

Por que russo e, não, soviético? Cinema e semiótica do campo eslavo

Irene de Araújo Machado

Doutora; Universidade de São Paulo

irenear@usp.br

Resumo

Este ensaio discute a dicotomia que entende o processo de denominação cultural identitária russa como forma de filiação ideológica soviética. Toma como ponto de partida o cinema de Tarkovski e seus embates com o realismo socialista porque situa aí as raízes de uma discussão, não menos polêmica, que ultrapassa os próprios limites da vanguarda revolucionária soviética. Segundo a hipótese de nosso trabalho, os embates que cercam o conflito russo *versus* soviético podem ser dimensionados em três eixos: o geopolítico, o cultural e o ideológico. Configurados nos campos literário, cinematográfico e semiótico, encontramos argumentos e experiências que nos levam a situar a pergunta de pesquisa como um caminho para a investigação crítica de uma história pouco conhecida.

Palavras-chave

Cinema russo. Dialogia. Vanguarda soviética. Realismo. Semiótica da cultura. Sistemas modelizantes.

1 Introdução

Existem perguntas que são necessárias, não porque suas respostas sejam definitivas e esclarecedoras de dúvidas, mas simplesmente porque ao serem feitas desestabilizam o campo das certezas, alimentando reflexões e descobertas. A pergunta que intitula este ensaio é uma delas. Ela surgiu no contexto da indagação a respeito do cinema de Andrei Arsenevich Tarkovski (1932-1986) e sua relação com os dogmas do realismo socialista, sendo formulada nos seguintes termos: como “um filho legítimo do realismo socialista” (JALLAGEAS, 2007, p. 2) criou um cinema à revelia do marxismo-leninismo que dominava o cenário político-ideológico de sua época?

No âmbito desse trabalho, a indagação se coloca em termos mais amplos, tendo como objetivo refletir a respeito de uma cultura em que a cinematografia, quando colocada sob a capa de uma dicotomia ideológica, promove, historicamente, um intenso debate a respeito da semiose dos sentidos, fornecendo termos comparativos para reconsiderar os destinos da própria semiótica de origem eslava.

Um debate que incide diretamente sobre a teoria semiótica da escola de Tartu-Moscou que, nos anos de 1960, começa a projetar um caminho de análise cultural que rompe com as diretrizes do regime soviético, como teremos oportunidade de observar nas formulações de Lúri Lotman (1922-1994). Nesse sentido, quando se indaga: «por que russo e não soviético?», um cenário de questões com diferentes graus de implicação estético-políticas se coloca em nosso horizonte à espera de reflexão.

Ao se perguntar sobre «como» filhos nascidos no auge do regime soviético conseguem seguir outra direção, não se esconde o estranhamento face a tamanha ousadia. Ainda que convivessem com a certeza de que toda produção cultural do estado soviético só poderia ser fruto do materialismo histórico-dialético, bem como do realismo socialista, sua expressão mais acabada, tanto Tarkovski quanto Lotman trilharam caminhos próprios, tendo que pagar um preço alto por suas decisões. Com isso, o interesse pelo «como» abre espaço para alcançar ideias tanto artísticas, transformadas em procedimentos estético-poéticos, quanto analíticas, transformadas em questionamentos de posturas políticas hegemônicas.

No caso específico do cinema de Tarkovski, observa-se, ainda, que a trajetória de sua experiência cinematográfica não se rende, em nenhum momento, ao cinema soviético, mas, em contrapartida, se assume como cinema russo, mesmo quando os filmes foram rodados fora do solo pátrio.

E, o que significa cinema russo? A resposta para esta pergunta merece ser analisada por meio do fluxo histórico-comparativo de obras como a de escritores como Nikolai Gogol, Fiódor Dostoiévski e Liev Tolstoi.

Entretanto, por ora, convém dizer que se trata de filiar o cinema aos sistemas culturais de uma tradição que olha o mundo por meio de uma visão bifronte, dada a sua condição de pertencer à porção transcontinental da Eurásia, ou seja: por um lado, o eterno dilema de se situar geograficamente no continente europeu e de se manter geopoliticamente antagônico em relação a ele; por outro, o drama de viver entre o mundo rural e o urbano, o atraso e a modernidade.

O cinema de Tarkovski convive com tais dicotomias, traduzidas em uma cinematografia que tanto soube preservar os conflitos, quanto conseguiu manter-se à margem dos escamoteamentos do jogo do realismo socialista soviético. Em última análise, a indagação expõe não apenas as contradições de um regime político, mas também as controvérsias de contingências históricas em espaços culturais.

Diante de uma obra cinematográfica tão radical e visceralmente construída, não há como perder de vista a latitude do processo criativo de resistência *avant la lettre*: não disposto a referendar as certezas que vinculam o cinema russo ao cinema soviético; a semiótica russa à semiótica soviética, numa das mais grosseiras simplificações a correr livremente nos estudos de análise fílmica e dos sistemas semióticos como modelos das aspirações do regime comunista. Razões para simplificações dessa natureza não faltam, sobretudo considerando as limitações referentes ao próprio conhecimento que se disseminou no ocidente a respeito das culturas soviéticas.

Tratar dessas questões pode parecer ousadia dado o grau de complexidade e de elementos envolvidos. Ignorá-las, no entanto, e deixar que nuvens de simplificação cubram significados mais profundos não condiz com o exercício da análise semiótica. Diante disso, só nos resta arriscar e entrar no debate com nossas hipóteses, ainda que provisórias.

2 A polêmica condição russa dialogicamente configurada

Sabemos que muitos daqueles que se inclinam ao estudo da «cultura russa» já se sentiram tomados por dúvidas que incluem desde a localização geográfica e a definição linguística, até a construção da nacionalidade do povo que a sustenta e a configuração geopolítica do país. Do ponto de vista linguístico, o «russo» ganhou o estatuto de uma designação geopolítica a ponto de o respeitado linguista moscovita Roman Jakobson ter sido mentor de uma máxima segundo a qual ele aprendera a falar russo a partir das diferentes línguas eslavas.

Tal simplificação ganha força argumentativa quando se olha para o mapa geolinguístico e se descobre a dominância da língua russa em relação ao conjunto de porções do eslavo ocidental, oriental e meridional. O argumento se investe de densidade histórica quando se lembra que tamanha diversidade linguística pouco se fez ouvir, embora já tenha sido obrigada a se calar em diferentes momentos históricos datados desde o século 9 dC.

