

A SEMIÓTICA DA CULTURA NO DIÁLOGO LOTMAN-ECO

Ekaterina Vólkova AMÉRICO*

- **RESUMO:** No presente artigo, a semiótica da cultura de Iúri Lotman é apresentada no contexto do diálogo com o semioticista italiano Umberto Eco, tanto no campo teórico, ao comparar o modelo lotmaniano da dinâmica da cultura, com o conceito de “obra fechada” e “aberta” de Eco, quanto na ocasião da publicação, na União Soviética, do primeiro romance de Eco, *O nome da rosa*. O ensaio de Lotman “A saída do labirinto”, dedicado ao romance, traz uma possibilidade de acompanhar o diálogo entre dois grandes estudiosos do signo, um dos quais, para exemplificar as suas construções teóricas, recorre principalmente à cultura russa, enquanto o outro escolhe um gênero da literatura de massas, a novela detetivesca. Assim, torna-se evidente a ampliação do campo dos estudos semióticos, na segunda metade do século XX, como resultado da qual a semiótica passa a abordar a cultura em geral e a cultura de massas em particular.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Iúri Lotman. Umberto Eco. Semiótica da cultura. Cultura e literatura de massas. *O nome da rosa*.

A “imprevisibilidade” dos processos culturais e a “obra aberta”

As páginas a seguir têm a proposta de elucidar alguns aspectos da semiótica da cultura do estudioso da literatura, crítico e filósofo russo Iúri Lotman (1922-1993) no contexto de seu diálogo com o semioticista italiano Umberto Eco. Dada a complexidade e extensão da obra de ambos os autores, não objetivamos uma análise comparativa detalhada, destacamos apenas alguns pontos de convergência entre os teóricos do signo.

O diálogo entre os dois estudiosos do signo inicia-se a partir do próprio olhar sobre o desenvolvimento da semiótica como uma ciência independente ao longo do século XX. A essência da semiótica da cultura lotmaniana começou a se formar nos anos 1960, no âmbito da Escola Semiótica de Tártu-Moscou, e com base nas noções linguísticas a partir das quais surgiu o conceito de “sistemas modelizantes secundários”, isto é, sistemas secundários em relação à língua natural. Já nos

* UFF – Universidade Federal Fluminense. Instituto de Letras – Departamento de Letras Estrangeiras Modernas. Niterói – RJ – Brasil. 24210-200 – katia-v@ya.ru

trabalhos posteriores, principalmente após a desintegração da Escola nos anos 1980, adquiriu um tom filosófico, ao lidar com a imprevisibilidade dos processos culturais universais. Segundo Umberto Eco (1991, p. 3), tal ampliação do objeto de análise era um traço universal da evolução dos estudos semióticos:

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

Ao constatar o distanciamento entre a linguística e a semiótica, Eco (1998, p. 121) afirma que “[...] nem todos os fenômenos comunicativos podem ser explicados com ajuda das categorias linguísticas.” Se nos primeiros anos da existência da escola de Tártu-Moscú os semióticos soviéticos provavelmente discordariam dessa afirmação, Lotman, em seus últimos trabalhos de cunho filosófico, chega à mesma conclusão.

Entre os fenômenos que transgredem as categorias linguísticas e aproximam os dois semioticitas está o conceito de “obras abertas”, tema central do livro homônimo de Eco, de 1962. Segundo o autor, tais obras inspiram o leitor a refletir, a criar os seus próprios códigos para decifrar o conteúdo. Em entrevista concedida no ano de 1966 a Augusto de Campos, ele relaciona esse termo com a literatura e a arte modernista:

O discurso aberto, que é típico da arte, e da arte de vanguarda em particular, [...] é ambíguo: não tende a nos definir a realidade de modo unívoco, já confeccionado. Como diziam os formalistas da década de 20 (com os quais a moderna teoria da comunicação está aprendendo muitas coisas), o discurso artístico nos coloca numa condição de “estranhamento”, de “despauamento”; apresenta-nos as coisas de um modo novo, para além dos hábitos conquistados, infringindo as normas da linguagem, às quais havíamos sido habituados. (ECO, 2010, p. 280).

