

INDÚSTRIAS CRIATIVAS E CULTURA: A SEMIODIVERSIDADE DA CULTURA COMO FOMENTADORA DE EXPLOSÕES CRIATIVAS E INOVADORAS

CREATIVE INDUSTRIES AND CULTURE: THE SEMIODIVERSITY OF CULTURE AS A PROMOTER OF CREATIVE AND INNOVATIVE EXPLOSIONS

Romilson Marco dos Santos¹

RESUMO

A centralidade da proposta deste artigo é discutir em que medida a investigação da semi-diversidade da cultura revela uma atmosfera, cuja potência seja capaz de fomentar explosões criativas e inovadoras às Indústrias Criativas. De fato, dada a sua configuração e complexidade, tal atmosfera se estabelece no extremo caos criativo, o qual é a base de qualquer processo inovador. Por certo, a cultura aponta uma articulação privilegiada para apreender os mecanismos imprevisíveis de criatividade, cujo caráter se estabelece em inovações disruptivas. Trata-se, certamente, de que tal investigação evidencia que este caminho se abra para o engendramento de formatos e produtos inauditos, ampliando, portanto, a área de abrangência de uma economia criativa e cultural.

PALAVRAS-CHAVE

indústrias criativas; economia criativa; estudos culturais; semiótica da cultura; criatividade.

ABSTRACT

The centrality of the proposal of this article is to discuss to what extent the investigation of the semi-diversity of culture reveals an atmosphere, whose power is capable of fostering creative and innovative explosions to the Creative Industries. In fact, given its configuration and complexity such an atmosphere is established in the extreme creative chaos, which is the basis of any innovative process. Certainly, culture points to a privileged articulation to apprehend the unpredictable mechanisms of creativity, whose character is established in disruptive innovations. It is certainly that such research shows

1 Pesquisador e fomentador das Indústrias Criativas e Economia Criativa. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP(Bolsa CAPES). Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC -SP. Graduação em Comunicação Social Rádio e TV (Radialismo) pela UNESP - BAURU Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

that this path opens up for the engendering of unprecedented formats and products, thus expanding the field of coverage of a Creative and Cultural Economy.

KEYWORDS

creative industries; creative economy; cultural studies; culture semiotics; creativity.

INTRODUÇÃO

A descrição do cenário em que se gesta a emergência da criatividade como fator incisivo na contemporaneidade, tanto como fator cultural como econômico, ratifica a necessidade de se pensá-la com mais acuidade. Importa salientar, com efeito, que pelo lado cultural evidencia-se a importância da criatividade para as indústrias da cultura tradicional. Por outro lado, os aspectos econômicos inauguram a importância da criatividade para o que está sendo chamada também de Indústrias Criativas.

O termo *indústrias criativas* surge com a chegada do New Labour Party ao poder no Reino Unido em 1997. Para reativar a economia Britânica, o governo Blair ressalta, então, a importância estratégica dessas indústrias, que, no início, estão bastante próximas das indústrias culturais, mas que serão rapidamente definidas por sua capacidade de produzir propriedade intelectual, considerada a nova divisa da economia global (GREFFE, 2015, p. 18, grifo do autor).

Parece ser lícito afirmar que coexiste uma indústria da cultura tradicional, mas, revela-se, também, a emergência de uma nova Indústria Criativa, a qual abrange, além do aspecto cultural, também o aspecto tecnológico e o aspecto inovador. Indústrias Criativas como *Youtube*, *Tik Tok*, *Instagram*, *Spotify*, *Netflix*, entre outras, disputam espaços tanto quanto aquelas indústrias da cultura tradicional. Subjacente a esse cenário está a capacidade de criar e inovar não apenas no que se referem aos produtos e obras, mas, sobretudo, na gestão, criação, produção e circulação dos bens simbólicos. Essa concepção propõe, assim, uma articulação privilegiada entre semiodiversidade da cultura, criatividade e inovação.

Cabe fazer notar que é na cultura que se encontra o ambiente onde se processam as transformações sociais e simbólicas, mas, sobretudo, a emergência de uma criatividade desviante, a qual é responsável pelas inovações simbólicas. Nesse sentido, subsiste uma autonomia criativa. Ao que parece, assim, como uma autonomia que comporta desestabilizações das identidades sociais, capacidade de administrar desigualdades, o

sincretismo, a hibridização, a mestiçagem no âmbito que extrapola o contexto originário, assolapando, assim, fronteiras genéticas e simbólicas.

Portanto, a centralidade da proposta deste artigo é discutir em que medida a investigação da semiodiversidade da cultura revela uma atmosfera, cujos mecanismos imprevisíveis de criatividade são capazes de fomentar explosões criativas e inovadoras às Indústrias Criativas. Ao circunscrever em seu bojo, de modo cada vez mais intenso, observa-se, assim, a necessidade de estudos, os quais nos permitam apreender tais mecanismos de complexidade criativa intrínsecos à cultura. Trata-se, sobretudo, de apreender o modo de organização das ideias da cultura. Por certo, a semiótica da cultura de Lotman permite tal investigação. Essa perspectiva passa a ser evidente, sobretudo, como resultado da influência de reflexões em torno das fronteiras culturais e das explosões culturais desenvolvidas por ele. Trata-se, certamente, de evidenciar a importância da semiodiversidade da cultura tanto como potência cultural, mas, sobretudo, como potência econômica às Indústrias Criativas.

