

Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra¹
Henrique Grimaldi Figueredo²

Resumo

Numa época de imensos desafios socioeconómicos, assomou um conceito que parece ubíquo: o de empreendedorismo, acompanhado por uma narrativa empreendedora que o suporta. O que está por detrás da narrativa empreendedora nas artes e na cultura? É realmente empoderadora como proclama? Como se apõe este fenómeno às realidades portuguesa e brasileira em termos de trabalho criativo nas artes e na cultura? Que tipos de empreendedorismo existem? É isso que nos propomos responder neste artigo. Primeiro, elaboramos um estado da arte para uma análise mais fina do fenómeno do empreendedorismo ao longo dos tempos. Em seguida, estudamos o impacto deste fenómeno em Portugal e no Brasil a partir de dois *case studies* paradigmáticos: a Casa da Xiclet no Brasil e o Maus Hábitos em Portugal.

Palavras-chave: trabalho criativo; empreendedorismo cultural; artes; Portugal-Brasil.

Abstract

In a time of immense socioeconomic challenges, a seemingly ubiquitous concept manifested itself: entrepreneurialism, along with the entrepreneurial narrative that supports it. What is behind the entrepreneurial narrative in arts and culture? Is it really as empowered as it proclaims? How does it overlap with Portuguese and Brazilian realities of creative work in culture and the arts? What kinds of entrepreneurialism are there? That is what this paper sets out to answer. Firstly, we go through the state of the art to enable a finer analysis of the entrepreneurialism phenomenon through time. Next, we study its impacts in Portugal and Brazil from two paradigmatic case studies: Casa da Xiclet [Xiclet House] in Brazil and Maus Hábitos [Bad Habits] in Portugal.

Key words: creative work; cultural entrepreneurialism; arts; Portugal-Brazil.

1

Doutora em Sociologia pela Universidade do Porto, Portugal. É professora na Faculdade de Letras e investigadora do Instituto de Sociologia da mesma universidade. É ainda investigadora do Griffith Center for Social and Cultural Research na Austrália, do Centro de Estudos de Geografia e do Ordenamento do Território (CEGOT), do Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» (CITCEM) e do Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território (DINÂMIA'CET – IUL). Coordena e participa em vários projetos de investigação nacionais e internacionais, no âmbito das culturas juvenis e da sociologia da arte e da cultura. É autora de artigos publicados em revistas como *Critical Arts, European Journal of Cultural Studies, Journal of Sociology, Cultural Sociology, Cultural Trends, Sociologia – Problemas e Práticas* ou *Revista Crítica de Ciências Sociais*. É editora (em conjunto com Lígia Dabul) da revista *Todas as Artes. Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*. E-mail: <pguerra@letras.up.pt>, <paula.kismif@gmail.com>. ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-2377-8045>.

2

Doutorando em Sociologia pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH/UNICAMP). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) bolsa n.º 2019/10315-5. Editor executivo do periódico *Todas as Artes - Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, sediada no Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal. E-mail: henriquegrimaldifigueredo@outlook.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6324-4876>.



1. Prolegómenos

Encontramo-nos numa época de profundas mudanças sociopolíticas. Simultaneamente, deparamo-nos com uma nova mudança no espírito do capitalismo: o surgimento da narrativa empreendedora, temática ubíqua nos dias de hoje. São-lhe dedicados programas governamentais, relatórios públicos, *workshops*, programas televisivos, *TEDx Talks* e um sem fim de notícias jornalísticas, entre muitos outros. Por vezes, parece que o empreendedorismo é a resposta para todos os males das nossas sociedades. Mas o que estará por detrás da narrativa empreendedora? A realidade brasileira, um país do Sul Global, é muito específica (WALLERSTEIN, 1984; SANTOS; MENESES, 2010). Trata-se de um país com uma economia de pendor neoliberal, marcada pela precariedade e incerteza. Não é despidendo que o Brasil seja o país com o maior número de empreendedores em todo o mundo. Tal parece salutar à primeira vista, mas, numa análise mais fina, certifica uma realidade bem mais complexa e dramática: trata-se, sim, de um empreendedorismo de último recurso. Indivíduos que, frente à impossibilidade de acederem ao mercado de trabalho, se lançam em negócios pessoais no quadro de uma colossal economia informal (HADLEY; BELFIORE, 2018; BANKS, 2017).

Assim, antes de falarmos do conceito de empreendedorismo per si, é necessário abordar as mudanças nas sociedades ocidentais globais ao longo das últimas décadas, como a rutura do compromisso fordista e a consequente destruturação do Estado-Providência. Estas mudanças estruturais levaram a um processo de desfiliação (CASTEL, 2003), isto é, a uma crescente individualização e atomização, aliados a um número crescente de indivíduos em situação de exclusão social. Serge Paugam (1999) aborda esta questão através do conceito de desqualificação social: existe um número crescente de indivíduos que ou não conseguem aceder ao mercado de trabalho ou, quando o conseguem, o fazem através de empregos precários e informais não só no Sul Global mas também no Norte Global (GUERRA, 2021).

Percorrendo estas abordagens teóricas e parando em dois cases ilustrativos, dividimos este artigo em quatro partes. Na primeira, analisaremos o conceito de empreendedorismo ao longo dos tempos, a sua história e o seu



Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo

maior enfoque hoje em dia, em conjunto com uma narrativa empreendedora que permeia praticamente todas as esferas sociais; na segunda seção, examinaremos a chegada da lógica empreendedora ao mundo cultural e os seus efeitos nas políticas públicas; partindo desse lastro teórico e reflexivo, avançaremos para a terceira e quarta partes, isto é, ante ao adendo da lógica neoliberal na cultura, algumas práticas delineiam-se formando núcleos de resistência e traçando outras possibilidades de resistência (de sobrevivência) do viver contemporâneo. Para tanto, analisaremos dois exemplos de empreendedorismo cultural *do-it-yourself* (DIY), contestadores e/ou promotores de formas alternativas de sobrevivência e de circulação das economias neoliberais, numa perspectiva comparada entre o Brasil e Portugal. Ressalvemos que mesmo na apresentação e discussão destes dois cases não deixaremos de parte uma abordagem crítica que não os retira da arena do capitalismo tardio.

2. Genealogia do empreendedorismo

O conceito de empreendedorismo não é tão recente como se proclama. Fillion (1999) patenteia a sua origem na Idade Média. Conquanto, não tinha exatamente o mesmo significado que hoje atingimos quando pensamos em empreendedores. Foi o economista franco-irlandês Richard Cantillon, à data da publicação do seu *Essai sur la Nature du Commerce en Général* no século XVII, quem, pela primeira vez, associou o conceito de empreendedor a alguém que aceitasse riscos nas suas decisões económicas, passando a ser uma expressão associada a algo incerto e arriscado. Todavia, foi apenas a partir do século XIX que o conceito de empreendedorismo ganhou a sua alforria. Desde então, passou a ser visto como uma qualidade essencial a nível social e económico, um comportamento social a ser elogiado e estimulado. Por consequência, passou também a ser alvo de múltiplas análises sociológicas e económicas: a nível sociológico não podemos deixar de falar do seminal trabalho de Max Weber (2004) sobre o espírito do capitalismo. Todavia, a análise mais conhecida talvez tenha sido a de Joseph Schumpeter, em meados de 1930, que caracterizava o empreendedor como o motor do desenvolvimento económico, alguém que dinamizava o sistema capitalista. Mais do que isso, Schumpeter (1988)



Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo

associava ao empreendedor características pessoais acima da média, capazes de superar tudo e todos no seu desejo de singrar. É de notar aqui a conjugação de uma visão biologizante com uma análise económica.

Peter Drucker (2011), outro dos principais pensadores do empreendedorismo, rejeitava a ideia do empreendedor como um homem superior ao seu contemporâneo; antes, perspetivava o empreendedorismo como um fenómeno objetivo que expressa uma dada cultura de negócios e que, por isso, pode ser ensinado e difundido. E, de facto, foi-o. Tal é exemplificado pela panóplia de livros que pretendem ensinar os passos que todo e qualquer empreendedor deve tomar, assim como apresentaras histórias de vida de superação de vários empreendedores famosos. Formou-se um verdadeiro mercado em torno do desvendar dos segredos na origem do sucesso empreendedor. Patricia H. Thornton (1999) procura sintetizar estas duas visões sobre o empreendedorismo. Para tal, postula que o empreendedorismo deve ser compreendido como a junção entre as características individuais dos empreendedores e o contexto social em que emergem – no fundo, Thornton combina, na sua definição, as capacidades excecionais que Schumpeter postula e a cultura de negócios defendida por Drucker.

