

Memória e arte na semiosfera midiaticizada¹

Memory and art in the mediated semiosphere

Ronaldo Henn²

RESUMO

O texto faz revisão de conceitos propostos por Lotman para quem os sistemas que a arte forma são mais complexos e mais delicados do que os produzidos pela vida, e que a memória coletiva funciona como programa que atua no processamento de semioses. Busca-se, neste texto, entender, de um ponto de vista sistêmico, as implicações semióticas e temporais embutidas nessas dinâmicas. E mais: na medida em que a semiosfera, cuja estruturalidade guarda similitudes com a da biosfera, abriga um embate constante entre a permanência e a transformação e que a arte, pela sua constituição, pode apontar para patamares de rupturas. Questiona-se o enquadramento desses processos no ambiente cultural contemporâneo que é largamente midiaticizado.

Palavras-chave: Memória. Arte. Cultura. Semiose. Mídia. Globalização.

ABSTRACT

The starting point of this text are presuppositions formulated by Yuri Lotman for whom the art systems are more complex and more delicate than those produced by life. Also according to the same authors, the collective memory acts as a semiosis processing program. Based on those premises, this text attempts to understand the semiotic and temporal implications implicit in those dynamics from a systemic point of view. And more: as the structure of the semiosphere has similarities with that of the biosphere, there is a constant confrontation between permanence and transformation. Art, by its own constitution, can point to rupture plateaus. Taking all those elements into consideration, a question arises about the framing of those processes in the contemporary global, largely mediated, environment.

Keywords: Memory. Art. Culture. Semiosis. Media. Globalization.

Em texto de 1980, Lotman (LOTMAN, UNSPENSII, 1981, p. 27-30) esboçava intrigantes apreciações sobre as relações entre arte, ciência e técnica. O semiótico russo ironizava o temor, bastante explorado pela ficção científica, de que as

1 Artigo recebido em 10-8-10. Aprovado em 18-8-10. Trabalho apresentado no GP Semiótica da Comunicação no X Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

2 Professor pesquisador no PPG em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). E-mail: henn@unisinos.br.

máquinas dominassem a espécie humana e sugeria que esse sentimento embotava a percepção mais precisa das reais implicações da produção artística na própria técnica. Para ele, a concepção mecânica de máquina, que remonta à cultura do séc. XVII, permanecia na consciência do homem do seu tempo, aspecto que, no seu entendimento, fazia travar não só o desenvolvimento das técnicas, mas também a evolução geral da cultura. Por conta disso, no imbricamento dessas relações, a questão não estava no tradicional interesse pelo impacto da técnica sobre a arte, mas exatamente no contrário. “A influência da arte sobre a técnica é bem mais substancial”, precisava Lotman, em uma linha de argumentação que reflete aspecto sistêmico do seu pensamento semiótico que o coloca em sintonia com perspectivas contemporâneas.

Lembra o autor que, durante muito tempo, o pensamento científico e técnico orientou-se na ideia de que o mundo da natureza estava organizado de maneira ineficaz e deveria ser aperfeiçoado pela racionalização sobre a qual teríamos domínio. Entretanto, a ciência da vida, sobretudo na segunda metade do séc. XX, veio nos mostrar exatamente o contrário: o mundo da natureza é um mecanismo tão complexo e racional que estamos ainda muito aquém de compreendê-lo na sua extensão. “Ora, é exatamente a Natureza que nos oferece exemplos ideais de máquina de autoevolução ou pensamento de máquina personalidade, organismo único cooperado com outros organismos únicos”, exclamava. Via, dessa forma, uma barreira dada pela complexidade dos organismos bioquímicos da vida, de difícil ultrapassagem. Porém, identifica um objeto que, além de possuir traços de biosemelhança (capacidade de desenvolvimento autônomo, de armazenamento de informação e de redução de entropia no seu ambiente), é um artefato e, por conta disso, sujeito à modelização: à arte.

E nessa direção, sentencia com toda a convicção: “Pode-se afirmar com certeza que uma obra de arte é o que existe de mais complexo e de funcionamento mais eficaz entre todas as coisas que o homem criou até o momento.” Ele percebia na obra de arte o protótipo ideal da máquina do futuro acreditando que “tendo assimilado certos princípios estruturais da obra de arte, o futuro objeto técnico não a substituirá e não se lhe identificará; pelo contrário, será então que a oposição funcional entre arte e técnica aparecerá em estado puro”. (LOTMAN, 1981, p. 28-29).