INDÚSTRIAS CRIATIVAS

Pode-se inferir que os primeiros movimentos do entendimento sobre as Indústrias Criativas surgem na década de 1990, na Austrália. Esta eclode como incipiente nesse desafio de entender que a criatividade irrompe como uma verdadeira e efetiva possibilidade de valor econômico, além de cultural, às nações. “Em um ano lançamos a primeira Faculdade de Indústrias de Criação (CIF) do mundo, inaugurada pelo *premier* do estado de Queensland [Austrália], Peter Beattie, em julho de 2001” (HARTLEY, 2011, p. 18). É preciso notar, sobretudo, que é no Reino Unido que esse termo ganha um delineamento e repercussão, como citada na introdução. Nota-se, portanto, o empenho de engendrar uma atmosfera para prover profissionais para o setor criativo. “Entretanto, como defendemos anteriormente, um embate entre cultura e mercado gera apenas impasse: nenhum dos dois lados tem com conta repensar nossa conceituação geral de criatividade. Por isso, as ideias mais criativas vindas de populações leigas não são nem valorizadas e nem levadas em conta” (HARTLEY, 2011, p. 25). É evidente, desse modo, que as Indústrias Criativas, na Austrália e no Reino Unido, facultam as especificidades e expectativas da cultura daquelas regiões. Sendo que, nesse primeiro momento, tal configuração não poderia ser generalizada como padrão para o resto do mundo, uma vez que cada região suscita sua própria cultura e, portanto, as suas próprias Indústrias

Criativas. Logo, a compreensão sobre as Indústrias Criativas está aberta, à medida que é a cultura de cada região, o fator determinante para o seu engendramento. Logo, apreender as articulações criativas da cultura principia-se como um possível delineamento das Indústrias Criativas. Por certo, sem a pretensão de esgotá-la neste artigo.

Diferentemente da abordagem suscitada no artigo *Indústrias Criativas: definições, limites e possibilidades* (BENDASSOLLI et al., 2009), na perspectiva assumida neste estudo, evidencia-se uma convergência com a concepção de Greffe (2015). Ele afirma que as Indústrias Criativas se inserem além de produtora de cultura, como as indústrias da cultura tradicional, existe, também, uma outra indústria criativa com forte caráter de inovação, cujo resultado é a emergência de novos modelos de gestão criativos. Perspectiva que coaduna também com a de Hartley (2005), segundo ele, a ideia das Indústrias Criativas busca descrever a convergência conceitual e a prática das artes criativas. Inseridas, portanto, tanto quanto as indústrias culturais no contexto de novas tecnologias de mídia e de uma nova economia do conhecimento para o uso de consumidores cidadãos recém-interativos.

Portanto, poderia evidenciar como sendo as Indústrias Criativas uma coadunação entre as indústrias da cultura tradicionais e os novos modelos de negócios digitais criativos (plataformas digitais), os quais emergiram de uma sociedade pós-industrial.

Parece ser lícito inferir que ainda não se tenha de forma pragmática a dimensão do que seria, efetivamente, uma definição de Indústrias Criativas. Há de se reconhecer, não obstante, que se evidencia uma eminente valorização dessas indústrias da criatividade para as nações em uma sociedade pós-industrial. Trata-se, na verdade, de ponderar qual a melhor forma de engendrar produtos, formatos e conteúdos criativos. Em outras palavras, “[...] precisamos inventar maneiras de catalisar essa produtividade da criação, mostrando como as contribuições do usuário podem colaborar para o aprendizado social e para o avanço econômico e cultural” (HARTLEY, 2011, p. 37).

Há que se reconhecer, não obstante, que o sistema de inovação da criação requer investigar o modo de produção, cujo objetivo permita extrair, daquela cultura, soluções que possam funcionar como fator criativo. “A sociologia das ausências visa identificar o âmbito dessa subtração e dessa contração de modo a que as experiências produzidas como ausentes sejam libertadas dessas relações de produção e, por essa via, se tornem presentes” (SANTOS, 2008, p. 104-105). É dessa forma que se busca aumentar o campo

de possibilidades das experiências criativas, na medida em que se amplia o espectro da realidade social investigada. Com efeito, expande-se o modo criativo de produção para além do limite estreito já definido.

Consiste em conceder ‘igualdade de oportunidades’ às diferentes formas de saber envolvidas em disputas epistemológicas cada vez mais amplas, visando a maximização dos seus respectivos contributos para a construção de ‘um outro mundo possível’, ou seja, uma sociedade mais justa e mais democrática, bem como de uma sociedade mais equilibrada em suas relações com a natureza (SANTOS, 2008, p. 108).

Nesse sentido, as Indústrias Criativas empenhariam em assolar as resistências no reconhecimento das diversidades, sobretudo, posicionando-se diante do desafio da complexidade da cultura na qual pretende se basilar. Tendo em vista os aspectos observados, é imperativo depreender como a cultura moureja com a turbulência multifacetada, a incoerência e as contradições contidas na prática social ordinária, autenticando, portanto, uma criatividade inata. “Se é importante ressaltar o potencial de desenvolvimento das indústrias que produzem diretamente propriedade intelectual “[...] é difícil dizer que essas são as únicas indústrias criativas. Todas as indústrias que entram no PIB podem, pelo fato de sua variação no tempo, ser consideradas como criativas” (GREFFE, 2015, p. 20). Nessa medida, a semiodiversidade da cultura se estabelece como fator determinante para tal escopo.

CULTURA

Pretende-se aqui a aproximação de uma parcela que se faz presente na descrição do cenário apresentado, na qual se gesta na anastomose com a definição de cultura engendrada nos estudos culturais, em específico, por Raymond Williams (1989), no qual conceitua cultura como a prática social ordinária. Tal definição amplia a abrangência do campo de investigação criativo. É importante de início assinalar, então, o fato de tal definição refutar qualquer concepção elitista de cultura. Portanto, permite apreender as mais diversas manifestações criativas. Parece supor que, segundo Williams (1983), a partir de sua ênfase na interdependência de todos os elementos da realidade social, e de sua ênfase analítica em movimento e mudança, os marxistas devem logicamente usar a “cultura” no sentido de todo um modo de vida, um processo social geral. Trata-se, certamente, de compreender as instâncias do modo de vida e do processo social geral como algo intrincado de mecanismos criativos. Logo, ainda, segundo Williams (1989),

há o processo comum das sociedades humanas e mentes humanas e vemos através delas a natureza da cultura: que ela é sempre tradicional e criativa.

