

Semiótica do absurdo e do sem-sentido: uma perspectiva lotmaninana /
Semiotics of Nonsense and Non-sense: A Lotmanian Perspective

*Aleksei Semenenko**

RESUMO

Absurdo e falta de sentido são geralmente estudados como categorias filosóficas e/ou lógicas. Este artigo examina o absurdo como um fenômeno semiótico e como parte dos mecanismos de geração de significado. Argumenta que o problema do absurdo e do significado como um todo é, acima de tudo, um problema *textual*. Esta abordagem se fundamenta no legado do semioticista e estudioso da literatura Iúri Lótman, especialmente em seus conceitos de explosão e nas noções de “não-texto” e “menos-dispositivo”. O conceito de absurdo destaca o inerente paradoxo informacional da cultura humana e de seus sistemas de comunicação, nos quais ruído, erros e contratempos não impedem a comunicação, pelo contrário, estimulam-na. Em uma escala maior, o exemplo de como as culturas humanas lidam com o “não-sentido” na comunicação tem implicações para o estudo da evolução da cultura e da linguagem humanas e também traz luz adicional ao problema metodológico da relação texto/signo. PALAVRAS-CHAVE: Absurdo; Significado; Lotman; Menos-dispositivo; Não-signo

ABSTRACT

Absurdity and nonsense are usually studied as philosophical and/or logical categories. This paper examines nonsense as a semiotic phenomenon and as part of the mechanisms of meaning generation, and argues that the problem of nonsense and meaning as a whole is foremost a textual problem. This approach is based on the legacy of the semiotician and literary scholar Iurii Lotman, and especially his concepts of explosion and the notions of “non-text” and “minus-device.” The concept of nonsense thus highlights the inherent informational paradox of human culture and human communication systems, in which noise, errors and mishaps do not impede communication but on the contrary, stimulate it. On a larger scale the example of how human cultures deal with ‘non-sense’ in communication has implications for the study of the evolution of human culture and language and also draws additional light to the methodological problem of the text/sign relation.

KEYWORDS: *Nonsense; Meaning; Lotman; Minus-device; Non-sign*

* Umeå University, Department of Language Studies, Umeå, Suécia; <https://orcid.org/0000-0001-6884-6836>; aleksei.semenenko@umu.se

1 Absurdo, sem-sentido e linguagem

“Isto é um absurdo!” – “Não faz sentido!” – “Isto é apenas sem-sentido!” Lamentavelmente – ou não – o absurdo está em toda parte. Integra nossa vida, que se revela impossível sem o constante, consciente e inconsciente processo de atribuir significado a diferentes fenômenos e separar o que faz sentido e o que nada significa em nossas rotinas diárias. Ademais, muitos organismos vivos – para não dizer todos – também estão engajados com o processo de “fazer sentido” em seu ambiente. Existem diferentes abordagens para o problema do absurdo e do sem-sentido, como apresento no breve relato que se segue antes de avaliar o problema no contexto da teoria semiótica de Iúri Lótman.

Começemos com o absurdo como categoria literária. O absurdo na ficção e na poesia há muito tempo se desmembrou em gêneros literários distintos, lidando predominantemente com a paródia, a ironia e a sátira. No mundo anglófono, o absurdo literário é frequentemente estudado em materiais da era vitoriana, onde Edward Lear e Lewis Carrol se destacam como autores mais frequentemente citados, embora textos literários sem sentido possam ser encontrados em qualquer período desde a Idade Média (BEGG, 2013). Aliás, em certos períodos, o absurdo se deslocou das margens para o centro do sistema, tornando-se dominante em movimentos artísticos distintos. Além de nomes conhecidos como o de Franz Kafka, Albert Camus e Samuel Beckett, vale destacar o grupo OBERIU¹, que atuou durante a década de 1920 na Rússia (ver CORNWELL 1991), o Teatro do Absurdo na Europa da década de 1950, ou o Novo Movimento Absurdista do período recente².