Não obstante, se confrontada com o contexto do continente europeu ocidental, outro campo de forças se processa e a língua russa não passa de uma língua de brutos, o que instala a semente de conflitos geopolíticos que já se manifestaram de diferentes formas.

Em seu romance *Guerra e paz* (1865-1869), o escritor Liev Tolstói explorou, em diversos episódios, o quadro de dependência da língua russa em relação à língua francesa, cuja grandiosidade obscurecia toda e qualquer manifestação da porção leste. Sob o estigma do atraso cultural, o russo não se prestava sequer à expressão das necessidades enunciativas dos nobres sentimentos. Fatos como esses marcam o bilinguismo das pessoas cultas do leste europeu, como já examinei em outra ocasião (MACHADO, 1995, p. 54).

O escritor e jornalista Fiódor Dostoiévski levou tal debate para um enfrentamento dos conflitos identitários do ser russo como sendo aquele que nasce e vive no continente europeu, mas não desfruta das vantagens da civilização européia ocidental. A propósito, o debate sobre o tema das vantagens rendeu-lhe um de seus personagens e textos mais contundentes: *Memórias do subsolo* (1864).

Em *Notas de inverno sobre impressões de verão* (1863), o protagonista reflete a respeito da trama que faz do russo um estrangeiro quando a nacionalidade é projetada no contexto geopolítico da Europa, que distingue os povos do ocidente e do oriente. Na viagem que o personagem realiza ao estrangeiro – leia-se à porção ocidental do continente europeu –, as «impressões» nos são apresentadas como centro primordial das experiências do personagem em meio ao tumultuoso desejo de conhecer o mundo «lá fora», para além das estepes do leste, como se pode ler no fragmento:

Meu Deus, o que não esperava desta viagem! “Vá lá que não examine nada em pormenor”, pensava, “mas, em compensação, terei visto tudo, estado em toda parte; e de tudo o que vir ficará uma impressão de conjunto, um panorama geral. Todo o ‘país das sagradas maravilhas’ vai apresentar-se de uma vez aos meus olhos, a vôo de pássaro, como a Terra da Promissão em perspectiva do alto da montanha”. (DOSTOIÉVSKI, 1992, p. 190).

Como num filme, as «impressões» constroem panoramas cuja perspectiva é dada pela visão de «vôo de pássaro»: uma visão que permite alcançar o todo estando em apenas um ponto no espaço, desde que este espaço esteja na parte ocidental do continente.

O personagem se desloca num trem e, quando a locomotiva toma a direção de Paris, um dos locais mais esperados, um turbilhão de idéias tomam sua mente. À medida que o trem avança, crescem suas interrogações e se esvaem os firmes laços de sua identidade, como se pode ler no fragmento a seguir:

“Meu Deus, que espécie de russos somos nós?”, vinha-me por vezes à mente, sempre sentado no vagão. Somos realmente russos? Por que a Europa exerce sobre nós, sejamos quem formos, uma impressão tão forte e maravilhosa, e tamanha atração? Isto é, não falo agora dos russos que lá ficaram, daqueles russos de modesta condição, que se chamam cinquenta milhões, e a quem nós, que somos cem mil, até agora consideramos com toda a seriedade como sendo ninguém e de quem as nossas tão profundas revistas satíricas ainda hoje zombam, pelo fato de não rasparem as barbas. Não, falo agora do nosso grupinho privilegiado e patenteado. Porque tudo, decididamente quase tudo o que em nós existe de desenvolvido, ciência, arte, cidadania, humanismo, tudo, tudo, vem de lá, daquele país das santas maravilhas! (DOSTOIÉVSKI, 1992, p. 197).

O personagem alcança neste embate a configuração de pequenez a que está sujeita sua cultura e que invariavelmente não se desvincula de sua nacionalidade, reforçada pela divisão geopolítica. Por conseguinte, em diferentes momentos de suas confissões, o personagem se indaga a respeito do confronto entre o russo e o europeu: “Existirá realmente uma associação química, entre espírito humano e o solo pátrio, que torne impossível a alguém separar-se definitivamente deste, e de modo tal que, se dele se separa, acaba sempre por voltar?” (DOSTOIÉVSKI, 1992, p. 198). O questionamento anuncia a percepção de que nem mesmo o isolamento – algo impossível no campo cultural – seria suficiente para impedir a reação química realizada pelo solo pátrio.

O que num enfrentamento analítico mais acurado permite ao personagem alcançar outro viés que não é exatamente identitário, mas de conflito civilizacional, este sim capaz de exercer dominação de uma cultura sobre outra num mesmo contexto de ação, sobretudo porque deixa visível o campo de forças em luta. Essa é a questão que fora do romance de Dostoiévski assumiu proporções de um legado histórico-cultural, uma vez que traduziu os dilemas da nacionalidade em termos de campos de forças étnicas e culturais em luta, gérmen de um ilibado debate a respeito do etnocentrismo europeu.

Nesse sentido, os embates da condição russa assumem os limites de uma construção dialogicamente configurada que o teórico do dialogismo Mikhail Bakhtin examinou em seus estudos de Poética Histórica como «cronotopo». Ao perscrutar os confrontos do processo de estratificação linguística como movimento cultural, Bakhtin vincula o espaço ao tempo e coloca como desafio especulativo a seguinte pergunta: como o espaço vivencia o tempo histórico e como esse escoia pelos espaços culturais? (BAKHTIN, 1988). Com isso, se observa uma mudança epistemológica na própria visada etnocêntrica em que «russo» não é propriedade, mas condição histórica configurada por cronotopos, ou seja, suscetível de controvérsias temporais nos espaços sócio-culturais e geopolíticos.

É dessa trama de relações que o personagem de Dostoiévski trata quando descobre a dialogia da pátria em espaços de fronteira com outras línguas e culturas. A própria civilização passa a ser objeto da indagação cronotópica, abrindo espaço para incorporar confrontos e contingências. No discurso de nosso personagem, o espaço da civilização da herança europeia tem como valor o progresso que modifica o valor do estrangeiro. Passemos ao outro vértice de nosso argumento sem perder de vista a dialogia de campos em confronto.

