocorrências de dificuldades tradutológicas que Astier Basílio não conseguiu resolver em *Sal no machado* e optou pela anotação, o leitor não tem muita dificuldade para acompanhar os glossários, mas em uma edição maior isso poderia ser um problema. Nesse sentido, o formato em folheto priva o leitor de ter mais contato com os comentários críticos do tradutor, que poderiam contribuir muito com a leitura.

Problema estrutural mais chamativo está na decisão editorial de fazer uma edição bilíngue, pois o tamanho reduzido da página dificulta a justaposição dos dois textos. Caso o leitor deseje fazer um cotejo entre os dois idiomas, ele teria alguma dificuldade, principalmente ao lidar com os poemas mais longos. Um livro de proporções maiores teria facilitado esse trabalho. Contudo, outra vez, o formato tradicional descaracterizaria o projeto de aproximação do *samizdat* com o folheto de cordel.

Para concluir, então, *Sal no machado* é uma proposta interessante e inovadora. Como a maioria das inovações, encontra as dificuldades de quem tem de abrir a picada às machadadas, mas ao final cria um novo caminho a ser trilhado. Em outras palavras, traz para o centro do debate duas ideias pouco exploradas pelo mercado editorial brasileiro de traduções russas: a recriação de edições em estilo *samizdat* e a utilização do formato de folheto de cordel como suporte. Talvez por esse caminho não se chegue em um recanto de mata virgem e intocada pela humanidade, mas ele leva a uma vista fresca e ampla.

Seguindo os passos dos seus gêneros emulados, *Sal no machado* não pode ser comprado nas grandes livrarias, por isso

os interessados em adquirir um exemplar precisam entrar em contato diretamente com Astier Basílio através das suas redes sociais ou pelo e-mail: astierbasilio@gmail.com.

Referências bibliográficas

MANDELSTAM, Ossip. *Sal no machado*. Tradução, notas e texto de Astier Basílio. Campina Grande: Edições Samizdat, 2022.