Tais movimentos tendem a embaralhar os limites convencionais da arte ao provocar e questionar a norma, geralmente com a farsa, bufonaria e várias formas de subversão, sendo que algumas vezes se utilizam da teatralização dos estilos de vida e dos comportamentos. A ficção absurda ocupa um nicho estabelecido do sistema literário e, de fato, produz textos perfeitamente coesos que desafiam o núcleo normativo do

¹ N. do T.: ОБЭРИУ - Объединение реального искусства (OBERIU) (Associação das Artes do Real). Grupo de vanguarda formado por artistas do futurismo russo - dentre eles, Daniil Kharms, Alexander Vvedensky, Nikolai Zabolotski, Konstantin Vaginov - cuja atuação se deu no período de 1920-1930, marcado pela centralização soviética e pelo declínio da vanguarda de Leningrado. Acolhidos por K. Maliévitch ensaiavam no auditório de seu instituto de artes. Ver, por exemplo, Cornwell (1991).

² A revista de escritores do Novo Movimento Absurdista circulou entre 2006 e 2009 e pode ser encontrada no site <http://amr.obook.org>.

sistema, seu cânone e correntes dominantes. Por conseguinte, o absurdo literário não é propriamente um *absurdo*, visto ser resultado de um sistema bem desenvolvido em que se evidencia um metanível de autorreflexão. O que nos instiga diz respeito à definição do absurdo no nível da linguagem.

A linguagem natural, que provavelmente se tornou o mais poderoso sistema de signos à disposição do homem moderno, é também a esfera semiótica onde o estudo do absurdo emerge como o mais amplo. Wittgenstein, por exemplo, argumenta em seu *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921) – onde propõe definir as fronteiras do pensamento, da linguagem e do mundo – que proposições sem sentido estão fora dos domínios da linguagem (WITTGENSTEIN, 2001).

No mundo ideal, tal pressuposto sustenta um traço de verdade: toda linguagem reúne um conjunto de palavras e de regras gramaticais e tudo que contraria tais preceitos deve ser percebido como erros, equívocos e absurdos em geral. Há mais de 100 anos, Saussure (1966, p.13) argumentou que a comunicação tornou-se possível porque usamos “não exatamente, é claro, mas aproximadamente – os mesmos signos unidos aos mesmos conceitos”³. Logo, se a conexão entre significante e significado se rompe, a comunicação não se realiza. No entanto, parece que a linguagem e especialmente seus usuários são altamente resilientes a erros e se recusam a desistir mesmo quando estes se apresentam com conteúdo completamente sem nexos.

Na cultura anglófona o mais conhecido exemplo disso é, provavelmente, o poema *Jaguadarte* do livro *Através do espelho e o que Alice encontrou lá*⁴ de Lewis Carroll, cujos versos iniciais afirmam o seguinte:

‘Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe;
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe⁵.

³ No inglês: “not exactly of course, but approximately—the same signs united with the same concepts”.

⁴ N. do T.: Do original inglês: *Through the Looking Glass, and What Alice Found There* (1871). Tradução em português de Sebastião Uchoa Leite (1977). (N.T.)

⁵ N. do T.: Na tradução de Augusto de Campos (1971, p.103.): “Era briluz. As lesmolisas touvas / Roldavam e relviam nos gramilvos. / Estavam mimsicais as pintalouvas, / E os momirratos davam grilvos”. Referência: CAMPOS, A.; CAMPOS, H. *Panaroma do Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

Jean-Jacques Lecercle (1994, p.21-22) afirma com razão que o poema tem sentido nos níveis fonético, morfológico, sintático e até semântico. Também tem sentido como um poema porque se estrutura em versos que se constroem segundo certa tradição. No texto, a reação de Alice também é bem típica: “Parece muito bonito [...] mas é um *pouquinho* difícil de entender! [...] No entanto, *alguém* matou *alguma coisa*: isso é claro, de qualquer forma -” (CARROLL, 2010, p.12)⁶.

