

Experiências do espaço semiótico

Irene Machado*

Resumo

No presente estudo se examinam as artérias fundamentais que consolidaram a noção de texto como problema semiótico da cultura, a saber: tradução, modelização e espaço semiótico da semiosfera. Toma-se como hipótese a noção *lotmaniana* de espaço semiótico como a articulação fundamental responsável pela dinâmica dos sistemas culturais, o que libera a noção de espaço dos limites estabelecidos pelos lugares e continências. Para isso, são examinados textos da cultura cuja dinâmica de modelização do espaço se reporta a tradições culturais nem sempre em evidência no Ocidente.

Palavras-chave: Espaço semiótico. Modelização. Tradução. Texto. Semiosfera

Experiences of semiotic space

Abstract

In this study we examine the key articulations that consolidated the notion of text as a semiotic problem of culture, namely translation, modeling, and the semiotic space of the semiosphere. The main hypothesis is concerned on Lotman's assumption of the semiotic space as an important interconnection between cultural systems outside the notion of space as limit and place for things. Cultural texts are examined and taken according the dynamic modeling of the space referring to cultural traditions not always in evidence in the West.

Keywords: Semiotic Space. Modelling. Translation. Text. Semiosphere

Experiencias del espacio semiótico

Resumen

En el presente estudio se examinan las arterias fundamentales que consolidaron la noción de texto como problema semiótico de la cultura, es decir: traducción, modelización y espacio semiótico de la semiósfera. Se toma como hipótesis la noción *lotmaniana* de espacio

* Doutora em Letras pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP, Professora Associada da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

semiótico como a articulação fundamental responsável de la dinámica de los sistemas culturales, lo que libra a la noción de espacio de los límites establecidos por lugares y contingencias. Para eso se examinan textos de la cultura cuya dinámica de modelización del espacio se remite a tradiciones culturales no siempre en evidencia en Occidente.

Palabras clave: Espaço semiótico. Modelización. Traducción. Texto. Semiósfera

Constituição do conceito de espaço semiótico

A ideia de que o ponto de partida de qualquer sistema semiótico não seja o simples signo isolado (a palavra), mas a *relação* entre, pelo menos, dois signos nos leva a pensar de modo distinto as bases fundamentais da semiótica. O ponto de partida não pode ser o modelo isolado mas sim o espaço semiótico. (LOTMAN, 2004, p. 221)¹

A noção de espaço semiótico sustenta as concepções fundadoras do pensamento semiótico da cultura segundo as formulações de Iúri Mikhailovich Lótman (1922-1994) e da escola semiótica que ele ajudou a construir na Universidade de Tártu, na Estônia, a partir dos anos de 1960. Entendido como experiência natural da cultura, o espaço semiótico se tornou problema central da investigação que redefiniu a cultura com base no seu funcionamento elementar: o trabalho ininterrupto de transformação e renovação de seus sistemas de signos. Tornada organismo vivo, a cultura se alimenta do trabalho proveniente da força de seus constituintes. Cabe aos investigadores entender a natureza desse trabalho.

Sob a batuta de I. M. Lótman, V. V. Ivánov, B. A. Uspênski, A. M. Piatigórski e V. N. Topórov, dentre outros, desenvolveu-se uma investigação orquestrada pelo trabalho transformador das coisas do mundo em signos. Nesse ambiente semiótico de observação e análise, apreendeu-se o gesto primordial de culturalização em que as coisas dispersas no mundo se tornam textos de cultura. Se, num primeiro momento, foi fundamental perceber que o dinamismo da cultura se deve à transformação dos sistemas de signos, não se pode ignorar o papel da conceptualização desse trabalho em texto como a grande força argumentativa do campo de estudos denominado semiótica da cultura. A importância do conceito de texto para a semiótica moderna foi anunciada numa publicação histórica do grupo: *Teses para uma análise semiótica de culturas (uma aplicação aos textos eslavos)* (IVÁNOV; LOTMAN; PIATIGÓRSKI; TOPÓROV; USPIÊNSKI, 1973; 1998; 2003). Não o texto constituído como unidade do sistema verbal de uma língua, mas o texto poliglota, com múltiplas tramas e gerador de novos textos

¹ Em nome da uniformização linguística do texto, optou-se pela tradução para o português das citações retiradas de obras consultadas em publicações traduzidas para o espanhol, italiano, francês e inglês, conforme referências constantes do final do artigo.

como trabalho entre sistemas de signos que agem, interagem e reagem uns com os outros e em seu habitat cultural confrontando diferenças de modo a transformar em cultura aquilo que não se constitui como tal. Nesse trabalho de intervenções e confrontos, a noção de texto é redirecionada para outro lugar de pensamento (LOTMAN, 1996b, 1996c, 1996d, 1998a, 1998b).

O texto que se tornou central para a semiótica da cultura é o texto em funcionamento, no trabalho de suas funções como provedor de condições para as transformações qualitativas da cultura. Assim concebido, ele reconfigura o campo de forças que o dimensiona como tal ou, como entende Mihhail Lótman, como “coisa em si” (*Ding an sich*) na tradição do pensamento kantiano (LOTMAN, 2000, p. 26). Com isso se afirma que o texto não se reporta nem a dada realidade nem à linguagem, mas a um problema que reivindica investigação. Ao tomar o texto como problema semiótico coloca-se em relevo a dinâmica de todo um funcionamento no espaço semiótico da cultura.

Operar com transformações e diferenças qualitativas implica confrontar diversidades e promover o transporte de uma dimensão a outra. Para Mihhail Lótman, o trabalho semiótico assim concebido situa o mecanismo da tradução como uma das principais atividades do texto da cultura. Nela a operação elementar entre os diferentes constituintes recorre a uma constante tarefa de mudança, uma vez que interfere na natureza do sistema. Em vez de codificação, estamos diante de uma constante recodificação, trabalho aberto à emergência do novo; por isso, o mecanismo de tradução é tão fundamental para a compreensão do texto da cultura. Ainda segundo Mihhail Lótman,

O que é importante aqui para Ju. M. Lotman é, sobretudo, o aspecto dinâmico do problema: o mecanismo de geração de texto não é uma realização automática do potencial da linguagem, mas tradução. A tensão dinâmica entre linguagem e texto é uma das fontes para a evolução do sistema semiótico. (LOTMAN, 2000, p. 27)

Na dinâmica da tradução é que o texto da cultura se constitui, e, ao fazê-lo, gera igualmente todo um espaço semiótico em permanente elaboração. Graças à tradução, ganha impulso também o movimento de culturalização de tudo o que se encontra fora da esfera da cultura, ainda que, potencialmente, se encaminhe para dela fazer parte. Com isso, a cultura exerce o papel de uma força gravitacional que atrai para a esfera de sua atuação aquilo que se movimenta em seu entorno.