Assistem-se, então, a dois posicionamentos para o entendimento da criatividade na cultura. Primeiramente, ampliam-se de forma exponencial as possibilidades dos modos criativos de produção. Em seguida, insere a criatividade em filigrana das mudanças sociais, econômicas e políticas da vida social. Não se objetiva compreender a totalidade desses fenômenos culturais, mas apenas aquele modo mais específico, no qual a escala e as complexidades são fatores centrais para sugerirem processos criativos, nos quais as Indústrias Criativas possam se basilar.

Desse modo, a criatividade na cultura sobrepujaria o modelo métrico dominante. Translada-se para a multiplicidade rítmica, para cuja designação imperam processos de simbioses, amálgamas e transmutações; “[...] talvez seja o compromisso mais importante dos estudos culturais: a complexidade. [...] Trata-se de aprender a aceitar a complexidade desde o início, a pensar com e por meio da complexidade” (GROSSBERG, 2015, p. 16). É preciso supor, então, que a criatividade não é um fator isolado. É preciso relacioná-la e ligá-la a um contexto. Tudo está interligado. Nota-se a importância de assimilar a criatividade na cultura para se pensar a criatividade nas Indústrias Criativas. São elementos interdependentes; ou seja, as Indústrias Criativas estão contidas na cultura. Daí podemos afirmar que a cultura determina a potência das Indústrias Criativas.

Segundo este princípio, não só a parte está no todo como o todo está na parte. Isto acarreta consequências muito importantes porque, se quisermos julgar qualquer coisa, a nossa sociedade ou uma sociedade exterior, a maneira mais ingênua de fazer é crer (pensar) que temos o ponto de vista verdadeiro e objetivo da sociedade, porque ignoramos que a sociedade está em nós e ignoramos que somos uma pequena parte da sociedade (MORIN, 2003, p. 17).

Em outras palavras, a cultura é complexa porque se estabelece em um processo de criação complexo. Do mesmo modo que sendo o processo de criação complexo, desencadeia-se uma cultura também complexa. Subjacentes a essa complexidade cultural se inserem os rudimentos dos mecanismos imprevisíveis de criatividade da cultura tão importantes para se gerar inovações simbólicas.

CULTURA NA AMÉRICA LATINA

Deve-se, portanto, entender como se estabelece tal cultura na América Latina. Não se pretende esgotar a discussão sobre a cultura na América Latina, apenas o traço, segundo o qual, permita apreender a sua configuração criativa. Assim:

Do século XVII em diante, as colônias ficaram mais ou menos entregues a si próprias, marginalização que possibilitou uma criatividade especificamente cultural e social, umas vezes altamente codificada, outras vezes caótica, umas vezes erudita, outras popular, umas vezes oficial, outras ilegal (SANTOS, 2008, p. 205).

É bom que se note, antes de mais nada, que a cultura, na América Latina, se gesta, justamente, pelo crivo da horizontalidade decisória. Ou seja, a criatividade se estabelece por percursos oblíquos e derivações descontínuas.

Tais processos se constituem especialmente a partir de três categorias antropossociais, fundantes e interdependentes: o migratório, o mestiço e o aberto. A primeira determina a mobilidade e a montagem produtivas entre códigos e linguagens antes inimigas ou heterogêneas; a segunda trata de engastar mosaicos de alta complexidade oriundos das mais diversas e divergentes civilizações, contra a catação narcísica das identidades; a terceira exacerba as relações entre natureza e cultura, entre o dentro e o fora, entre a casa e a rua, entre, por exemplo, frutas exuberantes sobre a mesa e a luz que incide sobre a cidade e as pessoas lá fora. (PINHEIRO, 2000, p. 75-76).

Com efeito, o migratório, o mestiço e o aberto estabelecem uma reunião de forças, as quais justapõem a criatividade em uma mobilidade, uma complexidade e um constante margear fronteiriço. Tendo em vista os aspectos observados, as consequências se estabelecem no tocante ao modo de produção criativo advindo do barroco. “A relativa falta de poder central confere ao barroco um caráter aberto e inacabado que permite a autonomia e a criatividade das margens e das periferias” (SANTOS, 2008, p. 205). O barroco, portanto, impõe um modo de produção criativo pautado na subversão e no ato blasfemo. Parece supor um caminhar sem mapas. Não se baliza em certezas óbvias. É assim que o caráter aberto e inacabado delinea um modo de produção que proporciona uma mediação, um envolvimento participativo. É preciso notar, sobretudo, que tal criatividade se orienta a partir de uma subjetividade barroca. “No que concerne à subjetividade barroca, as formas são, por excelência, o exercício da liberdade” (SANTOS, 2008, p.207). De fato, “A subjetividade barroca vive confortavelmente com a suspensão temporária da ordem e dos cânones” (SANTOS, 2008, p.206). Ora, parece evidente que tal subjetividade barroca suscita uma capacidade de ocasionar a surpresa

e, por conseguinte, a novidade. A suspensão temporária da ordem acarreta uma constante turbulência desencadeando, portanto, uma excitação premente. Nota-se que ela requer solicitar as potencialidades organizadoras da desordem, do caos e do acaso, a fim de se manter na transitoriedade perene.