Antes desse texto, Lotman havia produzido, na década de 70 (séc. XX), o livro *Estrutura do texto artístico*, obra inspirada em que situa os processos estéticos como sistemas semióticos de ponta na sociedade humana. Nela, o autor enfatizava que, ao longo do seu desenvolvimento histórico, cada sociedade elabora as formas determinadas de uma organização sociopolítica que lhe é própria.

E se esta inevitabilidade histórica nos é perfeitamente clara, se podemos explicar porque razão não poderia existir uma sociedade sem qualquer forma de organização interna, é bem mais difícil explicar porque é que não pode existir uma sociedade sem arte. (LOTMAN, 1978, p. 25-26).

Para dotar a arte de uma dinâmica semiótica e sistêmica, Lotman parte da seguinte premissa:

A vida de todo o ser representa uma interação complexa com o meio que o rodeia. Um organismo incapaz de reagir às influências externas, nem de aí se adaptar, pereceria inevitavelmente. Podemos representar a interação com o meio exterior com a recepção e o deciframento duma informação determinada. O homem é inevitavelmente arrastado num processo intensivo: ele está rodeado por uma vaga de informações, a vida envia-lhe os seus sinais. Mas estes sinais não são entendidos, a informação não é compreendida e perdem-se possibilidades importantes na luta pela sobrevivência, se a humanidade não chega, por uma necessidade sempre crescente, a decifrar estas vagas de sinais e a transformá-las em signos que permitam a comunicação na sociedade humana. Além disso, parece necessário aumentar não só a quantidade das diversas comunicações nas línguas já existentes, como também a quantidade de linguagens nas quais se podem traduzir as vagas de informação envolvente, fazendo disso um bem próprio dos homens. (LOTMAN, 1978, p. 29).

A humanidade necessita, portanto, de um mecanismo particular capaz de gerar “linguagens” sempre novas que poderiam servir à sua necessidade de conhecimento. E é nessa demanda que a arte se impõe com sua importância semiótica e histórica.

A arte é um gerador notavelmente bem-organizado de linguagens de um tipo particular, que prestam à humanidade um serviço insubstituível ao ser aplicada a um dos lados mais complexos do saber humano e ainda não são completamente esclarecidos no seu mecanismo. (LOTMAN, 1978, p. 30).

A natureza das estruturas semióticas revela que sua complexidade apresenta-se numa dependência proporcional direta com a complexidade da informação transmitida. A complexificação do caráter da informação arrasta inevitavelmente a complexificação do sistema semiótico utilizado para transmitir. Nesse sentido, o discurso poético representa uma estrutura de grande complexidade. “Em relação à língua natural, ele é consideravelmente mais complexo. E se o conjunto de informação contido no discurso poético e no discurso usual fosse semelhante, o discurso artístico perderia todo o direito à existência e desapareceria sem dúvida alguma.” (LOTMAN, 1978, p. 39).

Cada linguagem é não só um sistema de comunicação, mas ainda um sistema modelizante, ou melhor dizendo, essas duas funções estão indissolivelmente ligadas. A linguagem de uma obra é um dado que existe antes da elaboração do texto concreto e que é semelhante para os dois polos da comunicação. A mensagem é a

informação que surge em um determinado texto. Em função disso, defende que não é por acaso que a arte, ao longo do seu desenvolvimento, se liberta das mensagens envelhecidas, mas conserva na memória, com uma extraordinária constância, linguagens artísticas das épocas passadas. “A história da arte transborda de ‘renascimentos’ – renascimentos das linguagens artísticas do passado recebidos como inovadores.” (LOTMAN, 1978, p. 46-47).

A linguagem é mais geral que o modelo profundamente individual da comunicação no momento da sua elaboração. Dizendo isso, Lotman situava a produção artística como portadora de uma conectividade com o mundo capaz de modelizá-lo de forma inventiva.