Com isso, viver na cultura significa viver “imerso num espaço semiótico”. Por conseguinte, segundo Lótman (pai),

Separar o homem do espaço da língua, do signo, dos símbolos é tão impossível quanto separar a pele do osso. Nesse espaço a personalidade humana vive sua dupla vida: é isomorfa ao universo da cultura e, ao mesmo tempo, parte desse universo. (LOTMAN, 1994, p. 105)

Viver imerso no espaço semiótico implica viver igualmente em meio à informação dispersa que, organizada sob forma de texto, se torna cultura. Não existe, pois, uma cultura pronta mas a dinâmica constante de contextos que se desenvolvem e se implicam mutuamente. Tal é a síntese do debate travado por Lótman com a teoria da comunicação e da informação, particularmente com a noção consagrada de transmissão de mensagens como troca de um produto acabado (LOTMAN, 1984; 1990; 1998a).

Em seus questionamentos, porém, Lótman define cultura como “luta pela informação” (LOTMAN, 1975, p. 28), coerente com a ideia de imersão no espaço semiótico. Num universo potencialmente gerador de informação, ou se desenvolvem mecanismos de transformação da informação ou a informação se perde para sempre (LOTMAN, 1978, p. 29). Cabe, então, à cultura gerar mecanismos cujo funcionamento seja capaz de estimular formas de tradução da informação que, uma vez criadas, mobilizam outro universo: aquele das relações comunicacionais baseadas em linguagem. Ao universo dessas relações capazes de gerar um ambiente de convivência, de confrontos e de transformação, Lótman concebeu o espaço semiótico da semiosfera (LOTMAN, 1984; 1990; 1996a). Trata-se de um conceito operacional para o entendimento da dinâmica cultural em níveis tanto de macro quanto de microestruturas; ou seja, tanto a dinâmica dos encontros culturais de povos quanto a interação de processos comunicacionais em esferas de relações culturais específicas são entendidas como agentes que passam a ser fonte de observação e análise dos movimentos semióticos.

Quando Lótman atribui papel de inegável importância à informação na definição da cultura, não é apenas o processo de transmissão – legado inequívoco da teoria da informação e da comunicação com a qual ele dialogou, sobretudo para questionar suas premissas elementares (LOTMAN, 1984) – que está na mira. Na verdade, Lótman reflete sobre informação como o precedente a partir do qual o processo da culturalização acontece em forma de texto. Trata-se de um mecanismo natural da cultura gerador de um modelo informacional que pode ser observado indistintamente em processos culturais em que Lótman inclui culturas que não são consideradas, caso das ágrafas e das civilizações cujo desenvolvimento cultural não foi pautado por um sistema de escrita, como as culturas pré-colombianas do continente sul-americano (LOTMAN, 1998, p. 82). Por que a magnitude dos textos legados

pelas culturas ágrafas não pode ser exemplo de desenvolvimento cultural? Com base em questões como essas, o conceito de texto como trabalho organizado a partir de uma energia fundamental da cultura se consolida como precedente fundamental sem o qual nenhuma cultura existe.

O modelo informacional orienta a concepção de espaço semiótico de modo a ressaltar algumas das características que se tornaram fundamentais para a concepção da semiosfera. Estamos nos referindo aqui à própria noção de espaço associada, sobretudo, a lugar ocupado fisicamente por objetos. Sabemos que a noção de espaço como lugar corresponde ao forte legado da cultura da escrita firmada pelo registro de signos em superfícies ou de pessoas em lugares como cidades. Ao tomar como pressuposto o legado informacional de culturas ágrafas, Lótman redimensiona o próprio conceito de espaço e o insere numa esfera de percepção sensorial muito mais coerente com a noção de semiosfera. O espaço se enriquece de relações sensoriais diversificadas e não limitadas ao campo óptico-visual e, conseqüentemente, passa a contar com variáveis que não se reportam necessariamente a topografias ou lugares.

Relações topológicas mostram-se mais importantes para a definição do espaço que o próprio lugar, uma vez que permite ampliar a noção de encontros culturais com operações tradutórias e transformações que considera basicamente o trabalho dos signos. É possível confrontar temporalidades e espacialidades de distintas formações e procedências, dos mitos aos acontecimentos históricos. Graças aos mitos, aos ritos, aos rituais religiosos é possível integrar correntes transformadoras que garantem ao texto as forças potenciais de geração de cultura. Dimensionado no tempo e espaço, sobretudo pelas relações topológicas, o espaço semiótico mostra sua grandeza de processos e de possibilidades na redefinição da cultura por meio de seus textos.

Se coube às investidas da escola de Tártu transformar o universo de tais especulações em problema de investigação semiótica, compete à pesquisa semiótica continuar a investigação das traduções que a cultura transforma em texto. Tal é o pressuposto que deve orientar o estudo do espaço semiótico com base em sistemas culturais específicos, focalizados, assim, na interação da semiose na semiosfera. Tal é, igualmente, a grande contribuição de Lótman para a apreensão e compreensão da cultura como texto em que a semiose cultural na semiosfera é dimensionada com base no mecanismo da tradução.

Trataremos com particular interesse do trabalho de tradução que o processo de culturalização desenvolve quando da transformação das coisas do mundo em cultura. Um dos campos provedores de contínua observação e análise nesse sentido é o que se desdobra do domínio mitológico e dos rituais religiosos. De ambos florescem práticas tradutórias cujos sistemas de signos consagraram textos culturais que continuam a oferecer desafios interpreta-

tivos, apesar da longevidade. Esse é o caso do ícone medieval bizantino e russo e da iconóstase. Além de criarem espaços de comunhão por excelência, os ícones foram objeto de análise semiótica tanto de Lótman quanto de seu parceiro em muitos escritos, o semioticista Boris Uspiênski. O ícone se coloca como um problema semiótico a começar pela natureza de sua constituição como texto de cultura. Em seu processo tradutório de modelos culturais, ele mobiliza questões que se tornaram elementares ao pensamento semiótico. A dualidade da unidade, a dinâmica do deslocamento, a ambivalência de seus limites que confronta geografia com topografia e com topologia são apenas algumas delas. O mais importante, contudo, é a possibilidade de tratar o ícone como espaço semiótico cujo texto se tornou um desafio estrutural para o entendimento do modelo de cultura que com ele se desenvolveu.

Tradução como ato de modelização de fronteiras culturais

Do ponto de vista do texto, as coisas se tornam signos graças ao mecanismo de tradução que orienta o trabalho transformador da cultura na luta pela culturalização de seu entorno. Distintamente da transmissão cultural, baseada no isomorfismo de relações, a tradução entre sistemas culturais implica, não a equivalência, mas o intercâmbio de diferenças e parte do pressuposto de uma relação dialógica precedente de todo ato de comunicação sem o qual é impossível falar de consciência e de linguagem (LOTMAN, 1998a). A tradução se constitui no mecanismo vital do espaço semiótico da semiosfera gerador da cultura e no qual vive imersa (LOTMAN, 1996a, p. 35).