Nós poderíamos argumentar que, mesmo apreendendo a trama da narrativa, Alice não poderia alcançar o significado da palavra *slithy* [escorregadio], por exemplo. Mas só isso seria capaz de realmente tornar as palavras do poema absurdas? Afinal, elas são apenas neologismos e Humpty-Dumpty chega a explicar alguns deles para Alice. Nesse sentido, elas não se distinguem de outras palavras desconhecidas, estrangeiras ou inventadas, como *droog* de Laranja mecânica de Anthony Burgess ou *jedi* da saga *Guerra nas estrelas*⁷.

Evidentemente a sintaxe e a gramática contribuíram para Alice entender o sentido do poema e deduzir o significado das palavras desconhecidas, o que leva a outra pergunta importante: *a estrutura de um sistema de signos torna seus signos significativos?* O proeminente linguista russo Lev Shcherba formulou um exemplo muito representativo: *Glokaia kuzdra shteko budlanula bokra e kudriachit bokrenka* – para demonstrar como a gramática nos ajuda a entender o significado das palavras. Um falante nativo do russo deduz facilmente que *kuzdra*, nesta frase, é um substantivo de gênero feminino e *glokaia*, um adjetivo de gênero feminino que qualifica *kuzdra*. Também é evidente que *shteko* é um advérbio que descreve como esse *kuzdra* fez algo para *bokr*, sendo este uma criatura viva e *bokrenok*, sua descendência. Desta forma, podemos até traduzir esta frase para o inglês como *The glocky couzdra shtekly budled the bokr and is kudraching the bokrling/little bokr*. Somos capazes de reconstruir as relações entre as partes da frase e podemos até defini-las de um modo circular. Em inglês, frases semelhantes podem ser facilmente construídas, como por exemplo, uma cunhada por Andrew Ingraham, *The gostak distims the goshes*.

⁶ No original: “It seems very pretty [...] but it’s *rather* hard to understand! [...] However, *somebody* killed *something*; that’s clear, at any rate -” (CARROLL p.12).

⁷ N. do T.: *A Clockwork Orange* (1962), Anthony Burgess; *Star Wars* (1977), George Lucas. Eis o significado das palavras: *droog* (друз, amigo, camarada); *jedi* (guardiões, sensíveis à força).

Um número infinito de tais frases ou mesmo textos pode ser criado, demonstrando o poder das estruturas gramaticais⁸. No entanto, pode haver frases gramaticais perfeitamente sem significado. Para demonstrar a discrepância entre semântica e gramática, Noam Chomsky formulou a frase “colorless green ideas sleep furiously” [ideias verdes incolores dormem furiosamente]. Para fundamentar o argumento de Chomsky, pode-se tomar o exemplo da esquizofasia: pacientes que padecem desse mal produzem frases completamente sem sentido, mas que são lexical e gramaticalmente corretas.

O quadro torna-se mais complicado com alguns poucos exemplos em que se observa que a sintaxe pode ser prescindível para a construção de textos significativos em um idioma. Lecercle (1990, p.52) nos lembra a noção de parataxe formulada por Heidegger, ou a sintaxe de “crianças e pessoas primitivas” “a linguagem do pensamento”⁹, como ele costumava denominá-la. Na continuidade desse pensamento, é possível situar um dos exemplos mais representativos de E. E. Cummings (1962, I): o poema “*O the sun comes up-up-up in the opening...*”:

[...]
the grintgrunt wugglewigggle
champychumpchomps yes
the speckled strut begins to scretch and
scratch-scrutch
[...]

Embora não seja totalmente desprovido de estruturas gramaticais tradicionais, o poema é construído por onomatopéias e indicializa a sonoridade de diferentes animais sem nomeá-los (um porco, um galo). Também pode ser interpretado como uma imitação do processo de pensamento de uma mente (desperta) que desafia a estrutura sintática linear e tenta apresentar pensamentos em uma espécie de projeção em 3D.