Uma criação artística cria o modelo artístico de um fenômeno concreto – a linguagem artística modeliza o universal nas suas categorias mais gerais que, representando o conteúdo mais geral do mundo, são uma forma de existência para as coisas e para os fenômenos concretos. Desse modo, o estudo da linguagem artística das obras de arte não nos dá apenas uma norma individual de relação estética, mas reproduz um modelo do mundo nos seus contornos mais gerais. (LOTMAN, 1978, p. 50).

O autor também identificava um importante processo temporal nos procedimentos artísticos. Sustenta que toda a obra inovadora é elaborada com um material tradicional. Caso isso não aconteça, o seu caráter inovador deixa de ser percebido. E dadas as suas singularidades, a arte se converte no mais econômico e mais denso meio para conservar e para transmitir uma informação. Isso porque a arte tem a possibilidade de concentrar uma informação desmedida na “área” de um texto muito pequeno. Há ainda uma particularidade: ele dá a diversos leitores uma informação diferente – a cada um segundo a sua compreensão –, dá também ao leitor uma linguagem a partir da qual ele pode assimilar a porção seguinte de informações durante uma segunda leitura. Para exemplificar, Lotman faz uma comparação luminar: “Comportar-se como um organismo vivo que se encontra numa ligação inversa com o leitor e que o esclarece.” (LOTMAN, 1978, p. 59).

Essa funcionalidade tinha para ele tamanha importância, que chega a decretar: “A descoberta da natureza da arte como sistema de comunicação pode determinar uma revolução nos métodos de conservação e de transmissão de informação.” (LOTMAN, 1979, p. 59).

Para que a estrutura geral do texto conserve uma informatividade, ela deve desaparecer constantemente do estado de automatismo, que é próprio das estruturas não artísticas. No entanto, trabalha simultaneamente também uma tendência

oposta: só os elementos colocados em determinadas sequências predicáveis podem desempenhar o papel de sistema de comunicação.

Assim, na estrutura do texto artístico trabalham simultaneamente dois mecanismos opostos: um tende a submeter todos os elementos do texto ao sistema, a transformá-los numa gramática automatizada sem a qual o ato de comunicação é impossível, e o outro tende a destruir esta automatização e a fazer da própria estrutura o portador de informação. (LOTMAN, 1978, p. 141).

A arte – e, assegura Lotman, é aí que aparece o seu parentesco com a vida na natureza – tem a possibilidade de transfigurar o ruído em informação, torna mais complexa a sua estrutura em proveito de sua correlação com o meio ambiente (em todos os outros sistemas, qualquer colisão com o meio exterior só pode conduzir à extinção da informação).

Em texto de 1971, designado *Sobre o mecanismo semiótico* da cultura, Lotman, juntamente com Uspenskii, chegam a uma importante conclusão na qual está implicada, de forma contundente, a natureza sistêmica de suas formulações. Eles lembram que o crescimento da cultura, estruturada em mecanismos que oscilam entre a dinâmica e a estabilidade, posicionou a humanidade de forma vantajosa em relação às outras populações animais circunscritas a um volume estável de informação. Vislumbravam, porém, uma face que consideravam negativa desse processo: “A cultura engole os recursos com a mesma avidez que o mecanismo produtivo e do mesmo modo destrói o ambiente que a envolve.” Para eles, não são, a rigor, as exigências reais dos homens que ditam a velocidade desse comportamento, mas o que entra em jogo é a lógica interna da troca acelerada dos mecanismo internos operantes. Esse aumento de dispositivos que envolvem informática, arte e comunicação de massa, podem levar, previam os autores, setores inteiros, já conquistados pela cultura, “a beira da queda fora do sistema da memória social”. (LOTMAN; UNSPENSKII, 1981, p. 59-60).

Esse desenho expressa vivamente aquilo que Prigogine (1996) percebeu ao identificar estruturas dissipativas nos sistemas da vida, o que coloca Lotman e seus colaboradores como pensadores que configuravam a cultura e sua semioticidade nos termos dos sistemas dinâmicos abertos e fora do equilíbrio, mesmo que não fizessem uso dessas designações. Por conta disso, a construção desse pensamento merece especial atenção.

Definições de cultura aparecem espalhadas pelos textos de Lotman, com algumas variabilidades. De uma concepção funcional propôs a cultura como “o conjunto de informações não hereditárias que as diversas coletividades da sociedade humana

acumulam, conservam e transmitem”. (LOTMAN, 1979, p. 31). Nessa visada, a cultura, ao mesmo tempo que é informação, também se configura como o meio no qual essa informação se conserva e se transmite. Temos aqui já o indicativo da cultura como texto e, em concomitância, o meio que viabiliza a geração, a existência desse texto.

