

TÍTULO OS SUJEITOS DO NEOLIBERALISMO

ORGANIZAÇÃO FERNANDO AMPUDIA DE HARO E JOSÉ NUNO MATOS

DEPÓSITO LEGAL

487087/21

ISBN

978-989-54861-4-4

1.ª EDIÇÃO

Agosto 2021

CAPA

Alejandro Levacov

PAGINAÇÃO

André Luz

CO-EDIÇÃO

Livraria Tigre de Papel

mail: geral@tigrepapel.pt

www.tigrepapel.pt

www.facebook.com/tigrepapel.pt

Outro Modo Cooperativa Cultural

mail: livros.lmd.pt@gmail.com

https://livrosoutromodo.com

www.facebook.com/livrosoutromodo

IMPRESSÃO

Tipografia Lousanense, Lda, Lousã

Reservados todos os direitos. Esta edição não pode ser reproduzida, nem transmitida, no todo ou em parte, por qualquer processo electrónico, gravação ou outros, sem prévia autorização da Editoras.

© Livraria Tigre de Papel, Outro Modo, Lisboa, 2021.

OS SUJEITOS DO NEOLIBERALISMO

ORGANIZAÇÃO

FERNANDO AMPUDIA DE HARO

JOSÉ NUNO MATOS

ÍNDICE

- 07 INTRODUÇÃO
Fernando Amputua de Haro, José Nuno Matos
- 19 ESTAFETAS, 'INFLUENCERS', MICROINVESTIDORES E
'EMPREGÁRIOS': CONTRADIÇÕES DO EMPREENDEDORISMO
NO CAPITALISMO TARDIO
Adriano Campos, José Ricardo, José Soeiro
- 43 O ANFITRIÃO E A ANFITRIÃ: HOSPEDAGEM,
TRABALHO EMOCIONAL E PRECARIEDADE EM LISBOA ATRAVÉS
DA PLATAFORMA DIGITAL AIRBNB
Rodrigo Saturnino
- 69 ANALISTA FINANCEIRO: OUTSIDERS DENTRO DO MERCADO
Alexandre Silva
- 87 O PSICÓLOGO POSITIVO: O MERCADO E A ESCOLHA DA FELICIDADE
Fernando Amputua de Haro
- 107 O OPERÁRIO: ENTRE A RECOMPOSIÇÃO DE CLASSE
E A RAZÃO NEOLIBERAL
João Pedro Santos
- 129 O DESEMPREGADO: ECONOMIA MORAL DA AUSTERIDADE,
SENDO COMUM E SACRIFÍCIO EM PORTUGAL (2011-2014)
Patrícia Alves de Matos
- 135 DESIGNER: PROFISSÃO EMBLEMÁTICA DO NEOLIBERALISMO?
Pedro Quintela

179 ARTISTA: ENTRE A PERFORMANCE COMPETITIVA

E A EXISTÊNCIA COMO FUGA

Teresa Duarte Marinho

207 JORNALISTA: TRABALHO, NEOLIBERALISMO E SUBSUNÇÃO

José Nuno Matos

INTRODUÇÃO

FERNANDO AMPUDIA DE HARO

JOSÉ NUNO MATOS

fissionais dentro do setor cultural e criativo⁶¹. Certamente que os próximos anos, com a provável manutenção do cenário de crise económico-social, agravada agora por uma inédita crise sanitária despoletada pela pandemia COVID-19, serão decisivos para se confirmar, ou não, a consolidação e ampliação de algumas destas experiências, permitindo o aprofundamento desta reflexão.

ARTISTA: ENTRE A PERFORMANCE COMPETITIVA E A EXISTÊNCIA COMO FUGA

TERESA DUARTE MARTINHO *

* Teresa Duarte Martinho é investigadora no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, especializada no estudo do sector cultural em particular das profissões culturais e das consequências do processo de digitalização na cultura. Foi co-organizadora do Livro Cultura e Digital em Portugal (2016, Afrontamento! Publicou, entre outros textos, *Researching Culture through Big Data: Computational Engineering and the Human and Social Sciences* (revista Social Sciences, 2019). É licenciada e doutorada em sociologia, pelo ISCTE-IUL. Foi investigadora no Observatório das Actividades Culturais, entre 1996 e 2011, e trabalhou como jornalista principalmente nas áreas das artes e da cultura, entre 1990 e 1996. É docente, desde 2016, de Introdução às Ciências Sociais na Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa. Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, IP, no âmbito da celebração do contrato-programa previsto nos números 4, 5 e 6 do art.º 23.º do D. L. n.º 57/2016, de 29 de agosto, alterado pela Lei n.º 57/2017, de 19 de julho.

61 Cf. QUINTELA (2017), *op. cit.*

A diversidade de profissões e ocupações que materializam a organização do trabalho é uma dimensão entre as mais reveladoras dos modelos de comportamento, emoções e valores que formam a subjetividade preconizada pelo neoliberalismo. A figura do artista salienta-se por ser especialmente esclarecedora do ajustamento que tal mentalidade pressupõe entre a individualidade e os fatores externos. Os motivos da importância particular do artista para a compreensão da ideologia neoliberal são desenvolvidos neste capítulo em três etapas, com foco especial nas artes visuais, onde emergiu o termo artista. Na primeira parte, aborda-se o regime vocacional que caracterizou o *ethos* artístico desde o século XIX e identificam-se contradições e constrangimentos que têm vindo a ser percebidos, no quadro neoliberal, na conjugação de princípios fundacionais da esfera da arte: expressão, liberdade, inconformismo, flexibilidade. A segunda seção reflete sobre a apropriação pela economia daqueles valores, desde finais de 1970, com o objetivo de moldar a reorganização económica e social do trabalho, centrada no individual e coadjuvada por tecnologia cada vez mais portátil e minimal. Analisa-se, a par, a transferência e assimilação de lógicas empresariais pela arte e as confluências e tensões que marcam a relação arte-em-presariado. A terceira parte aborda um interdito constitutivo do campo artístico e das trocas simbólicas, o tabu da explicitação em torno da linguagem e dos valores da economia, mostrando como tem vindo a ser exposto e descoberto por força dos imperativos da profissionalização, empregabilidade e concorrência. Sem que houvesse a erosão total daquele interdito, requer-se aos artistas a gestão hábil da demonstração da orientação do trabalho pelo alcance de lucro material e reconhecimento, um processo implícito de desigualdades, pois a sua condução depende fortemente da posse de recursos culturais e financeiros. Também entre artistas vai sendo percecionada a importância da ação coletiva, para superar a escolha entre a *performance* de agressividade competitiva ou a vida como fuga e deserção.