No trecho citado acima se destaca ainda a menção aos formalistas russos que podem ser apontados como precursores diretos não só da semiótica russa, mas, também, ocidental. Em outra parte da entrevista, Eco desenvolve a ideia do discurso aberto, afirmando que as obras-primas da arte são sempre abertas por resguardarem inúmeras possibilidades de leitura:

Assim, a mensagem não se consuma jamais, permanece sempre como fonte de informações possíveis e responde de modo diverso a diversos tipos de

sensibilidade e de cultura. O discurso aberto é um apelo à responsabilidade, à escolha individual, um desafio e um estímulo para o gosto, para a imaginação, para a inteligência. Por isso a grande arte é sempre difícil e sempre imprevista, não quer agradar e consolar, quer colocar problemas, renovar a nossa percepção e o nosso modo de compreender as coisas. (ECO, 2010, p. 280).

Ao contrário do aberto, “[...] o discurso persuasivo, [...] quer levar-nos a conclusões definitivas; prescreve-nos o que devemos desejar, compreender, temer, querer e não querer.” (ECO, 2010, p. 280). Dessa forma, para Eco, a história da cultura consiste na coexistência desses dois discursos opostos. Dicotomia semelhante pode ser encontrada na obra de Lotman. Segundo ele, os momentos do desenvolvimento dinâmico da cultura são alternados pelas épocas de canonização. Esse esquema, que representa processos culturais como compostos por duas naturezas adversas que se alternam constantemente, nos remete às ideias do poeta simbolista e teórico da literatura Viatcheslav Ivánov (1866-1949), que dedicou à essa questão um ensaio intitulado “Duas forças no simbolismo moderno”, de 1908:

Parece-nos que, em todas as épocas da arte, dois momentos interiores, duas atrações profundamente encerradas na sua natureza, guiavam os seus caminhos e determinavam o seu desenvolvimento. Se nós considerarmos a capacidade mimética do homem, sua aspiração de reproduzir a imitação daquilo que ele havia observado e vivido, como um substrato constante da atividade artística [...], então os elementos dinâmicos da criação, as energias que a formam, as forças que a movimentam e que a estruturam serão reveladas em duas necessidades igualmente antigas, das quais uma nós chamaremos de necessidade de dar significado às coisas, e a outra de necessidade de transformá-las. (IVÁNOV, 2005, p. 200).

Esse esquema foi desenvolvido na obra dos formalistas russos, principalmente por Iúri Tyniánov (1894-1943), em seu ensaio “O fato literário” de 1924 (TYNIÁNOV, 1977, p. 255-270). Nele, a evolução das formas literárias é vista como uma alternância entre a automatização e desautomatização dos princípios artísticos. Retomando esse modelo, em “A cultura como intelecto coletivo e os problemas da inteligência artificial” (1977), Lotman atenta para o fato de que o texto criado por uma mente individual só será guardado na memória da sociedade se o “intelecto coletivo” o aceitar. Esse mecanismo ajuda a proteger a cultura da abundância incontrollável de novos textos. O surgimento de novos textos e a sua fixação é um processo cultural essencial que pode ser dividido nos seguintes estágios:

1. A cultura alcança uma “determinada maturidade estrutural” como resultado da qual “[...] surge uma necessidade de autodescrição, da criação, por essa cultura, do seu próprio modelo.”
2. A autodescrição da cultura “[...] deforma o objeto da descrição no sentido de sua maior organização [...]”. Com isso ela recebe uma “[...] organização mais rígida e alguns dos seus aspectos são declarados como não estruturais, ou seja, ‘inexistentes’. Acontece uma eliminação massiva de textos ‘errados’ da memória cultural. Os textos restantes são canonizados e passam a obedecer a uma estrutura hierárquica mais rígida.”
3. Como resultado desse enrijecimento, a cultura empobrece e perde o seu mecanismo propulsor, o dinamismo.
4. Em resposta a esse processo, os textos que antes se encontravam na periferia tendem a ocupar uma posição central e todo o processo recomeça. É nesse momento que a imprevisibilidade entra em cena, pois é difícil de prever quais das tendências periféricas passarão a ser dominantes (LOTMAN, 2001, p. 564-565).