O argumento mais sério contra a gramática tomada como o instrumento gerador de significado fundamental são as línguas de sinais definidas como processos multicanais e não apenas fonológicos (ARMSTRONG, 1999, cap.1). Tais línguas desafiam a dicotomia estrutura profunda *versus* estrutura de superfície ao demonstrar

⁸ Por exemplo, em russo, existem os “contos linguísticos” de Liudmila Petrushevskaja intitulados *Pus’ki biatyie*. Os textos são gramaticalmente corretos, porém consistem apenas de palavras que não articulam sentido.

⁹ No original: “children and primitive people”; “the language of thought”.

que, embora organizadas formalmente apenas pelo léxico, são tão funcionais quanto as línguas faladas. William C. Stokoe, criador da linguística da língua de sinais, provou que a Língua Americana de Sinais em sua complexidade não é diferente das linguagens naturais e propôs o termo “fonologia semântica”, na qual o signo é apresentado como “uma articulação entre um substantivo e um verbo”¹⁰. Em oposição a uma visão modular e hierárquica da linguagem, a semântica e a fonologia aparecem, por assim dizer, como se fizessem parte da mesma fita de Moebius¹¹, uma vez que não se distingue entre estruturas “profundas” e apenas “superficiais” (ARMSTRONG, 1999, p.91-92). Esses estudos também fornecem um contra-argumento sério contra a existência da hipotética estrutura hierárquica inata da língua.

Parece que chegamos a um impasse: no nível da língua, a gramática não garante o potencial de significância de uma mensagem, nem a sintaxe parece suficiente para produzir sentido. Todos os exemplos acima mencionados demonstram, de fato, que um signo, ou uma estrutura semiótica em seu isolamento, não tem sentido. É somente a capacidade das coletividades humanas de entenderem praticamente qualquer *coisa em situação que pressuponha o diálogo* que produz sentido, isto é, quando algo é percebido como mensagem e não como ruído.

2 Diálogo e menos-dispositivo

A ideia de que o primado do diálogo precede a linguagem é provavelmente a mais consistente das formulações de Lótman (cf. Semenenko, 2012, p.39-51). Neste assunto, Lotman se aproxima de Bakhtin, a quem se refere várias vezes em seus escritos como um pensador congenial (cf., por exemplo, Lotman, 1979)¹². A principal diferença entre seus pontos de vista, contudo, pode ser sintetizada pelo seguinte: onde Bakhtin descreveu a realidade polifônica e multivocal de uma língua, Lótman situou a realidade poliglota de linguagens sobrepostas e não equivalentes. Em *Universe of the Mind*

¹⁰ No original: “a marriage of a noun and a verb”.

¹¹ N. do T.: Fita ou faixa de Moebius (proposta por August Ferdinand Möbius em 1858, em estudos de topologia) resulta da colagem de suas extremidades após torcer uma delas de modo que, ao deslizar uma linha com uma caneta, percorre-se os dois lados do espaço topológico da fita, de modo que o ponto de chegada retorna ao ponto de partida, sem distinguir o lado interno do externo.

¹² Cf. estudos que comparam o entendimento lotmaniano de diálogo com o de Bakhtin (cf. Ivanov, 1973; Grzybek, 1995; Reid 1990).

[*Universo da mente*], Lotman (1990) afirma com clareza tal princípio: “a necessidade de diálogo, a situação dialógica, precede tanto o diálogo real quanto a existência da linguagem que o conduz: a situação semiótica precede os instrumentos da semiose” (LOTMAN, 1990, p.143-144, grifo do autor)¹³. Além disso, segundo Lótman, qualquer texto se torna “um significado organizado de maneira complexa” (LOTMAN, 1977, p.12)¹⁴, uma entidade poliglota pertencente a pelo menos duas linguagens (dois sistemas semióticos) simultaneamente (por exemplo, Lotman, 1977, p.298). Graças a esta necessidade de diálogo um texto se conecta a uma variedade de contextos extratextuais, sua semiosfera, e é essa essência poliglota da comunicação humana que traz à existência tipos de signos aparentemente impossíveis.