Como se pode observar, encaminha-se aqui um raciocínio que está longe de entender por tradução a busca pela transposição de equivalência entre dois códigos. Mais do que correspondência unívoca (LOTMAN, 1996d, p. 68), a tradução no espaço semiótico da cultura cumpre o desafio de colocar em relevo a heterogeneidade natural que abarca, segundo Lótman, “tanto a diversidade de elementos quanto suas diferentes funções” que oscilam da “tradução unívoca à total intraduzibilidade” (LOTMAN, 1990, p. 125). Ao “excluir completamente a possibilidade de uma tradução unívoca” (LOTMAN, 1996d, p. 68), preservam-se a distinção e a coexistência ambivalente de diferentes sistemas. A tal operação, que Lótman entende como uma “tradução invertida”, se deve o surgimento dos novos textos, aqueles que entram para o espaço semiótico como transformação de um trabalho criador ou, como afirma Lótman: “Assim, pois, o mecanismo da tradução não coincidente [*neadekvatnogo*], convencionalmente equivalente, serve à criação de novos textos, quer dizer, é um mecanismo de pensamento criador” (LOTMAN, 1996d, p. 68).

Emergente na esfera da cultura e, portanto, estranho a seu universo mas coexistente a ele, o texto se apresenta como uma organização capaz de prover

um modelo de mundo em que tudo vive sob fronteiras. Nesse caso, é como modelo que o sistema semiótico da cultura se oferece enquanto texto e como modelização que a tradução realiza a tarefa de conferir estrutura para aquilo que não pertence à esfera da cultura. Modelo, modelizante, modelização se tornaram chaves conceituais elementares da semiótica da cultura visto que constituem um campo de forças em torno do qual gravitam as operações de tradução, de estruturação, de informação nova e de fronteira.

No viés de tal concepção, modelo jamais pode ser pensado como um protótipo a ser reproduzido; trata-se antes de construção a envolver operações funcionais, tais como aquelas que sustentaram a emergência da linguagem. Vale lembrar, a propósito, que a noção de modelo assim formulada é tributária tanto das operações funcionais nas ciências como matemática e cibernética quanto do processo criativo que Mikhail Bakhtin observou na obra de Fiódor Dostoiévski, particularmente em sua persistente análise sobre os modelos artísticos de mundo (MACHADO, 2010, p. 82-98; 2013).

No processo modelizante reside um princípio estrutural de organização que se revela até mesmo quando nada parece se articular numa ordenação sintagmática de elementos ou de questões. Tanto na vida quanto na arte surgem necessidades de traduzir o intraduzível e conferir acabamento estrutural àquilo que é por natureza inacabado. Como tratar da infinitude do mundo e da finitude do homem? Ao enfrentar o dilema de tal relação, Lótman deriva o caráter modelizante das obras artísticas com base nas quais lhe foi possível investigar muitos dos sistemas culturais que entraram para o campo de sua reflexão. “Sendo espacialmente limitada” – afirma ele – “a obra de arte representa o modelo de um mundo ilimitado” (LOTMAN, 1978, p. 349).

Seja na cultura, seja nas artes, a grande demanda dos processos modelizantes incide sobre a necessidade de criação de modelos de espaço capazes de configurar aquilo que o contém e aquilo que o excede e se apresenta, em relação a ele, como um modelo universal. Para Lótman, a modelização do espaço a partir de limites tão elementares coloca “o papel modelizante muito particular das categorias de princípio e de fim” como “modelos culturais muito gerais” (LOTMAN, 1978, p. 352).

Construções espaciais ou temporais implicam, necessariamente, conjugações de diferentes trabalhos com noções como de “princípio” e “fim”. Chegamos, então, aos termos de sua formulação sobre a modelização como um ato de tradução de relações como essas de “princípio” e “fim”. Em seu estudo sobre o processo de modelização mitológica e religiosa, Lótman (1981, p. 131-6) examina não apenas o papel da delimitação que tais categorias impõem aos modelos de mundo como também as fronteiras que porventura delas possam ser derivadas. Em ambos os casos, o processo modelizante se

revela uma forma de entrar em contato com “o problema da composição, da unidade construtiva do mundo e, portanto, do seu princípio ou do seu fim” (LOTMAN, 1981, p. 232). Antes de serem considerados termos de um par opositivo, “princípio” e “fim” são marcadores de possibilidades temporais como, por exemplo, “existente”, “inexistente”, “eterno” e, sobretudo, “histórico”. Por isso, segundo Lótman,

O que tem princípio existe. Por isso, os estados que têm um princípio (lendas sobre os fundadores) contrapõem-se àqueles que podem invocar um antepassado. Daí a construção do primeiro texto histórico russo como uma série de narrações sobre os princípios. (LOTMAN, 1981, p. 232-3)

Princípio e fim constituem diferentes funções modelizantes. Ao princípio compete a função histórica, explicativa e causal que rege a continuidade; já ao fim cabe marcar a significação com uma premissa conclusiva (LOTMAN, 1978, p. 352-9). Na mesma linha de raciocínio, Lótman entende os modelos ocupados em refletir sobre o fim do mundo não necessariamente de um ponto de vista escatológico, isto é, de destruição. Na verdade,

[...] o relato da extinção da vida terrena, enquanto criada, não por Deus, mas como consequência dum pecado original, só afirma a antítese de ‘raiz boa’ e ‘raiz má’. Quem terá de ficar destruído é o mundo disforme, desprovido de valor, obra do diabo ou do homem, enquanto aquele querido por Deus é inquebrantável. (LOTMAN, 1981, p. 233)

O modelo de mundo que não marca o fim corresponde ao ponto de partida da história do gênero humano; por sua vez, aquele que marca o fim “corresponderá à passagem da harmonia ao termo do processo histórico” (LOTMAN, 1981, p. 234). Culturas jovens, por exemplo, são marcadas pelo princípio e pela consciência de sua existência; ao passo que culturas antigas são marcadas pelo fim e pelo conflito (LOTMAN, 1981, p. 235).

Do ponto de vista da unidade composicional, a plasticidade das obras artísticas desenvolve experiências de espaço em que os limites se tocam e se encontram em fronteiras. Trata-se de observar modelos de mundo em que o que é infinito em sua natureza se transforma em algo finito, colocando em evidência a dinâmica do espaço semiótico no confronto do dualismo de sua unidade. As experiências de espaço do ponto de vista do encontro estrutural em fronteiras exploram possibilidades criativas que problematizam os confrontos entre acabamento e inacabamento, limitado e ilimitado. Esse é o caso da construção perséptica do mundo – vigoroso texto legado pela

cultura medieval e renascentista –, que procurou explorar possibilidades de reproduzir o espaço pluridimensional num espaço limitado por duas dimensões e limitado a um quadro (LOTMAN, 1978, p. 359). O quadro resultante de uma composição de perspectiva corresponde, sobretudo, a um processo tradutório no sentido *lotmaniano* do conceito, a saber: organização do mundo a partir de heterogeneidades estruturais dos próprios fenômenos existentes. Isso, em última análise, significa dizer: o código perspéctico traduz aquilo que é por natureza intraduzível.

Ao modelizar o espaço plural em uma superfície bidimensional, a composição coloca as fronteiras como a grande evidência do princípio organizador dos textos artísticos, sobretudo porque joga com a dimensão conceitual em que o ilimitado significa tanto fronteira quanto extensão. Consequentemente, “a estrutura do espaço do texto torna-se um modelo de estrutura do espaço do universo” (LOTMAN, 1978, p. 160).