3 Confluências e refrações nas experiências das vanguardas estéticas e políticas

Quando se situa a condição russa no quadro das contingências históricas e geopolíticas do continente europeu, percebemos que a configuração cronotópica traduz os conflitos da luta etnocêntrica. Aqui, encontramos uma simplificação que foi intensificada depois da revolução de 1917, quando as diferentes nações e culturas passaram a compor as federações do estado soviético. O que já se configurava como um sistema de complexidade acabou por atingir o paroxismo.

Com a emergência do Estado soviético é que surge a controversa encruzilhada cultural que marcou a história do século 20: o dogma do realismo socialista como doutrina de espelhamento de toda e qualquer concepção do estado soviético. O discurso do personagem dostoiévskiano não faz o menor sentido quando projetado nesse cenário em que «soviético» é o único predicado possível ao ser «russo». Vamos por partes.

Tanto o Estado quanto o cinema russos nascem do mesmo cronotopo revolucionário que se formou na Rússia no início do século 20. Ambos encontram-se vinculados ao nicho semântico em que por «soviético» se entende a vanguarda estético-política revolucionária. A filiação estética se torna um divisor de águas que separa cinema russo do cinema soviético nascente – o que foi alvo do exame histórico de Jay Leyda no final dos anos 50 (LEYDA, 1973). O exame histórico justifica entendimentos como o de B. A. Kovács e A. Szilágyi:

Antes de 1917 não havia arte cinematográfica russa, apesar da existência de uma indústria de cinema suficientemente importante. Somente depois de 1917 com a industrialização dessa indústria que se pode falar de nascimento da arte cinematográfica soviética. [...] É justamente no domínio cinematográfico que a noção de «soviético» – enquanto definição ideológica, cultural e étnica, não somente política ou geográfica – aparece como o mais novo. (KOVÁCS; SZILÁGYI, 1987, p. 7, tradução nossa).

Com isso se afirma que a ideologia artística caminha no compasso da ideologia da «revolução permanente» preconizada pelo estado soviético nascente. Ambas sustentam os movimentos da vanguarda russa na estética e na política a partir da primeira década do século 20, precedendo aquilo que se denominou, num curto período de transição, de vanguarda soviética dos anos 20. Para tal ideologia revolucionária, em que o escopo doutrinário remonta ao marxismo-leninismo, domínio científico derivado do materialismo histórico e dialético, a condição soviética em formação primava pela autonomia, universalismo e ruptura com as tradições oficiais do czarismo.

Nesse sentido, a vanguarda soviética nascente exprimiria a nova cultura política e revolucionária de uma sociedade ativa e criadora. Uma das maiores criações dessa cultura foi, sem dúvida, o cinema. Contudo, a cultura soviética não primava apenas pelo cinema isolado em sua indústria, mas, sim, o cinema como dispositivo de um sistema cultural de práticas artísticas poético-literárias-cênicas e práticas nascentes como as artes gráficas, as construções cênicas e o design, todos atentos para os experimentos no campo da engenharia, arquitetura, indústria têxtil e transportes. Enfim, para o construtivismo, todas essas áreas eram compreendidas como uma síntese fundamental do movimento estético-político que tomou por tarefa a organização da percepção espacial do mundo em nome da qual o artista se colocava como um engenheiro cuja tarefa era construir objetos úteis (PETRIC, 1987).

Numa hipótese mais ousada, vale dizer que a ideologia revolucionária da vanguarda soviética nasce sob o signo do construtivismo. Enquanto tal, o cinema soviético não se desvincula de sua natureza comunicacional e de seu funcionamento como meio em que o objetivo era alcançar a universalidade.

Para seus realizadores, o filme seria a grande arte popular que não somente iria demolir barreiras entre o erudito e o popular, como também construiria os rumos de uma cultura racionalista, revolucionária, e seria utilizado como expressão política de uma utopia intelectual sustentada pela crença no potencial interativo com as massas. Nesse sentido, é lícito que «soviético» não ocupe somente o lugar da denominação étnica «russo», mas também exprima os limites de um novo cronotopo: aquele do Estado revolucionário que tem o cinema como uma nova forma de expressão comunicacional e artística, ambos empenhados no processo de luta pela transformação político-social e histórico-cultural. O Estado e o cinema – cada um em sua esfera de atuação – tornar-se-iam instrumentos desta

luta conduzida em nome da revolução permanente, ao menos este foi o esboço do projeto utópico do construtivismo russo.

Seguindo os passos da perspectiva analítica fundada no dialogismo, somos levados a indagar quem eram os integrantes dessa nova cena discursiva e quem eram os interlocutores do cinema, bem como de suas respectivas vozes e papéis. Não é difícil perceber que, mesmo em filmes não sonorizados, o personagem se comunicava e, mesmo com uma voz não audível, ele falava em nome de outros, não em seu próprio benefício.

O personagem que fala no cinema que surge só se projeta como ideólogo, a exemplo do personagem de Dostoiévski, quando suas falas são para discutir ideias pelas quais elas são o porta-voz legítimo de uma coletividade, de modo a torná-las também personagem. Para esse entendimento contribuem as experiências do formalista russo Boris Eikhenbaum (1972) que já analisamos em outra ocasião (MACHADO, 1989).

O fato histórico marcante é que, desde o início, o cinema se constitui como linguagem e, a respeito de sua natureza comunicacional, se desenvolveu todo um projeto pedagógico que, inicialmente, tratava de educação, porém, aos poucos, acabou tratando de instrução e comando, lamentavelmente. Num país com uma grande parcela da população analfabeta, a escrita não seria o melhor veículo de propaganda do regime e da consolidação de seus pressupostos revolucionários. Como afirmam Kovács e Szilágyi (1987, p. 8, tradução nossa), “De qualquer forma, de modo geral, onde a massa é transformada em indivíduos e grupos sociais, a palavra escrita se esvanece no domínio cultural em benefício da comunicação oral”. Desenvolver a indústria cinematográfica, portanto, foi uma forma de desenvolver instrumentos operativos da revolução que se pretendia permanente e, para isso, jogava com seu poder educativo.

A preocupação com a linguagem insere no coração das práticas de vanguarda um conjunto de micro-revoluções quando se considera o aparato de suas realizações e o espectro de seu alcance comunicacional. Assim, manifesta-se um viés singular do construtivismo estético-político da vanguarda soviética que recebe a adesão de artistas cujas realizações se encaminham para uma direção contrária aos ideais de utopia da vanguarda revolucionária.