Adumbrar tal atmosfera é reconhecer que a criatividade é um cômputo de fragmentos, situações instáveis e imprevisíveis, as quais convivem ora de forma harmoniosa, ora em conflito. “As interpretações se desenvolvem ao acaso das situações e, volta e meia, fora das normas e dos quadros fixados pelas diferentes tradições” (GRUZINSKI, 2001, p. 87). Fica evidente, porém, que tal criatividade está constantemente em negociação e se adaptando às contingências dessa prática. “Um espaço de impostaciones, rectificaciones y adecuaciones mutuas que van emergiendo a cada momento, un agrupamiento polimorfo e inquieto de cuerpos humanos que sólo puede ser observado en el instante preciso en que se coagula, puesto que está destinado a disolverse de inmediato” (DELGADO, 2007, p. 12). Parece supor que se está em um campo de forças, um universo de tensões e distorções. Um espaço de porosidade, no qual vibram energias criativas dissimuladas dos encontros e desencontros, dos intercâmbios em uma incessante produção e coprodução.

Indubitavelmente, as Indústrias Criativas, ao investigarem a criatividade da cultura, devem sinalizar para com a busca das culturas residuais e emergentes. “Por ‘emergente’ quero dizer, primeiramente, que novos significados e valores, novas práticas, novos sentidos e experiências estão sendo continuamente criados” (WILLIAMS, 2011, p. 57). Observa-se que tal cenário obriga uma outra maneira de depreender o que ocorre naquela prática social ordinária advinda do espaço urbano. É evidente, portanto, que exista um jogo sutil de forças, o qual se faz presente um modo criativo de produção. “Assim, temos de reconhecer os significados e valores alternativos, as opiniões e atitudes alternativas, até mesmo alguns sentidos alternativos do mundo, que podem ser acomodados e tolerados dentro de uma determinada cultura efetiva e dominante” (WILLIAMS, 2011, p. 55). É dessa forma que se notam Indústrias Criativas como *Tik-Tok* e *Youtube* consignarem suas produções de conteúdos criativos a essas culturas emergentes e residuais.

A pesquisa supracitada evidencia a cultura como um emaranhado complexo e mestiço. “Ela parece quimérica porque, de início, salta aos olhos a caótica irregularidade e singularidade dos fenômenos que aparentemente não se reduzem a formações gerais”

(VARGAS, 2000, p. 197). Como apreender tais tenuidades? De fato, Gabriel Tarde con-signa um outro olhar. Aponta uma outra possibilidade de inferir às ideias criativas mais arraigadas.

Para ele (Tarde), o que importa são os microrrelacionamentos, as múltiplas relações difusas e infinitesimais que se produzem *entre* ou *nos* indivíduos. Como escreveu Deleuze, ‘o que Tarde instaura é a microsociologia, que não se estabelece necessariamente entre dois indivíduos, mas já está fundada em um só e mesmo indivíduo’ (1968:105n). (VARGAS, 2000, p. 196).

Deve-se perceber que tal deslocamento não se confunde com uma redução apenas do macro em micro, mas, sobretudo, um outro domínio, o qual possa ser determinante das possibilidades criativas, mas, sobretudo, de perceber a complexidade humana e cultural. Não seria, pois, como recusar, depurar, hierarquizar ou ordenar os saberes locais. Trata-se, na verdade, de integrar o pitoresco da prática social ordinária no entendimento dos mecanismos imprevisíveis de criatividade da cultura.

CULTURA COMO MISTIÇAGEM

É de todo evidente que a cultura como mestiçagem é fator determinante para ocasionar mecanismos imprevisíveis de criatividade, mas, sobretudo, inovações simbólicas. Como visto anteriormente, “como em tantos outros lugares do continente americano, essa primeira colonização se passa sob o signo do caos e da mestiçagem” (GRUZINSKI, 2001, p. 34). Contudo, é notório que não se pode reduzir tal fato a uma mistura apenas. De fato, não se deve confundir mestiçagem com mistura.

A ideia que remete a palavra ‘mistura’ não tem apenas o inconveniente de ser vaga. Em princípio, mistura-se o que não está misturado, corpos puros, cores fundamentais, ou seja, elementos homogêneos, isentos de qualquer ‘contaminação’. Percebida como uma passagem do homogêneo ao heterogêneo, do singular ao plural, da ordem à desordem, a ideia de mistura carrega, pois, conotações e a priori dos quais convém fugir como o diabo da cruz (GRUZINSKI, 2001, p. 42).

A cultura, portanto, surge como resultado não apenas de misturas de combinações, as quais se convergem em um abalroar criativo. Nota-se que se estabelece em uma simbiose. “A mestiçagem se dá em materiais derivados, numa sociedade colonial que se nutre de fragmentos importados, crenças truncadas, conceitos descontextualizados e, volta e meia, mal assimilados, improvisos e ajustes nem sempre bem-sucedidos”

(GRUZINSKI, 2001, p.196). De fato, a mestiçagem se configura dos encontros aleatórios e imprevisíveis.

Constata-se, portanto, uma realidade mesclada, a qual estaria sob o signo da ambiguidade e ambivalência. Tal fato revolve as referências habituais. Produz um mecanismo, no qual se fundem elementos dissemelhantes de forma a se tornarem intercambiáveis. “Deixa de haver, portanto, autonomia estrutural do que é de dentro diante do que fosse de fora, ou do que seja mais alto (espiritual e abstrato) perante o supostamente mais baixo (matéria, corporeidade)” (PINHEIRO, 2013, p.28). Assim sendo, contaminações e interferências são consideradas algo púbere no que diz respeito à criatividade. “É nessa liberdade de combinações que reside provavelmente a fonte da inovação e da criação” (GRUZINSKI, 2001, p.223). Desse modo, as combinações criativas parecem inesgotáveis. É preciso, pois, compreender que tal caráter inexaurível advém de um espaço de complexidade fomentado por toda essa atmosfera. “Complexidade e fragmentação, evolução não-linear e imprevisibilidade das formas, diversidade quase infinita das criações: os traços que caracterizam essas obras aplicam-se também aos processos de mestiçagem de que são a expressão” (GRUZINSKI, 2001, p.226). Fica evidente, porém, que quando ocorre o trânsito de elementos com suas próprias regras e dinamicidade, o imprevisível é inevitável. Não parece evidente que imprevisibilidade, aqui, se traduz em novidade.