Até mesmo aquilo que não tem uma natureza espacial pode ser suscetível de modelização espacial. Prova disso está na força da “linguagem das relações espaciais” como meio de se acercar do mundo empírico, como Lótman deixa claro no raciocínio que se segue.

Os conceitos “alto-baixo”, “direito-esquerdo”, “próximo-longínquo”, “aberto-fechado”, “delimitado-não delimitado”, “discreto-contínuo”, são um material para construir modelos culturais sem qualquer conteúdo espacial e tomam o sentido de “válido-não válido”, “bom-mau”, “próprios-alheios”, “acessível-inacessível”, “mortal-imortal” etc. Os modelos do mundo sociais, religiosos, políticos, morais, os mais variados, com a ajuda dos quais o homem, nas diferentes etapas da sua história espiritual, confere sentido à vida que o rodeia, encontram-se invariavelmente providos de características espaciais, quer sob a forma de oposição “céu-terra” ou “terra-reino subterrâneo” [...], quer sob a forma de uma certa hierarquia político-social com uma oposição marcada dos “altos” aos “baixos”, noutro momento sob a forma de uma marca moral da oposição “direita-esquerda”. (LOTMAN, 1978, p. 361)

Diante do pressuposto da intraduzibilidade, cresce a força da modelização na aproximação de campos distintos e em confronto. Se, por um lado, o modelo espacial de mundo assim construído garante a unidade da obra artística, por outro revela um princípio organizador de experiências não espaciais. Também aqui a noção de fronteira cumpre sua função modelizante, sobretudo ao valorizar a permeabilidade de relações topológicas graças a transformações potenciais. Isso fica claro nos estudos que Lótman desenvolveu sobre a noção de espaço na geografia medieval russa, que merecem considerações à parte.

Diálogo topológico no espaço de fronteira

Uma das linhas de força do conceito de fronteira reside em sua capacidade de colocar em destaque sistemas de relações espaciais situados no campo da intraduzibilidade. Nisso reside igualmente o valor intrínseco de sua função modelizante: a fronteira opera com o princípio dinâmico da coexistência e da ambivalência. Longe de se limitar a oposições, a dinâmica da fronteira acentua a luta pelo deslocamento, pela passagem de uma dimensão a outra. Daí ser a fronteira um espaço no qual a luta pela semiotização acontece de modo mais acirrado. Nos termos da definição de Lótman,

A noção de fronteira implica ambivalência: tanto separa quanto une. É sempre o limite de algo e por conseguinte pertence a ambos os lados, a semiosferas contíguas. A fronteira é sempre bilíngue e políngue. A fronteira é um mecanismo de tradução de texto de uma semiótica estrangeira para nossa linguagem. É o lugar onde aquilo que é externo se transforma em algo que é interno; é uma membrana que filtra e transforma textos estrangeiros de modo que eles se tornem parte da semiótica interna da semiosfera enquanto preservam suas próprias características. (LOTMAN, 1990, p. 136-7)

Uma das possibilidades de garantir a preservação das características distintivas dos constituintes em confronto na semiosfera reside no conhecimento apurado de suas propriedades descritivas, isto é, dos elementos coexistentes nas fronteiras. Aqui começa um desafio analítico uma vez que, *a priori*, num campo de luta é impossível descrever os constituintes levando em conta posicionamentos. Entra em cena uma concepção relacional de fundamental importância para a compreensão daquilo que ocorre sobre fronteira: a noção de topologia. O espaço semiótico da fronteira se constitui, sobretudo, por relações topológicas, e é como topologia que se manifesta não só a luta entre seus elementos, mas, sobretudo, o diálogo que permite a tradução.

Disso tratou Lótman ao compreender o próprio conceito de espaço geográfico como construção topológica na consciência do homem medieval. Ao forjar a distinção opositiva entre a vida terrena e a vida celeste, o conceito de espaço geográfico não se limita à dimensão mundana que se consolidou modernamente. Para a consciência medieval, a Terra, como dimensão geográfica, é percebida como sede da vida terrena que abriga a oposição terra-céu e, por conseguinte, assume um significado ético-religioso estranho ao conceito geográfico moderno. Num grau mais elevado encontra-se o céu, e no mais baixo, o inferno (LOTMAN, 1975, p. 183). Atente-se para o fato de que céu e inferno não são explorados como lugares, mas como espaços de relações topologicamente configuradas.

Ao tomar o espaço geográfico como uma variedade de conhecimento ético, Lótman observa que a vida terrena se torna de fato um espaço de transição – uma peregrinação de um lugar pecaminoso para um lugar santo e eterno para o qual se encaminha com a morte num deslocamento geográfico-espacial (LOTMAN, 1975, p. 186). Assim, segundo suas formulações, a utopia russa medieval implicava a existência de uma geografia e de um clima próprio, de um diferente mundo vegetal e animal que oferece ao viajante distintos graus de virtude. Paraíso e inferno como inclusos no espaço geográfico constituíam uma ética espacial. A terra santa possui um clima favorável e por consequência a alegria que constitui uma norma de vida, não sua transgressão (LOTMAN, 1975, p. 192).

A ética espacial resulta de uma topologia que situa na fronteira as assimetrias fundamentais em torno da vida e da morte, como nos esclarece Lótman.

A oposição vida/morte envolve a oposição de algo que se move, respira e é quente, para algo imóvel, que não respira e é frio (a crença de que o frio e a morte sejam sinônimos é admitida por um grande número de textos de diferentes culturas, assim como é comum identificar a morte com a petrificação: vide as numerosas lendas sobre a origem de montanhas e rochas). (LOTMAN, 1990, p. 133)

Com base em concepções antropológicas e geográficas, a ética espacial se configura numa noção topológica de fronteira baseada no diálogo entre o espaço terreno e o espaço celeste. Assim também se concebem os espaços religiosos cujas construções edificam o confronto estrutural de tais assimetrias entre o alto e o baixo. Contudo, como não se trata de topografia, é bom lembrar as perturbações a esses modelos que entendem o alto e o baixo como posicionamento. As igrejas rupestres nos levam a pensar em outra direção. Na singularidade de sua “topografia invertida”, para o interior da superfície terrestre, reside uma topologia de relações estruturais da própria vida humana. O espaço convida à transcendência que não evoca o reino celestial do alto, mas sim a experiência do enterro nas entranhas da terra. Quando se observa uma construção dessa natureza, como distinguir paisagem montanhosa e edifício construído? Como situar-se na imensidão do espaço das altas cúpulas que situa o homem na sua pequenez ante a grandiosidade do que está nas alturas? Celeste e terrestre desfrutam aqui a plenitude topológica da fronteira, assim como a vida e a morte, coabitam a mesma unidade espacial. Sem dúvida trata-se de um espaço geográfico, contudo a vivência que nele se experimenta não se limita a ele.

Mais importante do que a geografia é o *topos* ou o conjunto de relações, de deslocamentos e de cruzamentos que o espaço viabiliza cumprindo a determinação da intraduzibilidade referida anteriormente. Se, por um lado, as entranhas da terra se abrem para acolher experiências atribuídas ao espaço celeste, por outro perde sentido a noção de descida ao inferno. Trata-se, pois, de um espaço de ambivalências que a imersão no espaço religioso promove.

