

# *Capitalismo artístico: quando a arte e a cultura ocupam o centro*

1

João Teixeira Lopes<sup>1</sup>

**Resumo:** A configuração atual do capitalismo avançado coloca no centro do sistema um conjunto de disposições que se encontravam nas suas margens, ressignificando-as. Este artigo procura pensar a transferência do *ethos* artístico para as novas culturas organizacionais, destacando, a um mesmo tempo, alguns desafios para uma sociologia crítica atenta a tais processos.

**Palavras-chave:** capitalismo; arte; crítica.

---

<sup>1</sup> Professor Catedrático e Presidente do Departamento de Sociologia, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal. Email: [jmteixeiralopes@gmail.com](mailto:jmteixeiralopes@gmail.com)

## 1. Notas introdutórias

O presente artigo, ao refletir sobre a centralidade/marginalidade das expressões artísticas e culturais no capitalismo avançado, convida implicitamente a uma abordagem de fenômenos simbólicos marginais e/ou emergentes que, mercê da complexidade da estrutura reticular do espaço-mundo, vêm conquistando zonas de visibilidade em escalas até então julgadas monopólio de minorias eternamente privilegiadas. Falar-se-ia, a esse respeito, das interações cada vez mais densas entre o local, o regional, o nacional e o global (apesar de todos eles se articularem no aqui e agora de um espaço-tempo – o lugar da observação dos fenômenos), provocando sincretismos, crioulagens e hibridações múltiplos; a metamorfose nos critérios de reputação artística, crescentemente descentralizados e até, em certa medida, desinstitucionalizados; a orientação de políticas públicas em direção a novos públicos e, por que não, a irrupção, no espaço público, de contra-públicos (como nos mostram os estudos feministas e *queer*).

No entanto, preferi enveredar por outro caminho. Em vez de analisar meramente processos de centralidade da periferia (ou de como as margens negociam com o centro), preferi demonstrar como a periferia no seu todo (os mundos da arte e da cultura) ocupou o centro da produção simbólica hegemônica, isto é, da construção de discursos e de aparelhos simbólico-ideológicos que estão na base do funcionamento societal do capitalismo tardio.

## 2. O argumento: a arte excita o centro do capitalismo

Ao analisar dinâmicas culturais na contemporaneidade somos - de imediato - assaltados por uma persistente aporia, associada quer à geopolítica dos fluxos simbólicos (materiais e imateriais), pautada por grelhas de divisão e classificação que cruzam território, poder e recursos desiguais, quer à hierarquia de obras e expressões culturais dentro de universos que competem pela legitimação e consagração. Essa aporia apresenta-se nomeadamente através da relação centro/periferia, em termos de um jogo de soma nula.

O que pretendo argumentar neste artigo é que os mundos da arte, outrora periféricos no seu conjunto, surgem hoje com uma centralidade inaudita. Ao fazê-lo, resgato dois pontos de partida fulcrais e que devem ser analisados em relação.

O primeiro, parte da diferenciação crescente de esferas de actividade a partir da modernidade e que diferentes autores têm analisado, quer a partir de uma perspectiva macrossocial (Durkheim e a divisão social do trabalho nas sociedades orgânicas; Max Weber e a tendência para a racionalização, burocratização e profissionalização das esferas culturais-institucionais; Luhmann e a contingência pela diferenciação e complexificação sistémicas; Elias e o Processo Civilizacional; etc.), quer a uma escala microsocial (a fenomenologia social, por exemplo, enquanto matriz de inspiração dos modelos de análise da construção social da realidade e a articulação entre os repertórios dos plurais mundos da vida em que transitamos no quotidiano existencial).

No domínio da cultura, Pierre Bourdieu (1996) desenvolve uma grande teoria sobre a institucionalização do campo artístico, fundado numa autonomia que, paradoxalmente, encontra a sua força na construção de *um mundo às avessas* onde, pela proliferação de uma lógica de desinteresse, ganha corpo o discurso da *arte pura* ou da *arte pela arte*, desligada de mercados, públicos e ganhos. Howard Becker (1982), por seu lado, propõe o modelo dos *mundos da arte*, regido pelo trabalho colectivo em torno de um amplo consenso sobre convenções e modos de fazer em conjunto (opondo-se à visão conflitual de Bourdieu em que o campo surge como um feixe permanente de lutas).