O enrijecimento da cultura, portanto, seria caracterizado pela predominância das obras “fechadas” e “persuasivas”, sendo que essas últimas têm como objetivo reunir os conhecimentos, ensinar e induzir certas conclusões, ou seja, “[...] o discurso persuasivo tende a nos fazer chorar, a estimular as nossas lágrimas, como pode acontecer com uma fotonovela.” (ECO, 2010, p. 280). A menção do gênero de fotonovela nos leva a concluir que a cultura de massas seria um dos geradores importantes das obras fechadas.

O interesse de Eco pela cultura de massas tem uma longa história. Em seu livro *Apocalípticos e integrados* (1964), ele questiona a visão escatológica do destino da humanidade com a chegada da época da cultura de massas. Para Eco (2006), a cultura e a literatura de massas são fenômenos merecedores de uma profunda análise. Isso explicaria porque o autor de *Obra aberta*, alguns anos depois, recorreu a um dos gêneros mais populares da literatura de massas, à novela detetivesca, em seu livro *O nome da rosa*: estudar a cultura de massas significa gerar novos sentidos e, portanto, transformar um fenômeno “fechado” em “aberto” e imprevisível.

O nome da rosa em russo

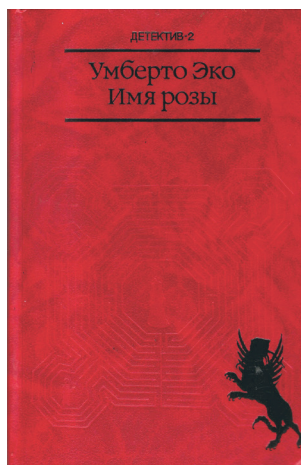
Lotman (1989, p. 468) recordava a sensação de “estranhamento” (utilizando o termo do formalista Vítor Chklóvski), surgida após a publicação de *O nome da rosa*:

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

As linhas que acabamos de citar fazem parte do posfácio de Lotman à primeira publicação do romance *O nome da rosa* na então União Soviética (Figura 1). Um ano antes, em 1988, a obra estreou na revista *Literatura Estrangeira* (ECO, 1988). A tradutora de todos os romances de Umberto Eco para língua russa, Elena Kostiukóvitch (2011), comenta que embora ela tenha finalizado a tradução em 1985, a publicação não foi autorizada pelo governo porque “[...] o primeiro parágrafo do romance narra como as tropas soviéticas invadiram Praga, em 1968.” (KOSTIUKÓVITCH, 2011). Porém, com o abrandamento do regime, como resultado da *perestróika*, o romance foi finalmente lançado. Lotman, que conhecia muito bem e apreciava a obra do colega italiano, se propôs a participar da edição:

Iúri Mikháilovitch gostava muito de Eco. Lotman me ligou em 1988, depois de ler *O nome da rosa* publicado em uma revista e perguntou se era possível escrever o prefácio à edição em livro. [...] Ele escrevia o prefácio em Moscou, onde viveu durante duas semanas no prédio vizinho, e naquela época nós nos comunicávamos muito. Até passeávamos juntos [...] e conversávamos. Lotman fazia muitas perguntas para entender melhor o texto e poder escrever um prefácio realmente útil. (KOSTIUKÓVITCH, 2011).

Figura 1 – Capa da primeira edição russa de *O nome da rosa* (ECO, 1989)



Fonte: arquivo pessoal.

Na mesma época, Eco elaborou um prefácio à edição inglesa do livro de Lotman (1990) *The universe of the mind*. Nele encontramos provas de que Eco também acompanhava a trajetória científica de Lotman com muita atenção, tendo um conhecimento profundo dos escritos do semioticista russo:

A amplitude da obra científica de Iúri Mikháilovitch Lotman é extremamente grande. O seu círculo de interesses inclui: estética, poética, teoria da semiótica, história da cultura, mitologia e teoria do cinema; tudo isso além da sua matéria principal, a história da literatura russa. [...] Iu. M. Lotman é atraído por todos os assuntos: da análise dos fenômenos culturais, como jeans azul, ou das observações sobre demonologia ele passa com facilidade para a leitura filológica dos textos artísticos; da discussão dos problemas de interpretação ele chega aos paralelos inesperados da área de matemática ou biologia. (ECO, 1996, p. 403).