CULTURA COMO COMPLEXIDADE

Este ponto do trabalho objetiva aduzir a complexidade, contida na cultura, como fator fundamental para se fomentar a inovação, tão requerida pelas Indústrias Criativas. Em outras palavras: “Complexus significa originariamente o que se tece junto. O pensamento complexo, portanto, busca distinguir (mas não separar) e ligar. Ao mesmo tempo, impõe-se, como vimos acima, outro problema crucial: tratar a incerteza” (MORIN, 2003, p. 25-26). Pode-se dizer que no espaço cultural tende a convergir um sistema esponjoso, aberto suficiente para permitir transformações, incorporações e trasladar variadas práticas criativas. Tratam-se, assim, de posições nunca definitivas e nunca absolutas. “Portanto, não surpreende que a complexidade e a mobilidade das misturas e a interpenetração das temporalidades lembrem a imagem da desordem” (GRUZINSKI, 2001, p. 59).

Por outro lado, quando se entende que a cultura, sendo formada a partir de aglomerações e alteridades, ela se constrói, assim, envolvida nesses conflitos. Um espaço, portanto, de constante efervescência e desequilíbrios desviantes. Nota-se uma aceleração dos contágios. “A aceleração dos contágios entre séries culturais [...] redesenhou e redistribuiu em vaivém formas [...] porosas não ortogonais, não proporcionais e assimétricas [...]” (PINHEIRO, 2009, p. 10). Dado esse fato, permite-se desencadear um desenvolvimento acelerado também das práticas criativas. “Os movimentos do sistema flutuam entre a regularidade absoluta e a irregularidade absoluta, mantendo uma margem importante de imprevisibilidade” (GRUZINSKI, 2001, p. 59).

De imediato ficam evidentes que as perturbações, oscilações e irregularidades promovem um espaço propício para o surgimento do novo. Em termos gerais, um jogo dos efeitos pouco previsíveis. Sendo assim, estabelece-se a complexidade como desordem, como incerteza, como caos, como surgimento do novo e como criação. Portanto, “deve-se buscar a complexidade lá onde ela parece em geral ausente, como, por exemplo, na vida cotidiana” (MORIN, 2011, p. 57). De fato, a prática social ordinária comporta a atmosfera mais auspiciosa para se constatar mecanismos imprevisíveis de criatividade.

Diante dessa complexidade como heterogeneidade, coloca-se o desafio de portar habilidades para habitar no estranho. Desse modo, não se pode estabelecer receita para conhecer o inesperado. Não se pode ter a crença de que tudo será sempre do mesmo modo, infinitamente. “O que o pensamento complexo pode fazer é dar, a cada um, um momento, um lembrete, avisando: ‘Não esqueça que a realidade é mutante, não esqueça que o novo pode surgir e, de todo modo, vai surgir’” (MORIN, 2011, p. 83). Aqui é um ponto no qual as Indústrias Criativas devem se atentar. A criatividade não pode ser uma receita que é sempre repetida. Contextos complexos necessitam de estratégias complexas. Em outras palavras, a criatividade tem que ser dinâmica tanto quanto a dinâmica da prática social ordinária. As Indústrias Criativas não deveriam se estabelecer no modo de produção pautado somente na ordem. Uma vez que ordem é repetição, invariância, previsibilidade e programar. “A vantagem do programa é evidentemente uma economia muito grande: não se precisa refletir, tudo se faz por automatismo” (MORIN, 2011, p. 90). Logo, o modo de produção e gestão criativos devem se alicerçar, também, na desordem. Desordem pressupõe irregularidade, desvios, acasos e imprevisibilidade. Assim sendo: “Num universo de pura ordem, não haveria inovação, criação, evolução. Não haveria existência viva nem humana. Do mesmo modo nenhuma existência seria

possível na pura desordem, porque não haveria nenhum elemento de estabilidade para se instituir uma organização” (MORIN, 2011, p. 89).

Portanto, pensar na criatividade, nas Indústrias Criativas, priorizando também a desordem, imputa uma vitalidade, uma liberdade para responder aos imprevistos e mutações, mas, acima de tudo, sucumbir com a hierarquia central, estabelecendo uma horizontalidade decisória. Nota-se que a desordem fomenta aquela autonomia intrínseca à cultura. É preciso, portanto, resignar ao fato de que, inexoravelmente, a desordem é parte peculiar do desenvolvimento criativo na cultura. “Nas periferias, a transgressão é quase uma necessidade. É transgressora porque não sabe como ser ordem, ainda que saiba que a ordem existe. É por isso que a subjetividade barroca privilegia as margens e as periferias como campos para a reconstrução das energias emancipatórias” (SANTOS, 2008, p. 221). Um espaço colaborativo que arrosta as alteridades como possibilidades fecundas de trocas e não de disputas. O encontro com o estranho permite inquirir o imprevisível, atualizar o inusitado. Aqui se abrem novas possibilidades, e corrompem ideias congeladas pelo oportunismo. Portanto, devoram convenções. A mestiçagem, o caráter mutante e a complexidade da cultura potencializam e possibilitam novas abordagens. Mais importante, contudo, é a possibilidade da emergência da inovação, do nunca antes pensado ou criado. Assim, a complexidade da cultura, evidenciada pelas proposições de distúrbios, ruídos, caos, desordens, funcionam como elemento, o qual propela ao engendramento de uma nova ordem criativa inovadora.