Em ambos os casos, contudo, a diferenciação da esfera cultural – é aqui que pretendo chegar – é indissociável de uma especificidade do artístico enquanto espaço-tempo delimitado e de certo modo periférico às estruturas sociais mais vastas, em particular no tocante à circulação económica e aos processos de sobredeterminação que esta instaura: mundos e campos com regras próprias, compagináveis com uma situação de subordinação relativa face ao poder político e económico, com défices permanentes de legitimação.

O segundo ponto de partida radica nos antípodas da tendência para a diferenciação. Jameson (2000) fala-nos da *lógica cultural do capitalismo tardio* enquanto duplo alargamento: do artístico e estético (em sentido estrito) para o cultural e deste para o

Revista Simbiótica - Universidade Federal do Espírito Santo - Núcleo de Estudos e Pesquisas Indiciárias.  
Departamento de Ciências Sociais - ES - Brasil - [revistasimbiotica@gmail.com](mailto:revistasimbiotica@gmail.com)

económico. Aquilo que Jameson designa por pós-modernismo, à falta de melhor utensílio conceptual, é tão-só o conjunto de vastas mediações que se estabelecem através das representações culturais entre as várias esferas especializadas sob a batuta da “experiência”, do “vivido” e do quotidiano”. O autor vai ainda mais longe ao desvendar um extenso programa desta culturalização difusa do capitalismo: “reescrever todas as coisas familiares em novos termos e assim propor modificações, novas perspectivas ideais, um reembaralhamento de valores e de sentimentos canónicos”<sup>2</sup> com o objectivo de “coordenar as novas formas de prática e de hábitos sociais e mentais[...] com as novas formas de organização e de produção económica”.<sup>3</sup> Uma gramática, em suma, que serve de fio condutor a uma diferente relação entre estruturas simbólicas e infraestrutura económica, dentro do modo de produção capitalista, uma vez que esta se culturaliza pela orientação da lógica da acumulação flexível.

Na verdade, tal tendência de *conjunção* e de *integração* das várias esferas sob a égide de uma metalinguagem cultural torna-se particularmente evidente a partir da viragem do fordismo para o pós-fordismo, no que esta transição significa em termos de múltiplas tarefas no processo de trabalho; de prolongamento da aprendizagem (a célebre odisseia da “aprendizagem ao longo da vida”); de reorientação da produção centralizada e em grandes *stocks* para a produção flexível, *just in time*, sujeita a um contínuo e frenético ajustamento ao mercado; de individualização da relação laboral e co-responsabilização do trabalhador pelos resultados organizacionais, desaguando no que Lash e Urry (1986) apelidaram de *capitalismo desorganizado*, conceito não isento, como Harvey nota, de uma conotação ética e que, de alguma forma, está igualmente parente em Peter Wagner (1996) quando este fala da transição de uma *modernidade organizada* para um estado de *modernidade liberal alargada*. Dir-se-ia que o capitalismo ganha contornos artísticos: menos burocratizado, estandardizado e planeado; menos amarrado pelas teias da administração pública; mais “empreendedor”, fragmentado e amigo do risco, da incerteza e da *destruição criativa* e das suas componentes económico-estéticas.

---

<sup>2</sup> Jameson, 2000, p.18.

<sup>3</sup> *Op. cit.*

Na verdade, ao observarmos a estruturação hodierna da actividade artística e cultural, em clara articulação com uma retirada do Estado para uma configuração mínima ou quase ausente na matriz das políticas culturais públicas, vemos como ela, nas nossas principais cidades, prescinde do apoio directo e indirecto e incorpora cada vez mais a intermitência, o projecto, o trabalho parcial, a dupla jornada, a “autonomia”, a flexibilidade, a incerteza, a inovação, o risco, ou seja, promove, a partir das práticas e discursos dos próprios artistas e profissionais da cultura, uma nova conjugação entre o campo económico e o campo cultural e artístico. As próprias obras (e uma sociologia da cultura e da arte não pode deixar de penetrar na análise das práticas e representações *propriamente artísticas* e nos códigos e linguagens que lhes subjazem) evidenciam uma crescente autorreferencialidade, na espiral obsessiva de serem, cada uma delas, uma definição mais ou menos definitiva da própria arte, autocentrando-se, mordendo a própria cauda e provando o seu veneno. Nem conteúdo nem forma, cada vez mais imagem e hiper-símbolo, jogos de linguagem, canibalização de estilos e de referências, em estreita cumplicidade com uma *cultural turn*, ou inflexão culturalista em que a cultura passa a ser o código de leitura do social.