Representação, expressão, liberdade, flexibilidade: do artista em regime vocacional à percepção de contradições

A ideia de que existe uma separação profunda entre a nossa visão do mundo e o mundo em si mesmo, captada e aprofundada pela filosofia e pela teoria artística desde os séculos XVII e XVIII, atenua-se crucial para a compreensão da mudança significativamente no modo de entender esta atividade e o lugar crescentemente afirmado dos artistas nos séculos XIX e XX. Em vez de traduzir a capacidade de alguns para retratar exatamente a natureza e o mundo visível, a criação de imagens passou a significar principalmente a expressão da subjetividade do produtor. O engenho ótico da câmara escura iniciou, desde o século XVI, a alteração radical do entendimento da pintura e do *ethos* de artista ao promover o desenvolvimento de uma nova tecnologia de captação e representação das coisas, a fotografia.¹

A par da definição e da valorização da pintura como expressão do criador e da sua subjetividade, consolidou-se, desde o século XIX, a visão da arte como esfera de liberdade, impulsionada pelos artistas impressionistas, contestando o academismo e o monopólio do ensino e da consagração.² A partir daí, o paradigma vocacional definiu o trabalho dos pintores e escultores, estendendo-se pouco a pouco a toda a atividade artística, acentuando a vocação, em vez da aprendizagem formal, a busca do novo e da originalidade; a duração e a regularidade indeterminadas do processo criativo; o carácter insubstituível do artista, cuja imaginação e intervenção apresenta uma inclinação predominantemente subversiva.³ No regime de singularidade, um termo proposto por Nathalie Heinich para designar o sistema de valorização associado ao regime vocacional,

os artistas têm tido o estatuto de exceção democraticamente aceite, justificada por se considerar que possuem dons inatos e cumprem uma missão de interesse geral.⁴

“Espectáculo mundial”, assim surge denominado o panorama artístico, a partir de 1980, em *Espectro do mundo. Uma nova história da arte*, relato orientado pelas ideias de que as obras de arte podem revelar realidades de outro modo invisíveis e as mutações artísticas são interdependentes das transformações sociais, tecnológicas e políticas.⁵ Além da monumentalidade da escala de esculturas, instalações e dos espaços de exposição, Bell alude à centralidade crescente da figura do artista empresário. Alguém cuja arte resulta da combinação, nas suas palavras, de “carreirismo”, “instinto de sanguesuga para as veias do desejo do consumidor” e apropriação de “esforços alheios”, seja o trabalho de outros artistas, recrutados e coordenados à medida dos projetos e ateliês dos empregadores, ou o labor de artesãos em aldeias remotas e de pobreza extrema.⁶ Bell identifica este tipo de artista designadamente em Jeff Koons (1955) e Damien Hirst (1965), com ateliês em Nova Iorque e Londres, que sobressaem por, simultaneamente, figurarem entre os artistas cujas obras atingem os preços mais altos, conduzirem a gestão de parcerias com galeristas, colecionadores e patronos, desde bancos e empresas de luxo aos municípios mais cosmopolitas,

1 BELL, J. (1999), *What is painting? Representation and modern art*, London, Thames and Hudson.

2 *Ibidem*.

3 HEINICH, N. (1999), *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Klincksieck; HEINICH, N. (2005), *L'Éthique artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard.

4 HEINICH, N. (2005), *op. cit.*; WEBBER, M. (1978), *Economy and Society. An Outline of Interpretive Sociology*, Berkeley, University of California Press. O regime baseado na vocação é associado também ao cientista. Mas as trajetórias artísticas têm sido menos exigentes em competências específicas e procurado mais a expressividade subjetiva do que o conhecimento universal. Não são tão enquadradas por regulamentos coletivos e têm estado mais sujeitas à incerteza. A conjugação destes aspetos serviu de base à singularização e à originalidade do artista, tomando a marginalidade mais admissível neste perfil do que na figura do cientista (HEINICH, N. (2005), *op. cit.*; HEINICH, N. (2012), *Da la Fröhlichkeit. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard). Para aprofundar o significado do que seria a apóteia da arte para a melhoria da sociedade e dos indivíduos, e dos argumentos que comecem tal princípio, ver BELFIORE, E., BENNETT, O. (2008), *The social impact of the arts. An intellectual history*, Palgrave Macmillan.

5 BELL, J. (2009), *Espectro do Mundo. Uma Nova História da Arte*, Lisboa, Orfeu Negro, p. 451.

6 BELL, J. (2009), *op. cit.*, pp. 454-456; DERESHEVSKISZ, W. (2015), *The death of the artist—and the birth of the creative entrepreneur. The Atlantic Monthly*, Disponível em <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2015/01/the-death-of-the-artist-and-the-birth-of-the-creative-entrepreneur/383497/>. Consultado em 12.12.2020.

e concederem peças e projetos com propósitos de diversão, estereotipação e choque.

Numa inquirição conduzida pelo artista e curador Marko Sramenkovic sobre o entendimento de liberdade na configuração neoliberal, vários artistas, curadores e teóricos europeus⁷ identificaram paradoxos relacionados com a conjugação dos valores mais associados à vida de artista: expressão, liberdade e flexibilidade.⁸ Emerge nas respostas a consciência de que o artista opera, há décadas, como modelo de trabalhador, isto pela sua atividade decorrer em condições de relativa liberdade de controlo de tempo, sem hierarquias e tender a manter um estilo de vida nómada. Mas se para alguns artistas surgem oportunidades de alcance de sucesso no circuito artístico e outros contextos – favorecidos por recursos educacionais superiores, que caracterizam a maior parte da população nas artes –, para outros, que estão limitados por condições precárias e falta de poder de negociação, a flexibilidade converte-se somente em “flexploração”, beneficiando em exclusivo o empregador. Por outro lado, alguns apontam que o modelo de artista como profissional tornou-se a norma, sendo o artista compelido a adotar competências e papéis de outras áreas, de maneira a prosseguir a construção de uma carreira e a assimilar princípios como os da concorrência e motivação económica na orientação da atividade. Para preservar a liberdade face à hegemonia das regras do mercado, advoga-se a importância do Estado intervir e continuar a desempenhar o papel de patrono, apoiando a experimentação e a criação artística.⁹

O progressivo afastamento da incumbência de replicar o mundo em imagens e a substituição de competências de reprodução

7 A inquirição referida não inclui artistas portugueses. Em Portugal, o tema do trabalho cultural e artístico no quadro neoliberal tem tido um lugar muito mau, mas medido e na investigação em ciências sociais, continuando por promover uma investigação e um diálogo crítico, que permita também conhecer as perceções dos artistas e dos trabalhadores da cultura acerca do lugar da sua atividade na atual configuração social.

8 STAMENKOVIC, M. (2008). “Artist as a role model in neoliberal economies”, *L’Observatoire*, 33 (1): 71-75.

9 *Ibidem*, p. 73.

da realidade pela capacidade de expressar a experiência tornou os artistas também cada vez mais “analistas” e estimulou a sua faceta questionadora de modelos sociais, políticos e cognitivos. Alguém questiona, então, se a economia neoliberal precisará do perfil do artista “analista e investigador”, gerador de indagações; sendo dispensável, surge o risco de extinção: “um conceito chave do neoliberalismo é deixar que as coisas aconteçam sem qualquer intervenção (...) [a intervenção estatal esperável pelo regime neoliberal consiste no direcionamento dos indivíduos para sistemas de mercado]”. Se a criatividade, visual ou não, estiver limitada ao comentário (...), então o artista terá tempos difíceis nos anos próximos¹¹. As várias perspetivas são atravessadas pela perceção de que os artistas, perante expectativas neoliberais – desvalorizadoras de atitudes críticas, culturas contra hegemónicas e identidades coletivas –, integram ocupações em reconfiguração e em deslocação para um novo paradigma identitário¹².