Seguindo as corajosas obras construtivistas de poetas como Viélimir Khlébnikov e Aleksei Kruchenykh, ganharam projeção as experiências que primam pela máxima da «palavra como tal» (*slova kak takavoye*) como síntese da poesia *zaum*. Trata-se de uma

prática de valorização da linguagem do objeto estético como sua parte expressiva e interativa.

O caráter revolucionário e inovador da máxima desse estudo se tornou efetivo quando amplia seu campo de ação. Isso foi explorado pelo linguista Roman Jakobson, que levou o procedimento para seus estudos sobre o fonema como feixe de traços distintivos do ponto de vista acústico, consolidando a máxima do «som como tal». Esse autor, ao aprofundar a relação entre som e sentido, elabora conquistas que foram decisivas para o surgimento da fonologia como campo científico.

Já o artista plástico Kazimir Malevich explorou as formas da «luz como tal» em seus trabalhos, que foram concebidos como suprematismo. Dessa maneira, não duvidamos de que o cinema de montagem tenha sido fisgado pelo “movimento como tal”, da mesma forma como trabalhamos com a hipótese de que a teoria semiótica tenha grandes vestígios de tal singularidade no pressuposto do “texto como tal” (MACHADO, 2014). Inclusive, a busca pelo «como tal» definia o campo de forças que cumpriam, a um só tempo, o movimento centrípeto e centrífugo do espírito de contestação e desestabilização com relação às formas culturais consagradas.

Portanto, o cinema teve um papel particularmente significativo nesse processo graças ao efeito multiplicador de suas explorações, o que fez com que as experiências nessa área, ainda que explicitassem os empreendimentos de grupos minoritários, alcançassem esferas maiores de interação. Com isso, torna-se muito mais difícil não acolher a diversidade de todas essas experiências numa nova designação que outrora a palavra «soviético» denominava com plenivalência.

Se a opção pela denominação de cinema soviético como um novo campo de ação estético-política – ou um novo cronotopo histórico – fora uma contingência nos anos 20, o mesmo pode se dizer quando se opera o caminho inverso, do soviético para o russo nos anos 60. Da mesma forma quando, já nos anos 30, o soviétismo se diluiu numa ideologia estática inserindo o cinema soviético numa indústria homogênea e esterilizada sem resquício do vanguardismo configurado anteriormente.

À vista disso, é a partir dos anos 30 que “soviético” torna-se sinônimo de “Estado”, de espírito tradicional estritamente nacionalista e desvinculado de qualquer postura de vanguarda. O cinema russo, que nascera de um processo revolucionário dialógico, acaba por amadurecer em uma cinematografia que cresce sob intervenção do estado soviético

monológico. À geração posterior aos anos 60 coube a construção de outro espaço de percepção e de compreensão do mundo.

4 Tramas do realismo icônico

O ambiente de formação de A. A. Tarkovski, bem como do início de sua prática como cineasta, não pode ser considerado o mais favorável para quem nascera sob o signo da inquietação e da experimentação. Integrante da geração de cineastas que, nos anos de 1960, renovaram a arte cinematográfica russa sem, no entanto, renderem nenhum tipo de homenagem à tradição da vanguarda dos anos de 1920 e tampouco se furtarem ao confronto com a ideologia soviética. Trata-se de uma geração comprometida em não repetir os erros do passado – dialogando aqui com a geração de Mikhaïl Room que tomou o erro do passado como forma de aprendizagem (EISENSCHITZ, 1970).

Ainda que nem a doutrina do realismo socialista soviético, nem as vanguardas estético-políticas soviéticas tenham deixado vestígios no cinema de Tarkovski, é impossível ignorar as práticas e formulações que traduzem a necessidade de construir esteticamente um modo de percepção do mundo que orienta um novo modo de olhar. É essa a hipótese a ocupar nossas especulações.

Não obstante, os embates que fizeram do cinema russo uma arena perpassada por intervenções, hoje o coloca num pólo de oposição ao cinema soviético, ainda mais quando se discute o cinema de Tarkovski, no qual é impossível permanecer alheio às controvérsias.

Seguindo os passos da argumentação, é possível inferir o seguinte sobre o cinema tarkovskiano: é um cinema que não hesitou em transpor barreiras de todos os tipos – inclusive de solo pátrio – de modo a colocar em cena as agruras do espírito, dos recônditos lugares da alma, abafados e quase anulados pelos ditames da exterioridade social. E isso não é mais do que uma prova de revigoração do espírito revolucionário e de uma estética que coloca, no centro da política, o homem de ideias, de consciência, de espírito e de alma? Um cinema que faz perguntas e as coloca para a reflexão de quem estiver disposto a pensar não seria o mais digno representante do espírito da vanguarda que vive num grande tempo?

Ao enveredar para o domínio poético, Tarkovski não se distancia da realidade como é afirmado muitas vezes, não sem uma certa ingenuidade. Pelo contrário, cada um de seus filmes busca o realismo pela ampliação sensorial, não apenas em termos de recursos audiovisuais, mas, sobretudo, pelo contato com as diferentes regiões dos sentidos. Situações de crise, dor e sofrimento são algumas das interações que colocam o conflito em sua aguda

configuração de realidade (e o conflito foi o termo banido da equação do realismo socialista).

Vale lembrar, também, que Tarkovski se insere no conjunto de cineastas que reconhecem o cinema como a mais realista de todas as artes, não pelo grau de mimetismo de sua representação, mas, sim, porque ele soube construir uma linguagem que o tornou meio de comunicação e, enquanto tal, um meio criador de percepção, compreensão e consciência, em que pode-se inferir que para além de um realismo visual, o que se mostra é um realismo icônico afeito à trama de relações associativas. Vamos examinar essa hipótese.

Em semiótica, o ícone designa a classe dos signos que operam por similaridade com seus objetos (PEIRCE, 1975) e, ao fazê-lo, colocam em movimento aspectos relacionais baseados em comparações associativas. Situam-se nessa classe de signos as imagens, não necessariamente as figurativas, como também as imagens responsáveis pelas relações estruturais que traçam caminhos ou despertam relações sensoriais que configuram diferentes níveis de imagicidade, como as metáforas, que ampliam o próprio campo da visualidade. A essa trama de relações tão agudamente vinculadas a percepções e experiências sensoriais que estamos denominando aqui de realismo icônico. Trata-se de uma noção mergulhada em campos relacionais construídos, sobretudo, pela cultura em diversos contextos de seu desenvolvimento.