Essa aguda experiência de fronteira, fora dos limites convencionais da noção de espaço, marca a experiência do espaço dialógico não apenas do ponto de vista de sua unidade, mas, sobretudo, da antinomia das referências espaciais. Para Lótman, contudo, a dialogia topologicamente construída no espaço religioso é própria da experiência de imersão que, na cultura russa, se traduz muito bem na palavra *sobor* e em suas derivadas como *sobornost*: nela a experiência da espiritualidade comunitária designa tanto a vivência individual quanto a coletiva. Segundo Lótman, a palavra é usada em seu duplo sentido em que os dois significados constituem antônimos que podem dificultar a compreensão do texto. “[...] A mesma palavra significa tanto *sobor*, união de todos os monges em oração, como o monge solitário imerso na oração” (LOTMAN, 1994, p. 99). Daí que, para Lótman, “a habilidade de usar antônimos como sinônimos resulta em extraordinário poder de síntese, só comparável com a força da análise que distingue sinônimos de antônimos. É sobre a biunivocidade desses processos que reside o poder semântico da poesia e da arte em geral” (LOTMAN, 1994, p. 100).

Quando se trata de imersão no universo espiritual, a experiência do deslocamento é exclusivamente topológica, por isso pouco importa se o movimento se cumpra à revelia da permanência dos corpos em espaço terrestre. Não é o corpo físico como um todo que se desloca, mas alguns de seus constituintes tais como a gestualidade, a voz, a expressividade, que deram origem a textos culturais que, por um lado, se organizam estruturalmente em canto, rezas, ritos, e, por outro, conservam a intraduzibilidade da experiência do transe dialógico. Postos em linguagem que une palavra a entonações rítmicas que não se limitam à voz, a transposição marca o transe de fronteiras tão acentuadamente corpóreas e etéreas.

Do ponto de vista da fronteira, coube às igrejas acolher os espaços rituais de preces, de orações, de cânticos, de ritos e de performances gestuais corpóreas. Se, por um lado, é lugar de acolhimento e de encontro entre corpos, presentes, ausentes e existentes, por outro é espaço de ressonância: da palavra falada e cantada que reverbera tanto como realização acústica de um corpo terreno quanto emanação da onda espiritual que se acredita dirigir-se ao espaço etéreo, cósmico. Seguindo o raciocínio de Lótman, não é difícil inferir que o espaço de fronteira na celebração e na comunhão traduz

o deslocamento da esfera terrestre para a celeste ou, dito de outro modo, da esfera material para a espiritual por meio de diferentes processos semióticos.

Sabemos que o conceito de modelização funda a compreensão semiótica da cultura, uma vez que situa a tradução na dinâmica de todos os processos culturais. É pela tradução que a informação – seja qual for – se torna texto de cultura, já que, para isso se torne possível, demanda a criação de códigos. A linguagem e, por consequência, as línguas definem o processo modelizante porque está na base da interação do homem com o entorno. Com os rituais, não poderia ser diferente, sobretudo porque é pela modelização de línguas que o espaço semiótico delimita a comunhão geradora de movimentos em espaço de fronteira. Não é por acaso que Lótman toma a *koiné* como a língua comum (LOTMAN, 1990, p. 142) exemplar dos espaços de fronteira sustentados pela semiose de línguas e dialetos envolvidos em cultos da igreja ortodoxa grega (LOTMAN, 1996a, p. 27).

Historicamente, *koiné* foi o primeiro dialeto que abarcou diferentes regiões na Grécia, no Mediterrâneo oriental e no antigo Oriente Próximo. Foi não apenas a língua original do Novo Testamento da Bíblia como também da tradução grega das escrituras judaicas. Como língua franca, se expandiu e se tornou uma das principais fontes do grego moderno. Como língua litúrgica da tradição bizantina, *koiné* se manteve após o cisma de 300 a.C. e, consequentemente, tornou-se responsável pela modelização de um espaço de celebração muito próximo das práticas de culturas orais orientadas pelo contato multissensorial a envolver os participantes de seus cultos.

O processo modelizante se encaminha para a diversidade linguística quando os rituais começam a ser enunciados em latim, promovendo interferências no modo de usar o espaço. Por um lado, há que se situar a prevalência do espaço de escrita como um marcador das atividades culturais, cujas consequências foram dimensionadas por teóricos tão distintos como Lótman (1990) e Marshall McLuhan (1999). Diferentemente da Igreja Ortodoxa grega que cultivava a imaginação auditiva, a Igreja Romana assumiu a ordem visual da prensa e, por conseguinte, da cultura alfabética baseada no registro visual escrito e para a ampliação dos espaços para fora. Nesse sentido, o espaço da celebração, favorável ao contato áudio-tátil, entrou em choque com a orientação visual. Com isso, a performance da fala e da percepção sensorial perdeu lugar para a leitura, interpretação e teorização (McLUHAN, 1999, p. 41ss).

Segundo McLuhan, a missa latina criou um espaço de meditação e de escuta favorável à interiorização, à movimentação para dentro e, consequentemente, para as rezas, os murmúrios e sussurros que alimentam a imaginação auditiva. Tal prática não se manteve imune, porém, quando as línguas vernáculas começaram a ocupar o lugar do latim nas liturgias. Em vez de

meditação, abriu-se caminho para a leitura e interpretação que amplificava a fala, chamando a atenção para aquilo que ia por fora, para o espaço visual. Evidentemente houve uma mudança de ritmo que alterou o próprio caráter do espaço acústico. A palavra interiorizada em ato é igualmente realização de uma língua, o latim, que assume o controle de toda a performance. Nesse sentido, não é uma língua de comunicação de ideias, mas de criação do ato num ambiente sensorial vivo, acústico, tátil, de comunhão. Nos termos de nosso entendimento, é ato de tradução. Como performance, a atividade essencial do ato tradutório é a transformação da consciência, o que faz do ato ético um efeito de toda essa ressonância no espaço interior da imaginação, na dimensão silenciosa da voz, na reverberação do interior das igrejas.

O espaço assim concebido se investe da dimensão icônica e é como tal que o deslocamento acontece, isto é, que o espaço de fronteira se materializa. Na tradição dos estudos semióticos atribui-se ao ícone a capacidade de vincular o signo e seu objeto de modo a estabelecer com ele uma relação de similaridade. É nesse sentido que o ícone qualifica o espaço de fronteira entre a dimensão celeste e a condição terrestre, assim como a transposição deste para aquele. A similaridade aqui se realiza, não no plano topográfico do espaço geográfico, mas no plano das relações semióticas.

Se, por um lado, o ícone representa imagem, por outro, é da condição do ícone a articulação de algo que não está dado, mas que precisa de elaboração e ser criado. O espaço dialógico configura iconicamente o dado e o criado. Na vida da cultura, devemos ao ícone o desenvolvimento artístico dos espaços dialógicos de celebração desse momento singular do existir conduzido pela consciência, pelo criado. Antes mesmo de ser um conceito para a ação semiótica em ato de criação, o ícone nos oferece um legado histórico que se confunde com a própria história da semiose. Por isso, tratar, ainda que brevemente, de alguns aspectos do ícone tal como foi gestado pelas culturas helênica, bizantina e romana, é recuperar um pouco da história de nosso argumento.