Do levantamento sintético de algumas contradições percebidas por artistas, curadores e teóricos na sua atividade no quadro neoliberal, salientem-se duas ideias principais acerca da articulação entre liberdade, flexibilidade e papel modelar do artista. Em primeiro, os paradoxos identificados traduzem a recuperação pela economia capitalista do significado positivo do termo flexibilidade – criatividade, disponibilidade para novas experiências, colaboração, curiosidade pela diferença –, de um modo que aparentemente o expande mas, afinal, tem vindo a distorcer, cultivando e intensificando uma ideologia de competição e individualismo¹³. Em segundo, a perceção das tensões entre

10 HARVEY, D. (2010). *A brief history of neoliberalism*, Oxford, Oxford University Press.

11 STAMENKOVIC, M. (2008), *op. cit.*, p. 75.

12 HFIELD, K. (2015), “Paradox and potential: Fine Art employability and enterprise perspective”, *Art, Design & Communication in Higher Education*, 14 (2): 175-188; KENNING, D. (2019), “Art world strategies: neoliberalism and the politics of professional practice in fine education”, *Journal of Visual Practice*, 18 (2), pp. 115-131.

13 SENNETT, R. (1998), *A cultura do caráter. Consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo*, Rio de Janeiro e São Paulo, Editora Record; HOLMES, B. (2002), “The Flexible Personality: For a New Cultural Critique”, In B. Holmes (ed.), *Hieroglyphs of the future. Art and politics in a networked era*, Paris/Zagreb, Akzant, pp. 106-137.

liberdade e flexibilidade é um sintoma da dificuldade de manutenção do regime vocacional dissociado de lógicas empresariais na *organização da atividade artística, a começar pela etapa da formação*¹⁴. Tal dificuldade varia em diferentes contextos e países, de acordo com o tipo de relações que artistas desenvolvem com o Estado, o mercado e o terceiro setor e a distribuição dos recursos de fonte privada, dos meios não privados, provenientes do Estado e do terceiro setor, e da expressão da economia da dívida, traduzida na partilha de espaço, instrumentos de trabalho e equipas.

As especificidades do trabalho artístico, resultantes de uma ligação distinta entre liberdade, flexibilidade, incerteza e pluralidade, têm retido o interesse das ciências sociais pelos questionamentos que as lógicas das ocupações artísticas lançam à teorização e ao estudo empírico das profissões, da fase do ensino até ao processo de reconhecimento. O traço de incerteza na vida laboral nas artes e nas ocupações culturais desdobra-se noutras facetas, sobressaindo as seguintes: dependência de uma procura indeterminada, não regulada por nenhuma autoridade cultural e social; dificuldade de controlar quer a entrada no mercado de trabalho, quer as condições de concorrência por lugares e posições disponíveis; desempenho simultâneo de atividades temporárias e diferenciadas, não exclusivamente relacionadas com o universo artístico e cultural; pagamento intermitente ou concentrado no tempo; desenvolvimento de atividades sem remuneração, como condição de procura e angariação de oportunidades, um modelo existencial que exclui os que têm menores recursos económicos; dedicação ao trabalho guiada fundamentalmente pela vocação, autoexpressão e autonomia, que operam como atenuantes de

condições desfavoráveis; centralidade do trabalho colaborativo e praticado em redes de dimensão e escala variável¹⁵.

A flexibilidade disseminada e o artista como trabalhador em-presário de si mesmo

A origem do processo pelo qual o artista se tornou um exemplo de trabalhador para outras atividades e as contradições em redor da figura de artista empreendedor e da sua aparente liberdade ganha maior alcance na revisitação da personalidade flexível, um tipo-ideal revelador da subjetividade tal como tem sido modelada pelo capitalismo contemporâneo desde finais de 1970. A força do comportamento humano flexível alude à adaptação ágil a contextos e circunstâncias diferenciadas, sem que daqui resulte obrigatoriamente uma deformação, podendo propiciar a emancipação¹⁶. Convoca imagens afirmativas: criatividade, mobilidade, partilha, entreajuda, apreciação da diferença e das experiências novas, relações paritárias, compoendo um ideário reconhecível como criação do movimento da contracultura de final de 1960 e 1970, defensor da urgência de mudanças em várias áreas — economia, arte, ciência, política, cultura, saúde, família, sexualidade —, como condição

14 CHIAPPELLO, É. (1998). *Artistes versus managers. Le management culturel face à la critique artiste*. Paris, Métaube; BORJA, S., SOTO, S. (2009). "Production artistique et logiques économiques: quand l'art entre en régime entrepreneurial". *Revue Sociologique*, Association Regards Sociologiques. Disponível em <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-0287397/>, [Consultado em 12.12.2020]; KENNING, D. (2019), *op. cit.*

15 Ver especialmente, de um grupo mais vasto de autores e obras, BANKS, M. (2020). "The work of culture and C-19". *European Journal of Cultural Studies*, 23(4), pp. 648-654; BECKER, H. S. (1982). *Art World*. Berkeley, University of California Press; BOLTANSKI, L., CHIAPPELLO, E. (1999). *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris, Gallimard; BOLTANSKI, L., ESCOFFIERRE, A. (2017). *Enrichissement: une critique de la marchandisation*. Paris, Gallimard; BORGES V., COSTA, P. (orgs.). (2012). *Criatividade e instabilidade: Novos desafios à vida dos artistas e dos profissionais da cultura*. Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais; DELGADO, A., BORGES V., DEIX, S. (orgs.) (2010). *Profissão e vocação: estudos sobre grupos profissionais*. Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais; GOMES, R. T., MARTINHO, T.D. (2009). *Trabalho e qualificação nas atividades culturais: Um panorama em várias dimensões*. Lisboa, Observatório das Atividades Culturais; PREIDSON, E. (1986). "Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique". *Revue française de sociologie*, 27 (3), 431-443; HEINICH, N. (2000). *Erra erratum. Critique et identité*. Paris, Editions La Découverte; MENGER, P.-M. (1999). "Artist, Labor, Market and Career". *Annual Review of Sociology*, 25, pp. 541-574; MARTINHO, T.D. (2013). "Mediadores culturais em Portugal: peões e trajetórias de um novo grupo ocupacional". *Análise Social*, 207, XVIII (2ºº), pp. 422-444; MARTINHO, T.D. (2020). "Artes, cultura da informação e população na revista *Antropologia*". In: L. L. Garcia et al. *O design: entre-livres, os media e o jornalismo*. Coimbra, Alameda/ERC, pp. 205-228.

16 SENNETT, R. [1998] (2005), *op. cit.*

de libertação individual e social. Mas a palavra flexível foi reme-
tendo cada vez mais para as práticas económicas caracterizadas
por contratos laborais temporários, produção ajustada à procura,
centralidade dos produtos informacionais e dependência extrema
de dinheiro virtual.

A face positiva da palavra flexível, em sintonia com o espírito de
mudança defendido pela contracultura, acabou por ser apropriada
e enviesada pelo neoliberalismo. De acordo com Luc Boltanski e
Ève Chiapello, cada nova fase do capitalismo integra e reorganiza
críticas ao período anterior e, assim, o modelo organizacional do
trabalho em rede emergiu como resposta às críticas contra a explo-
ração laboral, a burocracia, o autoritarismo e a alienação associados
ao regime de produção em massa. No seu lugar, propunha-se uma
nova cultura laboral, flexível, renovável e não sedentária, baseada
na tecnologia do computador pessoal e na indústria das teleco-
municações, valorizadora do nomadismo digital¹⁷. A atratividade
do esquema resultava de uma articulação particular entre lógicas
organizacionais, valores e tecnologia, num arranjo que sugeria
a devolução ao trabalhador da propriedade de si mesmo e a sua
reelaboração na figura do *prezenter*, fundindo os papéis de pro-
dutor e consumidor. A economia cultural-cognitiva designava o
novo programa, pressupondo um trabalhador em rede persona-
lizado, gerindo a sua atividade e o seu tempo num modelo micro
(o projeto) em conexão direta com os outros trabalhadores, sem
hierarquia aparente.