Assim como Eco foi um dos principais disseminadores da teoria lotmaniana no Ocidente, Lotman apresentou a obra do colega italiano, naquela época praticamente desconhecido na URSS, ao leitor soviético. Passados alguns anos os dois semioticistas se encontraram pessoalmente na Itália e, em 1998, já após a morte de Lotman, Eco finalmente visitou a Rússia, onde discursou na Universidade Estatal de Humanidades, em Moscou, e na revista *Literatura Estrangeira*, responsável pela primeira publicação do seu romance em russo. Tanto a pequena sala da revista, quanto o maior dos auditórios da Universidade estavam totalmente lotados.

O fato de que *O nome da rosa* é uma “obra aberta” escrita no gênero de “obra fechada” é capaz de deixar o leitor desorientado e essa sensação foi expressa no título do ensaio de Lotman (1989): “A saída do labirinto”. Entretanto, o romance de Eco não foi primeira obra escrita no gênero da literatura de massas por um autor intelectual. Na literatura pós-modernista existem vários exemplos desse tipo de obras; podemos mencionar, por exemplo, o romance do escritor peruano Mario Vargas Llosa, *Tia Julia e o escrevinhador*, de 1977, em que foi abordado outro gênero da cultura de massas: a radionovela, precursora da telenovela moderna. Nele, as leis do gênero são violadas sem piedade: o “escrevinhador” das novelas, Pedro Camacho, enlouquece e emaranha todos os enredos de suas histórias que sempre terminam nas mais absurdas e terríveis catástrofes que decepcionam o público à espera do tradicional *happy end*. Aliás, muitos dos gêneros da literatura de massas são oriundos da literatura do século XIX, como o *Crime e castigo* de Dostoiévski. Na verdade é uma novela detetivesca ao contrário, pois ao invés de desvendar o assassino, o conhecemos desde o início. Tal procedimento permite a transferência do foco narrativo para o estado psicológico do protagonista.

No romance de Eco, a forma detetivesca é um “jogo” com o leitor com o objetivo de confundi-lo ou provocar o “estranhamento”, porém, ao contrário da

ideia formalista, aqui o procedimento desvia a atenção da forma para atraí-lo ao conteúdo:

No fim das contas, toda a linha detetivesca dessa estranha novela é totalmente encoberta por outros enredos. O interesse do leitor passa para outros acontecimentos e ele começa a perceber que, simplesmente, fez papel de bobo, que, ao evocar em sua memória a sombra do protagonista de “O cão de Baskerville” e de seu fiel companheiro-cronista, o autor lhe propôs participar de um jogo, enquanto ele mesmo joga outro, totalmente diferente. É natural que o leitor tente descobrir que jogo estão jogando com ele e quais são as suas regras. Ele mesmo passa a ser o detetive, porém as perguntas tradicionais que sempre perturbam todos os Sherlock Holmes, Maigrets e Poirots, quem e porque cometeu (comete) o crime (os crimes), são complementadas com questões muito mais complexas: para que e por que o engenhoso semioticista de Milão nos conta tudo isso. (LOTMAN, 1989, p. 469).

Lotman (1989, p. 469) observa que além da novela detetivesca, o gênero de *O nome da rosa* também pode ser definido como uma novela histórica, ambientada no século XIV. Não há de se surpreender com isso, pois Eco, além de semioticista, é também historiador desse período. Se Lotman não deixou nenhum livro dedicado estritamente à teoria e metodologia da semiótica da cultura, na maioria dos casos recorrendo à cultura e literatura russa dos séculos XVIII-XIX para exemplificar o seu raciocínio teórico, o que gera uma dificuldade em isolar o extrato teórico em sua obra, Eco, antes de *O nome da rosa*, publicou várias obras de conteúdo puramente teórico, como, por exemplo, o *Tratado geral de semiótica* (1975). Finalmente, para exemplificar as suas conclusões teóricas, Eco escreve um romance detetivesco histórico e recorre à sua especialidade: a época medieval. Certamente, o referido período também foi escolhido por ser “fechado” e “dogmático” ao extremo, ou então, utilizando a terminologia de Lotman, eram tempos de “canonização”, caracterizados pelo acúmulo da memória cultural.