Debates à parte, o conceito de “empreendedorismo” rapidamente saiu das paredes da academia e entrou nos meios de comunicação. Inicialmente nos média económicos, a ideia de empreendedorismo expandiu-se, rapidamente, às médias generalistas e passou a fazer parte do vernáculo comum. Toda a gente passou, se não a usá-lo, pelo menos a ouvi-lo constantemente, quase sempre com uma conotação positiva. Consequentemente, este novo modelo económico, mas, sobretudo, social, foi-se legitimando e naturalizando na esfera pública (DORNELAS, 2007). Costa, Barros e Carvalho (2011), na sua análise sobre a génese deste conceito, consideram que o empreendedorismo se tornou a narrativa atual do espírito do capitalismo (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2009).

O empreendedorismo assoma, assim, como uma panaceia universal, a nova cara de uma solução para mascarar quer os efeitos de uma crise dolorosa, quer a incapacidade estatal de lidar com um número crescente de desqualificados sociais, incapazes de encontrar um emprego estável e seguro. O problema surge quando, como tantas vezes nas últimas décadas,



Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo

a responsabilidade sai da esfera do Estado e passa a ser individual, com tudo o que isso implica. Dardot e Laval (2010) falam da propagação de uma “boa nova” empreendedora que criaria uma sociedade idealizada, liderada por empreendedores, baseada no mundo das *startups*, *coworking*, *networking*, etc., que levariam a novas formas de produzir, trabalhar, viver e de se relacionar (DRUCKER, 2011) e o indivíduo ideal passa a ser aquele com espírito empreendedor, pouco interessado com a política e apenas interessado em fazer avançar o seu sonho. A narrativa do empreendedorismo ultrapassa, desta forma, a simples esfera económica e passa a ter como objetivo a transformação de todas as esferas da vida social. Os discursos e representações dos empreendedores na *Folha de São Paulo*, estudados por Julia Salgado (2016), são exemplares desta realidade. Toda uma panóplia de conceitos, desde o empreendedorismo até à economia criativa, sinaliza uma nova época económica e social: um capitalismo supostamente renovado, que alia a busca pelo lucro com ética e felicidade. Isto daria lugar ao advento de uma sociedade idealizada, uma utopia em que todos seriam empreendedores, todos se motivariam e inspirariam uns aos outros e em que ninguém precisaria do Estado e (quase) todos seriam criativos, flexíveis, realizados e felizes (BELFIORE, 2021).

3. A cultura encontra o empreendedorismo

Até meados do século XX, o campo cultural encontrava-se sob responsabilidade estatal, na medida em que era o Estado quem fornecia o apoio necessário a atores e instituições (MARTINS; TAVARES; RODRIGUES, 2016). Todavia, especialmente na década de 1990, a situação muda quando os discursos neoliberais passam a reger o campo cultural, alterando o paradigma da relação entre Estado, cultura e economia. Loacker (2013) fala da passagem, no Reino Unido, da ideia de indústrias culturais para a de indústrias criativas. E, como vimos, a lógica da criatividade aliada ao empreendedorismo remete também para uma autorresponsabilização dos indivíduos, cuja trajetória passa a ser mais incerta e precária sem os apoios públicos. Desde então, tem existido um intenso debate sobre o potencial das indústrias culturais e criativas. Para muitos governos, estas foram vistas como panaceias para dinamizar cidades anquilosadas pela pós-industrialização,



Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo

o que se refletiu na implementação de várias agendas criativas e políticas públicas (QUINTELA, 2017; QUINTELA; FERREIRA, 2018). Este fenómeno de *economização da cultura* (VALCK, 2014; LAMONT; McGUIRK, 2017), em que esta passa a ser entendida como um fator chave para a revitalização de cidades deprimidas, tem, teoricamente, um objetivo duplo: por um lado, uma dinamização económica dos territórios, num contexto de crescente competitividade interurbana acentuada pelo processo globalizante; por outro, um reforço da coesão social (BIANDCHINI, 1993; BELFIORE, 2002).

Concomitantemente, ao alargamento do conceito de criatividade acima referido, este passou a deter um papel crucial nas sociedades ocidentais; Lash e Urry (1994) consideram ser isto uma consequência da profunda interligação entre arte, cultura e economia. A criatividade, antes associada ao ideal romântico de um génio a trabalhar sozinho contra tudo e contra todos, com um conhecimento não aprendido, mas inato, afastou-se desta perspetiva idealizada. A criatividade passou a ser encarada como uma competência com uma dimensão quotidiana, de liberdade de escolha, e que todos podem aprender e desenvolver.

A criatividade, e todo o discurso que lhe está associado, passou a deter um cariz mais económico e empreendedor, muito associado ao *novo espírito de capitalismo* abordado por Bolstanki & Chiapello (2009), isto é, à capacidade de resolver de forma criativa e inovadora um conjunto de problemas e ineficiências do sistema capitalista. Bolstanki & Chiapello (2009) mostram como a arte e a cultura abriram o caminho para a aplicação dos princípios da economia flexível: o que dantes era específico ao mundo das artes, agora está generalizado na esfera laboral – flexibilidade, capacidade de *multi-tasking*, capacidade de tomar decisões arriscadas, autoemprego, etc. Como Pedro Quintela (2017) constata, o que poderia ser entendido como um sinal de precariedade, de uma má situação no mercado laboral, agora é acompanhado por um discurso otimista, que valoriza estas capacidades como libertadoras e inovadoras³.

Desta forma, podemos falar de um empreendedorismo cultural, que implica a introdução de novos modos de trabalho de forma a suprir uma crónica escassez de fundos públicos. Daí que tenha sido previsível o surgimento em massa de empreendedores e pequenas empresas culturais no que comumente se apelida de indústrias criativas (DAVEL; CORA, 2016).

3

Todavia, autores como Gill (2002, 2007) consideram que é necessário refletir sobre as verdadeiras consequências do trabalho criativo para além do encanto que lhe está associado: a baixa remuneração, o esboroamento da dicotomia esfera profissional e esfera pessoal, a falta de proteção profissional, etc.



Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo

Estas, lembram Ellmeier (2003) e Menger (2001), tratam-se de um mercado baseado na precariedade, contratos de curto prazo, ausência de fronteiras entre vida social e profissional e baixos salários. Claro que não são assim *vendidas*: são, pelo contrário, publicitadas enquanto espaços para jovens independentes, criativos e polivalentes, com capacidade de arriscar e de dedicar a sua vida (e, naturalmente, tempo) por um sonho (ELLMIEIER, 2003).

No fundo, os artistas tiveram de se acomodar à narrativa do empreendedorismo, sendo quase forçados a tornarem-se microempresários culturais (DAVEL; CORA, 2016). Tudo isto tem por consequência, como estabelecido por Bendassoli e Wood Jr (2012) para São Paulo e Paula Guerra (2017, 2018, 2020, 2021) e Ana Oliveira (2019) para Portugal, um cada vez maior imperativo para os atores terem empregos paralelos às suas atividades artísticas por forma a conseguirem pagar as suas contas no final do mês. Eleonora Belfiore (2021) chama atenção inclusivamente para uma “falha moral” das políticas culturais: a prática artística social subfinanciada serve frequentemente de apoio a argumentos sobre os benefícios sociais das artes, que são utilizados para reforçar o financiamento de instituições artísticas públicas tradicionais e bem estabelecidas, mantendo-se a escassez de recursos das formas de atividade de cariz social (DUBOIS, 2015).

Caterina Pizantias (1992) recorre ao conceito de *hyphenated artist* para descrever a situação em que um artista tem um segundo trabalho numa área que não a arte. Isto pode implicar que os artistas ponham a arte de lado por um longo período de tempo até auferirem dinheiro suficiente para se autofinanciarem. Simpson (1981), por seu lado, sugere que existe o risco que um trabalho secundário *devore* a criatividade do artista, ameaçando a sua identidade artística. Já Bain (2005) refere que o facto de um artista ter mais do que um trabalho para conseguir sobreviver nem sempre é bem visto na comunidade artística, apesar de ser uma prática comum a grande parte dela, pois subsiste a ideia de que ser artista é um trabalho a tempo inteiro e uma maneira diferente de estar na vida. Por sua vez, Angela McRobbie (2004), ao falar do mundo da moda, nota que a precariedade e os contratos a curto prazo são tão recorrentes o eventual desemprego é algo garantido. Alguns veem-no como uma pausa entre trabalhos; outros, por consequência da tal naturalização, acabam por o mitificar: como vários grandes nomes da indústria, em algum ponto da sua carreira, estiveram no desemprego, este acabou por entrar na mitologia do mundo da moda.



Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo

Portanto, é iminente patentear a outra face da ideologia empreendedora (ABBING, 2002): uma desvalorização do trabalho e um agravamento das condições de trabalho artístico. Por outro lado, e simultaneamente, uma crescente valorização da cultura enquanto motor de desenvolvimento económico. Estando estabelecido que a prática artística social, no geral, depende de um *subsídio invisível* por parte dos artistas e criativos, Eleonora Belfiore (2021) lança todo um conjunto de questões face às condições de trabalho dos artistas e profissionais do trabalho cultural – mais especificamente das práticas artísticas de cariz social de natureza participativa e de intervenção social junto de comunidades desfavorecidas, vulneráveis ou em risco de exclusão – a saber: a transferência (ilegítima) da prática real do cuidado para os artistas e profissionais do projeto; a falta de treino adequado e apoio psicológico e emocional, para trabalhar com comunidades vulneráveis; a falta de reconhecimento e remuneração pelo trabalho emocional realizado pelos encarregados do projeto.

Nos últimos anos, o conceito de cultura mudou: deixou de estar restrito às suas esferas tradicionais e passou a englobar uma visão mais alargada. Em parte, isso está relacionado com o avanço da globalização, o declínio do protecionismo económico e a consequente interdependência internacional, algo que não deixou de afetar o setor cultural, agora entendido como um acelerador da economia em pleno direito. Existiu similarmente todo um conjunto de fatores económicos e sociais que promoveu esta nova configuração do setor cultural e das indústrias criativas, desde a melhoria dos rendimentos médios das famílias, a terciarização da economia, a supra referida interdependência internacional, o aumento sustentado da escolaridade, bem como a crescente importância dada ao lazer (em conjunto com o aumento do tempo livre), o multiculturalismo, que trouxe consigo novas culturas e modos de vida, e o crescente número de empregos em áreas do setor cultural (VENÄLÄINEN, 2018; DU GAY; PRYKE, 2002; HESMONDHALGH, 2002; SILVA; BABO; GUERRA, 2015; GUERRA, 2013). Em brevíssimo, a interpenetração entre cultura/economia e criatividade/economia é inegável. Cada vez mais, o potencial da cultura, e nomeadamente a sua diversificação, é essencial para uma economia global de crescente competitividade.



4. The winner takes all. A interface das artes e da criatividade

A relação entre arte, criatividade e empreendedorismo está longe de representar uma alteração fulcral nos *modos de fazer capitalistas* do século XXI. Embora agora mais avolumada, a ideia de empreendedorismo sempre esteve associada ao cerne da lógica capitalista como solução fundamental que desloca a responsabilidade pública ao indivíduo, isto é, uma operação azeitada de concessão - logística, narrativa e dissociativa - que mitologiza a sobrevivência do sujeito pelo sujeito, aliviando a centralidade estatal e os compromissos sociais apregoados na ideia primeira e utópica do contrato de responsabilidades imaginado por Thomas Hobbes. Entre os modelos agenciáveis como ilustração desta problemática, particularmente no que concerne à cultura, Lipovetsky e Serroy (2015) apresentam a concepção de um *capitalismo artista* quando, na conjuntura de uma política económica hiper-capitalista, as artes e a criatividade – que outrora resistiram em alguma medida ao cálculo superavitário da vantagem financeira – suspendem ou deslocam sua denegação económica para se tornarem outra – e bastante importante – fonte de lucro. Acumulam-se, por exemplo, museus privados e vendas exorbitantes de obras de arte; os colecionadores confundem-se com presidentes corporativos, e as qualidades estéticas ou sensíveis de uma obra são sempre obliteradas pela sua precificação em leilão. O *capitalismo artista*, assim descrito, torna-se, na realidade, uma das vertentes mais radicais e profícuas do sistema económico atual, e, também nele, promulga aspetos do empreendedorismo, da individuação e de um novo génio criador.

A excrescência de um capitalismo artista não nos fala de uma conquista autonomizada de consciência do valor da arte, que, por vezes, se desdobra na sua precificação; pelo contrário, é a inserção de uma lógica neoliberal no universo estético que aperfeiçoa a relação altamente lucrativa – e aparentemente sem limites – entre uma economia simbólica e uma economia capitalista. O reconhecimento da produção de preço nas artes não é a consciência do seu valor social. Justapõe-se, mesmo, a prática deliberada de aquisição, gestão e revenda de preceitos simbólicos de diferenciação que, por vezes, atuam na própria atualização do sistema económico. É o que fica latente na análise de Boltanski e Chiapello (2009) sobre o movimento de maio de 1968: os autores argumentam que, ao invés



Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo

de fragmentar a lógica econômica, a energia juvenil contestatória serviu como um modo de reinvenção do próprio sistema após a crise petrolífera de 1973. O campo das artes e da criatividade, nascido, por vezes, contestador e resistente, vai-se, lentamente, cambiando num modo de operação acorçado no próprio fazer sistêmico, rejuvenescendo e lapidando o já corrente modo de exploração. Não é incomum falarmos de uma mitologia do empreendedorismo. Diversos sociólogos que focalizam os aspetos contemporâneos do trabalho partem exatamente dessa chave teórica para descrever a incorporação narrativa dessa modalidade de aproveitamento da força de trabalho, mais subtil, e que coloca na dependência exclusiva do próprio sujeito a sua redenção social. É na crença da autogestão que o Estado de bem-estar se torna Estado mínimo.

No contexto brasileiro dos anos 2000, deu-se um movimento de patrocínio público às artes e à cultura. A partir da ampliação da Lei Rouanet (n.º 8.313, de 1991), foi instituído o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), canalizando recursos para o desenvolvimento do setor cultural, do Fundo Setorial do Audiovisual, do Fundo Nacional de Cultura e editais do extinto Ministério da Cultura. Embora arregimentada num discurso de democratização cultural a partir da disputa aberta entre agentes artísticos, é impossível não notar as diferentes condições de concorrência entre estes: os artistas que dispõem de melhor circulação e capacidade publicitária atrairão mais facilmente os recursos provenientes desse incentivo. O mesmo é válido para possíveis coletivos – o sucesso nos editais será proporcional ao seu capital político e social acumulado. Transparece aqui o princípio corrente *the winner takes all*, que traduz a lógica neoliberal de concentração de poder simbólico e material e que também tende a ser reproduzida na relação com as instâncias públicas de gestão (DARDOT; LAVAL, 2010).

Embora distribuindo-se de modo heterogêneo dentro de uma mobilização de diferentes capitais (BOURDIEU, 1996), em que os agentes mais bem posicionados num dado campo cultural (individuais ou em grupo) tendem a sair na frente na disputa pelo patrocínio público, os editais de patrocínio auxiliam na produção de um outro fenómeno: um número cada vez maior de coletivos artísticos independentes formam-se e passam a colaborar entre si de modo a participar mais ativamente neste cenário, ampliando as suas possibilidades de contemplação pelos editais. A partir



Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo

da elaboração de pautas compartilhadas, criadores a solo unem-se em projetos colaborativos, aumentando, simultaneamente, a abrangência e a relevância dos seus trabalhos e a sobrevivência de um maior número de agentes que usufruem de financiamentos conjuntos. Michetti (2017), descreve-os da seguinte forma:

É nesse contexto que surgem os “coletivos criativos”, os “coletivos culturais”, as “redes de colaboração” e os chamados “novos modelos de negócios culturais”. Neles, o processo de incorporação da contracultura pelo capitalismo flexível parece percorrer o caminho na outra via. A cultura passa a incorporar práticas e discursos próprios à acumulação flexível, que, de sua parte, formou-se embebida no caldo da contracultura. Assistimos hoje à imbricação entre formas de organização corporativa típicas ao regime de acumulação flexível e formas aparentemente alternativas de organização da cultura (MICHETTI, 2017, p. 69).

Assim, se, por um lado, a lógica de patrocínio público e empresarial das artes e da cultura acaba por reafirmar os paradigmas do neoliberalismo e do jogo de capitais que nele se desenvolve, por outro produz também algumas experiências que tendem – ou pretendem – ser resistentes a essa dinâmica. Disputando espaços contíguos, mas, por vezes, reafirmando uma denegação econômica – necessária a uma “boa arte” –, algumas experiências coletivas tentam fissurar a lógica de poder corrente, promovendo-se discursivamente como experiências disruptivas ou contestadoras do próprio capital de patrocínio. Procurando apurar essas experiências alternativas à prática neoliberal na cultura, passaremos agora ao estudo de práticas, no Brasil e em Portugal, que ora se situam como tensionadores dessas relações, ora como possibilidades alternativas de invenção e ensaio de um futuro singular, aprimorando a percepção do empreendedorismo DIY como linha de fuga da máquina neoliberal.



5. Experimentar caminhos (im)possíveis: um olhar sobre a Casa da Xiclet no Brasil

O capital é, decerto, um complicador nas práticas culturais. A tal nível que, inseridos nos contextos contemporâneos, torna-se complexo palmilharmos os espaços simbólicos de produção em busca de ações economicamente desinteressadas. Se, por um lado, a arte necessita de condições materiais para se manifestar, por outro pode transformar-se em modalidade de investimento, um meio de multiplicação de valores (THOMPSON, 2012; THORTON, 2010; MOULIN, 2007; BURK, 2003). Não despropositadamente, um dos debates sociológicos mais intensos em França, país que possui uma certa tradição no apadrinhamento público das artes, é exatamente a mediação entre democracia e democratização cultural, isto é, como fazer aquiescer e popularizar práticas artísticas de modo horizontal, numa perspectiva que considera a cultura como bem básico e de acesso universal dos Estados democráticos.