A disseminação da lógica de autogestão do trabalho teve, de
acordo com alguns autores a vantagem ideológica de servir de ar-
gumento legitimador do esbatemento das associações sindicais e
do desmantelamento de programas e políticas do Estado provi-
dência¹⁸. A apropriação das disposições artísticas e estruturas orga-
nizacionais da personalidade flexível produziam o resultado anta-

gónico, com a interação humana tendendo a assumir uma função
utilitarista e desvalorizando a conexão tradicional entre proximi-
dade e comunidade. Tem sido reforçado um *ethos* de envolvimento
interpessoal sem compromisso ou associação durável como condi-
ção normalizada da existência urbana; a atenção à vulnerabilidade
do outro visa mais poder suplantá-lo do que a compreensão e a
entrevista¹⁹. Tendendo as desigualdades a ser consideradas um
resultado de fálhas pessoais, o culto da *performace* individual ab-
sorve o esforço de cada um, ocupado a comprovar o seu valor de
maneira a garantir a sobrevivência na instabilidade²⁰. A concen-
tração no individual é tanto mais estimulada pela duração de mo-
dalidades contratuais tomadas predominantes – contrato a prazo,
trabalho temporário, trabalho independente – que possibilitam às
empresas recrutar e manter a mão-de-obra de acordo com os flu-
xos de maior ou menor produtividade. Assim foi sendo redefinida
a atitude racional, calculista e *blasé* que Georg Simmel capou nos
indivíduos e nas interações sociais nas grandes metrópoles no co-
meço do século XX, em resposta adaptativa às exigências e condi-
ções da vida moderna²¹.

O computador, crescentemente integrado no trabalho e no tern-
po livre pelo refinamento tecnológico da portabilidade e acessibili-
dade, reforçou o seu papel nuclear na economia do conhecimento,
cada vez mais significando produção digital assente em trabalho
*freelancing*²². O processador de informação constitui um instru-
mento simultaneamente industrial e cultural, de presença ambi-
valente crescentemente reforçada pela proliferação de plataformas
digitais e medidas obtidas em tempo real por algoritmos e *data
analytics*. Tanto libera a mobilidade, o horário e o local de traba-

19 SCOTT, A. J. (2007), "Capitalism and Urbanization in a New Key? The Cognitive-Cultural Dimension", *Social Forces*, 85 (4), pp. 1465-1482.

20 EHRENBURG, A. [1991] (2010), *O culto da performance: da economia empresarial à depressão nervosa*, Apuracida, SP. Idéias & Letras.

21 SIMMEL, G. [1903] (2005), "As grandes cidades e a vida do espírito", *Mimesis*, 2 (11), pp. 577-591.

22 CARPELLI, P., KELLER, J.R. (2013), "Classifying work in the new economy", *Academy of Management Review*, 38 (4), pp. 1-22.

17 BOLTANSKI, L., CHIAPELLO, È. (1999), *op. cit.*

18 HOLMES, B. (2002), *op. cit.*

lho como exerce o controlo e a monitorização de fluxos de movimentos, interesses e produtividade do trabalhador, estimulando nos funcionários em rede a busca de reputação, um capital social individual que passou a moldar as concepções de trabalho e valor.²³

A *glamorização* e o insuflar da subjetividade flexível consolidou, de modo particularmente vincado nas grandes áreas urbanas, os sistemas cognitivo-culturais de produção e trabalho. Ai têm geminado e sido afinadas formas disritas de trabalho comumente baseadas na criatividade e inovação, tomadas alicerce do setor cultural e criativo, que associa arquitetura, design, informática, publicidade, televisão e outros media, teatro, artes visuais, música, cinema.²⁴ Na economia cognitiva-cultural converge um estrato amplo de perfis altamente qualificados em literacia digital – programadores informáticos, publicitários, gestores de *marketing* digital, designers, investigadores científicos, artistas, jornalistas polyvalentes, produtores, curadores, críticos, engenheiros dedicados à montagem de festivais e grandes eventos, analistas de redes – cuja remuneração é muito variável em montante, de acordo com diferentes fases das trajetórias²⁵ no território do nomadismo digital. O trabalho sem retribuição financeira opera como estratégia voluntarista de auto-divulgação de *freelancers* para aceder a um posto de trabalho e acaba por constituir uma condição privilegiada, vedada aos mais destituídos de recursos financeiros e culturais. Por outro lado, o trabalho não pago, por muito qualificado que seja quem o pratica, perde lugar na consciência coletiva como trabalho. Entre os trabalhadores cognitivo-culturais-digitais, especialmente aqueles que se encontram no começo da vida profissional, ressalta a pertença a grupos sociais

relacionados com o trabalho e a propensão a dedicar parte significativo do tempo, além das horas de trabalho, na construção de relações com outros colegas, para firmar sua vantagem competitiva.²⁶

Tal como o regime vocacional contribuiu, desde o século XIX, para legitimar as práticas artísticas e impulsionar um processo de autonomização da produção artística, nas últimas duas décadas um *ethos* novo, o de artista empresário e empreendedor de si mesmo, tem sido incentivado e apoiado para promover a coexistência de diferentes registos no campo da arte e também para afirmar, abertamente, a aliança e a influência recíproca entre arte e economia. Traduzindo o ingresso no domínio artístico de fundamentos próprios da economia mundializada e neoliberal²⁷, a convergência e a mistura de valores das esferas artística e económica legítima e sublinha papéis cujas adoção varia de acordo com os domínios artísticos, as trajetórias e a visibilidade procurada. Representa uma transformação simbólica cujo vigor não significa, ainda, a total erosão da criatividade em regime vocacional, quer entre artistas quer no discurso e representações do senso comum sobre este grupo.

Em *Artistas versus managers*, Ève Chiapello mostrou a progressiva conciliação, desde a década de 1980, de duas esferas tradicionalmente afastadas e autoexclusivas: os mundos da arte e o universo da gestão-empresariado-economia. Artistas e autores encontram-se cada vez menos em condições de desenvolver críticas à área da gestão e aos seus agentes, em grande parte porque os modos como exercem a sua atividade alteraram-se e os argumentos com que repudiavam esses domínios – como a ideia de ser capaz de viver e trabalhar sem planejar recursos, por mais instáveis, escassos e indeterminados que sejam – esbateram-se.²⁸ Em *Retrato do artista enquanto trabalhador*, Pierre-Michel Menger chama também a atenção para a superação da diferenciação polarizada entre, de um lado, o idealismo sacrificial do artista, e, no outro extremo, o

23 GANDINI, A. (2016), *The reputation economy: understanding knowledge work in digital society*, London, Palgrave Macmillan.

24 HESMONDHALGH, D. (2008), "Cultural and creative industries", In T. Bennett, J. Flow (eds.), *The Sage Handbook of Cultural Analysis*, London, Sage Publications, pp.52-569.

25 Os estratos informacionalmente qualificados comparam com a população de trabalhadores que possuem escolaridade inferior, auferem salários baixos e concentram a atividade em setores que requerem, principalmente, o trabalho manual: transportes, restauração, hotelaria, limpeza e manutenção, serviços domésticos, incluindo o cuidado e o acompanhamento de crianças e idosos.