Relações topológicas num espaço multiplanar

Quando investiga a natureza do espaço na geografia medieval, Lótman se depara com uma ética espacial de envolvimento entre os diferentes níveis de experiência do espaço. O relevo primordial dessa experiência resulta não apenas do cruzamento entre o sagrado e o mundano, mas particularmente da fronteira criada entre o mundo espiritual e o material. Tal fronteira implica intervenção no espaço físico para a construção de edifícios que, por sua vez, abriguem as práticas de extravasamento dos próprios limites materiais, como Lótman entende o exercício do *sobornost*. Se o edifício da igreja é um texto,

nele outros textos se desenvolvem, se contactam, se distinguem. Imersos nessa trama, os atos e performances elaboram outros textos rituais que criam as condições para o deslocamento espiritual do *sobornost*.

Na tradição da cultura que traduz no *sobornost* um encontro entre espaço físico e espiritual, os espaços de comunhão e celebração não apenas são povoados por imagens de seres e de tudo o que seja sagrado como também por signos icônicos no sentido amplo de sua manifestação como as construções voltadas para as relações sensoriais que traduzem o mundo espiritual e celeste. Assim entendemos a herança remanescente da cultura helênica-bizantina-romana que consagrou o ícone como imagem, tal como na etimologia da palavra grega *eikon*, próxima de *eidolon* (ídolo). Como decorrência quase natural, o termo ícone acabou designando a imagem que traduz a face sagrada de Cristo e de santos num culto, particularmente a encarnação (QUENOT, 2001, p. 7-8). Contudo, não se trata de uma representação unicamente visual em que os traços figurativos reconstituem contornos corporais e indicativos de seres, santos ou pessoas; antes, diz respeito a imagens que se reportam a gestos espirituais (QUENOT, 2001, p. 43). Sem o compromisso de representar uma figura, a imagem não segue simetria de composição, o que resulta na desproporção e assimetria dos traços.

Mais importante que a composição de uma fisionomia, a imagem revela uma vivência espiritual que possa ser experimentada plasticamente. Assim a cultura helênica-bizantina-romana traduz a experiência plástica que se consagrou como ícone. Tal como o espaço geográfico medieval, o ícone se orienta pela ética espacial do encontro entre planos celeste e terrestre e se define como espaço de fronteira a conjugar a visão do interior e a do exterior, do visível e a do invisível que são oferecidos em planos simultâneos e distintos. A multiplicação dos pontos de vista redireciona a compreensão do ícone medieval que pode então ser apreciado na complexidade das relações plásticas de sua composição. Pelo menos dois planos se confrontam na composição visual: o que se abre para a frente nele se situam a virgem e o anjo; e o que se abre para o fundo mostra edifícios. Enquanto o encontro entre os seres parece ocorrer em espaço aberto, ainda que se reporte a uma conversação interior, os edifícios se fecham. O que é terrestre e o que é celeste?

Boris Uspiênski se debruçou sobre o tema e empreendeu descobertas fundamentais sobre o ícone como sistema figurativo em que pontos de vista concluem para a pluralidade de representações. Observou que é possível adentrar nesse universo da simultaneidade e multiplicidade de pontos de vista de modo a espacializar as ações e fundir planos distintos. Em alguns ícones estudados por ele, existem cenas que incluem tanto atividades de trabalho cotidiano quanto práticas religiosas, contudo tudo coexiste na superfície do

quadro. O mesmo se pode afirmar com relação aos lugares que se abrem tanto para mostrar o que corre pelo interior dos edifícios quanto os traços de sua construção externa. Sem a hierarquia das referências organizadas pelo ponto de fuga, tudo convive num mesmo espaço, garantindo a multiplicidade de planos.

Assim configurado, o espaço não se submete ao pressuposto da visibilidade óptica que a arte da Renascença consagra não apenas como princípio composicional mas também como visão condicional para toda arte, anterior ou posterior a ela. O ícone não se conforma a tal postulado, pois mesmo quando a imagem ocupa o centro, este não equivale ao ponto de fuga para organizar o que se representa na superfície. Com isso, o ícone problematiza a própria concepção que se consagrou o ponto de vista como princípio de organização composicional da obra artística. Ainda que seja uma categoria primordialmente espacial, o ponto de vista múltiplo de simultaneidades não se restringe à visibilidade topográfica e demanda uma compreensão que valorize as premissas de sua plasticidade topológica.

Nos muitos trabalhos que produziu sobre os processos construtivos do ícone russo medieval (USPENSKIJ, 1973a; USPENSKY, 1973b; USPÊNSKI, 1979; USPENSKII, 1981), Boris Uspiênski enfrenta tal demanda e começa por afirmar que, nas artes visuais, geralmente, o ponto de vista é entendido quase exclusivamente como perspectiva linear seguindo o parâmetro normativo fixado no Renascimento. Não obstante, as investigações sobre o ícone lhe revelaram que nem todos os mestres da Renascença, ainda que criadores da teoria da perspectiva linear, mantiveram-se presos ao postulado normativo; ao contrário, praticaram diferentes violações. “Quando o artista desvia-se de uma perspectiva linear estrita, ele explora posicionamentos ou pontos de vista plurais. Pluralidade de pontos de vista é característica da arte medieval, particularmente no complexo fenômeno denominado perspectiva inversa” (USPÊNSKI, 1973, p. 2).

Ao chegar ao conceito de perspectiva inversa, Uspiênski se depara com o processo de composição do ícone que explora outra forma de experiência plástica do espaço. Com a perspectiva inversa a arte aprendeu a relativizar a noção de perspectiva, uma vez que a multiplicação de pontos de vista coloca em foco não apenas as fronteiras como também as visões extrapostas². Assim, é possível falar em ponto de vista interno e ponto de vista externo; espaço

² Extraposição é um conceito formulado por Mikhail Bakhtin (1989) para designar o excedente de visão que marca o encontro de pontos de vista situados em posições divergentes, delimitando o espaço de fronteira. Aquilo que entra para o espaço visual de um campo corresponde ao excedente de visão do que entra para o lado contrário.

celeste e espaço terrestre; plano material e plano espiritual; campo visual e extracampo, tal como Uspîenski procura examinar em suas análises do ícone medieval russo que seguiu a tradição da arte bizantina.

O aspecto fundamental dessa investigação diz respeito à descoberta de que o artista antigo e medieval não só misturava os pontos de vista como também se situava dentro do quadro. O posicionamento interno do artista no espaço representado modifica completamente o ponto de vista do mundo ao seu redor, condicionando o sistema perspectivístico empregado por ele. A perspectiva inversa constrói um modelo de mundo baseado não na observação de fora, mas na experiência das diferentes relações. Em sua síntese, Uspîenski afirma:

Como é sabido o traço típico da perspectiva inversa é a redução das medidas dos objetos, representados não conforme o afastamento em relação ao observador (que ocorre na perspectiva direta), mas conforme a aproximação em relação a ele: as figuras no fundo do quadro são representadas maiores do que as do primeiro plano. (USPÊNSKI, 1979, p. 171)

As dimensões resultam das relações espaciais tomadas a partir do posicionamento interno do artista, não daquele de um observador externo a ele, tocando fundo a organização do espaço pictórico a partir das fronteiras da representação.