Ao lado de Uspenskii, Lotman (1981) vai entender esse *conjunto de informações* como memória coletiva, expressa num sistema determinado de proibições e prescrições, cuja consequência é o entendimento de cultura como fenômeno social. Ao mesmo tempo, sendo memória, ela necessariamente vincula-se com a experiência histórica passada. Por conta disso, no momento da sua aparição, não se poderia constatar a cultura enquanto tal, tratando-se de uma antecipação. “Entende-se, noutros termos, aquilo que, segundo se supõe, se tornará memória do ponto de vista dum futuro reconstruível.” (LOTMAN; USPENSKII, 1981, p. 40-41).

Esse entendimento coloca para os pesquisadores da mídia uma questão intrigante: quando se lida com fenômenos culturais contemporâneos, em algum nível se trabalha com o problema da memória coletiva, vetoriada para um possível futuro. Trata-se de dinâmica já antecipada por Peirce para quem todo o processo de semiose é orientado por uma meta que associa o desvendamento de um objeto dinâmico (portador de memória) e sua potencial reconstituição pelos sistemas de signos, num movimento sempre *in futuro*. Diga-se de passagem, são processos auto-organizacionais ou autorregeneradores disparados por um tempo irreversível, como postula Prigoni. Ou seja, diante de uma tendência à degeneração dessa memória, os sistemas de signos vão constituindo estruturalidade na qual se multiplicam e reconstituem a memória. Nesse trabalho, no entanto, geram novas memórias ao mesmo tempo que destroem com outras.

Mas voltemos a Lotman e Uspenskii a fim de melhor apreender esse quadro sugestivo de ideias. Para eles, esse futuro reconstruível funciona ao modo de um programa de comportamento que intervém como um sistema invertido: “O programa olha para o futuro do ponto de vista de quem o elabora; a cultura, ao invés, olha para o passado do ponto de vista da realização do comportamento (programa).” (LOTMAN; USPENSKII, 1981, p. 41). A distinção entre essas duas dinâmicas é meramente funcional. O mesmo texto pode atualizar um dado estrutural da memória e inscrever um programa de comportamento futuro, situação muito frequente nas experiências estéticas.

O sistema de regras semióticas que estruturam a cultura como memória pode, no entendimento dos autores, ser tratado precisamente como um programa. Para

que um acontecimento histórico encontre o seu lugar numa determinada célula, precisa ser reconhecido como existente dentro desses sistemas de regras. E, nessa operação, aparece outra dimensão da concepção de cultura dessa escola.

Na base de todas as definições está o convencimento de que a cultura possui traços distintivos. Isso quer dizer que ela nunca representa um conjunto universal, mas apenas um subconjunto com determinada organização. Ou seja, ela só pode se conceber como parte, uma área fechada sobre um fundo que a escola de Tartú definia como da “não cultura”. Esse caráter de contraposição varia e nele entram em competição sistemas de signos.

Isso quer dizer que se reconhece a cultura em oposição àquilo que ela não é. Ao mesmo tempo, para atingir determinada organização, pressupõe-se até mesmo o expurgo de certos extratos, que formariam esse fundo de não-cultura que mais tarde Lotman designaria como espaço “extrassemiótico”. O caráter da contraposição variará: a não cultura pode parecer como uma coisa estranha a uma religião determinada, a um saber determinado, a um determinado tipo de vida e de comportamento, mas a cultura precisará sempre de uma contraposição semelhante. Será precisamente a cultura a que intervirá como membro assinalado da oposição. A cultura, ao se constituir nessa intervenção sobre o fundo de não cultura, ganha materialidade como um sistema de signos no qual está pressuposta a configuração de linguagens e textos. Nessa processualidade, o suceder da cultura (especialmente em épocas de mudanças sociais) vai geralmente acompanhado do que Lotman e Uspenski entendiam como clara elevação da semioticidade do comportamento.