A noção de realismo assim formulada torna-se a porta de entrada para a introdução do cinema de Tarkovski no contexto da cultura russa, uma vez que em seus filmes se faz presente a trama associativa de esferas vivenciais e sensoriais em tensionamento. Dito de outro modo, trata-se de um cinema em que a noção de conjugação de uma esfera em luta no interior de outra assume a função de procedimento composicional. Toma-se, para fins de exemplificação, a imagem a seguir: a fotografia de uma paisagem que é, na verdade, cenário de seu filme *O sacrifício* (*Offret*, 1986).

Figura 1 – Fotografia de Andrei Arsenevich Tarkovski no cenário de *O sacrifício* (1986)



Fonte: *O Sacrifício* (1986).

Qualquer entendimento a respeito de realismo nesta foto implica adentrar no jogo das relações trianguladas pelos diferentes planos e esferas de realidade, isto é, o jogo de relações entre o diretor que lança um jato de água sobre a casa-maquete e a casa-cenário. Ainda que estejam muito bem delimitados no espaço do quadro os vértices de um triângulo de relações, na geometria da composição fílmica cada um se situa num plano de realidade: a realidade da criação, a do experimento e a do filme. Nesse caso, não há nenhuma realidade a decifrar que não seja uma complexidade de efeitos de sentido a serem devidamente dimensionados no trabalho dos signos e nas distintas semioses que desafiam a percepção. Evidentemente, há um núcleo motivacional de ações, mas este não está na foto porque será a própria realização fílmica: a casa foi alvo de um incêndio nas cenas finais de *O sacrifício*.

Quando o enquadramento de relações transcende os elementos em jogo, o sentido arquitetônico evidencia aquilo que se processa fora do quadro, não como lei estrutural, mas como sínteses relacionais da trama perceptiva. O sentido não se manifesta, por conseguinte, nem nas coisas como sua propriedade, nem nas leis constituídas, prontas para serem decifradas, mas sim nos signos conjugados em trabalho de semiose.

Tal entendimento não apenas constitui a base do pensamento semiótico, como também situa a semiose como o princípio dinâmico e operacional do próprio pensamento em sua iconicidade diagramática na tessitura das relações. Em vez de leis a serem decifradas, a semiose do pensamento se orienta pela estruturação dos movimentos transformadores que imprimem um percurso às ideias, de modo a construir caminhos que nos desafiam a buscar os núcleos relacionais de sua constituição. Tal é a realidade do ícone como agente relacional de percepções.

Seguindo por essa linha de raciocínio, nos deparamos com uma prática cinematográfica que segue na contramão da orientação realista soviética e vai de encontro a uma das tradições culturais mais ricas da Rússia. Refiro-me à tradição do ícone bizantino antigo, não pelos temas trabalhados, mas, sim, pela composição de imagicidade que nele se explorou ao longo de séculos. O conceito de realismo é colocado sob suspeita, não apenas porque interroga o tempo presente imediato, mas por que cria uma alternativa ao modo de ver o mundo pela linearidade de um pensamento perspectivado pelo olhar posicionado numa janela.

Tarkovski problematiza tal percepção com ângulos e pontos de vista de tomadas em planos de luz, sombras e sequências que correm para dentro, para o interior das sensorialidades de paisagens sonoras, de névoas e sonhos, orientadas por um outro tempo. Cria-se aí, um espaço em que a realidade é ambiental e acolhedora do conflito, da dor, do sofrimento e das paixões em seus diferentes estados; tratando-se de um espaço totalmente avesso e refratário à dramaturgia soviética plena de ações exemplares, grandiosas e gloriosas.

Talvez o exemplo mais pungente dessa prática de construção realista tenha sido experimentada no filme dedicado ao pintor de ícones Andrey Rublev, que viveu de 1360 a 1430, cuja história, no filme, se confunde, muitas vezes, com a pintura de ícones na igreja ortodoxa russa. Os episódios a que se refere o filme de Tarkovski se reportam à época das invasões da Rússia pelos mongóis e da necessidade de construir uma independência político-religiosa (TARKOVSKI, 1998, p. 104).

No filme, cenas de luta e violência se alternam com a vida monástica de Andrey Rublev e de seus irmãos em suas peregrinações. Contudo, o enfrentamento de Rublev com os episódios de violência (bélica e de relações humanas) levam-no a reagir. Depois de presenciar o estupro de uma jovem insana, emudece sua voz para o mundo. Mudo, torna-se um espectro a vagar pelas estradas. Aqui, mais uma vez estamos diante de conjugações

limítrofes, isto é, do mundo interior em contraste com o mundo exterior. No personagem de Rublev, tal conjugação se manifesta como processo composicional, como se pode ver no quadro que se segue.

Figura 2 – Ícone: Detalhe de **A trindade** de *Andrey Rublev*



Fonte: *Andrey Rublev* (1969).

Figura 3 – Plano do filme *Andrey Rublev* de A. A. Tarkovski



Fonte: *Andrey Rublev* (1969).

O rosto do monge – ou melhor, do ator que desempenhou o papel de Rublev no filme – resulta de tomadas em planos de luz que projetam os traços que seguem os alinhamentos do retrato da virgem. A linguagem fílmica torna em ícone o procedimento da pintura e o monge-pintor é eternizado pela sua obra.

No episódio final do filme tal proposta é levada às últimas consequências. Trata-se do episódio referente à construção de um sino precedido pela busca da guarda oficial do czar de um famoso artesão construtor de sinos. Numa das aldeias abandonadas, os guardas encontram um garoto, o único sobrevivente de toda a aldeia devastada pela febre amarela. A oportunidade de sobrevivência surge ao garoto quando os enviados do czar encontram-no completamente abandonado. O menino, chamado Borishka, desesperado suplica que a comitiva o leve, garantindo que seu pai, antes de morrer, havia lhe transmitido o segredo de sua arte. Os soldados acreditam e ele é contratado para confeccionar o sino.