Na tentativa de encontrar a “saída do labirinto” criado por Eco, o leitor se vê obrigado a assumir o papel de um semioticista para descobrir a ordem que regula o aparente caos dos acontecimentos sangrentos no convento, ou seja, a sua “estrutura codificadora” (LOTMAN, 1989, p. 474). Quem guia o leitor nesse labirinto é o “detetive” Guilherme de Baskerville, que, apesar da alusão à obra de Conan Doyle induzida pelo autor, se transforma gradativamente em um verdadeiro estudioso de signos: “Guilherme não é um detetive que compara as provas sem errar; ele é um semioticista que sabe que o mesmo texto pode estar codificado por meio de vários códigos, enquanto o mesmo código pode gerar textos diferentes.” (LOTMAN, 1989, p. 474).

Aqui Lotman se refere à ideia de texto como “gerador de diferentes sentidos”, uma das mais importantes na sua própria obra. Eco (1991, p. 286-287) destaca essa característica da teoria lotmaniana em *Semiótica e filosofia da linguagem*.

Não é por acaso que Guilherme de Baskerville procura resposta para suas perguntas justamente na biblioteca: é uma metáfora da memória cultural da humanidade. Para Lotman (2001, p. 652), memória é um mecanismo complexo que, por um lado, enriquece e, por outro, enrijece a cultura:

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

O processo de seleção, por parte do coletivo, dos textos que ficarão ou não em sua memória, foi descrito por Piotr Bogatyriov e Roman Jakobson no ensaio “O folclore como forma específica de arte”, de 1929. Utilizando os termos de Saussure, os autores comparam o folclore com a *langue* e a arte individual com a *parole*. Para que uma obra se torne folclórica, ela precisa passar pela “censura” do coletivo, ou seja, ser aceita por ele:

Suponhamos que um membro de um certo coletivo tenha criado algo individual. Se essa obra oral, criada por um indivíduo, por alguma razão, tornar-se inaceitável para o coletivo, se os outros membros do coletivo não a assimilarem, ela é condenada à morte. (BOGATYRIOV; JAKOBSON, 2006, p. 30).

Embora aqui se trate da aceitação de uma obra folclórica, esse mecanismo pode ser comparado ao funcionamento da memória cultural da humanidade, analisada por Lotman. Nela, *langue* e *parole* representariam duas naturezas contraditórias, porém mutuamente necessárias: “No fenômeno da arte podem ser destacadas duas tendências opostas: a tendência à repetição daquilo que já é conhecido e a tendência à criação do absolutamente novo.” (LOTMAN, 2001, p. 133).

No romance de Eco, ambas as tendências são personificadas: Guilherme simboliza a eterna busca da humanidade pelo progresso, enquanto o inquisidor Jorge representa a estagnação dogmática. Na ótica lotmaniana, ambos os processos são essenciais para a dinâmica da cultura:

Dessa forma, os processos dinâmicos na cultura se constroem como uma espécie de oscilação do pêndulo entre o estado de explosão e o estado de organização que se realiza por meio do progresso gradual. O estado de explosão se caracteriza

pelo momento em que todas as contraposições são igualadas. Aquilo que era diferente aparece como igual. Assim, tornam-se possíveis os saltos inesperados para as estruturas organizacionais totalmente imprevisíveis. (LOTMAN, 2001, p. 135-136).

De acordo com Lotman (1989, p. 477), em *O nome da Rosa*, o momento explosivo, o imprevisível, é representado pelo riso, pela segunda parte da *Poética* de Aristóteles que ameaça abalar o cânone. Aqui, encontramos alusões claras ao conceito de carnavalização de Mikhail Bakhtin, tema central do seu livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1940). Nessa obra, Bakhtin (1987, p. 3-4) também destaca duas tendências conflitantes que coexistem ao longo da história da humanidade:

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

Se Bakhtin e Eco se referiam à época medieval em que a cultura popular estava em oposição à cultura oficial, no século XX a situação mudou: o pêndulo oscilou e a cultura de massas virou oficial. O folclorista russo Serguei Nekliúdob, também participante da Escola de Tártu-Moscou, chama esse novo período de “pós-folclore”¹. A ideia de pós-folclore está relacionada à morte das antigas formas da cultura popular, resultante da migração de grande parte de população para as cidades no início do século XX e da formação da nova cultura urbana. Gradativamente, a cultura de massas tornou-se a mais forte manifestação do pós-folclore. É sintomático que um dos últimos ensaios de Lotman (1997, p. 821) tenha sido dedicado à literatura de massas, vista como um campo extremamente produtivo para os estudos semióticos: “[...] o conflito entre a imagem da cultura, criada por seus teóricos, e a consciência de massas nos permite compreender as contradições reais da cultura como um fenômeno integral.”