No Brasil, a perspectiva é outra. Embora ações de incentivo público às artes e à cultura surjam esporadicamente, a sua manutenção está diretamente interligada a um fazer político de Estado, e de um Estado que, num contexto de globalização, cresceu e firmou-se numa lógica de bem-estar social como prática de consumo (MICHETTI, 2017). Logo, na instabilidade da relação Estado-cultura, as práticas neoliberais de incentivo acumulam-se inclusive na concorrência do parco apoio público oferecido – os editais e leis de incentivo referidos. Nesse contexto, e contra esse contexto, emergem algumas práticas de sobrevivência que, embora não totalmente contestadoras, uma vez que a manutenção das mesmas numa realidade hiper capitalista exige uma certa emulação do próprio sistema que a abriga, são, todavia, práticas tensionadoras desse tecido social, ensaiando modalidades alternativas de existência e reexistência organizada. Tomemos como exemplo uma dessas práticas tangentes e os seus discursos numa abordagem que entende a produção do conceito através de um dado campo narrativo (FOUCAULT, 1972). No número 1855 da Rua Fradique Coutinho no bairro de Vila Madalena, um dos maiores redutos do empreendedorismo criativo jovem de São Paulo, fica a *Casa da Xiclet* (Imagens 01 e 02). Apresentada pelo artista plástico André Sztutman



Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo

em texto descritivo no *website* da casa, o discurso inicia-se a partir de uma convocação ao público do espaço – “Artista humilde e amigo” – e segue:

A Casa da Xiclet é uma galeria de arte e também uma residência. A presença de uma transforma a outra – a galeria é diferente por causa da casa e a casa é diferente por causa da galeria. Além disso, a partir da consciência desse processo, existe a perspectiva da galeria-casa como obra⁴.

Criada e gerida pela artista plástica capixaba Adriana Duarte (a Xiclet) desde o início dos anos 2000, as dinâmicas da casa-galeria são descritas pelo crítico de cinema Marcelo Müller “como uma bem-vinda e bissexta anomalia no cerne de um mundo elitizado, dominado por marchands, em que a arte tornou-se mercadoria de valor considerável”⁵. Ademais, visitada e divulgada por figuras importantes – e disruptivas – da cena cultural brasileira como Laerte (caricaturista transgênero e uma das maiores artistas da sua região, que se descreve como “uma mulher social ou mulher possível”⁶) ou o falecido artista multimídia, e uma das fixações de Xiclet, Nelson Leirner (1932-2020), o espaço consolidou-se, na última década, como uma experiência possível e sustentável no mundo social da arte paulistana.



Imagem 01 - Fachada da casa-galeria no bairro paulista da Vila Madalena

Fonte: <https://apropcult.blogspot.com/2013/04/casa-da-xiclet-galeria-de-arte.html>

4

<https://casadaxiclet.com/>

5

<https://www.papodecinema.com.br/filmes/casa-da-xiclet/>

6

<https://jornal.usp.br/ciencias/ciencias-humanas/laerte-heroina-trans-ou-homem-vestido-de-mulher/>

Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo



Imagem 02 - Exposição montada na Casa da Xiclet

Fonte: <https://www.guiadasartes.com.br/sao-paulo/sao-paulo/casa-da-xiclet>

Questionando o *status quo* da arte contemporânea e de seus circuitos, a casa-brincadeira é, também, um lar. A *Casa da Xiclet* compõe a sua receita de modo misto e inventivo: através das rodas de samba aos fins-de-semana, com a venda de obras lá deixadas por artistas, com o arrendamento de partes da casa como ateliers ou, ainda, através de estadias curtas concretizadas pelo site *Airbnb*⁷. Essa sobreposição dos modos de existência é ilustrada pelo seu próprio discurso:

O conteúdo da 'obra' deriva de três espaços: O espaço da galeria (Sala Especial) e o que lhe diz respeito, ou seja, sua política; sua organização; seus temas; suas exposições e mostras, as pessoas envolvidas e suas atuações diversas; a sua divulgação, a sua comunicação com a mídia e através dela, com o circuito da arte, etc. O espaço da casa, ou seja, o quarto, a cozinha, o banheiro, os utensílios domésticos, a privacidade de quem mora ali, o respeito que se tem ao entrar na casa de alguém, a educação, e também a informalidade, a intimidade entre as pessoas, a praticidade, e a possibilidade de ócio, etc. E o terceiro espaço é o da identidade daquele lugar, onde a casa e a galeria se fundem, uma vez que o limite entre elas é flexível e pode se esgarçar ou se atenuar, conforme as circunstâncias. Este terceiro espaço cresce em conteúdo na medida em que se vive nele, o que permite o compreender e o constituir (In <https://casadaxiclet.com/>).

7

Em 12/08/2020 existiam quartos disponíveis pelo montante de R\$55,00/€8,45 por dia. Consultado em: https://www.airbnb.com.br/rooms/17711049?source_impression_id=p3_1597232373_wyFb5bdgcvMgBr8W

Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo

Nesta realidade, poderíamos pensar, sobretudo, no debate acerca do empreendedorismo criativo como indissociável de uma abordagem que focaliza as dinâmicas alternadas entre esfera pública e privada, e sua pretensa atuação num expurgo político do sujeito social. Hannah Arendt (1997) argumenta nesse sentido que a relevância da atuação política dos indivíduos apenas se sustém a partir do equilíbrio entre esferas públicas e privadas, e que a colonização do mundo público na vida quotidiana – através, por exemplo, da programação televisiva – atuaria numa diminuição desse potencial. Se tomarmos essa noção e a confrontarmos com a extensiva publicitação da mitologia do homem empreendedor, percebemos que a invasão desse discurso na vida privada é produtora a um só tempo de uma individuação e de uma diluição desses sujeitos, falsamente únicos, numa lógica comum. Ao perseguir os falaciosos traços da unicidade, o sujeito cai na armadilha daquilo que o massifica e o torna inexpressivo. Aqui, isto é, na experiência empreendedora de Xiclet, o movimento é precisamente o contrário: opera-se a coletividade como modo de produção de relevância político-social, isto é, tornam-se opacas as zonas de divisão entre arte e vida, e, a partir de uma existência notadamente comunitária, traça-se a reexistência desses sujeitos marginalizados ou obliterados pelas hierarquias e jogos de poder do mundo social.

O mito da individuação e do empreendedorismo colocam o criador no cabresto almejado pelo sistema: sujeitos “individuais” vociferando pautas também “individuais” são mais facilmente fagocitados e docilizados de acordo com as necessidades do sistema económico; criam-se *Suíças*, artistas de práticas neoliberais isentos de um posicionamento ou enfrentamento social. Não pretendemos aqui dizer que o dinheiro é irrelevante na manutenção de locais e negócios criativos; contudo, o que diferencia a *Casa da Xiclet* é precisamente o modo como este circula, tensionando as operações tradicionais do sistema artístico corrente. Por exemplo, a entrada de um artista no catálogo de representação de uma galeria depende de seu capital social e ou educacional acumulado: onde estudou, as suas referências, os prêmios que ganhou, as participações em exposições institucionais ou bienais e as publicações (BOURDIEU, 1996). Sem a gestão desses capitais torna-se impraticável ao artista aceder a uma galeria legitimada no mercado da arte. Comercializando e representando



Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo

artistas, a *Casa da Xiclet* emula em alguma medida esse sistema, mas subverte-o precisamente no desmontar desses capitais – selecionam-se artistas aquando da realização de um projeto especial; fora isso, vendem-se obras de todos os que ali desejarem expor, desde que não vão contra a visão e os princípios promulgados pela casa.

A casa trabalha com um amplo espectro tanto quantitativamente quanto qualitativamente. São muitos artistas. Enquanto uma galeria convencional trabalha com quinze ou vinte artistas por ano, a casa da Xiclet trabalha com quinze ou vinte artistas por mês. Além disso, por não haver seleção de obras, há essa variante qualitativa, onde encontramos tanto trabalhos situados no atual contexto de produção de arte contemporânea, a par de suas discussões, quanto pinturas de 'praça da república'. Há ali publicitários, fotógrafos, médicos, donas-de-casa, adolescentes, cineastas, coletivos, anônimos, desempregados, e todo o tipo de artistas, enfim, muita gente diferente expondo (In <https://casadaxiclet.com/>).