Segue-se uma longa busca pelo terreno ideal para a tarefa. Primeiro, fazem uma imensa escavação. O menino procura pelo barro adequado, aquele capaz de conter uma espécie de “informação sonora”. Toda vez que escavava o solo, amassava o barro bem próximo de seu ouvido, experimentando-o com o tato e com a audição. Depois de muito andar e cavar, o soldado do czar desiste e se nega a continuar na busca inglória. O menino, porém, continua a perseguir seu desígnio, que se tornara uma grande obsessão. Num dia de muita chuva, cruza com o spectral Rublev vagando pela estepe gelada, completamente mergulhado em suas vestes negras. Enquanto o menino seguia Andrey pela chuva, acabou por esbarrar nele, escorregando pelo barranco, após, envolto num lamaçal, ao ouvir o som do barro em que escorregou, descobre nele o artefato adequado para a confecção do sino. Assim, os trabalhadores são convocados, os materiais adquiridos e é iniciado um árduo trabalho. O menino empenha-se com todas suas forças, até cair numa profunda fadiga e delírio.

Porém, nada impediu que o sino ficasse pronto. Muitos foram os convidados para a inauguração solene. O czar e sua corte, os embaixadores estrangeiros, os membros da nobreza e da igreja ortodoxa dirigem-se para a colina que servira de canteiro para a construção do monumento religioso. Primeiro, quebrou-se o barro que o imantava; depois, o sino subiu para o alto num momento de grande tensão e expectativa. Restava apenas o *gran finale* das badaladas que fariam com que o sino cumprisse sua função; após, quando se iniciam os primeiros sons, todos gritam entusiasmados. O ponto alto da comemoração acontece quando os outros sinos começam também a soar suas badaladas, acolhendo o mais novo integrante daquela comunidade cultural. Enquanto todos comemoram, o menino afasta-se e cai em desespero encostado ao tronco de uma árvore, chorando convulsivamente.

Rublev, que não perdera Boriska de vista, vai ao seu encontro e quebra seu silêncio para consolar o garoto. O menino declara que seu pai jamais lhe contara o segredo da arte de construir sinos, a verdade era que ele havia mentido para poder sobreviver. Rublev o toma nos braços e promete ficar ao seu lado. Ambos partiriam numa grande jornada pela Rússia: ele, Rublev, voltaria a pintar ícones e o menino, seria o mestre construtor de sinos. Na sequência, surgem os ícones de Rublev, coloridos e exuberantes.

Há algumas passagens marcantes nesse episódio, sobretudo do ponto de vista do realismo icônico e de suas esferas de sentido. A primeira é aquela em que o sino sobe sobre o canteiro de obras puxado por dezenas de cordas que entrecortam o plano. Nessa cena, observa-se uma crescente intensidade de dramaticidade com a progressiva multiplicação de tomadas e de movimentos de câmera, perde-se a visão em perspectiva e a variação do ponto de vista das tomadas que fazem da sequência uma perfeita modelização do ícone medieval e de seu sistema de perspectiva inversa à diversidade de planos.

A focalização em plano frontal, superior, das várias laterais em movimentos giratórios da parte interior, alterna-se com as tomadas dos rostos aflitos, esperançosos, cansados, exultantes, temerosos e, até mesmo, das feições indiferentes da alta corte ávida por auferir os louros de tão caro investimento. É como se o filme começasse a falar com a linguagem da pintura.

Quando o sino começa a soar suas badaladas e, depois de certo tempo, ressoando solitário, em uníssono, os outros sinos acabam por perceber a nova voz reverberando e não demoram a lhe responder, abrindo o diálogo com ele, reconhecendo, assim, a linguagem daquele som. Do ponto de vista semiótico, é somente a partir do momento em que os outros sinos respondem e abrem o diálogo que o primeiro sino, de fato, torna-se parte de um sistema de cultura. Todos sabemos o papel do sino como meio de comunicação mais espiritual do que social na cultura russa.

A outra situação permeia toda a sequência e diz respeito à luta do menino no processo de criação do sino. Sua procura pelo barro adequado, a escolha do ouro, a manutenção do forno, tudo foi sendo apresentado como a busca pelos códigos capazes de produzir o artefato cultural. Embora sem domínio dos códigos, ele constrói o sino e traz para a cena a força da memória, não como registro, mas como sistema de probabilidades e de contingências históricas. E esse é um dado surpreendentemente novo na trama.

O filme se fecha com uma sequência de ícones numa explosão de tons cromáticos e luzes, outro aspecto fundamental da arte de Rublev. Buscar o limite entre a arte de Rublev e

a arte de Tarkovski, nesse momento, torna-se uma tarefa inglória. A modelização do signo cinematográfico a partir do signo pictórico do ícone medieval é uma forma de explorar a experiência de limites da memória em seu processo de modelização dos textos culturais. O episódio não apenas é uma reflexão sobre a memória, como também um modelo vivo de seu funcionamento dinâmico na constituição da estruturalidade do cinema.

Constrói-se um modelo de cinema cultural e histórico muito distante de qualquer determinação ideológica. Na trama do realismo icônico traduzido em linguagem fílmica um dos sistemas pictóricos mais antigos da cultura russa emerge e reverbera no plano audiovisual uma das vozes mais antigas do encontro entre o céu e a terra.

5 O trabalho dos signos como sistema modelizante da cultura

O processo composicional do filme de Tarkovski se constrói na maneira que a pintura de ícones aponta para um procedimento estético baseado num princípio que Boris Schnaiderman (1979, p. 11) denominou com muita lucidez de “uma consciência semiótica” para designar o movimento que, nos anos de 1960, emergia na cultura russa a partir da “relação entre a vida dos signos e a comunicação” (SCHNAIDERMAN, 1979, p. 12).

A consciência semiótica dos processos comunicacionais não apenas distingue os termos da disputa entre russo e soviético, como também aprofunda seus conflitos internos. Por isso, não poderíamos deixar fora de nossas especulações o debate tal como processado no campo teórico do estudo dos signos, que na Rússia se viu desafiado a compreender o trabalho dos sistemas de signos.

Em sua tentativa de recuperar e promover as bases dessa consciência semiótica, Schnaiderman reúne uma coletânea de ensaios de semioticistas russos comprometidos com essa visão comunicacional da cultura. No texto introdutório, envereda para a busca dos “elos perdidos”, dos quais os estudiosos dos temas russos situam-se irremediavelmente distantes (SCHNAIDERMAN, 1979). Com uma percepção aguda daquilo que investiga, a coletânea de Schnaiderman – intitulada *Semiótica russa* – distingue-se da americana editada por Daniel Lucid (1977) e da portuguesa que viria à luz alguns anos depois (LOTMAN; USPENSKI; IVANOV, 1981): ambas denominadas *Semiótica soviética*.