Curiosamente, no final dos anos 1980, Lotman também se voltou, de certa forma, para os gêneros da cultura de massas ao gravar para a televisão um ciclo de palestras sob o título “Conversas sobre a cultura russa” (*Bessiédy o rússkoi kultúre*). As palestras competiam, em termos de audiência, com a exibição da primeira novela estrangeira na televisão soviética, *A escrava Isaura*, que ocorreu na mesma época

¹ Cf. site “Folclore e pós-folclore: estrutura, tipologia, semiótica” junto à Universidade Estatal Russa de Humanidades (RGGU - Moscou, Rússia): RUTHENIA (2017).

e marcou o fim da *perestroika* e o início da nova era em que a cultura de massas ganhou uma dimensão jamais vista antes.

Final aberto

A característica essencial do século XX é a intensa massificação da cultura, como resultado da qual surge a orientação da arte de massas para a satisfação obrigatória dos gostos do público consumidor. No entanto, o artista não somente obedece à demanda do coletivo como também tem capacidade de “esculpir” os seus gostos. Nas palavras de Walter Benjamin (1975, p. 29-30):

Sempre foi uma das tarefas essenciais da arte a de suscitar determinada indagação num tempo ainda não maduro para que se recebesse plena resposta. A história de cada forma de arte comporta épocas críticas, onde ela tende a produzir os efeitos que só podem ser livremente obtidos em decorrência de modificação do nível técnico, mediante uma nova forma de arte. Daí porque as extravagâncias e os exageros que se manifestam nos períodos de suposta decadência nascem, na verdade, no âmago da arte, o mais rico centro das forças.

Na semiótica da cultura de Lótman, a coexistência entre o individual e o coletivo, periférico e central é responsável pelo surgimento de novos textos e pela dinamicidade dos processos culturais. A arte, a linguagem por meio da qual a cultura se expressa, por sua vez, tem o poder transformador e essa ideia é especialmente típica para a cultura e literatura russa: “Aqui nos aproximamos do traço essencial da literatura russa em geral. Desde o início da Idade Média até os últimos tempos, o escritor pressupunha, tacitamente, que a única justificativa da sua atividade era a transformação da vida.” (LOTMAN, 1997, p. 711).

Lótman (2001, p. 660) relaciona o momento em que a arte se encarregou dessa tarefa à Renascença, “[...] quando nos limites dos países católicos ocorreu a dessacralização da cultura, fato causador do diálogo dramático entre as formas sacrais e não-sacrais da cultura e da arte.” Como resultado desse conflito, o lugar da arte sacralizada foi preenchido pela arte profana, como fez, por exemplo, a literatura de ficção:

Como exemplo característico pode servir a literatura russa que, começando no século XVIII até Gógol, Dostoiévski e L. Tolstói, encarregou-se da função que, na cultura medieval, possuía o caráter sagrado. A arte (e antes de tudo a literatura) apropriou-se da função religiosa e ética que não lhe pertencia. (LOTMAN, 2001, p. 660).

O desejo de transformar a vida por meio da arte também era próprio dos semioticistas de Tártu-Moscú e, em especial, a Iúri Lótman, pois a semiótica da cultura, de certa forma, é uma tentativa de encontrar ordem no caos da realidade. Provavelmente, Eco guiou-se pelo mesmo desejo ao “abrir” um gênero fechado. Porém, nos últimos trabalhos de Lotman, a sua convicção de que a arte e os estudos semióticos sejam capazes de transfigurar a realidade foi abalada por processos destrutivos que acompanharam a queda da União Soviética. A cultura e a literatura, compreendidas como uma tradição erudita herdada dos escritores, poetas e artistas dos séculos anteriores, rapidamente começaram a ceder às exigências da nova sociedade de consumo. Essa é a razão do pessimismo que sentimos em seus últimos textos: “Agora, quando essa fê começa a enfraquecer, a literatura se encontra em uma trágica encruzilhada: manter a sua tradição nacional secular ou transformar-se em uma leitura para diversão.” (LOTMAN, 1997, p. 711).