Até agora tratamos de diferentes tipos de não-signos que podem adquirir sentidos dependendo de seu contexto. No entanto, há um tipo de signo mais paradoxal, a saber, os signos que não existem. Logicamente, isso não deveria ser possível, porque, se não há nada lá, não pode ter sentido, certo? Ainda assim, tais signos não são tão raros e o exemplo mais evidente dessa manifestação é a omissão de palavras em um texto, muitas vezes por motivo de censura. Um exemplo dessa raridade são os poemas obscenos de Antoine de la Place (1783, p.119):

Au temps de nos ancêtres,
Amoureux & dévots,
Deux beaux yeux étaient maîtres
De créer des héros;
L’amour n’allait guère outre
Les bernés du désir:
Où jouissait sans;
Nous sans jouir.¹⁵

Convencionalmente, os pontilhados nos textos impressos indicam omissão de palavras. Neste poema em particular, “....” e “.....” são signos indiciais que ocupam o lugar das palavras omitidas que, formalmente, não estão lá, contudo a estrutura do poema leva o leitor a reconstruir facilmente todo o texto. A rima facilita especialmente

¹³ No inglês: “the need for dialogue, the dialogic situation, precedes both real dialogue and even the existence of a language in which to conduct it: the semiotic situation precedes the instruments of semiosis”.

¹⁴ No inglês: “a complexly organized meaning”.

¹⁵ Nossa tradução: “Nos tempos de nossos ancestrais, / Amantes & devotos, / Dois lindos olhos eram mestres / Em criar heróis; / O amor não ia longe / Dos sonhos do desejo: / Onde desfrutava sem; / Nós sem gozar”.

adivinhar as palavras certas, e o contexto extratextual – isto é, o gênero do livro e os regulamentos censitários da palavra impressa na Europa do século XVIII - fornecem as pistas necessárias para a interpretação do texto. O sinal gráfico pontilhado “....” torna-se contextual: neste poema, refere-se à palavra-tabu “*foutre*”¹⁶, mas em outros textos pode se referir a qualquer palavra. O ponto principal é que esses signos certamente não são desprovidos de significados ou sem sentidos, mas a questão é se eles estão dentro ou fora do texto.

Já em 1962, no artigo O problema da similaridade da arte e da vida do ponto de vista estruturalista, Lótman afirma que o texto artístico é percebido em sua relação tanto com o que está quanto com o que *não* está sendo recriado (LOTMAN, 2000, p.383):

A arte é sempre funcional; é sempre uma relação com alguma coisa. O que é recriado (a representação) é percebido em relação ao que está sendo recriado (o representado), ao que não está sendo recriado e na multiplicidade de outras relações. A escolha de não recriar alguns aspectos de um objeto não é menos importante do que a recriação de outros aspectos¹⁷.

Paradoxalmente, o texto se constitui tanto dos elementos que nele se fazem presentes quanto daqueles que lhe são externos. A ideia segundo a qual o destinatário sempre percebe o texto de maneira dupla se torna recorrente nas formulações de Lótman. Em outro contexto, Lótman (1977, p.103) recorre ao conceito de buraco na física molecular para mostrar que aí não se trata apenas da ausência de matéria, mas de sua ausência em uma posição estrutural, de modo que o buraco possa ser medido em termos negativos (há “luz” e buracos “pesados”). No texto literário, existem igualmente buracos “leves” e “pesados” que Lótman designa com o termo “menos-dispositivo” (e também “menos-tropo”, “menos-contexto” etc.), como ausência significativa de elementos do texto.