Em nome da consciência semiótica, os estudiosos da Universidade de Tartu, por volta dos anos de 1960, se voltam para a construção de um pensamento semiótico da cultura. Viatcheslav V. Ivánov, Boris Uspenski, Yuri Lotman, Aleksándr Piatigorski, Vladimir Toporov, destacaram-se na linha de frente, mas foi Lotman quem assumiu a ousadia de

alcançar as contradições do materialismo-leninismo (ver mais adiante), fazendo jus ao seu espírito iluminista, que o levou a se destacar como um iminente cientista dos signos. Seu empenho em buscar as bases de uma tipologia da cultura – isto é, das forças de permanência e dos impulsos contingentes que renovam constantemente a cultura (LOTMAN, 1979; LOTMAN; USPENSKI, 1975) – lhe permitiu alcançar as contradições agudas da condição russa no contexto geopolítico europeu e soviético. Seguindo um espírito iluminista, Lotman observou os níveis conflituosos da visão histórica que se dividia entre a noção de progresso e de regresso, que não deixa por si só de reproduzir o conflito entre homem e natureza, bem como entre os diferentes conceitos de civilização (AMÉRICO, 2012).

No entendimento de Américo (2012), Lotman não é apenas um iluminista mas um pensador que se formou no contexto da *intelliguentsia*¹ russa de seu tempo, compondo o grupo de intelectuais que, no final da era stalinista, eram considerados cosmopolitas, isto é, pró-capitalismo ocidental, o que rendeu, a ele e a vários intelectuais da universidade de Leningrado, o autoexílio. Com sua família, Lotman se transfere para a Estônia, um dos países bálticos que conservara o espírito europeu ocidental, e inicia sua atividade na Universidade de Tartu, tradicional instituição acadêmica fundada em 1632, pelo rei Gustavo Adolfo II da Suécia.

Como professor de literatura russa, Lotman revê criticamente as controvérsias entre o método e a ideologia marxista, tal como Mikhail Gasparov examina em estudo citado a partir de Américo. Enquanto o método pregava o determinismo da existência sobre a consciência, “[...] a ideologia ensinava algo diferente. A história acabaria e começaria a eternidade de uma sociedade ideal sem classes [...]. Todas as contradições internas já teriam exercido o seu papel e sobrariam apenas as externas, entre os fenômenos bons e ruins”. (GASPAROV, 1997, p. 485² apud AMÉRICO, 2012, p. 55-6).

Se Lotman tratava o método com seriedade, o mesmo Gasparov não observa com relação à ideologia, o que o colocou numa situação difícil não só como dissidente do regime soviético, mas como crítico do dogmatismo ideológico. Lotman se junta à tradição dos estudos que tomam a literatura e a cultura como parâmetros construtivos do pensamento científico baseado em análise comparativa, o que, evidentemente, não condiz com as diretrizes da ideologia soviética, o que significa mais um complicador para a denominação “semiótica soviética”.

¹ Termo de origem controversa que entra para a cultura russa no século 19 para identificar intelectuais que se distinguem por atitudes progressistas. O termo está longe, porém, de designar um bloco coeso e unitário.

² GASPAROV, M. Iu. M. Lotman: a ciência e a ideologia. In: _____. **Obras selecionadas**. Moscou, 1997.

Com o degelo iniciado em meados dos anos de 1950, após a morte de Stalin, os estudos semióticos passam a desfrutar do afrouxamento da pressão ideológica. Contudo, a denominação “semiótica” ainda era fortemente vinculada às práticas científicas ocidentais. Para o conjunto dos trabalhos que se iniciam nos seminários de verão da universidade de Tartu, V. Uspenski propõe a designação “sistemas modelizantes secundários”, preservando-se, assim, a possibilidade de compreender o trabalho dos signos a partir da semiose comparativa com o sistema da língua concebida como natural (AMÉRICO, 2012).

No trabalho que serviu também de manifesto às idéias do grupo – as teses para uma análise semiótica da cultura (uma aplicação aos textos eslavos) em 1973 –, essa questão se coloca basicamente como um problema de luta entre forças culturais identificadas em termos de princípios estruturais que mostram o movimento entre a esfera organizada da cultura e seu entorno entrópico não organizado (IVANOV et al., 2003), como se pode ler no fragmento precioso,

A cultura, portanto, é construída, por um lado, como uma hierarquia de sistemas semióticos e, por outro, como um arranjo de muitas camadas da esfera extracultural que a rodeia. Porém, é indiscutível que são precisamente a estrutura interna, a composição e a correlação de subsistemas semióticos particulares que determinam, em primeiro lugar, o tipo de cultura. (IVANOV et al., 2003, p. 104-105).

Um dado significativo da consciência semiótica de que falava Schnaiderman (1979) é refletido na noção aqui enunciada como “hierarquia de sistemas semióticos”, não pelas dicotomias e hegemonias que dela possam ser derivadas, mas, sobretudo, pela noção sistêmica de funcionamentos que jamais podem ser focalizados isoladamente.

Mais importante do que a denominação – russo ou soviético – está o campo de forças que tais sistemas semióticos colocam em relação e conflitos, pois do ponto de vista dos sistemas semióticos entendidos como hierarquias complexas, as forças que constituem o desígnio russo não se limitam ao que se construiu historicamente como soviético, como procuramos referir anteriormente.

Em funcionamento, os sistemas semióticos produzem relações com diferentes níveis de complexidade a partir dos quais são gerados diferentes modelos de mundo (IVANOV et al., 2003). Baseados, pois, em mecanismos dialógicos, os funcionamentos sistêmicos das hierarquias complexas operam modelizações, ou melhor, sistemas modelizantes da cultura, cuja finalidade é traduzir os processos interativos em processos comunicacionais. Este é o fundamento de toda investigação semiótica ou, dito de outro modo, da transformação da informação em texto de cultura.

A semiótica da cultura se constituiu em torno do conceito de texto e nele depositou as diferentes esferas de sentidos que os sistemas culturais acumulam e inventam. É como texto que o gradiente, a dialogia e, sobretudo, as configurações cronotópicas se organizam como modelos de mundo. Em seus estudos sobre a tipologia da cultura, Lotman se volta para a dinâmica dos modelos à luz dos conflitos das invariâncias em cenários de grandes variações, sem perder de vista os condicionamentos etnocêntricos que obscurecem as contingências nos *espaços culturais*.