Hoje, passados mais de vinte anos, a questão levantada por Eco e Lotman ainda continua sem resposta: seria a hegemonia atual da cultura de massas apenas uma etapa natural, necessária e enriquecedora ou o fim da cultura como a conhecemos?

AMÉRICO, E. V. The semiotics of culture in the Lotman-Eco dialogue. **Itinerários**, Araraquara, n. 43, p. 15-27, jul./dez. 2016.

■ **ABSTRACT:** *In this paper we present some considerations about Yuri Lotman's semiotics of culture in the context of his dialogue with the Italian semiotician Umberto Eco in the theoretical field, by comparing Lotman's model of cultural dynamics with Eco's concept of "closed" and "open work", and also on the occasion of the publication in the Soviet Union of Eco's first novel The name of the Rose. Lotman's essay "The exit of the labyrinth", dedicated to this novel, brings an opportunity to follow the dialogue between two great scholars of sign, one of which, to exemplify his theoretical constructs, mainly relies on Russian culture, while the other chooses a genre of mass literature, the detective novel. This comparison shows clearly the expansion of the field of semiotic studies in the second half of the twentieth century as a result of which semiotics starts to analyze culture in general and mass culture in particular.*

■ **KEYWORDS:** Yuri Lotman. Umberto Eco. Semiotics of culture. Mass Culture and literature. The name of the rose.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

BENJAMIN, W. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: BENJAMIN, W. et al. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 11-34. (Os pensadores; v. 48).

BOGATYRIOV, P.; JAKOBSON, R. O folclore como forma específica de arte. Tradução Ekaterina Vólkova Américo. In: BERNARDINI, A. F.; PIRES FERREIRA, J. (Org.). **Mitopoéticas**: da Rússia às Américas. São Paulo: Humanitas, 2006. p. 29-44.

ECO, U. O nome da rosa = Имя розы. **Literatura Estrangeira = Иностранная литература**, Moscou, n. 8-9, 1988.

_____. **O nome da rosa = Имя розы**. Moscou: Kníjnaia Palata, 1989.

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

_____. Prefácio à edição inglesa = Предисловие к английскому изданию. In: LOTMAN, I. **No interior dos mundos pensantes = Внутри мыслящих миров**. Moscou: Iazyki Rússkoi Kultúry, 1996. p. 405-414.

_____. **A estrutura ausente = Отсутствующая структура**. São Petersburgo: 1998.

_____. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

IVÁNOV, V. Duas forças no simbolismo moderno. In: CAVALIERE A.; VÁSSINA, E.; SILVA, N. (Org.). **Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental**. São Paulo: Humanitas, 2005. p. 197-244.

KOSTIUKÓVITCH, E. **Quero traduzir apenas Eco = Переводить хочу только Эко**. [24 nov. 2011]. Entrevistador: Aleksei Iúdin. Disponível em: <http://booknik.ru/context/all/umberto_eco/>. Acesso em: 28 nov. 2015.

LOTMAN, I. A saída do labirinto = Выход из лабиринта. In: ECO, U. **O nome da rosa = Имя розы**. Moscou: Kníjnaia Palata, 1989. p. 464-481.

_____. **The universe of the mind**: a semiotic theory of culture. Translated by Ann Shukman and introduction by Umberto Eco. London: I. B. Tauris & Co., 1990.

_____. **Sobre a literatura russa = О русской литературе.** São Petersburgo: Isskustvo-SPB, 1997.

_____. **Semiosfera.** São Petersburgo: Iskússtvo-SPB, 2001.

RUTHENIA. Disponível em: <<http://www.ruthenia.ru/folklore/>>. Acesso em: 23 fev. 2017.

TYNIÁNOV, I. O fato literário = Литературный факт. In: TYNIÁNOV, I. **Poética. História da literatura. Cinema = Поэтика. История литературы. Кино.** Moscou, 1977. p. 255-270.

Recebido em 28/10/2016

Aceito para publicação em 22/05/2017