Dentre as muitas manifestações da fronteira na obra artística, Uspênski se volta para a análise das “molduras” nas artes plásticas, constituinte decisivo para a afirmação do caráter semiótico das representações. Em primeiro lugar, “para ver o mundo sob forma de signo”, afirma Uspênski, “é indispensável (embora nem sempre suficiente) antes de mais nada demarcar fronteiras: são justamente elas que conformam a representação. (É característico a esse respeito notar que em certas línguas ‘representar’ encontra-se etimologicamente ligado com ‘limitar’)” (USPÊNSKI, 1979, p. 177). Além disso, a moldura garante o encontro da visão extraposta, ou seja, do ponto de vista interno para o externo.

O interesse pela perspectiva inversa como sistema modelizante está na exploração de diferentes graus de pontos de vista extrapostos que fazem da obra de arte um objeto de tradução de possibilidades, de recursos estéticos, de formas de ver o mundo, o que reforça a noção de ícone como espaço semiótico em que diferentes sistemas figurativos modelizam o mundo e o reorganizam, problematizando os pontos de vista interno e externo. Assim, jamais haverá uma coincidência entre o ponto de vista do artista e do espectador de uma representação (USPÊNSKI, 1973, p. 348, 351).

A inserção do artista na representação não se restringe a um princípio composicional, mas abrange também a experiência espiritual do espaço. Nesse sentido, o próprio espaço arquitetônico das igrejas procurou modelizar essa experiência ao projetar o portal como espaço de passagem de um mundo para outro. Cria um espaço distintivo, o santuário que não é a igreja, ainda que ambos sejam, arquitetônica e organicamente, a mesma construção. Ainda que integrados, há neles espaços não coincidentes: o santuário não é a igreja nem se limita à construção visível; não obstante, organiza as práticas religiosas ou celebrações como ambientes em expansão. Para além do altar se ergue não apenas uma parede, mas um verdadeiro portal através do qual se adentra o outro lado, o fundo, não, evidentemente, com os olhos do corpo, mas com o espírito e a disposição interna que desperta no encontro com os ícones cravados no portal em relevo que saltam para a frente, para o alto, para o interior. E este projeta-se, igualmente, como espaço de celebração.

Seguindo os pressupostos de Lótman, o portal revela sua radical condição de espaço imerso na semiosfera graças à interação da diversidade de textos culturais que o atravessam. Para o religioso ortodoxo Pável Floriênski, o portal torna-se a construção mais acabada da iconostase, como se pode ler no fragmento.

A tela do santuário, que distingue os dois mundos, é o *iconostasis*. Mas o *iconostasis* pode ser chamado de tijolos, pedras, tábuas. O *iconostasis* é o limite entre o mundo visível e o mundo invisível e constitui a tela do santuário que torna acessível à consciência a todos os santos, à nuvem de testemunhas, aqueles que rodeiam o Trono de Deus, a esfera da glória celestial a anunciar o mistério. O *iconostasis* é a visão. O *iconostasis* é a manifestação dos santos e anjos – uma angelofania, uma manifestação de testemunhas celestes, e acima de tudo, da Mãe de Deus e de Cristo na carne, testemunhas a proclamar que, visto desse lado, é carnal. O *iconostasis* é o *santo*. (FLORENSKIJ, 1997, p. 56)

O portal concretiza a ambivalência do espaço que é construção, pintura e espaço interior, um afresco cujas imagens criam o ambiente sensorial que não se limita ao espaço físico.

Não sem motivo a tradução italiana do livro de Pável Floriênski recebeu o título de *Le porte regali* [A porta real], traduzindo em termos da própria cultura ocidental o *Iconostasis*, expressão pela qual não apenas se intitulou o original russo. Por conseguinte, assim também se nomeia a experiência sagrada dimensionada material, sensorial e imaginativamente. *Iconostasis* torna-se a configuração do intervalo, fronteira em que a porta confronta fundo e figura.

Em seu estudo, o ícone se apresenta como espaço de celebração em que se entra em contato com o mundo sagrado para viver a *stesis*, experiência de contato por meio da imagem que ocupa o centro da experiência espiritual da ortodoxia.

O ícone é idêntico à visão celestial e não é, é a linha que contorna a visão. A visão não é o ícone: essa é real em si mesma; o ícone, coincide no contorno com a imagem espiritual, é para a nossa consciência essa imagem, e fora do quadro, sem que, para além dela, não é nem imagem abstrata ou ícone, mas uma mesa. (FLORENSKIJ, 1997, p. 59)

Pelo fato de que o ícone se manifesta no limite, no intervalo do visível e do invisível, não é correta a filiação que o situa numa tradição de pintura religiosa baseada no pressuposto da fidelidade de representação, como da tradição da perspectiva do Renascimento (FLORENSKIJ, 1997, p. 63). Para Floriênski, o ícone se realiza mais plenamente como evocação da imaginação espiritual e, enquanto tal, como revelação. Em seus estudos, porém, apenas a evocação figurativa dos embates entre visibilidade e invisibilidade orienta a compreensão.

Considerando que, do ponto de vista do *Iconostasis*, o espaço de celebração está aberto a encontros simplesmente porque ele não substitui uma coisa pela outra, não é difícil alcançar outro viés sensorial em que a imaginação espiritual é evocada pela ressonância em que os ouvidos se colocam preparados para ouvir mais do que para ver, ao mesmo tempo que os olhos se preparam mais para olhar para a vida interior do que o espaço óptico exterior. O ponto de vista se multiplica e alcança o reverso do que o alinhamento do ponto de fuga nos ensinou a ver.

Considerações finais

As modelizações que são possíveis de derivar do ícone e do iconóstase nos levam de volta ao conceito de texto elaborado por Lótman como chave da semiótica da cultura desenvolvida em Tártu. Contudo, mais importante do que a consagração conceitual está a noção de modelo de mundo com base no qual os princípios estruturais de organização se manifestam. Como base em modelos semelhantes, relações extratextuais podem ser consideradas do ponto de vista dos mecanismos de tradução que inserem no espaço semiótico da cultura aquilo que está fora de seu domínio. Entrar para o espaço semiótico significa assumir a dinâmica da tradução que multiplica os textos culturais e realiza a semiose em diferentes níveis estruturais do sistema de signos. A tradução da linguagem artística na linguagem de sistemas modelizantes

não artísticos é uma prática constante na história da cultura justificada pela necessidade de ajustar os modelos estéticos aos modelos éticos, filosóficos, políticos, religiosos.