SEMIÓTICA DA CULTURA

A leitura aqui proposta ambiciona mostrar em que medida a semiótica da cultura nos instrumentaliza para apreender tais qualidades salientes ao deslindar o processo de inovação simbólica da cultura. Não se pretende explicar, em sua totalidade, no que se configura a semiótica da cultura proposta por Yuri Lotman (1922-1993). Ao contrário, trata-se de um exame preliminar que, não obstante seu caráter preliminar, seja capaz de evidenciar modos de investigações para tal apreensão. Trata-se, sobretudo, de envolver disciplina que fomentem as investigações dos mecanismos imprevisíveis de criatividade contidas no filigranar cultural.

Segundo Sanchez (1996), Yuri Lotman foi o pioneiro, juntamente com o professor Uspenski, no campo da tipologia da cultura, demonstrando que a semiótica é uma disciplina capaz de enfrentar o estudo da vida social complexa, das relações que se

estabelecem entre o homem e o mundo. Em termos gerais, ao investigar a tipologia da cultura, a semiótica da cultura, deslinda as teias de significados, as quais foram tecidas na prática social ordinária. Dessa forma, ela permite estudar quais signos irão se coadunar, para em seguida se organizarem em um sistema modelizante, formando, portanto, o que chamamos cultura. Essa perspectiva passa a ser evidente, sobretudo, por contemplar sistemas heterogêneos. Não parece manifesto que a leitura desses sistemas acusa resposta para o entendimento do engendramento criativo na cultura.

Tendo em vista os aspectos observados, tais sistemas modelizantes emergem da semiosfera. “Foi formulado pelo semioticista Yuri Lótman (1922-1993) em 1984 para designar o habitat e a vida dos signos no universo cultural” (MACHADO, 2007, p. 16). Segundo Lotman (1990), a unidade da semiose, o menor mecanismo de funcionamento, não é a linguagem separada, mas todo o espaço semiótico da cultura em questão. Este é o espaço que chamamos de semiosfera. A semiosfera é o resultado e a condição para o desenvolvimento da cultura. Deve-se, então, compreender que o conceito de semiosfera permite uma leitura das questões da cultura e dos seus mecanismos imprevisíveis de criatividade. A criatividade, portanto, se estabelece na medida em que a semiosfera é o espaço da diversidade. Ora, admite-se de imediato, ao fim e ao cabo, no todo, que toda essa contextura comunga como uma semiodiversidade, como afirmou Risério (2002). Na semiodiversidade se estabelece poder, mas também a sedução, a cumplicidade, a negociação e a subversão.

O que tivemos aqui, da aldeia euro-tupinambá de Caramuru à chegada dos africanos, foi a configuração de uma nova realidade socioantropológica. É certo que o que ocorreu foi um encontro assimétrico. Encontro de conquistadores e conquistados e, em seguida, de senhores e escravos. Mas havia margem de manobra, lugar para reinvenções institucionais, para a construção de mundos culturais paralelos, num processo de mestiçagem permanente, de miscigenação genética e simbólica, que se estende do nascimento da Cidade da Bahia ao exibicionismo tecnológico dos dias de hoje. (RISÉRIO, 2002, p. 23).

De fato, a semiodiversidade se estabelece como sede dos encontros culturais. “Devemos a Bakhtin a noção de encontro dialógico entre culturas como forma de enriquecimento mútuo” (MACHADO, 2003, p. 28). Tal dinâmica das mudanças se estabelece à medida que a semiosfera se encontra como uma estrutura assimétrica. Segundo Lotman (1990), a estrutura da semiosfera é assimétrica. Assimetria é aparente na relação entre o centro da semiosfera e sua periferia. Nota-se que tal assimetria configura um diálogo entre

fronteiras. Nesse atritar, suscitam-se instabilidades, as quais insinuam tendências criativas inovadoras.

FRONTEIRAS CRIATIVAS

Em termos gerais, esta etapa visa a apreender em que medida tal contato fronteiriço desencadeia inovação simbólica. É legítimo supor que, de uma maneira geral, tais fronteiras possuem um caráter criativo na medida em que consente o surgimento de novas informações. Acrescente-se, igualmente, que tais fronteiras criativas somente se estabelecem, como tal, em função daquela semiodiversidade. Logo, segundo Lotman (1996), a transmissão de informações através dessas fronteiras, o jogo entre diferentes estruturas e subestruturas, as “irrupções” semióticas ininterruptas desta ou daquela estrutura em um “território estrangeiro”, determinam gerações de significado, o surgimento de novas informações. Quando sistemas ditos estranhos são aproximados em zonas fronteiriças, a primeira consequência é a instabilidade. Portanto, atribuir uma trajetória determinada se encontra no âmbito das possibilidades e não das certezas. Desse modo, são essas possibilidades que revelam a existência do aparecimento do novo. De fato, a ressonância, advinda desse espaço fronteiriço, acarreta uma ruptura com o previsível, introduz, portanto, a incerteza do que se irá formar. Ora, parece evidente que quando se resgatam as consequências daquela mestiçagem, principalmente, as transcendências dos efeitos do barroco, já apontadas, tais efeitos estão subjacentes às fronteiras da criatividade da cultura e que consiste no seu progresso estrutural.

Nota-se que ao provocar tensão e ao testar os limites fronteiriços impelem, a esse ambiente, duas consequências: a primeira é a expansão e, por conseguinte, a inovação de um novo espaço usurpado; e, a segunda, tem-se uma revolução, uma crise ou o caos, em virtude das novas percepções; “[...] todo o fenômeno ‘barroco’ surge justamente por ‘degradação’ (ou desestabilização) de um sistema ordenado [...]” (CALABRESE, 1988, p. 206). De fato, o expandir e o dissipar obrigam a formação de uma nova ordem simbólica. Tal formação se faz necessária em virtude da introdução de uma instabilidade acometida nos limites fronteiriços. É imperativo esclarecer que tal atmosfera somente pode suceder em ambientes complexos, nos quais imperam as turbulências, flutuações e caos. A presença da alteridade se faz necessária e definitiva. Desse modo, as fronteiras são o interstício que agregam novas informações. Multiplicam, portanto, potencialidades de criação. Deslocam, assim, o entendimento das situações do fastígio

e do repetitivo, para possibilidades de caráter de caóticas errâncias suscitando, portanto, a inovação. Não surpreende, todavia, que “[...] nas camadas menos visíveis e mais densas da cultura atuam uma corrente de marcas e procedimentos criativos que não se expressa por temas em voga, mas por preferências e aptidões que submetem o fácil importado a outra geografia” (PINHEIRO, 2013, p. 102). Portanto, não se deve excluir a exceção, mas assimilar o dessemelhante em favor da constituição de fatores que podem ser o gatilho para o surgimento do novo.