26 SCOTT, A. J. (2007), *op. cit.*

27 DERESIEWIKSZ, W. (2015), *op. cit.*

28 CHAPELLO, È. (1998), *op. cit.*

materialismo calculista do profissional e da economia.²⁹ O autor equívoca o artista contemporâneo a um trabalhador com capacidade de atuar como empresário de si mesmo, para poder enfrentar a incerteza, a indeterminação e a flexibilidade padronizada, com as quais a arte coexistiu com mais longevidade.

A aproximação e os intercâmbios entre o paradigma vocacional e o paradigma do empreendedorismo ocorrem também a par da junção do termo indústrias culturais com a expressão indústrias criativas, desde final dos anos 1990, e do incremento da economia criativa. Exprimem-se na multiplicação do artista em papéis variados, para o que contribui a sua familiarização com a pluralidade e a flexibilidade e de onde resulta um painel de personagens mais ou menos afins: artista coordenador de equipas e candidaturas em concursos diversos; artista gestor de coletivos e ou transitando de grupo em grupo, predominando um coletivismo mais instrumental do que fundado num projeto estético-político alternativo³⁰; artista programador, comunicador e divulgador; artista desdobrado em músico, ator, escritor e cineasta, potenciando o valor da curiosidade; artista gestor de redes sociais, com tempo encurtado para a criação³¹ e modelando, com probabilidade, o seu trabalho segundo os comentários e gosto dos seguidores; artista *influencer*, cuja apresentação e consagração é suportada pelas plataformas digitais, atrativas por receberem tanto criadores-em-preendedores de marca desconhecida (“trafeiros”) como de tipo consagrado (linha *petigree*)³²; artista especulador e colecionador;

artista à margem, voluntária ou involuntariamente corroborando a representação romântica de artista, tão desacompanhado quanto conveniente ao imperativo de novidade dos média. Surge ainda, com mais raridade, o artista sindicalista, participando da luta pela resolução de problemas como o recurso, tomado natural, a formas ilegais de contratação e a falta de proteção social³³. A ausência de juventude e *glamour*, aliada com a declaração de filiação partidária, desqualifica a autoridade do artista quando desempenha a última personagem³⁴. A crise pandémica e financeira de 2020, reveladora radical das consequências desestabilizadoras de condições laborais desreguladas no campo cultural e artístico, tem-lhe conferido maior visibilidade.

Entre os vários sinónimos da palavra *entrepreneurs*, encontra-se o termo fundador, pertencente a outra família semântica: autor, arquiteto, construtor, criador, inventor, pioneiro, visionário. A exploração destas ligações desvela pontos potenciais de cruzamento e divergência entre artistas e trabalhadores culturais, por um lado, e empresários, por outro lado. O ponto de interseção corresponde à criação: ter uma ideia ou visão nova, mesmo que a originalidade resulte de uma combinação diferente de elementos já existentes, numa novidade que não ocorre a outros; dedicação e entrega à concretização, ainda que envolva riscos de varia ordem, incluindo as incógnitas quanto a possibilidades de retorno do investimento e de aceitação pela comunidade. Dadas as afinidades na exploração da novidade, e nos sentimentos de excitação, ousadia e aventura que a rodeiam, artistas e *entrepreneurs* não são figuras absolutamente antagónicas. Mais do que a consciência da importância de ter um plano, o que os demarca é a racionalidade que sistem a motivação e o direcionamento da busca e da criação de novidade. Os artistas, na pluralidade

29 MENGGER, P.-M. [2003] (2005), *Retrato do artista enquanto trabalhador. Metamorfoses do capitalismo*, Lisboa, Roma Editora.

30 MARQUES, J. S. (2016), *Trabalhadores-artistas. Cenas de trabalho, organização e ação coletiva em Portugal e no Brasil*. Tese de doutoramento em Sociologia, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

31 NAVES, D. T. (2014), *O artista e a música na sociedade cultural digital. Evolução dos direitos performativos em Portugal*. Tese de doutoramento em Ciências da Comunicação, Lisboa, ICSCTE-IUL.

32 MONTTEIRO, A. (2019), “Entrevisita a David Bruno: «É isso que acho que o social média veio fazer pela música: introduzir mais diversidade com mais facilidade”», Disponível em <https://gondor.eu/entrevista-a-david-bruno-e-isso-que-acho-que-o-social-media-veio-fazer-pela-musica-introduzir-mais-diversidade-com-mais-facilidade>, [Consultado em 12.12.2020].

33 É o caso da prática dos falsos recibos verdes, assim designados pelo facto de os serviços prestados através desta forma de remuneração suporem, implicitamente, o desempenho, pelo prestador, de funções e deveres equiparados aos dos empregados vinculados por um contrato de trabalho.

34 FUREDI, F. (2010), “Celebrity culture”, *Society*, 47 (6), pp. 493-497.

de *percursos possíveis, não se regem prioritariamente pela produção de algo que se distingue pela utilidade e eficiência, de procura imediata; daí que consigam descolinar na resistência dos meios e nas tentativas falhadas não um contratempo mas antes mais um ensaio e uma aproximação da ideia a materializar. Já os empresários e empreendedores, na variedade de trajetórias que trilharam ao rápido aproveitamento das oportunidades que captaram no mercado, para depressa chegarem aos resultados da inovação e da ideia; segue-se a disseminação pelo *marketing* e a busca de maximização do lucro da marca no tempo mais curto, de modo a investir em novos projetos e acumular ganhos.*

Dada a diferente intensidade da fixação nos resultados e na excelência (empreendedores) e nos processos (artistas), a relação com o tempo é muito diversa: para os artistas, mesmo que valorizem o método e não ignorem algo como a relação custo-benefício, o tempo representa mais “uma formulação significativa em si mesma” do que um “marco de sentido”, um relógio ou calendário³⁵. Desta relação diversa com o tempo e a experiência ressalta que os *entrepreneurs* podem surgir como figuras dotadas de maior dinamismo, corretores por conta própria, figuras não dispêndiosas. Deste modo, superiorizam-se perante artistas, criadores e trabalhadores culturais, que tendem a receber o epíteto de dependentes e parasitas do Estado, por este patrocinar atividades de criação e experimentação e tal apoio representar uma condição significativa da manifestação da heterogeneidade artística e cultural. Constitui um motivo suplementar para que artistas desapegados de uma mentalidade fixada na tangibilidade ao mais curto prazo sejam desapreciados à luz da subjetividade neoliberal, uma vez que o neoliberalismo propõe que o bem-estar humano pode ser melhorado desimpedindo as liberdades e habilidades empresariais individuais no quadro de uma estrutura insti-

nal caracterizada por fortes direitos de propriedade privada, livre mercado e livre comércio.³⁶ Cabe ao Estado, de acordo com esta perspectiva, manter um enquadramento institucional às práticas políticas e econômicas, aproveitando e integrando a lógica e a competência de mercado para organizar e desempenhar o serviço público, privatizando-o e alargando a esfera da nova gestão pública. A desejada fusão das figuras de artista e empresário, promovida pela subjetividade neoliberal, como que torna inoportunos os financiamentos públicos para a arte e a cultura, no pressuposto de que as ideias mais brilhantes triunfam e prosperam com base nas capacidades individuais de visão e ação moldadas e aliadas ao mercado.