Vejamos um exemplo mais radical criado por Alexander Púchkin em seu *Eugene Oniêgin*. Este romance em verso consiste em oito capítulos com até 60 estrofes

¹⁶ N. do. T.: *Foutre*, em português, significa foder, copular.

¹⁷ No inglês: “Art is always functional; it is always a relation to something. What is re-created (the representation) is perceived in relation to what is being re-created (the represented), to what is not being re-created and in the multiplicity of other relations. The choice to not re-create some aspects of an object is no less important than the recreation of other aspects”.

em cada um e com a omissão de algumas estrofes, marcadas por linhas pontilhadas, como, por exemplo, no primeiro capítulo:

IX.
.....
.....
.....
[...]
XIII. XIV.
.....
.....
.....
[...]
XXXIX. XL. XLI.
.....
.....
.....
(PUSHKIN, 1833, p.8, 25)

Algumas dessas omissões, como a estrofe IX, resultam da alteração editorial e da censura ao texto original antes de sua publicação, portanto pode-se argumentar novamente que elas desempenharam uma função indicial, sinalizando que algum texto havia sido excluído. No entanto, muitas outras omissões se tornaram uma característica da composição do texto em multicamadas (ver Tynianov, 1977; Lotman, 1983, p.136). Em outras palavras, eles não têm nenhum referente externo, mas adquirem significado apenas dentro do próprio texto, transformando assim a ausência de texto em um “não-texto”, uma *omissão significativa*. Obviamente, o mecanismo cognitivo é o mesmo que em *Jagudarte*, onde as palavras desconhecidas são percebidas como um “significado negativo”.

Finalmente, alguns elementos podem não ser mostrados ou descritos em um texto, contudo o leitor os deduz logicamente dependendo de seu conhecimento da esfera semiótica em que foi produzido. Formalmente, esses elementos não existem no texto, mas ao mesmo tempo são sua parte intrínseca, localizando-se “entre” as sequências do filme ou as passagens do texto escrito. Especialmente explosivos tornam-se os finais nas narrativas porque, como Lótman mencionou em um de seus últimos trabalhos, “o que não tem final não pode ter nenhum significado. A compreensão [*osmyslenie*] se

relaciona com a segmentação do espaço não-discreto” (LOTMAN, 1994, p.417)¹⁸. Os finais abertos ou ambíguos e as omissões do texto funcionam como elementos explosivos, sugerindo inúmeras interpretações. Como se sabe, Lótman explorou a noção de explosão cultural em seus últimos livros (LOTMAN, 2009; 2010), e descreveu esse fenômeno como uma mudança no estado do sistema que provoca um desenvolvimento imprevisível e uma situação quando a carga de informação de um texto aumenta drasticamente. Para o propósito deste artigo, é importante reiterar que a aparente falta de informação em textos não impede a comunicação, pelo contrário, estimula a geração de significado.

Comentários conclusivos

Há uma série de teorias do absurdo e do não-sentido que propõem diferentes taxonomias de signos e têm maneiras diferentes de distinguir entre signos e não signos¹⁹. Por exemplo, a abordagem pansemiótica, defendida, entre outros, por Peirce²⁰, não aceita de modo algum a existência de uma esfera não-semiótica. No entanto, tal abordagem ontológica do significado é, por definição, estática e não leva em conta as variedades de uso de signos que podem desafiar a categorização estrita. Como vimos, uma abordagem mais contextual do não-sentido parece ser mais produtiva, isto é, aquela que parte da questão de *como* os signos funcionam dentro de um dado sistema de signos.

Também foi demonstrado que não pode haver uma estrutura formal única que torne a comunicação significativa, seja lógica, gramatical, sintática ou semântica. Se tomarmos o exemplo anterior com a frase sem sentido de Chomsky, *colorless green*

¹⁸ No inglês: “What doesn’t have an ending does not have any meaning either. Understanding [osmyslenie] is connected to the segmentation of the non-discrete space”.