Parece necessário, assim, verificar o posicionamento estratégico da criatividade nas fronteiras. Por certo que a estratégia consiste na “[...] Inter-identidade como identidade originária” (SANTOS, 2008, p. 256). A inter-identidade é uma resultante da mestiçagem. Logo, ferramenta fundamental de tradução. O estado de estar *entre* as fronteiras desencadeia uma circularidade cosmopolita, da qual lhe permite lidar com as intempéries nativas da prática social ordinária. É, nesse sentido, que se permite abarcar a compreensão dos dois lados da fronteira. Desse modo, a própria incompletude mútua já se justifica para um diálogo intercultural. Logo: “A hermenêutica diatópica exige uma produção de conhecimento coletiva, participativa, interativa, intersubjetiva e reticular” (SANTOS, 2008, p. 454). Um processo cooperativo o qual provoca um choque desencadeando, portanto, em crescimento, evolução e novidade.

É preciso notar, sobretudo, que tal complexidade aventa uma deglutição de tudo aquilo que está constituído na semiodiversidade da cultura. Indubitavelmente, adumbrar um espaço, no qual avultam a mestiçagem, mutação e complexidade, obriga a se ter uma consciência de um espaço na iminência de uma explosão criativa. O que desencadeiam, portanto, às inovações, à expansão, o movimento e, por conseguinte, uma nova ordem criativa.

EXPLOSÃO CRIATIVA

O que se objetiva aqui é mostrar que as explosões criativas surgem em virtude da iminência das interfaces fronteiriças. Ou seja, “um lugar privilegiado onde a memória cultural serve para criar um espaço de liberdade explosiva, quer dizer, criativa, já que ambas noções são equivalentes para Lotman” (ARÁN, 2007, p. 153). Portanto, as explosões criativas são resultantes dos estados dinâmicos dos sistemas semióticos e das fronteiras criativas. O objetivo da explosão é expandir, logo, promover movimento. O movimento, por sua vez, pressupõe transformações. Daí se poder inferir que a criatividade na

cultura possui a capacidade de deslocar a ordem estabelecida engendrando uma nova ordem. “[...] os processos dinâmicos na cultura são construídos como uma espécie de oscilações de pêndulo entre o estado de explosão e o estado de organização, a qual se realiza em processos graduais [...]” (LOTMAN apud TOROP, 2003, p. 88).

É assim, aliás, que as colisões aumentam a imprevisibilidade do movimento seguinte. Imprevisibilidade entendida como possibilidades ilimitadas, e não determinadas por algo anterior. Por conseguinte, é um lugar de um aumento brusco de informações de todo o sistema. Segundo Lotman (1999), as maiores ideias científicas são, em certo sentido, semelhantes à arte: sua origem é semelhante a uma explosão.

No entanto, deve-se atentar para o seguinte problema, ao qual Lotman (1999) nos reporta: desta forma surge o problema da diferença entre a explosão real e aquela que é a imitação da explosão como uma forma da estrutura antiexplosiva. Indubitavelmente, considera-se que as explosões autênticas estão no âmbito do caos. É preciso admitir, entretanto, que se faz necessário pensar o caos de uma outra vertente. Busca-se pensar o caos sobre o conjunto de todas as percepções possíveis.

Quando sustento que não há caos, não quero dizer que nosso globo ou outros corpos nunca estiveram num estado confuso exterior..., mas quero dizer que aquele que tivesse os órgãos sensitivos suficientemente penetrantes para aperceber-se de pequenas partes das coisas encontraria tudo organizado [...]. (DELEUZE, 1991, p.119).

Esta ênfase admite afirmar que “o extremismo barroco é o dispositivo que permite criar rupturas a partir de aparentes continuidades e manter o devir das formas em estado de permanente bifurcação prigogianiana” (SANTOS, 2008, p. 207). O pressuposto dessa citação consiste na constatação da emergência da eclosão de uma nova aliança entre criatividade e a bifurcação proposta por Prigogine. Uma vez que: “O universo é um sistema termodinâmico gigante. Em todos os níveis, encontramos instabilidades e bifurcações” (PRIGOGINE, 1996, p. 194). Deve-se, portanto, compreender essa nova aliança como mais um elemento de mestiçagem, a qual se está envolvida a cultura. Parece ser lícito inferir que quando se denomina “[...] bifurcação ao ponto crítico a partir do qual um novo estado se torna possível” (PRIGOGINE; STENGERS, 1991, p. 122), reconhece-se este como o traço pelo qual se insere como resultante da criatividade. Portanto, a instabilidade encerra um papel fundamental da criatividade. Esta concepção propõe, assim, uma articulação privilegiada entre desvios, flutuações e bifurcações com os acontecimentos criadores de novas ordens criativas na cultura.