A relação particular da atividade artística com o tempo admite incerteza no acerto entre plano, trabalho e concretização, o que é incompreensível pela lógica neoliberal e padronizada de competência e tradução unívoca entre investimento individual em lucros e patrocínios. Para os artistas, tal pressuposto impõe, por um lado, a despersonalização através da homogeneização dos meios e da orientação para os fins, impondo-se a ambição em primeiro lugar para todos, subvalorizando a experimentação e a exploração de caminhos e tentativas, como princípio da criação e da descoberta; destitui, por outro lado, o caráter atemporal do trabalho artístico e do seu reconhecimento.³⁷ Mesmo a expressão *ganhar a vida* remete, na atividade artística e autoral, não exclusivamente para a vida material, carreira, metas alcançáveis no tempo da trajetória profissional. Alude também a uma dimensão espiritual, pela superação possível da existência biológica. O fazer da obra, vinculado na assinatura, mantém-se profundamente ligado ao autor, ao contrário de outros legados, designadamente propriedades financeiras e filhos, transmissíveis e autonomizados.³⁸

35 MENDONÇA, J. T. (2017), *Pequena teologia da lentidão*, Barcelona, Fragmenta editorial.

PRIGOGINE, I. (2008), *O nascimento do tempo*, Lisboa, Edições 70; BERGSON, H. (1990), *Matéria e memória [Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito]*, São Paulo, Martins Fontes.

36 HARVEY, D. (2010), *op. cit.*

37 HEINICH, N. (1999), *op. cit.*

38 HEINICH, N. (2000), *op. cit.*

Diferente do planejamento estratégico dos artistas para promoverem o conhecimento alargado da sua obra, que tem moldado iniciativas como o plano de difusão cinematográfica acima referido, é a transferência das lógicas empresariais para a produção de mostras de arte, de grande dimensão, supervisionadas por entidades do setor privado. Num estudo antropológico da conceção e montagem da 6ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, em 2007, integrado no tema mais amplo das dinâmicas de produção cultural no Brasil, o ponto de partida foi a tendência de ingresso crescente de empresas na produção e gestão de eventos artísticos, como as bienais de arte, na sequência do desenvolvimento e aplicação de leis de incentivo à cultura, desde meados de 1990. Uma das conclusões da análise deste evento, sediado em Porto Alegre, é que a *expertise* dos profissionais de *marketing* e administração empresarial quando transferida para contextos artísticos condiciona também a própria estética do evento, configurado segundo princípios objetivos do campo empresarial, como sustentabilidade, eficiência, liderança, qualidade.³⁹ A autora argumenta que estes grandes eventos têm sido arquitetados de modo a transformar os espaços de exposição das artes em mercadorias, devido à maioria dos profissionais que trabalham na estrutura organizativa terem formação e experiência em *marketing* e/ou administração e haver uma transferência naturalizada de procedimentos que foram considerados válidos nas trajetórias empresariais e comerciais, noutras áreas. Por outro lado, a opção por um design de estilo denominado *clean* transmitia, numa opção banalizada em muitos outros eventos e espaços, a procura de uma atmosfera associada a elegância e a modernidade, dando primazia à cor branca, decoração minimalista, sedimentando uma impressão de ordem, higiene e qualidade.⁴⁰ O estudo mostrou ainda que o arranjo espacial

favoreceu a visibilidade dos logótipos das marcas patrocinadoras da bienal, com opções de design que se aproximam de recursos utilizados na exposição de obras de arte, sugerindo finalidades de fusão com a linguagem artística; ao mesmo tempo, ao surgirem como patrocinadoras de um evento dedicado à arte, as empresas distanciam-se do seu carácter comercial e podem surgir como agentes de filantropia.

Trocas simbólicas e variações no tabu da explicitação do interesse e da recompensa económica: ensino e mentalidade empresarial

Se entre alguns círculos de artistas as noções de carreira e profissionalização ainda tendem a ser pouco apropriadas, tal não significa, como observa Heinrich, a ausência de regras ou falta de racionalidade, mas antes uma estruturação integrante de elementos diferentes e, em muitos aspetos, opostos àqueles que organizam o mundo das atividades com finalidade principalmente económica e lucrativa. A oposição fundamenta-se nas regras da economia das trocas simbólicas, que durante muito tempo se caracterizou pela denegação do sucesso financeiro, como revela a investigação sobre o campo artístico e cultural.⁴¹ O que têm em comum o funcionamento do mecenato, as trocas entre gerações no interior das famílias e as transações nos mercados dos bens culturais é o facto de todas estas transmissões constituírem intercâmbios de bens simbólicos.⁴²

Como mostra Bourdieu, se bem que conheça o vocabulário da economia mercantil, a economia das trocas culturais apresenta-se como “um mundo económico ao contrário”, onde se cruzam interesses, vontade de acumulação, transmissão e conversão de capitais, consentimento e contestação de hierarquias, procura de legitimação, concorrência pelo reconhecimento e sucesso comercial. Em-

39 CEPEDA, F. P. E. (2008), *De arte e de empresários: Ou de como entra a lógica empresarial na produção cultural* - Um estudo antropológico da 6ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Tese de Mestrado, Universal Federal do Rio Grande do Sul - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

40 *Ibidem*.

41 BOURDIEU, P. (1994) (1997), *Razões Práticas. Sobre a teoria da acção*, Oeiras, Celta.

42 *Ibidem*.

bora a teoria bourdieana tenha sido elaborada num período mais estável do capitalismo pós-industrial, permanece valiosa, por acen- tuar que as lógicas de dominação não atravessam exclusivamente o campo econômico. Na atualidade, em que o cultural assume uma presença ubíqua e alastrada,⁴³ o legado de Bourdieu permite ainda captar e interpretar a economia das trocas simbólicas a deslocar-se do seu lugar tradicional de um mundo econômico maioritaria- mente invertido para um estatuto de mundo econômico que se torna assumido, em linha com a interação das esferas artística e econômica-empresarial e o intercâmbio de valores e mentalidades específicas de cada uma.

A esfera do ensino superior artístico representa uma das áreas onde ganhou expressão o esbatimento do tabu sobre o vocabulário mercantil e sucesso profissional, em consonância com o culto neo- liberal da *performance* individual e empreendedor, da autopromo- ção e da acumulação de *portfolios* de qualificações e experiências. Sem que o tabu da explicitação da vida material e financeira tenha sido extinto no campo artístico e cultural, valorizou-se a capaci- dade de alternar a declaração de interesse e a mostra de desinteresse, num movimento de adaptação a diferentes contextos relacionados com a profissão, no qual a posse de capitais e disposições culturais e financeiros favorece o candidato a artista empreendedor.

Numa análise do ensino superior de artes visuais no cenário bri- tânico a seguir à crise financeira mundial de 2008, Dean Kenning assinala como o aumento generalizado do valor das propinas, ini- cialmente proposto como uma medida para enfrentar o período de austeridade, tem vindo a contribuir para modificar o entendi- mento de ensino superior: antes considerado bem social comum e benefício público, adquiriu progressivamente o caráter de mer- cadoria privada, avaliada principalmente pelos resultados financeiros dos investimentos.⁴⁴ A mudança incentivou as universidades

a procurarem alcançar e reforçar indicadores de capacidade de criação de emprego e outras métricas de desempenho. O cultivar de um *ethos* empresarial no campo académico intensificou o pa- radigma neoliberal de educação superior com foco nos conceitos de empresa e carreira, direcionando a subjetividade dos estudantes para as oportunidades competitivas e as estratégias de mercado. A reforçar a mentalidade empresarial da reorganização do ensino superior, junta-se a circunstância de a prática profissional se ter tornado uma componente substancial no ensino superior, resul- tante do número crescente de alunos, das incertezas em torno do ingresso no mercado de trabalho e dos sistemas de propinas.