As mudanças fazem aflorar outro problema quando se pensa a cultura como “mecanismo que tende a organizar e a conservar a informação”, ou seja, sua longevidade. Lotman e Uspenskii resolvem a questão do seguinte modo:

Toda a cultura cria um modelo inerente à duração da própria existência, à continuidade da própria memória. Modelo esse que corresponde à idéia do máximo de extensão temporal, de tal modo que constitui praticamente a eternidade de uma cultura. Já que um cultura se concebe como existente apenas se identifica com as normas constantes de sua própria memória, a continuidade da memória e a continuidade da existência, geralmente coincidem. (LOTMAN; USPENSKII, 1981, p. 47).

Entendo esse modelo como um objeto dinâmico locado no passado, cuja reiteração através dos sistemas de signos ou textos alimenta a cultura. Essa “orientação para o passado” deflagra o aspecto conservacionista da cultura e a possibilidade da sua necessária estabilidade.

A memória longa da coletividade organiza-se hierarquicamente na geração de diversos textos. Ainda que o sistema codificante permaneça o mesmo, quando por alguma razão é interrompido, reordena *infatigavelmente* os códigos particulares “e desse modo assegura o aumento do volume da memória à custa da criação de reservas inactuais, mas capazes de adquirirem atualidade”. (LOTMAN; UNSPENSKII, 1981, p. 43). Advém daí a questão do esquecimento já que existe um processo de seleção na transformação em texto de uma cadeia de fatos na qual muitos deles se excluem.

A cultura exclui continuamente do seu próprio âmbito determinados textos. E aqui temos mais uma vez mecanismos de autogeração: a história da destruição dos textos da cultura move-se paralelamente à história de criação de novos textos. Os autores trazem os movimentos artísticos como exemplo dessa dinâmica na medida em que eles questionam a autoridade dos textos sobre os quais se baseavam as épocas precedentes. “A cultura, por essência própria, vai dirigida contra o esquecimento; ela logra vencer o esquecimento transformando-o num dos mecanismos da memória.” (LOTMAN; UNSPENSKII, 1981, p. 44).

Mais adiante, em *Cultura e explosão*, Lotman (1999) iria falar das fronteiras entre a cultura e não cultura e da permeabilidade ativada nelas. Nesse texto escrito com Uspenskii, chamava a atenção para o conflito *caos* e *organização* na própria organização interna da cultura. Isso porque a sua estrutura hierárquica constrói-se como uma combinação de sistemas altamente ordenados e de sistemas que admitem um grau variável de desorganização. E por conta disso, mesmo possuindo uma alta capacidade modelizadora, a cultura trava uma luta incessante para aquilo que está implícito nas sobras caóticas: a capacidade dos sistemas de signos para se automatizarem. “A contradição entre a aspiração constante de levar ao extremo a sistemacidade e a luta contínua contra o automatismo da estrutura originado por tal aspiração está íntima e organicamente enraizada em toda a cultura viva.” (LOTMAN; UNSPENSKII, 1981, p. 53).

Ainda nesse texto, Lotman apresentará a concepção daquilo que mais tarde denominará como *semiosfera*. Na verdade, o autor, juntamente com Uspenskii, estava relativizando a centralidade das línguas naturais como sistemas de modelização primário em relação aos fenômenos das séries culturais, situados como sistemas de modelização secundário. E eles sentenciam que, no seu funcionamento histórico, as línguas e as culturas são indivisíveis na medida em que não se admite a existência de uma língua que não esteja imersa num contexto cultural, nem de uma cultura que não possua, no seu próprio centro, uma estrutura do tipo de uma língua natural. Mas, de certa forma, essa função estruturadora, na qual a própria existência da língua ganha sentido, será um trabalho da cultura, conforme explicitam no seguinte trecho:

A título de abstração científica, podemos figurar a linguagem como um fenômeno em si mesmo. Mas, no seu funcionamento real, esta se encontra incorporada num sistema mais geral: o da cultura e, juntamente com este, constitui uma totalidade complexa. O trabalho fundamental da cultura, como tentaremos demonstrar, consiste em organizar estruturalmente o mundo que rodeia o homem. A cultura é um gerador de estruturalidade: cria à volta do homem uma sociosfera que, da mesma maneira que a biosfera, torna possível a vida, não orgânica, é obvio, mas de relação. (LOTMAN; UNSPENSKII, 1981, p. 39).