¹⁹ Para uma abordagem concisa das principais teorias, ver Nöth (1995, p.79–102).

²⁰ A conhecida definição de Peirce, de fato, deriva de uma explicação bastante dialógica da flexibilidade do significado do signo: “Parece estranho, quando se trata de ponderar sobre isso, que um signo deve deixar seu intérprete suprir uma parte de seu significado; mas a explicação do fenômeno reside no fato de que todo o universo - não apenas o universo dos existentes como uma parte, o universo ao qual estamos todos acostumados a nos referir como ‘a verdade’ - que todo esse universo é atravessado por signos, se não é constituído exclusivamente de signos” (PEIRCE, 1934, 5.448, nota). No original: “It seems a strange thing, when one comes to ponder over it, that a sign should leave its interpreter to supply a part of its meaning; but the explanation of the phenomenon lies in the fact that the entire universe — not merely the universe of existents as a part, the universe which we are all accustomed to refer to as ‘the truth’ — that all this universe is perfused with signs, if it is not composed exclusively of signs”.

ideas sleep furiously [idéias verdes incolores dormem furiosamente], podemos facilmente reconstruir um contexto no qual essa frase pode fazer perfeito sentido. A pressuposição do diálogo tornará essa frase uma entidade textual e, portanto, significativa. Ainda mais, vimos que signos sem sentido, desconhecidos e até os signos que “não estão lá” podem adquirir significado como parte de um texto.

Em uma escala maior, esses exemplos manifestam uma predisposição dos seres humanos para reconstruir, corrigir e hipercorrigir os textos recebidos, a fim de produzir significado. Essa habilidade aparentemente é treinada desde muito cedo²¹ e é um produto de nossa consciência coletiva poliglota, como argumentei em outro texto (SEMENENKO, 2016). Essa característica torna os seres humanos únicos entre outras espécies, porque nos sistemas de comunicação animal, novos signos não são aceitos *ad hoc* e requerem um longo processo evolutivo para entrar em vigor. A semiose animal não inclui a possibilidade de semiotizar ou não semiotizar sinais; rejeita-se ativamente o ruído na comunicação como algo que pode comprometer a sobrevivência. Os coletivos humanos, por outro lado, passaram a ser capazes de produzir sentido de praticamente qualquer coisa, se houver a necessidade de diálogo. Ao mesmo tempo, se o diálogo for rejeitado ou julgado impossível por qualquer motivo, seja mal-entendido, agenda política ou qualquer outro, não apenas textos, até mesmo culturas e línguas inteiras podem ser percebidas ou declaradas não-semióticas, sem-significado e sem-sentido²². A contínua flutuação entre esses dois extremos – a semiotização da realidade não-discreta (fazer sentido) e a dessemiotização de sistemas semióticos estabelecidos (declarar algo sem sentido) – é uma característica distintiva da cultura humana e de nossa consciência coletiva.

REFERÊNCIAS

ARMSTRONG, D. *Original Signs: Gesture, Sign, and the Sources of Language*. Washington, D.C.: Galludet University Press, 1999.

²¹ Por exemplo, como foi demonstrado em vários estudos, as crianças podem responder perguntas fechadas sem sentido, isto é, questões que não entendem (WATERMAN *et al.*, 2000).

²² A palavra “bárbaro”, como se sabe, é um termo ecoico que reflete a ideologia de dessemiotização do Outro, desprovido de linguagem e, conseqüentemente, de cultura. N. do T.: Ecoico, que produz eco. Nos versos latinos, indicava a repetição de uma mesma única vogal nas duas últimas sílabas. Define também uma categoria verbal proposta por Skinner para designar o estímulo verbal reforçado com o som na produção de uma resposta.