A transposição da linguagem genérica do mundo dos negócios para as artes deteta-se no universo de algumas publicações dedi- cadas ao empreendedorismo nas artes, defensoras do valor em- presarial das incubadoras de arte. Mais do que facultar aos futuros artistas uma literacia de *marketing* elementar, o objetivo aclamado das incubadoras é desenvolver nos estudantes de artes competên- cias empresariais: pensamento inovador, estratégia, exploração de oportunidades de negócio, trabalho em rede e liderança.⁴⁵ Dotados com esta mentalidade, os estudantes de artes estariam mais aptos a enfrentar rapidamente a incerteza e a responder ao que se per- cebem ser os dois principais requisitos chave do mercado para ser um artista de sucesso, de acordo com um inquérito a artistas bri- tânicos e alemães: conseguir produzir trabalho excelente e poder atrair atenção e visibilidade.⁴⁶ Nesta doutrina irrompe, de novo, a contradição entre sucesso profissional moldado pelo mercado e os valores artísticos intrínsecos ao ensino das artes difundidos nas escolas – imaginação, capacidade crítica e reflexiva, pesquisa experi- mental, entre outros – que, à custa do direcionamento prioritário no alcance de visibilidade no mercado, poderão ser secundarizados e suprimidos.

43 LASH, S., LURY, C. (2007), *Global culture industry*, Cambridge, Polity Press.

44 KENNING, D. (2019), *op. cit.*

45 *Ibidem*.

46 *Ibidem*.

Apesar da expressão monetária das vendas constituir fonte de poder e reconhecimento dos artistas, a disputa por capital simbólico (reconhecimento) proporcionado por vários agentes dos mundos das artes continua a preceder e a determinar os valores de mercado e, nesta lógica, a introdução ao funcionamento dos circuitos artísticos tornou-se uma matéria explicitamente abordada nas faculdades de artes. A organização de seminários com curadores, galeristas e diretores de instituições culturais e artísticas, proporciona, por via dos *insiders*, o acesso a recomendações e aconselhamentos sobre modos de autopromoção e de trabalho em rede específicos da arte contemporânea.

Orientações como “*entre essas círculos, consiga o cartão de todos, seja agressivo*”, extraída da palestra de uma curadora numa escola de artes, acerca dos modos de acesso a galeristas e outros agentes, denotam a perspetiva competitiva-agressiva de êxito na profissão, estimulando a aproximação instrumental a outras pessoas com *estato de gatekeeper*.⁴⁷ Na medida em que se é tanto dependente delas como responsável pelo sucesso ou pelo falhanço individual, incentiva-se uma cultura de trabalho em rede rodeada de apreensão quanto à possível pertença, em vez da disposição para a descoberta de afinidades e para a associação. Tal mentalidade também promove a prática de colaborações e estágios não remunerados, por representarem ocasiões de alargamento da agenda de contactos, numa modalidade que exclui aqueles que não podem experimentar trabalhar sem salário. Além disso, as recomendações, acima mencionadas, para os artistas futuros são interpretadas e colocadas em prática mais subtilmente pelos detentores de níveis superiores de capital social e cultural, já que a economia das trocas simbólicas desaconselha a demonstração de interesse ou uma atitude demasiado direta na interação, em especial face a desconhecidos cuja atenção importa angariar. Assim se gera um novo paradoxo, mais provável entre os estudantes de classe sociais inferiores. Por um lado, em matéria de profissão, aprende-se a não esperar para ser descoberto,

que o mais importante é ter iniciativa e mentalidade empreendedor, explorando todos os contextos e possibilidades para estabelecer contactos e autopromover-se junto dos mais influentes; por outro lado, pede-se ao aspirante a artista de sucesso uma disposição que oculte a finalidade de obter patrocínio, trabalho, ganho, possibilitando ao *gatekeeper* o desempenho do seu papel de descobridor de qualidades inatas através das suas *expertise* e intuição.

A fixação em ser capaz de estar em “sintonia com os novos desafios do mercado”, condição de acesso ao que seria uma “vanguarda do ensino”, é visível na apresentação do método de uma escola de especialização técnica em criatividade e novas tecnologias, organizadora de cursos em áreas como composição e *performance* musical, realização, design, escrita de cinema e televisão. Os princípios orientadores do método de ensino sintomizam-se explicitamente com a subjectividade neoliberal, despertando os candidatos para saírem da “caixa de conforto”, serem “micro-empendedores” e não confundirem agulidade com “insegurança”. Constituem apelos porventura mais rapidamente declarados devido à componente técnica do ensino.

“(…) [Há quase duas décadas, quando a escola abriu] também tinha a mesma estrutura dos cursos que se encontram hoje nas outras escolas. Mas não terá o mundo, sobretudo o das profissões criativas, mudado completamente? Claro que sim. O que as empresas procuram hoje nos profissionais já não é o mesmo do que no início do século. Acabou-se o linear, o super-micro-experimentalista, o técnico dentro da caixa e outros perfis que foram no passado populares e com procura. Hoje, as empresas procuram especialistas multi-dinâmicos, profissionais com agilidade para estarem fora da sua caixa de conforto e homens e mulheres que consigam desenvolver uma atitude micro-empendedorista no seu dia-a-dia. Esta descrição cria insegurança?”⁴⁸

48 RESTARTE™ (2020), “Método Restarte”, Disponível em <https://www.restarte.pt/metodo-restarte/> [Consultado em 05.08.2020].

47 *Ibidem*.

A gestão variável, no campo dos bens simbólicos, do tabu da explicitação de tópicos relacionados com interesse, dinheiro e vida material integra as complexidades do trabalho artístico e cultural na economia do conhecimento e no neoliberalismo. Tomar-se conhecido e obter a atenção de figuras chave exacerba, como acima se mencionou, a procura e o aproveitamento de oportunidades de aparecer e transitar no mercado, mesmo que alguma atividade dos *freelancers* não seja remunerada ou o pagamento decorra de modo irregular. Trata-se de uma situação acessível a alguns que, em nome da vocação, autoexpressão e busca de visibilidade, suprimem o tema da retribuição financeira, como se observou num estudo sobre colaboradores de publicações *online* sobre artes visuais.⁴⁹ Contudo, as situações e os pensamentos que não envolvam sentimentos afirmativos – como o cansaço das sociabilidades forçadas para captar novos projetos de trabalho, a ansiedade do reconhecimento depender do grau de competitividade do mais recente projeto laboral, o desgaste da mistura de horas de trabalho e período livre, incentivada pela economia digital – raramente são verbalizados ou exteriorizados.⁵⁰

Qualquer hipótese de encobrimento dos problemas da vida material de artistas foi declinada pelo isolamento social adotado para combater a pandemia de Covid-19⁵¹, ficando à vista os contornos da vulnerabilidade económica e social destas e de outras ocupações, desmontando-se as contradições e desigualdades que enfrentam. Encerrados os espaços culturais e locais de trabalho, numa suspensão que intensificou o crescimento da “economia *flexi-flix*”,⁵² os trabalhadores que têm sido modelos do trabalho flexível no neoliberalismo foram desafiados a dar outras expressões ao

ethos pluriactivo e flexível, arquitetando e buscando modalidades novas de criação e difusão, em paralelo com a dedicação maior a iniciativas de intervenção e mobilização social: reivindicação de apoio e proteção estatal, em manifestações presenciais e diálogos em formato *live* nas redes sociais; organização de estudos de caracterização das implicações do trabalho suspenso nas artes e cultura; reanimação de associações profissionais e criação de outros movimentos coletivos; montagem de iniciativas de entreguida para assegurar a subsistência dos mais desfavorecidos.