6 Considerações finais

Se russo e soviético forem perspectivados como modelos de mundo cronotopicamente configurados, é possível inferir que ambos se tratam de predicados gerais que se prestam a qualificar diferentes sujeitos, tal como nos ensina o pragmatismo semiótico (PEIRCE, 1980). Nesse sentido, a revisão de tais desígnios ensaia passos importantes, sobretudo porque é capaz de projetar variações.

Até bem pouco tempo, falava-se dos anos 20 russos como se fossem um bloco revolucionário monolítico sustentado por interesses convergentes e coesos em torno de propósitos que mais parecem dogmas. Posturas como essas cresceram face ao hábito nada salutar de não se cobrar precisão sobre os diferentes pontos de vista, concepções de vanguarda e modelos de mundo a partir das experiências históricas. Para diferentes gerações, e eu me incluo numa delas, criou-se o mito cultural dos anos 20 em que a autonomia e a dignidade foram capazes de produzir uma arte cinematográfica russo-soviética imbatível.

Contudo, na continuidade histórica, tal cultura desapareceu, deixando desarmados aqueles que nela estavam envolvidos. Cumpriu-se o vaticínio de Lotman, e as experiências foram julgadas boas ou ruins. Tanto o formalismo, quanto a poesia *zaum* e a semiótica ficaram do lado ruim e sabemos muito bem qual foi o destino. Desarmou-se a crítica uma vez que não se cogitou imediatamente nas dicotomias tão bem montadas e que somente a capacidade de fazer perguntas permite desmontar.

Nada mais importante e urgente do que interrogar como forma de abrir o debate sobre práticas de resistência *avant la lettre*, para que possamos livremente operar, cada vez mais, descobertas no percurso de um caminho crítico.

Referências

- AMÉRICO, E. V. **Alguns aspectos da semiótica da cultura de Iúri Lotman**. 2012. Tese. (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) - Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura Russa, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- ANDREY RUBLEV. Direção e roteiro: Andrei Tarkovski. Suécia, 1969. Título original: Andrey Rublev. 1 DVD.
- 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: A. F. Bernardini et. al. São Paulo: UNESP, 1988. p. 211-362.
- DOSTOIÉVSKI, F. Notas de inverno sobre impressões de verão. In: _____. **Memórias do subsolo e outros escritos**. Trad. B. Schnaiderman. São Paulo: Paulicéia, 1992. p. 62-186.
- EIKHENBAUM, B. Literature and Cinema. In: **Twentieth Century Literary Studies**. Russian Formalism, dec. 1972.
- EISENSCHITZ, B. Sur Romm. **Cahiers du Cinéma**, Paris, n. 219, p. 19-20, avr. 1970.
- IVANOV, V.V. et al. Teses para uma análise semiótica da cultura (uma aplicação aos textos eslavos). In: MACHADO, I. **Escola de semiótica**. A experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura. São Paulo: FAPESP; Ateliê, 2003. p. 96-137.
- JALLAGEAS, N. **Estratégia de construção no cinema de Andriêi Tarkóvski**. A perspectiva inversa como procedimento. 2007. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Pós-graduação em Comunicação e semiótica, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- KOVÁCS, B. A.; SZILÁGYI, A. **Les mondes d'Andrei Tarkovski**. Tradução: V. Charaire. Lausanne: L'Age d'Homme, 1987.
- LEYDA, J. Kino. **A history of the Russian and Soviet Film**. London: George Allen & Unwin, 1973.
- LOTMAN, I. M. **A estrutura do texto artístico**. Tradução: M. C. V. Raposo e A. Raposo. Lisboa: Estampa, 1979.
- LOTMAN, Iúri; USPENSKI, Boris; IVANOV, V. **Ensaios de semiótica soviética**. Tradução: V. Navas; S. T. Menezes. Lisboa: Horizonte, 1981.
- LOTMAN, J.M.; USPENSKI, B.A. **Tipologia della cultura**. Tradução: M. B. Faccani et al. Milano: Bompiani, 1975.
- LUCID, Daniel P. (Ed.). **Soviet semiotics**: an anthology. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1977.
- MACHADO, I. A. **Analogia do dissimilar**: Bakhtin e o Formalismo russo. São Paulo:

Perspectiva; Secretaria do Estado da Cultura, 1989.

MACHADO, I. A. **O romance e a voz**: a prosa dialógica de Mikhail Bakhtin. São Paulo: FAPESP; Rio de Janeiro: Imago, 1995.

MACHADO, I. A. Espaço semiótico em diálogo e fronteiras. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DISCURSIVOS: HUMANIDADE(S) DIALÓGICA(S). Semiótica da cultura: diálogos entre Lótman e Bakhtin. 3., Assis, 2014. **Anais...** Assis: UNESP, 2014.

O SACRIFÍCIO. Direção e roteiro: Andrei Tarkovski. Suécia, 1986. Título original: Offret. 1 DVD.

PEIRCE, C. S. Conferências sobre o pragmatismo. In: **Escritos coligidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 5-60.

PEIRCE, C. S. O ícone, o indicador e símbolo. In: **Semiótica e filosofia**. São Paulo: Cultrix, 1975. p. 115-134.

PETRIC, V. **Constructivism in film**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

SCHNAIDERMAN, B. Semiótica na URSS: uma busca dos “elos perdidos”. In: SCHNAIDERMAN, B. (Org.). **Semiótica russa**. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 9-27.

TARKOVSKI, A. A. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

TOLSTOI, L. **Guerra e paz**. Tradução: L. Martins. São Paulo: Círculo do Livro, 1974.

Why Russian and not Soviet? Cinema and Semiotics of the Slavic Field

Abstract

This essay explores the dichotomy between the processes of the so-called Russian cultural identity as a form of affiliation with the Soviet ideology. It takes Tarkovski's film and its clashes with the Socialist realism as its starting point. There lies the sources of a discussion, not least controversy, that goes beyond the very limits of the Soviet revolutionary vanguard. According to the hypothesis of our work, the conflicts surrounding the Russian vs. Soviet conflicts can be scaled in three areas: the geopolitical, cultural, and ideological. As it is set in the literary, cinematic and semiotic fields, we have found arguments and experiences that lead us to situate the main research's question as a way for a critical investigation of an almost unknown history.

Keywords

Russian cinema. Dialogism. Soviet avant-garde. Realism.
Semiotics of culture. Modeling systems.

Recebido em: 12/04/2015

Aceito em: 07/05/2015