Mais tarde, em artigo de 1984, intitulado “A Semiosfera”, (LOTMAN, 1996) o autor daria mais corpo a esse conceito. Sua fonte de inspiração foi o biogeoquímico russo-ucraniano Vladimir Vernadski que, na década de 20 do séc. passado, havia lançado o livro *A Biosfera* cujas ideias reaparecem trabalhadas em outro texto chamado *Pensamento filosófico de um naturalista*. Em síntese ele propunha que tudo o que é vivo, inclusive a espécie humana, não constitui um objeto em si mesmo, independentemente do meio ambiente em que está inserido. Ao contrário, existe uma conectividade operativa que gera a biosfera, zona do globo terrestre formada por toda a matéria viva e cuja estrutura orienta tudo o que acontece em seu interior. (LOZANO, 1999).

No funcionamento da biosfera, mais do que adaptação, o que aparece é um conceito de construção no plano biológico. Ou seja, nenhum organismo poderia existir sem um ambiente no qual atua e age, assim como o que dá sentido a esse ambiente são as relações desencadeadas pelos sistemas vivos. Dessa forma, os organismos processam, com base na sua própria organização interna, os elementos do ambiente necessários para sua constituição e, nesse procedimento, constituem também o ambiente.

Lozano (1999) destaca que esse modelo é mais complexo do que o proposto pela Teoria da Informação que muito influenciou Lotman nas concepções estruturais anteriores, descritas acima (a ideia, por exemplo, de que cultura é a conservação e transmissão de informação não hereditária). O que se vê nesse desenho de biosfera são contínuos processos de transformação que, no plano da cultura, serão entendidos como de tradução.

Vernadski também imaginou a possibilidade de um terceiro estágio (considerando-se a geosfera como primeiro, e a biosfera como segundo) da evolução do Planeta, conhecido como noosfera: o mundo formado pelo pensamento ou pelas ideias humanas. Esse conceito foi desenvolvido também na primeira metade do séc. XX pelo filósofo jesuíta francês Teilhard de Chardin (1981) que já inseria, na constituição da noosfera, os processos tecnológicos.

Diversas apropriações da concepção de noosfera estabeleceram-se ao longo da segunda metade do século passado. Lotman, especificamente, propôs um novo nome

para esse ambiente, no qual a cultura se institui: a semiosfera, cujo funcionamento tem similitude com a biosfera. E mais: o termo dota o ambiente de materialidade, de concretude, na medida em que a cultura se manifesta em textos ou sistemas de signos cujo processamento só é possível nesse espaço semiótico específico. Ou seja, a semiosfera é o espaço das semioses e de todas as dinâmicas inclusas, até mesmo as de tensionamento que serão trabalhadas no *Cultura e explosão*.

Para ele, estamos imersos em um espaço semiótico do qual fazemos parte e fora do qual nenhuma semiose viabiliza-se. Mas esse espaço tem fronteiras cujos pontos pertencem simultaneamente ao interior e ao exterior. A função de toda a fronteira é a de limitar e filtrar as migrações ou invasões do exterior. E essa operação converte-se em processos de tradução que consistem na semiotização do que entra de fora e sua conversão em informação.

Nesse momento já final de sua produção é que a cultura, transmutada agora em semiosfera, tem sua estruturalidade de sistema semiótico concebida com a mesma dinâmica dos chamados sistemas abertos dinâmicos fora do equilíbrio (MAINZER, 1994), ou sistemas adaptativos complexos. (GELL-MANN, 1996). Isso aparece claramente quando ele diz que o mundo da semiose não está fatalmente fechado em si, mas forma uma estrutura complexa e heterogênea que, continuamente, joga com o espaço que lhe é externo. E ao fazer isso, acentua a caoticidade do externo, dissipando sua organização. Essa relação do sistema com o mundo que existe para além dele será a relação do dinâmico com o estático, entre o homogêneo e o heterogêneo.

Lozano (1999) destaca que essa perspectiva sinaliza uma grande inovação na proposta de Lotman que altera toda uma tradição imanentista do modo como a semiótica, herdeira ou do estruturalismo ou do formalismo, concebia seu objeto de análise, via de regra, um texto como uma entidade separada, isolada, estável e autônoma. Em Lotman, o texto transforma-se em espaço semiótico no interior do qual as linguagens interagem, se interferem e se auto-organizam hierarquicamente.