Refletindo sobre as consequências das políticas restritivas nas artes e na cultura, que tinham dado sinal de falta particular de proteção social já noutras conjunturas de crise agravada, Mark Banks chamou a atenção para alguns ensinamentos que, na primeira parte de 2020, podiam retirar-se da interrupção inédita da vida laboral e das convulsões profundas na realidade social.⁵³ Constituem contributos para pensar e edificar possibilidades alternativas de organização social, mentalidades, valores, relações sociais.

Assinalava, em primeiro, o desmantelar da ideia de aceitação fáctica do Estado impotente face à racionalidade e agilidade do mercado livre. Provou-se que os governos possuem a capacidade de mobilizar recursos financeiros quando existe uma forte exigência pública de apoio: diferentemente da crise financeira mundial de 2008, surgiu em 2020 um clamor quase universal por intervenção estatal na proteção de todos os afetados pela crise e pela recessão à vista. A pandemia tem estado, pois, na base de uma viragem no entendimento do que é valor público, do que constituem trabalhos indispensáveis e, a esta luz, Banks defendeu haver motivos para lutar pelo reconhecimento renovado das artes e da cultura, formalizado no reforço de investimentos nestas áreas. Em segundo, o distanciamento social continuou, de modo especialmente radical, a retirar vigor a décadas de neoliberalismo, mostrando que o mercado livre, entregue a si mesmo, representa um engenho disfuncional em vez

49 MARTINHO, TD. (2020), *op. cit.*

50 GILL, R., PRATT, A. (2013), “Precarity and cultural work in the social factory? Immigrant labour, precariness and cultural work”, *Theory, Culture & Society*, 25 (7-8), pp. 1-36.

51 MCRORRIBIE, A. (2016), *Braveheart making a living in the new culture industries*, London, Palgrave Press.

52 Os primeiros sinais da doença datam de final de 2019. Em março de 2020 foi declarado o seu carácter pandémico.

53 HARVEY, D. (2020), “Anti-Capitalist politics in the time of COVID-19”, Disponível em <http://davidharvey.org/2020/03/anti-capitalist-politics-in-the-time-of-covid-19/>, [Consultado em 05.08.2020].

53 BANKS, M. (2020), *op. cit.*

de um mecanismo que assegura equilíbrio. Acentuou-se, ao mesmo tempo, a debilidade da prescrição que ocupou, nas últimas décadas, a maioria dos discursos políticos e econômicos, do trabalho ao projeto e em regime flexível, integrante do *ethos* de artista, como exemplo para outros setores de atividades. Além de padronizar as formas diversas de trabalho artístico, tal tendência omitiu a precariedade laboral e a falta de proteção social característicos dessas modalidades. Que tipo de economia cultural se procura, afinal? A questão integra as grandes discussões sobre a natureza do estado-social, cuja reabertura urgente constitui outra importante consequência da experiência da crise pandêmica⁵⁴. É neste contexto que surge a defesa de um arranjo no qual os princípios da competição e dos direitos de propriedade possam dar lugar a lógicas mais coletivas, como a propriedade partilhada, que sejam capazes de eliminar sofrimentos desnecessários associados à precariedade e onde os responsáveis pelas entidades artísticas e culturais demonstrem solidariedades e coragem para resistir a um retorno imposto de austeridade⁵⁵.

A pausa alargada provocada por confinamentos sucessivos tem permitido ainda, seguindo as reflexões de Banks, analisar o que são a arte e a cultura e em que podem tornar-se, também porque predominam expectativas, face ao desempenho dos artistas, de devolução de alegria nos momentos de reabertura de salas de espetáculos, cinema e outros espaços. O autor aludia ao risco de perpetuar-se o entendimento da arte como fonte única de entretenimento e alertava para ausência, nos discursos do confinamento, da valorização da linguagem simbólica da arte e da cultura como formas de crítica social e questionamento das respostas políticas à pandemia, porventura pensando no isolamento e na vigilância extremos, e das suas implicações na realidade social.

54 FULLER S., MARMELEIRA, J. (2020). "Steve Fuller e a pandemia: o que não me mata: torne-me mais forte". Disponível em <https://www.publico.pt/2020/04/20/cultura/palant/entrevista/steve-fuller-pandemia-nao-mata-torne-me-forte-1912065>. [Consultado em 05.08.2020].

55 BANKS, M., OCONNOR, J. (2020). "A plaque upon your howling: art and culture in the viral emergency". *Cultural Trends*, 30 (1), pp. 3-18.

Perante a exacerbação, na ideologia liberal, da *performance* individual e a desvalorização do papel das identidades e entidades coletivas, para alguns artistas o repensar de paradoxos na conjugação de liberdade e flexibilidade já estava a tornar mais nítida a necessidade de desenvolver intervenções grupais, incluindo o envolvimento com outras áreas sociais, numa mobilização organizada e religiosa por causas de interesse comum⁵⁶. No que se relaciona com a conjugação de profissionalização, artes e *curriculum*, e ainda que não escasseiem abordagens críticas do tema⁵⁷, o contexto de orientações contraditórias para candidatos a artistas tem suscitado iniciativas como a publicação *Training for Exploitation? Politising Employability & Reclaiming*⁵⁸. Promovido pelo movimento Precarious Workers Brigade (2010), agregando trabalhadores das artes, cultura e educação, propõe um conjunto de recursos pedagógicos com o propósito de alertar os estudantes para a importância de integrarem uma perspetiva informada e crítica do ensino superior contemporâneo, do discurso de empregabilidade e das lógicas dos mercados de trabalho. Por outras palavras, para os seus autores o horizonte das escolhas dos que questionam o sistema não é obrigatoriamente redutível a dois protótipos: de um lado, a luta competitiva, simbolizada no artista como profissional aguerrido e submetido à carreira, um gestor tão mais hábil de interesse e desinteresse consonante maiores doses capital cultural e económico possuir, do outro lado, o abandono e a desistência, significando a retirada para outra atividade ou, na vivência de artista à margem e solitário, nutrido o paradigma de artista romântico, também de interesse para a subjetividade do neoliberalismo, pela figuração mais rara gerar curiosidade.

56 WATTS, R. (2017). Freeing the arts from the yoke of neoliberalism. *ArtHub*. Disponível em <https://www.arthub.com.au/news-article/features/public-policy/richard-watts/freeing-the-arts-from-the-yoke-of-neoliberalism-254094>. [Consultado em 05.05.2020]. STAVENKOV, I.C.M. (2008). *op.cit.*

57 HEILDE, K. (2015). *op.cit.*

58 KELLY, S., GRAHAM, J. (orgs.) (2017). *Training for Exploitation? Politising Employability and Reclaiming Education by Precarious Workers Brigade*. London, Journal of Aesthetics & Post Press.