- CARROLL, L. *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass*. New York: Cosimo Classics, 2010.
- CORNWELL, N. (ed.) *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd: Essays and Materials*. London: Macmillan, 1991.
- CUMMINGS, E. *73 Poems*. New York: Harcourt, Brace & World, 1962.
- GRZYBEK, P. Bakhtinskaia semiotika i moskovsko-tartuskaia shkola. In: *Lotmanovskii sbornik 1*, edited by Evgenii Permiakov and Roman Leibov, pp.240-259. Moscow: IC-Garant, 1995.
- LA PLACE, A. *Amusemens, gayetés et frivolités poétiques*. Londres: BiblioLife, 1783.
- LECERCLE, J-J. *Philosophy of Nonsense: The Intuitions of Victorian Nonsense Literature*. London: Routledge, 1994.
- LOTMAN, I. *The Structure of the Artistic Text*. Translated by Ronald Vroon. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1977.
- LOTMAN, I. Culture as Collective Intellect and the Problems of Artificial Intelligence. In: O'TOOLE, L.; SHUKMAN, A. (eds.) *Dramatic Structure: Poetic and Cognitive Semantics*. Oxford: Holdan Books, 1979, pp.84-96. [Russian Poetics in Translation 6].
- LOTMAN, I. *Roman A. S. Pushkina Evgenii Onegin, kommentarii: posobie dlia uchitel'ia*. Leningrad: Prosveshchenie, 1983.
- LOTMAN, I. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Translated by Ann Shukman. London; New York: I. B. Tauris & Co, 1990.
- LOTMAN, I. Smert' kak problema siuzheta. In: *Iu. M. Lotman i tartusko-moskovskaia semioticheskaia shkola*. Moscow: Gnosis, 1994, pp.417-430.
- LOTMAN, I. *Ob iskusstve*. St Petersburg: Iskusstvo-SPb, 1998.
- LOTMAN, I. On the Metalanguage of a Typological Description of Culture. In: *Semiotics*, vol. 3. Edited by Mark Gottdiener, Karin Boklund-Lagopoulou, and Alexandros Ph. Lagopoulos. London: SAGE Publications, 2003, pp.101-125
- LOTMAN, I. *Culture and Explosion*. Edited by Marina Grishakova and translated by Wilma Clark. Berlin: Mouton de Gruyter, 2009.
- LOTMAN, I. *Nepredskazuemye mekhanizmy kul'tury*. Tallinn, Estonia: TLU Press, 2010.
- NÖTH, W. *Handbook of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.
- PEIRCE, Ch. *Collected Papers in 5 vols*. Edited by Charles Hartshorne and Paul Weiss. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1934. v. 5.
- PUSHKIN, A. *Evgenii Onegin, roman v stikhakh*. St Petersburg: Tipografiia Aleksandra Smirdina, 1833.
- SAUSSURE, F. *Course in General Linguistics*. Edited by Charles Bally and Albert Sechehaye with Albert Riedlinger; translated by Wade Baskin. New York: McGraw-Hill, 1966.
- SEMENENKO, A. Homo Polyglottus: Semiosphere as a Model of Human Cognition. *Sign Systems Studies*, v. 44, n. 4, pp.494-510, 2016.

SEMENENKO, A. *The Texture of Culture: An Introduction to Yuri Lotman's Semiotic Theory*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.

TYNIA NOV, I. O kompozitsii 'Evgenija Onegina'. In: *Poetika. Istoriia literatury. Kino*. Moskva: Nauka, 1977, pp.52-77.

WATERMAN, A; BLADES, M.; SPENCER, Ch. Do Children Try to Answer Nonsensical Questions? *British Journal of Developmental Psychology* v.18, pp.211-225, 2000.

WITTGENSTEIN, L. *Tractatus Logico-Philosophicus*. London: Routledge, 2001.

Tradução de Irene Machado irenear@usp.br; <https://orcid.org/0000-0002-1662-258X>

Recebido em 07/08/2018

Aprovado em 18/08/2019