Essa alteração constitutiva na epistemologia tradicional é tensionadora da experiência ontológica da arte, isto é, " dessa maneira, o espaço da galeria de arte não nos diz o que é arte e o que não é, não detém esse poder nem assume esse papel" (In <https://www.airbnb.com.br/rooms/17711049>). Rompe-se a um só tempo a medida dupla de constituição do campo: a tradição do método e o seu capital negociado/acumulado e a criação da vanguarda como resposta no choque dos estreadores ávidos a adentrarem o espaço social da arte (BOURDIEU, 2016). Assim, a distância que, por vezes, se mantém artificial e ritualisticamente entre público e obra, mediada pelas instituições, é corrompida: "a experiência se enriquece na medida em que o público (que também é visita) está livre de uma relação imperativa" (In <https://www.airbnb.com.br/rooms/17711049>). Acumula-se, assim, um jogo zombeteiro: os seus artistas classificam-se como "curados" e "incuráveis", montam-se bienais sem critério nem curador e ferramentas chistosas como o "Googlenheim" – espaço virtual que alude ao nome da franquia do museu Guggenheim – e concentra-se a venda de obras de arte.



Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo

Talvez uma das perspectivas centrais que coloca em xeque a questão da sustentabilidade do empreendedorismo e da lucratividade na cultura no que à *Casa da Xiclet* diz respeito seja a perspectiva da sua criadora, registada num documentário homónimo de 2017, realizado por Sofia Amaral⁸. Quando questionada sobre a relação entre arte, cultura e dinheiro, *Xiclet* responde que lhe interessa apenas o suficiente para o pagamento das despesas da casa e das suas necessidades básicas; o importante é manter este sítio de troca, criação e intercâmbio criativo aberto. Assim, funcionando ininterruptamente há quase duas décadas, a *Casa da Xiclet* mostra-se uma experiência viável e tangível de fricção na liturgia das empresas criativas e do mundo da arte contemporânea.

Empreendimento exemplar de uma lógica DIY, a casa-galeria subsiste e avança como empreendimento criativo justamente pelo seu carácter transgressor que turva os limites entre tradição e sagração do campo da arte, na medida em que, simultaneamente, emula e perverte o funcionamento de uma galeria. Será nesse atrito contínuo que a *Casa da Xiclet* se transforma num núcleo agregador de práticas insurgentes ou de guerrilha. Ao imaginar um mundo outro, abraça-se aquilo que reside à margem ou que escapa à lógica corrente do lucro, práticas tangentes ao mundo tradicional da arte e que passam a abrigar um grupo singular e localizado às bordas desse sistema – por exemplo, as exposições montadas no espaço como a *MAE - Mostra de Arte Erótica* (2017) (Imagem 03), a *MAR - Mostra de Arte Ruim* (2015) (Imagem 04), as exposições cujos títulos troçam dos tradicionais salões de arte (Salão de Primavera, Salão de Inverno), ou, ainda, as diferentes edições dos salões de artistas sem galeria.

Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo



Imagem 03 - MAE - Mostra de Arte Erótica (2017), na Casa da Xiclet

Fonte: <https://casadaxiclet.com/todas-exposcoesall-exhibitions/mae-mostra-de-arte-erotica/>

Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo



Imagem 04 - MAR - Mostra de Arte Ruim (2015), na Casa da Xiclet

Fonte: <https://casadaxiclet.com/todas-exposcoesall-exhibitions/todasexposicoes/mar-mostra-de-arte-ruim/>

Sendo assim, não é surpreendente que este empreendimento seja atrativo para todos os atores sociais do mundo da arte que encontram pouca adesão nos modelos tradicionais de negócios. Em 2017, por exemplo, o artista multimídia, e professor da Universidade de São Paulo, Arthur Matuck, elegeu a *Casa da Xiclet* para uma mostra retrospectiva: *Medium Art - Uma retrospectiva incompleta* (KIYOMURA, 2017, s/p). Conhecido por décadas de provocação ou desencanaixe com o sistema da arte, Matuck não só traz essa narrativa chistosa da retrospectiva, como escolhe apresentá-la num espaço alternativo ao eixo de galerias, invertendo a lógica dos prestigiosos convites curatoriais, também eles centrais na elaboração da legitimidade, ao convidar uma das suas orientandas, Maria Fernanda Bonfante, para assinar a curadoria. Por ocasião da mostra, o artista apresentou adicionalmente a performance *Kapolengo*, realizada em Moscovo em 2016, e um colóquio intitulado *Estratégias na Produção Artística Contemporânea: Proposta Incompleta da Meta-Autoria*, cujo preço de entrada, R\$ 30,00/€4,61 por participante, reverteu para a manutenção da casa (KIYOMURA, 2017, s/p)⁹.

Paralelamente a essa noção de empreendimento criativo neoliberal do lucro, há a emergência e acumulação de outros coletivos e práticas insurgentes no Brasil ao longo da primeira década dos anos 2000. Poderíamos citar, nesse contexto, as ações urbanas do coletivo carioca *OPAVIVARÁ*¹⁰, que dilui a ideia de autoria e de venda ao transformar em

9

<https://jornal.usp.br/cultura/arte-de-matuck-nao-tem-regras-nem-respostas/>

10

<http://opavivara.com.br/>

Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo

arte questões quotidianas que ativam os transeuntes: almoços coletivos em praças, bicicletas com trinta assentos, etc.; ou, ainda, a obra “cm² de arte contemporânea” do coletivo *Filé de Peixe*¹¹, uma coleção de trabalhos de 1cm² adquiridos pelo preço do valor médio do cm² da obra de artistas consolidados no mercado brasileiro, definido a partir de uma fórmula desenvolvida pelo coletivo, e que leva em consideração, entre outras, o tamanho das peças e o tipo de dispositivo – numa crítica direta ao princípio aurático e às relações hierarquizadas na indústria artística do país (Imagem 05). De um ou de outro modo, o que importa compreender é que o movimento mitologizante do empreendedorismo criativo produz um sem fim de experiências comprometidas com uma lógica hiper capitalista do lucro (LIPOVESTKY; SERROY, 2015), mas não só: é também estimulante de ações de guerrilha, de invenções transformadoras e da ativação de comunidades paralelas. Se, por um lado, se reafirmam as coordenadas neoliberais da cultura, por outro fissa-se a realidade na proposição de outras formas liberadas de viver. Estarmos, portanto, perante a polarização pragmática entre aquilo que Jacques Rancière, ao refletir sobre a obra do novecentista de Joseph Jacotot, pontua como o dualismo social do conhecimento, cambaleante entre a pedagogia embrutecedora dos sujeitos e a sua emancipação, quando o ignorante ensina ao mestre algo que ele mesmo desconhece (RANCIÈRE, 2007).



Imagem 05 - CM² de Arte Contemporânea, Coletivo Filé de Peixe
Fonte: <https://coletivofiledepeixe.wordpress.com/cm%C2%B2-arte-contemporanea/>

11

A primeira edição do projeto CM² ARTE CONTEMPORÂNEA contou com a participação de artistas como Cildo Meireles, Rosângela Rennó, Anna Bella Geiger, Carlos Vergara, Daniel Senise, Paulo Whitaker, Nino Cais, Rodrigo Braga, Antonio Dias, Laura Lima, Felipe Barbosa, Rosana Ricalde, Marcos Chaves, entre outros. Fonte: <https://coletivofiledepeixe.wordpress.com/cm%C2%B2-arte-contemporanea/>

6. Do outro lado do Oceano existem Maus Hábitos

Avistando a Rua Passos Manuel, no Porto, em Portugal, nomeadamente um edifício datado de 1939, encontramos hoje, no seu quarto piso, o *Maus Hábitos*. Falamos de um espaço que se pauta pelo desejo de introdução de cosmopolitismo na cidade do Porto, através da sua dinamização cultural. Desde o momento em que o espaço foi descoberto por Daniel Pires – seu diretor-, em 1999, o objetivo foi o da transformação do local num espaço de criação artística, aberto às diferentes formas de arte, capaz de projetar culturalmente o Porto. Mais do que isso, o objetivo primordial era precisamente proporcionar um lugar para projetos artísticos que não tinham espaço noutros contextos, passando ao mesmo tempo o conceito de reciclagem (Imagem 06).



Imagens 06 - Pormenor do pátio, entre o Salão Nobre e os espaços de concertos e exposições (à esquerda) e perspetiva da escadaria (à direita) do edifício onde está situado o Maus Hábitos. Fonte: Guerra, 2010.