De fato, estruturas dissipativas (criação da ordem pela desordem) e ordem por flutuações (caos entrópico como fonte de evolução) desencadeiam a reabilitação da desordem e do acaso organizador. Portanto, “A ordem por flutuação opõe ao universo estático da dinâmica um mundo aberto, cuja atividade produz a novidade, cuja evolução é inovação, criação e destruição, nascimento e morte” (PRIGOGINE; STENGERS, 1991, p. 150). É preciso notar, sobretudo, o fato de que não se pode pensar na criatividade em modo de produção estável e imutável. A criatividade, assim, se estabelece nos mecanismos imprevisíveis da cultura, como mostra LOTMAN (2021).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A centralidade da proposta deste artigo foi discutir em que medida a investigação da semiodiversidade da cultura revela uma atmosfera, cujos mecanismos criativos são capazes de fomentar explosões criativas e inovadoras às Indústrias Criativas. Assim sendo, as aproximações e conexões aqui estabelecidas são frutos de minudenciar a cultura em seu caráter instável, mutável, ou seja, um espaço o qual desestabiliza a fixidez fomentando mecanismos imprevisíveis de criatividade. Configura-se em uma constante possibilidade do novo e da inovação. Por certo, a cultura aponta uma articulação privilegiada para apreender os mecanismos imprevisíveis de criatividade às Indústrias Criativas. Nota-se que a cultura latino-americana pode imprimir um tipo de Indústrias Criativas, cujo caráter se estabelece em inovações disruptivas. Cabe fazer notar, finalmente, o fator cultural como determinante para transformar as Indústrias Criativas em potências engendradoras de explosões criativas e inovadoras. De fato, dada a sua configuração e complexidade, tal atmosfera se estabelece no extremo caos criativo, o qual é a base de qualquer processo inovador. Na perspectiva assumida neste estudo, trata-se, certamente, de uma primazia, a qual colocam as Indústrias Criativas, dessa região, em vantagem competitiva em relação às Indústrias Criativas do restante do mundo. Negligenciar tal investigação é se estabelecer em uma criatividade anacrônica e, portanto, previsível e repetitiva. Ao mesmo tempo que, ao investigá-la, as Indústrias Criativas se comportam não mais apenas como produtoras de cultura, mas, sobretudo, criadoras de cultura. Possibilitando, assim, a dilatação da área de abrangência de uma Economia Criativa e Cultural.

REFERÊNCIAS

- ARÁN, Pampa Olga. O (im)possível diálogo Bakhtin-Lótman para uma interpretação das culturas. *In*: MACHADO, Irene de Araújo (org.). **Semiótica da cultura e semiosfera**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.
- BENDASSOLLI, Pedro F. *et al.* Indústrias criativas: definição, limites e possibilidades. **RAE-Revista de Administração de Empresas**, São Paulo, v. 49, n. 1, p.10-18, jan./mar. 2009.
- CALABRESE, Omar. **A Idade Neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1988.
- DELGADO, Manuel. **Sociedades movedizas: pasos hacia una atropología de las calles**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2007.
- DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Campinas, SP: Papyrus, 1991.
- GREFFE, Xavier. **A economia artisticamente criativa**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2015.
- GROSSBERG, Lawrence. Lutando com anjos: os estudos culturais em tempos sombrios. **Matrizes**, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 13-46, 7 dez. 2015.
- GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- HARTLEY, John. Os estudos culturais e a urgência por interdisciplinaridade: cedo, e não tarde, vamos precisar de uma ciência da cultura. **Matrizes**, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 11-44, 15 dez. 2011.
- HARTLEY, John. **Creative Industries**. London: Blackwell, 2005.
- LOTMAN, Yuri. **Cultura y explosión: lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social**. 2ª ed. Barcelona. Gedisa, 1999.
- LOTMAN, Yuri. **La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto**. Madrid. Ediciones Cátedra, 1996.
- LOTMAN, Yuri. **Mecanismos imprevisíveis da cultura**. São Paulo: Hucitec, 2021.
- LOTMAN, Yuri. **Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture**. Indianapolis: Indiana University Press, 1990.
- MACHADO, Irene. **Escola de Semiótica: A experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.
- MACHADO, Irene (org.). **Semiótica da cultura e semiosfera**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2007.
- MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. 4.ed. Porto Alegre: Sulina, 2011.

MORIN, Edgar. Da necessidade de um pensamento complexo. In: MARTINS, Francisco Menezes; SILVA, Juremir Machado da (org.). *Para navegar no século XXI: tecnologias do imaginário e cibercultura*. 3. ed. Porto Alegre: Sulina: Edipucrs, 2003.

PINHEIRO, A. Signo, paisagem, cultura. In: WILLEMART, Philippe (org.). *Fronteiras da Criação[anais] 6º Encontro Internacional de Pesquisadores do Manuscrito*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000.

PINHEIRO, Amálio. *América Latina: barroco, cidade, jornal*. São Paulo: Intermeios, 2013.

PINHEIRO, Amálio. *O meio é a mestiçagem*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

PRIGOGINE, Ilya; STENGERS, Isabelle. *A nova aliança: metamorfose da ciência*. Brasília, DF: Editora UNB, 1991.

PRIGOGINE, Ilya. *O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza*. São Paulo: Editora Unesp, 1996.

RISÉRIO, Antônio. Em defesa da semiodiversidade. *Galáxia: revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica*, São Paulo, n. 3, p. 19-26, fev. 2002. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/galaxia/article/view/1263>. Acesso em: 19 ago. 2019.

SÁNCHEZ, Manuel Cáceres. Iuri Mijáilovich Lotman (1922-1993): una biografia intelectual. In: LOTMAN, Iuri M. *La semiosfera I: Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid. Ediciones Cátedra, 1996.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

TOROP, Peeter. A escola de Tártu como escola. In: MACHADO, Irene. *Escola de Semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

VARGAS, Eduardo Viana. *Antes tarde do que nunca: Gabriel Tarde e a emergência das ciências sociais*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

WILLIAMS, Raymond. *Culture & Society: 1780-1950*. New York: Columbia University Press, 1983.

WILLIAMS, Raymond. *Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism*. New York: Verso, 1989.

SUBMISSÃO: 29/07/2021

ACEITE: 02/02/2023