Nesse sentido, tradução não se tornou a síntese de um problema semiótico essencial pela sua condição de garantia da dinâmica do sistema cultural. Para Lótman, tradução tem um escopo muito maior: significa ato de pensar e, ao mesmo tempo, um mecanismo capaz de criar pensamento. Podemos entendê-la como mecanismo semiótico de geração de textos, contudo, ao fazê-lo, sobretudo interferindo em conjugações assimétricas e modelizando estruturas heterogêneas, a tradução se revela como mecanismo de inteligência do sistema cultural. É como tradução que o processo modelizante se realiza, tanto num nível macroestrutural quanto na reprodução de códigos e linguagens culturais. Trata-se, portanto, de um dispositivo de mente da cultura sem o qual o espaço semiótico não agregaria tantas experiências distintas nem as conjugaria no espaço da semiosfera.

Ao considerar o conceito de espaço semiótico como síntese relacional do trabalho entre sistemas de signos distintos, Lótman não apenas leva às últimas consequências o conceito de texto, mas anuncia a radicalidade do conceito de espaço. Sob a designação de semiosfera, acolhe as relações diferenciadas que redefinem o próprio conceito de espaço: no lugar de topografia, Lótman entende a trama de relações topológicas de natureza distinta, chegando a denominar de “ética espacial” as oposições que marcam a noção de espaço terrestre e celeste na geografia medieval. Encaminha, assim, um bem articulado conjunto de relações que proliferam na constituição do espaço de fronteira a partir da experiência do espaço. Não se trata apenas de representar o espaço, mas tão somente de explorar as experiências que nele se constituem como textos de cultura. Por esse prisma, o espaço semiótico é entendido como uma organização sistêmica cujas articulações realizam um trabalho de caráter topológico que encontra na tradução o mecanismo elementar de um funcionamento transformador que mantém a cultura em seu estado de contínua renovação.

Referências

- BAJTÍN, M. M. **Estética de la creación verbal**. Tradução de T. Bubnova. 3. ed. Mexico: Siglo Veintiuno, 1989.
- BAKHTIN, M. M. Formas de tempo e de cronotopo no romance. Ensaio de poética histórica. In: _____. **Questões de literatura e de estética**. A teoria do romance. Tradução de Aurora F. Bernardini e outros. São Paulo: UNESP, 1988. p. 211-362.
- FLORENSKIJ, P. **Le porte regali**. Saggio sull'icona. Tradução de E. Zolla. Milano: Adelphi, 1997.

IVANOV, V. V. et al. **Theses on the Semiotic Study of Cultures** [1973]. Tradução de S. Salupere. Tartu: University of Tartu, 1998. [Teses para uma análise semiótica da cultura (uma aplicação aos textos eslavos). Tradução de G. T. Santos. In: MACHADO, I. Escola de semiótica. A experiência de Tartu-Moscou para o estudo da cultura. São Paulo: Fapesp; Ateliê Editorial, 2003.]

_____. **A estrutura do texto artístico**. Tradução de M. C. V. Raposo e A. Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.

LOTMAN, I. M. Acerca de la semiosfera. **La semiosfera**. Semiótica de la cultura y del texto. Tradução de D. Navarro. Madrid: Cátedra, 1996a.

_____. Algunas ideas sobre la tipología de las culturas. **La semiosfera**. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio. Tradução de D. Navarro. Madrid: Cátedra, 1998a.

_____. **L'explosion et la culture**. Tradução de I. Merkoulouva. Limoges: Presses Universitaires de Lomoges, 2004.

_____. **La semiosfera**. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti. Tradução de S. Salvestroni. Venezia: Marsilio, 1984.

_____. La semiótica de la cultura y el concepto de texto. **La semiosfera**. Semiótica de la cultura y del texto. Tradução de D. Navarro. Madrid: Cátedra, 1996b.

_____. El texto y el poliglotismo de la cultura. **La semiosfera**. Semiótica de la cultura y del texto. Tradução de D. Navarro. Madrid: Cátedra, 1996c.

_____. Para la construcción de una teoría de la interacción de las culturas (el aspecto semiótico). **La semiosfera**. Semiótica de la cultura y del texto. Tradução de D. Navarro. Madrid: Cátedra, 1996d.

_____. Valor modelizante dos conceitos de “fim” e “princípio” (1970). In: LOTMAN, I.; USPENSKII, B.; IVANOV, V. V. **Ensaio de semiótica soviética**. Tradução de V. Navas e S.T. Menezes. Lisboa: Horizonte, 1981.

LOTMAN, I. M.; PIATIGORSKI, A. M. El texto y la función. In: LOTMAN, I. M. **La semiosfera**. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio. Tradução de D. Navarro. Madrid: Cátedra, 1998b.

LOTMAN, J. M. Il concetto di spazio geografico nei testi medievali russi. In: LOTMAN, J. M.; USPENSKIJ, B. A. **Tipologia della cultura**. Tradução de M. B. Faccani e outros. Milano: Bompiani, 1975.

_____. Struttura dell'unità. In: CORTI, M. (Org.) **Cercare la strada**. Modelli della cultura. Trad. Nicoletta Marcialis. Venezia: Marsilio, 1994, p. 98-104.

LOTMAN, J. M.; USPENSKIJ, B. A. **Tipologia della cultura**. Tradução de M. B. Faccani e outros. Milano: Bompiani, 1975.

LOTMAN, M. A Few Notes on the Philosophical Background of the Tartu School of Semiotics. **European Journal for Semiotic Studies**, Vol. 12(1), 2000, p. 23-46.

LOTMAN, Y. M. The Text as a Meaning-generating Mechanism. In: _____. **Universe of the Mind**. A Semiotic Theory of Culture. Tradução de A. Shukman. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990, p. 9-119.

_____. The Semiosphere. In: _____. **Universe of the Mind**. A Semiotic Theory of Culture. Tradução de A. Shukman. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990b, p. 121-214.

McLUHAN, M. **The Medium and the Light**. Reflections on Religion. Toronto: Stoddart, 1999.

MACHADO, I. Inacabamento como modelo artístico de mundo. **Bakhtiniana. Revista de Estudos do Discurso**, São Paulo, n. 3, 2010.

_____. O método semiótico-estrutural na investigação dos sistemas culturais. In: SILVA, A. R.; NAKAGAWA, R. M. O. (Org.). **Semiótica da comunicação**. São Paulo: INTERCOM, 2013.

QUENOT, M. **L'Ícone**. Fenêtre sur le Royaume. Paris: Cerf, 2001.

USPÊNSKI, B. A. Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte. Princípios gerais de organização da obra em pintura e literatura. In: SCHNAIDERMAN, B. (Org.). **Semiótica Russa**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

USPENSKII, B. Sobre a semiótica da arte (1962). In: LOTMAN, I.; USPENSKII, B.; IVANOV, V. V. (Org.). **Ensaios de semiótica soviética**. Tradução de V. Navas e S. T. de Menezes. Lisboa: Horizonte, 1981.

USPENSKIJ, B. A. Per l'analisi semiótica delle antiche icone russe. In: LOTMAN, J. M.; USPENSKIJ, B. S. (Org.). **Ricerche semiotiche**. Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS. Tradução de C. S. Janovic, M. Marraduri e G. Garritano. Torino: Giulio Einaudi, 1973.

USPENSKY, B. A. **A Poetics of Composition**. Tradução de V. Zavarin e S. Wittig. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1973.