Esse espaço, portanto, como qualquer sistema adaptativo complexo, vive às voltas com uma relação entre a estática e a dinâmica ou, dito de outra forma, de que maneira o sistema pode desenvolver-se permanecendo o mesmo. Há movimentos, próximos da estática, que são graduais, lentos, de mudanças quase imperceptíveis. Outros, porém, próximos da dinâmica, são imprevisíveis e de caráter explosivo. Ensina Lotman que todos os processos dinâmicos explosivos realizam-se em complexo diálogo com os mecanismos de estabilização, aspecto que evita a ideia de aniquilamento.

Aliás, um dos fundamentos da semiosfera é sua heterogeneidade. Diz Lotman que, sobre o *eixo do tempo* (e aqui temos uma designação extraída das concepções prigoginianas sobre a irreversibilidade do tempo) coexistem subsistemas cujos movimentos cíclicos apresentam diferentes velocidades. Muitos sistemas se chocam uns com os outros e mudam de golpe seu aspecto e sua órbita. O espaço semiótico está repleto de fragmentos de variadas estruturas que conservam em si a memória do sistema e podem, de improviso, reconstituírem-se com impetuosidade.

Os sistemas semióticos dão prova, chocando-se na semiosfera, de tal capacidade de sobrevivência e transformação, e de transformarem-se em outros, como Proteo, permanecendo eles mesmos, que convém falar com muita prudência do desaparecimento total de qualquer coisa neste espaço. (LOTMAN, 1999, p. 159-160).

O autor reserva ao fenômeno da arte um papel predominante nos processos de transformação explosiva. Segundo ele, há um momento real da explosão que, na sequência, passa pelo filtro da consciência modelizante, que transforma o causal em regular sem, contudo, encerrar esse processo. Há um mecanismo de memória não traduzida, que permite a volta ao movimento precedente da explosão e a representação do processo inteiro. Têm-se, então, três estágios: o momento da explosão originária, o momento da sua construção nos mecanismos da consciência, e o momento da sua rearticulação nos mecanismos da memória. E esse último estágio, para Lotman, representa as bases dos mecanismos da própria arte.

O grau superior de liberdade em relação à realidade converte a arte em um pólo de experimentação. A arte cria seu mundo, que se constrói como transformação da realidade extra estética segundo a lei: sim, então... O artista concentra as forças da arte naquelas esferas da vida nas quais indaga os resultados de uma crescente liberdade. Em síntese, não faz diferença o fato de ter como objeto de sua atenção a possibilidade de violar as leis da família, da sociedade, dos costumes, da tradição e, até mesmo, do tempo e do espaço. Em todos os casos as leis que organizam o mundo se dividem em dois grupos: trocas possíveis e trocas impossíveis, porém categoricamente proibidas. (LOTMAN, 1999, p. 203).

Enfatiza, ainda, que todas as formas de criação artística podem ser representadas como variantes de um experimento intelectual. A essência do fenômeno, quando submetido à análise, é inserida em um sistema de relações que não lhe é próprio. Graças a isso, o acontecimento transcorre como explosão e, em consequência, tem um caráter imprevisível. A imprevisibilidade do desenvolvimento dos acontecimentos constitui o centro compositivo da obra.

Como pensar esses movimentos no ambiente contemporâneo marcado pela globalização, homogeneização e midiaticização? Até que ponto as experimentações es-

téticas imprevisíveis conseguem penetrar no mundo das mídias e reconstituir processos explosivos?

Parto do pressuposto de que a materialidade e o conteúdo da semiosfera são, hoje, em grande medida, processados pelos aparatos midiáticos. As fronteiras dos espaços semióticos são intensamente negociados entre os conglomerados da mídia e os diversos extratos da cultura, com a primazia do filtro e da visibilidade nas mãos das grandes companhias. Em contraponto, temos a dinâmica das redes virtuais, em que textos não hegemônicos podem se organizar, gerando ruído. Assistimos, porém, a uma incessante incidência de estratégias de apropriação através das quais a aparente caoticidade migra para um estágio de normalidade.