No fundo, esta lógica de reciclar e de recuperar está também presente na própria forma como o edifício foi ocupado – contrato de comodato mediante o qual a recuperação do imóvel substituíu o pagamento de uma renda, numa espécie de *squatting* ou ocupação legal de edifícios

Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo

abandonados – para além de se refletir igualmente na estética assumida pelo espaço (BOTTÀ, 2020). Assim, no que respeita à decoração, percebe-se a preocupação em criar um ambiente acolhedor, informal e descontraído, permitindo a vivência do espaço como se de uma casa efetivamente se tratasse. Pelas várias divisões e corredores predomina uma ambiência retro, potenciada pelos objetos decorativos que assentam, então, numa lógica de reciclagem e reutilização, como que condizendo com a nova oportunidade que o *Maus Hábitos* constitui, simultaneamente para o edifício e para a oferta cultural da cidade do Porto. Pedra de toque do espaço é também a fabulosa vista que oferece sobre os telhados do centro do Porto. Como nos referiu Daniel Pires:

A ideia geral era aproveitar aquilo que mais ninguém queria. Portanto, o Maus Hábitos nasce um bocado disso, da área da reciclagem, todos os objetos que estão aqui dentro são em segunda, terceira, quarta, quinta mão... E ainda são reciclados para dar continuidade a essa questão. Para contrariar muito a ideia do consumismo que é vigente. (Daniel Pires In Guerra, 2010: 1033).

Este empreendimento entrecruza-se com o facto de as cidades começarem a descobrir que as suas características culturais distintivas são talvez as únicas vantagens que podem oferecer no contexto global (LANDRY, 2003). Adicionalmente, o interesse crescente das cidades pelo aspeto cultural materializa-se no facto de a cultura definir identidade, o que num mundo cada vez mais homogéneo (globalizado) contribui para gerar confiança sobre aquilo que verdadeiramente é único ou especial num local. Os artefactos e formas urbanas de hoje criam *meaning* na medida em que se relacionam com expressão, celebração e empreendimento das cidades e corporizam a identidade e valores de um local (SEO, 2020; VIRANI, 2020). De facto, o seu diretor reconhece tratar-se de um espaço *sui generis*, diferente dos restantes que existem na cidade, quer pela configuração muito próxima do conceito de “casa”¹², quer pela própria lógica de funcionamento, nomeadamente no que à sua vertente diurna diz respeito. Na verdade, o dia é apresentado pelo diretor do *Maus Hábitos* como sendo um elemento estruturante do espaço, enquanto a noite tem como principal função a de assumir-se como momento de lançamento e divulgação dos projetos, sobretudo os musicais. É desta forma que a música está presente e preenche o espaço, paralelamente à exploração do bar, tendo como função

12

Refira-se mesmo que, durante os primeiros anos, o espaço funcionou também como casa de Daniel Pires.



Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo

animar e mobilizar as pessoas, para além de ser o principal contributo para a sustentabilidade económica do projeto. Mas, e não deixando de ter um papel preponderante, a música não é o único elemento definidor do espaço, uma vez que este está inevitavelmente, e desde o início, muito ligado às artes plásticas, em virtude das áreas de formação dos seus responsáveis¹³. Assim, é necessário ressaltar a importância das artes plásticas, da fotografia do audiovisual e das artes performativas, mais sentida no início, mas que atualmente continua a preencher a agenda do *Maus Hábitos*, promovendo novos artistas nacionais e internacionais, bem como parcerias e intercâmbios entre eles. Por isso mesmo, grande parte das divisões desta "casa" encontra-se ocupada por exposições temporárias, não ignorando também a vertente formativa do espaço, onde se têm vindo a realizar com alguma regularidade vários *workshops* e oficinas referentes a diferentes áreas artísticas (Imagem 07).



Imagem 07 - Sessão de djing no Salão Nobre do Maus Hábitos

Fonte: Guerra, 2010

Para além dos conteúdos oferecidos, uma das ininterruptas preocupações do *Maus Hábitos* é a de garantir uma programação estável, sem vazios. Uma programação eclética, onde há espaço para a improvisação e experimentação, planeadas e organizadas, e que resulta, simultaneamente, de um trabalho do próprio espaço e das propostas que a ele chegam.

13

Aliás, nos primeiros tempos, o espaço funcionava apenas com exposições. Só mais tarde surgiram os concertos e os DJ sets.

Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo

E outra coisa que mantém sempre esta estabilidade é termos uma programação, uma cadência de programação inalterada, ou seja, não haver falhas na programação, não haver vazios programáticos. Tentámos desde o início imprimir um ritmo. (Daniel Pires In Guerra, 2010: 1035).

Ainda que esteja situado numa área central da cidade, a localização do *Maus Hábitos* surge, na discursividade do seu responsável, de um modo involuntário, algo que aconteceu por acaso, pelo simples facto do espaço ter sido descoberto. Hoje é visto como uma espécie de “farol”, ou seja, como um potencial fator de atração de pessoas e projetos para a área da cidade em questão. Aliás, um dos principais contributos para a vida cultural da cidade do Porto atribuído ao *Maus Hábitos* é precisamente o incentivo ao aparecimento de espaços com um conceito semelhante, ainda que com as suas especificidades, nomeadamente a liberdade que é tida como caracterizando o *Maus Hábitos* e não os restantes espaços. Na realidade, o *Maus Hábitos* é apresentado inevitavelmente como fazendo parte do tecido cultural da cidade, de tal modo que a sua emergência é assumida como um ponto de viragem no domínio cultural da cidade, um marco inspirador de novos projetos, ainda que sem um equivalente (nacional e internacional) para que se possa estabelecer comparação o que, por sua vez, faz aumentar o nível de exigência do próprio espaço, contribuindo para a sua evolução (Imagens 08).

Porque nós fazemos o tecido cultural da cidade, quer se queira quer não, portanto, todos os outros estão inscritos neste tecido. Em linhas diferentes, a fazer desenhos diferentes no padrão, mas estão lá, mas estão lá acho eu e é indissociável daquilo que disseste e bem, a questão se algum dia alguém fizer uma avaliação da cultura na cidade do Porto reparará que houve uma evolução e tem a ver com aparecimento do *Maus Hábitos*. Sem sombra de dúvida. (Daniel Pires In Guerra, 2010: 1036).



Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo



Imagens 08 - Perspetiva de um dos corredores (à esquerda) e da zona de fumadores (à direita) do Maus Hábitos Fonte: Guerra, 2010

É inevitável associar o *Maus Hábitos* à política cultural do Município no presente. Assim, a contradição capitalista está-lhe no cerno, uma vez que é um projeto subsidiado, mas simultaneamente uma voz crítica e de contestação. A própria localização do espaço assume-se um tanto distópica pois, por estar no coração da cidade do Porto, vê-se a braços com uma forte concorrência e competitividade na zona envolvente causada pela gentrificação comercial (LEE; HAN, 2020) desta área urbana, e que, naturalmente, acaba por se associar a questões sociais. A programação do *Maus Hábitos* procura contrariar esta gentrificação, uma vez que enfatiza a distinção e a diferenciação do espaço feita por via de uma resistência criativa que, através da colaboração social, marca a diferença no modo como as cidades são produzidas e consumidas (PINDER, 2008). O *Maus Hábitos* torna-se exímio na promoção de um ativismo cultural e artístico (BUSER *et al.*, 2013) que se repercutiu na forma como de combater os efeitos por vezes adversos das políticas urbanas. O posicionamento e a lide com novas e emergentes realidades confere solidez ao espaço e consolida uma imagem antagónica aos fenómenos de “moda” que se verificam em outros espaços desta índole na cidade, e, talvez por isso, o *Maus Hábitos* consiga ultrapassar o carácter cíclico que, de forma quase inevitável, os vitima. Para além disso, podemos encará-lo como um espaço de intervenção cultural, aspeto esse que contribuiu para que adquirisse ainda maior relevância no tecido cultural da cidade. Um exemplo deste pendor interventivo é o *Beyoncé Fest* que, desde 2016, tem como objetivo celebrar a música da cantora norte-americana Beyoncé e a mensagem que ela transmite, numa celebração das mulheres da comunidade negra e da sua riqueza cultural; mas também da comunidade LGBTQI+ (Imagem 09).

Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo



Imagem 09 – Cartaz promocional do Beyoncé Fest de janeiro de 2020

Fonte: <https://www.maushabitos.com/events/beyonce-fest/>

No caso do *Maus Hábitos*, a arte foi a chave para transmitir uma rutura com um sistema competitivo, capitalista e, muitas vezes, inócuo face àquele que é o papel que a arte e a cultura desempenham no desenvolvimento do tecido urbano. Este espaço veio provar que a arte – aliada à resistência e à inovação – é uma forma de desenvolvimento humano. Conseguimos identificar espaços desta índole um pouco por todo o mundo. Porém, o *Maus Hábitos* acaba por ser uma força motriz no contexto português, onde ainda estamos perante uma realidade geográfica e social em que não se valorizam as idas ao teatro, em que a frequência de exposições artísticas ou de museus não se revelam acessíveis a toda a população e, claro está, os hábitos de leitura não estão no patamar desejado. O espaço, além de deixar a sua marca na cidade, deixa também a sua impressão na população. O facto de os pais poderem levar os seus filhos a este espaço e tê-los em contacto com a natureza, com a música, com a arte e com a vida boémia é, desde logo, um passo para romper com estes pressupostos afirmados (Imagens 10).

Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo



Imagens 10 - Perspetiva de uma das zonas de venda de petiscos (à esquerda) e estandarte de divulgação da programação da cidade (à direita) no Maus Hábitos

Fonte: Guerra, 2010

7. (Des)Fechos

Quer a *Casa da Xiclet* quer o *Maus Hábitos*, ainda que separados por um Oceano, são projetos muito além dos seus tempos e espaços. As sucessivas crises financeiras, políticas e sociais que se têm feito sentir, tanto em Portugal como no Brasil, vêm de certo modo atestar a crucialidade de espaços como estes. É a resistência destes espaços que faz com que possamos afirmar que as artes e a cultura nunca foram tão desejáveis e que, paralelamente, um investimento nesses domínios nunca foi tão necessário.

Assim, estes dois espaços demonstram a pluralidade dos modelos sociais, enquanto se afirmam como produtos sócio-históricos chave na perceção das representações sociais que se produzem. Porém, e apesar do crescente interesse científico sobre estas questões, o exercício de acompanhamento da materialidade da inovação, da resistência e do empreendedorismo tem vindo a ser colocado de parte. Estes conceitos são dotados de uma certa ambivalência, ambivalência essa que é, desde logo, marcada pelo desconhecimento de que nem todo o tipo de empreendedorismo parte de uma base de *american dream*, mas que, frequentemente, advém da necessidade de fazer frente a adversidades políticas, económicas e sociais, como, por exemplo, o facto de o *Maus Hábitos* ter tido a necessidade de criar uma Associação que lhe servisse de *agência de marketing*, pois a falta de verbas tornara-se insustentável.

Outro aspeto a realçar é o facto de ambos os projetos terem surgido em contextos desprovidos de incentivos ao empreendedorismo social – a *Casa da Xiclet* nos anos 2000 e o *Maus Hábitos* em 1999. Neste cômputo, existe desde logo um conjunto de obstáculos promotores de entropia e

Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo

contradição, não só em termos legais, mas também sociais e económicos. Estes espaços veem-se obrigados a adotar, com frequência, uma lógica DIY (GUERRA, 2021), em que acabam por exercer múltiplas funções para possam permanecer no ativo. Porém, a legislação não acompanha as mudanças que este setor tem vindo a sofrer. Na verdade, não se verifica uma adaptabilidade política ao social e, conseqüentemente, à interligação deste campo com o chamado terceiro setor (GUERRA; SANTOS, 2014) que, aqui, se afirma com especial importância, dado que nos encontramos perante lógicas de uma economia social e solidária que se concretiza em dinâmicas subversivas de resistência e de (sobre)vivência.

No ínterim de contextos sociais e políticos atribulados, de baixíssima aderência e promoção governamental das instâncias culturais, os empreendimentos alternativos DIY emergem em um complexo ponto de inflexão. Se por um lado visam atender a um espaço e um consumo social disruptivo, por outro tendem a – mesmo que em partes – a curvarem-se em determinados momentos às normas estruturalizantes das condicionantes sociais e económicas que os abarcam. Daí uma sobrevivência por vezes entrecortada por momentos de crise onde têm-se que mobilizar o conjunto de agentes que por eles se interessam para efetivar sua relevância e operância. Pensar tais empreendimentos a partir de uma emulação ou aproximação da lógica liberal pode ser sobreudo potencializador das instâncias de contestação: a revolução que faz-se dentro é, por vezes, mais efetiva que aquela que tensiona de fora os limites muito bem postos e defendidos do capitalismo criativo. Nesse sentido, talvez o maior ganho desses empreendimentos para as indústrias criativas e para as comunidades em que pertencem seja este potencial de implosão que, mesmo lentamente, vêm deslocando a visão que o mundo social – e o mundo económico – carregam destes empreendimentos: a percepção que tais empresas não são, pura e somente, uma numeração de CNPJ abstrata (em termos brasileiros) mas que compõem-se por uma profusão dinâmica de CPFs (também em termos brasileiros, cadastro de pessoas físicas) que delas dependem para sobreviver. Nessa sobrevivência aparentemente azeitada vivem, contudo, pequenas raízes ou sementes disfóricas, promotoras de comedidos mas eficientes curto-circuitos na lógica empreendedora como resolutive da falta de apoio governamental.



Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo

Devemos também ter ciência que os debates inicialmente propostos entre democracia e democratização cultural são complexificados na contemporaneidade por uma terceira via, a da privatização cultural (WU, 2006), uma espécie de sequestro simbólico e operativo dos bens da cultura nas mãos daqueles agentes detentores das ferramentas logísticas, institucionais e altos capitais acumulados. A privatização cultural coloca um outro obstáculo à sobrevivência e manutenção desses espaços, que só pode ser superado a partir da conformação de empreendimentos criativos cada vez mais comunitários e cuja força opere, sobretudo, na relevância social para os espaços que integram. Criações como a *Casa da Xiclet* e o *Maus Hábitos*, embora possuam o Atlântico entre si, convergem a este ponto comum, o de tensão da ordem das coisas, ensaiando no cerne da cultura capitalista outros modos de ser e reexistir, e seguem ambos reexistindo há 21 e 22 anos respectivamente. No cerne de uma cultura total do capital, instigadora de um sistema doente e insustentável, brincamos que criações híbridas como os dois casos aqui analisados fazem valer à máxima de Sêneca: “é parte da cura o desejo de ser curado”.

Referências Bibliográficas

ABBING, Hans. *Why Are Artists Poor? The exceptional economy of the arts*. Amsterdão: Amsterdam University Press, 2002.

ANDRADE, Paulo. “Laerte: heroína trans ou homem vestido de mulher?”, 29/06/2017. *Jornal da USP*, s/p. Acessível em: <https://jornal.usp.br/ciencias/ciencias-humanas/laerte-heroina-trans-ou-homem-vestido-de-mulher/>

ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BAIN, Alison. Constructing an artistic identity. *Work Employment Society*, v. 19, n. 1, 25–46, 2005.

BANKS, Mark. *Creative Justice: Cultural Industries, Work and Inequality*. Londres: Rowman & Littlefield, 2017.

BELFIORE, Eleonora. Art as a means of alleviating social exclusion: does it really work? A critique of instrumental cultural policies and social impact in the UK. *International Journal of Cultural Policy*, v. 8, n. 1, 91-106, 2002.



Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo

BELFIORE, Eleonora. Who cares? At what price? The hidden costs of socially engaged arts labour and the moral failure of cultural policy. *European Journal of Cultural Studies*, <https://doi.org/10.1177/1367549420982863>, 2021.

BENDASSOLLI, Pedro F; WOOD JR., Thomaz. O paradoxo de Mozart: carreiras nas indústrias criativas. *Revista Organizações e Sociedade*, v. 17, n. 53, 259-277, 2010.

BIANCHINI, Franco. Remaking European Cities: The Role of Cultural Policies. In: BIANCHINI, Franco; PARKINSON, Michael (eds.). *Cultural Policy and Urban Regeneration. The West European Experience*. Manchester/ Nova Iorque: Manchester University Press, 1-20, 1993.

BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Eve. *O novo espírito do capitalismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOTTÀ, Giacomo. *Deindustrialisation and popular music: punk and 'post-punk' in Manchester, Düsseldorf, Torino and Tampere*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 2020.

BOURDIEU, Pierre. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. Porto Alegre: Zouk, 2016.

BURK, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Unisinus, 2003.

BUSER, Michael; BONURA, Carlo; FANNIN, Maria; BOYER, Kate. Cultural activism and the politics of place-making. *Analysis of Urban Change, Theory, Action*, v. 17, n. 5, 606-627, 2013.

CASTEL, Robert. *As metamorfoses da questão social: uma crônica do salário*. Petrópolis: Vozes, 2003.

COSTA, Alessandra Mello da; BARROS, Denise França; CARVALHO, José Luís Felício. A dimensão histórica dos discursos acerca do empreendedor e do empreendedorismo. *Revista de Administração Contemporânea*, v. 15, n. 2, 179-197, 2011.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *La nouvelle raison du monde. Essai sur la société néolibérale*. Paris: La Découverte, 2010.



Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo

DAVEL, Eduardo; CORÁ, Maria Amélia Jundurian. Empreendedorismo Cultural: cultura como discurso, criação e consumo simbólico. *Políticas Culturais em Revista*, v. 9, n. 1, 363-397, 2017.

DORNELAS, José. *Empreendedorismo na prática: mitos e verdades do empreendedor de sucesso*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

DRUCKER, Peter. *Inovação e espírito empreendedor: prática e princípios*. São Paulo: Cengage Learning, 2011.

DU GAY, Paul; PRYKE, Michael (eds.). *Cultural Economy: Cultural Analysis and Commercial Life*. Londres: Sage, 2002.