Na verdade, vivemos hoje uma crise sistêmica que inclui, sobretudo, os espaços semióticos. Ela viria no bojo de uma crise maior que, segundo autores como Morin (1975, 1987), desencadeou o estabelecimento da espécie humana no Planeta. Em outro trabalho (HENN, 2004), resumíamos o entendimento dessa crise nos seguintes termos: todo o sistema tende à permanência, parâmetro vulnerabilizado tanto pela ação da entropia interna quanto pela externa ao sistema. Isso força os sistemas a desencadearem processos auto-organizativos (*neguentropia*, MORIN, 1987) especialmente evidenciados pelos sistemas vivos nos mecanismos de reprodução. Os indivíduos de determinadas espécies sucumbem à entropia, mas a espécie (como um todo) garante a permanência principalmente pelos dispositivos reprodutivos. Isso não impede que os sistemas, abertos que são e quanto mais complexos, menos lineares, atinjam patamares excessivamente críticos. Para fazer frente à essa crise, caso não desapareçam, os sistemas dão um salto reorganizativo, conhecido como “évolon” e rearticulam-se estruturados em níveis mais altos de complexidade, tudo isso à custa de intensa dissipação.

A espécie humana, como sistema, é resultante de processos críticos e, na medida em que o humano nessa perspectiva pode ser considerado como algo que ainda não se completou, expressa continuamente essa crise que se articula, com igual fervor, nos sistemas que gera, destacando-se a cultura que se circunscreve no espaço da semiosfera. Defendo que vivemos agora adensando essa crise com a intensificação dos processos midiáticos e tecnológicos que, no último século, transformaram-se em instâncias rearticuladoras da cultura como um todo e chamam para si a configuração desse espaço, com repercussões até mesmo na biosfera.

Se existe na semiosfera uma similitude com os processos da vida, sua estruturalidade tende a ser de caráter dissipativo. Para conseguir uma organização localizada a bordo da degeneração entrópica do tempo irreversível, os sistemas vivos dependem do consumo de muita energia, já havendo aí um princípio de dissipação. A espécie

humana intensificou sua natureza dissipativa intervindo na natureza e, nos últimos dois séculos, desenvolvendo todo um aparato de produção tecnológica através de máquinas que estão levando as reservas energéticas aos seus limites.

Através das máquinas, as linguagens diversificam-se, e a semiosfera ganha corpo em outros suportes. Esse aumento no volume de informação vem acompanhado de um furor organizacional da mídia hegemônica que tende a tudo estruturalmente padronizar, gerando uma espécie de dissipação nos extratos da cultura considerados indigestos. Mas, nas fronteiras culturais, observam-se operações semióticas importantes. Esses extratos podem sair do silenciamento e se recompor com intensidade. Dessa maneira, de um lado, informações estéticas experimentais e fora dos cânones e, de outro, experiências estéticas de comunidades marginalizadas, produzem movimentos alvissareiros. O mercado, ao necessitar de novidades, pode se apropriar e reduzir o caráter inventivo dessas produções. Há nelas, porém, a memória da arte no sentido que Lotman previu, que sempre pode estruturalmente se reconstituir gerando textos com as marcas do estranhamento e da invenção.

Referências

- GELL-MANN. *O quark e o jaguar: as aventuras do simples no complexo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- HENN, Ronaldo. *A dimensão semiótica da violência*. Porto Alegre: Edipucrs; Intercom, NP 15, 2004.
- LOTMAN, Yuri. *Cultura y explosión: lo previsible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- _____. Sobre o problema da tipologia da cultura. In: SCHNAIDERMAN, Boris. *Semiótica russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 31-41.
- _____. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.
- _____. *La semiosfera*. Madri: Catedra, 1996.
- _____; USPENSKII, Boris. *Ensaio de semiótica soviética*. Lisboa: Horizonte Universitário, 1981.
- LOZANO, Jorge. Prólogo. In: LOTMAN, Yuri. *Cultura y explosion: lo previsible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- MAINZER, K. *Thinking in complexity*. New York: Springer-Verlag, 1994.
- MORIN, Edgar. *O método I: a natureza da natureza*. Mira; Sintra: Europa-América, 1987.
- _____. *O enigma do homem*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- PRIGOGINE, Ilya. *O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza*. São Paulo: Edunesp, 1996.
- TEILHARD DE CHARDIN, Pierre. *O fenômeno humano*. São Paulo: Cultrix, 1981.