ELLMIEIER, Andrea. Cultural Entrepreneurialism: On the changing relationship Between the arts, culture and Employment. *The International Journal of Cultural Policy*, v. 9, n. 1, 3-16, 2003.

FILION, Louis Jacques. Empreendedorismo: empreendedores e proprietários gerentes de pequenos negócios. *Revista de Administração*, v. 32, n. 2, 5-28, 1999.

FOUCAULT, Michel. *The archaeology of knowledge and the discourse on language*. New York: Pantheon Books, 1972.

GILL, Rosalind. Cool, creative and egalitarian? Exploring gender in project-based new media work in Europe. *Information, communication and society*, v. 5, n. 1, 70-89, 2002.

GILL, Rosalind. *Technobohemians or the New Cybertariat?*. Amsterdão: Institute of Network Cultures, 2007.

GUERRA, Paula. 'Just can't go to sleep': DIY cultures and alternative economies from the perspective of social theory. *Portuguese Journal of Social Science*, v. 16, n. 3, 283-303, 2017.

GUERRA, Paula. *A instável leveza do rock. Gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)*. Porto: Universidade do Porto – Faculdade de Letras, 2010.

GUERRA, Paula. Cluster das Indústrias Criativas do Norte de Portugal. *Geografia – Revista da Faculdade de Letras*, v. 2, 249-268, 2013.



Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo

GUERRA, Paula. Other scenes, other cities and other sounds in the global South: DIY music scenes beyond the creative city. *Journal of Arts Management and Cultural Policy (Special Issue Creative Cities off the Beaten Path)*, 1, 55–75, 2020.

GUERRA, Paula. Raw power: punk, DIY and underground cultures as spaces of resistance in contemporary Portugal. *Cultural Sociology*, v. 12, n. 2, 241–259, 2018.

GUERRA, Paula. So close yet so far: DIY cultures in Portugal and Brazil. *Cultural Trends*, , DOI: 10.1080/09548963.2021.1877085, 2021.

GUERRA, Paula; SANTOS, Mónica. Narrativas das relações entre o Estado e as organizações do terceiro setor. *Sociologia. Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, v.XXVIII, 145-166, 2014.

HADLEY, Steven; BELFIORE, Eleonora. Cultural democracy and cultural policy *Cultural Trends*, v. 27, n. 3, 218–223, 2018.

HESMONDHALGH, David. *The Cultural Industries*. London: Sage, 2002.

KIYOMURA, Leila. "Arte de Matuck não têm regras nem respostas", 26/04/2017, Jornal da USP, s/p. Acessível em: <https://jornal.usp.br/cultura/arte-de-matuck-nao-tem-regras-nem-respostas/>

KIYOMURA, Leila. Arte de Matuck não tem regras nem respostas. Jornal da USP, 26/04/2017. Disponível em: <https://jornal.usp.br/cultura/arte-de-matuck-nao-tem-regras-nem-respostas/>

LAMONT, Victoria; MCGUIRK, Kevin. Introduction: Culture and the Economization of Everything. *Canadian Review of American Studies*, v. 47, n. 2, 161-170, 2017.

LANDRY, Charles. *The creative city*. Londres: Earthscan Publications, 2005.

LASH, Scott; URRY, John. *Economies of Signs and Space*. Londres: Sage, 1994.

LEE, Seon Young; HAN, Yoonai. When art meets monsters: Mapping art activism and anti-gentrification movements in Seoul. *City, Culture and Society*, v. 21, 1-7, 2020.



Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2015.

LOACKER, Bernadette. Becoming 'culturpreneur': How the 'neoliberal regime of truth' affects and redefines artistic subject positions. *Culture and organization*, v. 19, n. 2, 124-145, 2013.

MARTINS, Matheus Islabão; TAVARES, Larissa Ferreira & RODRIGUES, Marcio Silva. O discurso do empreendedor cultural e seus reflexos na cena alternativa da cidade de Pelotas (RS). *Políticas Culturais em Revista*, v. 9, n. 1, 210-243, 2016.

MCROBBIE, Angela. A Mixed Economy of Fashion Design. In: AMIN, Ash & THRIFT, Nigel (eds.). *The Blackwell Cultural Economy Reader*. Malden/Oxford: Blackwell, 3-14, 2004.

MENGER, Pierre-Michel. Artists as workers: theoretical and methodological challenges. *Poetics*, v. 28, n. 4, 241-254, 2001.

MICHETTI, Miqueli. Coletivos e Redes Culturais no Brasil Contemporâneo: notas sobre as relações entre cultura, economia e política na conjuntura neoliberal. *Dossiê Práticas e Políticas Culturais: Paradoxos e diálogos com a tecnologia Arquivos do CMD*, Volume 5, N.1. Jan/Jul 2017

MOULIN, Raymonde. *O mercado da arte: mundialização e novas tecnologias*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2007.

MÜLLER, Marcelo. "Casa da Xiclet, uma crítica", sem data, Papo de Cinema, s/p. Acessível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/casa-da-xiclet/>

OLIVEIRA, Ana. Do ethos à praxis. Carreiras DIY na cena musical independente em Portugal. In: GUERRA, Paula e DABUL, Lúgia (Eds.). *De Vidas Artes*. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras, 421-451, 2019.

PAUGAM, Serge. O enfraquecimento e a ruptura dos vínculos sociais: uma dimensão essencial do processo de desqualificação social. In SAWAIA, Bader (org.). *As artimanhas da exclusão: análise psicossocial e ética da desigualdade social*. 8ª edição. Petrópolis: Vozes, 67-86, 1999.

PINDER, David. Urban interventions: Arte, politics and pedagogy. *International Journal of Urban and Regional Research*, v. 32, 730-736, 2008. PIZANIAS, Caterina. *The Social Construction of an Art World: A Case Study in the Sociology of Painting*. Tese de Doutorado em Filosofia. Alberta: University of Alberta, 1992.



Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo

QUINTELA, Pedro. A obscuridade do trabalho na “agenda” criativa em Portugal. In *Livro de Atas do IX Congresso Português de Sociologia: “Portugal, território de territórios”*. Lisboa: Associação Portuguesa de Sociologia, 2017.

QUINTELA, Pedro; FERREIRA, Claudino. Indústrias culturais e criativas em Portugal: um balanço crítico de uma nova ‘agenda’ para as políticas públicas no início deste milénio. *Revista Todas as Artes*, v. 1, n. 1, 88-110, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. São Paulo: Autêntica, 2007.

SALGADO, Julia. *Entre solitários e solidários: o empreendedor nos discursos da Folha de S. Paulo (1972-2011)*. Tese de Doutorado em Comunicação e Cultura. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, 2016.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Editora Cortez, 2010.

SCHUMPETER, Joseph Alois. *Teoria do desenvolvimento econômico: uma investigação sobre lucros, capital, crédito, juro e o ciclo econômico*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

SEO, U-Seok. Urban regeneration governance, community organizing, and artists’ commitment: A case study of Seongbuk-dong in Seoul. *City, Culture and Society*, Volume 21, June 2020, 100328, <https://doi.org/10.1016/j.ccs.2019.100328>, 2020.

SILVA, Augusto Santos; BABO, Elisa Pérez; GUERRA, Paula. Políticas culturais locais: contributos para um modelo de análise. *Sociologia, Problemas e Práticas*, v. 78, 105-124, 2015.

SIMPSON, Charles R. *Soho: The Artist in the City*. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

THOMPSON, Don. O tubarão de 12 milhões de dólares: a curiosa economia de arte contemporânea. São Paulo: Editora BEI, 2012.

THORNTON, Patricia. The sociology of entrepreneurship. *Annual Review of Sociology*, v. 25, 19-46, 1999.

THORTON, Sarah. Sete dias no mundo da Arte: bastidores, tramas e intrigas de um mercado milionário. Rio de Janeiro: Agir, 2010.



Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo

VALCK, Marijke de. Film Festivals, Bourdieu, and the Economization of Culture. *Canadian Journal of Film Studies/Revue Canadienne d'études cinématographiques*, v. 23, n. 1, 74-89, 2014.

VENÄLÄINEN, Juhana. Culturalization of the Economy and the Artistic Qualities of Contemporary Capitalism. *Art and the Challenge of Markets*, v. 2, 37-64, 2018.

VIRANI, Tarek. Micro-community engagement and area-based regeneration in east London: The case of Chrisp Street Market. *City, Culture and Society*, Volume 21, June 2020, 100328, <https://doi.org/10.1016/j.ccs.2020.100345>, 2020.

WALLERSTEIN, Immanuel. *The Politics of the World-Economy. The States, the Movements and the Civilizations*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

WEBER, Max. A ética protestante e o "espírito" do capitalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WU, Chin-Tao. A privatização da cultura. Boitempo: São Paulo, 2006.

VIDEOGRAFIA

AMARAL, Sofia. Documentário. "Casa da Xiclet". Cor. 47 minutos. 2016. Acessível em: <https://vimeo.com/189298320>