### **3. Da arte para a cultura, da cultura para o quotidiano e o criativo, do criativo para a economia global**

A *performance*, o *happening*, as instalações, o cruzamento multimédia de espectáculo, luz, som e imagem, conduzem a um deslizamento comunicativo do artístico para o cultural (os públicos “entram” na obra de arte, participam e até “experimentam a criação”), abandonando-se a postura observacional “passiva” e o frémio aurático (Aguiar, 2011). A esfera cultural, por seu lado, transborda para o quotidiano onde coloniza lazeres, formas de apresentação de si, estilos e sociabilidades num vasto processo de *esteticização do quotidiano* e de *inflação do estético*, gerando uma des-hierarquização dos consumos culturais (flexibilizando as fronteiras entre os géneros) através da proliferação de consumos omnívoros, onde o comercial se cruza com o erudito restrito, o clássico com o moderno, e o *kitsch* com o tradicionalmente distintivo (Peterson, 1992), generalizando a dissonância cultural e exprimindo, de acordo com os estudos de Bernard Lahire (2006), uma desvalorização do capital literário e artístico, sob uma tónica geral de cultura-diversão e de

perda de crença nos cânones clássicos de consagração, distinção e legitimação cultural, algo que apelidei de *politeísmo cultural* (Lopes, 2008).

Mas o cultural, por sua vez, transborda para uma mercantilização cada vez mais alargada dentro dos processos de acumulação flexível, transubstanciando-se em *criativo*, do mesmo modo que as indústrias culturais ganham um *plus* se forem criativas. De acordo com o livro verde das indústrias culturais e criativas:

Culturais são as indústrias que produzem e distribuem bens ou serviços que, no momento em que são desenvolvidos, têm uma qualidade, utilização ou finalidade específica que incarna ou transmite expressões culturais, independentemente do seu valor comercial. Para além dos sectores tradicionais das artes (*artes do espectáculo, artes visuais, património cultural*, incluindo o sector público), estas indústrias incluem o *cinema, DVD e vídeo, a televisão e a rádio, os jogos de vídeo, os novos suportes, a música, os livros e a imprensa*.<sup>4</sup>

6

Já as indústrias criativas podem definir-se como:

(...) as indústrias que utilizam a cultura como factor de produção e têm uma dimensão cultural, embora os seus resultados sejam sobretudo funcionais. Incluem a *arquitectura e o design*, que integram elementos criativos em processos mais amplos, bem como subsectores como o *design gráfico, o design de moda* ou a *publicidade*.<sup>5</sup>

O objetivo passa por um *novo conceito* de economia:

Nas últimas décadas o mundo tem vindo a mudar a um ritmo mais rápido. Para a Europa e outras partes do mundo, a rápida implantação das novas tecnologias e a globalização crescente implicaram uma importante transição da produção tradicional para os sectores dos serviços e da inovação. As fábricas têm sido progressivamente substituídas por

---

<sup>4</sup> Comissão Europeia, 2010, p.23.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.25.

comunidades criativas, cuja matéria-prima reside na sua capacidade para conceber, criar e inovar.<sup>6</sup>

Ambas as indústrias formam um novo conglomerado: o complexo das indústrias culturais e criativas que, nos seus círculos mais periféricos, abrangem mesmo a produção de *software* e todos os consumos ligados aos consumos electrónicos. De certa forma, sob a batuta do *design*, arte e publicidade interpenetram-se a um nível inaudito, lubrificando a destruição criativa das velhas mercadorias e a permanente invenção de novos bens com acrescida componente simbólica e estética.

Este alargamento sucessivo – do artístico para o cultural; do cultural para o quotidiano e destes para o criativo – encontra ramificações numa espécie de *pancriatividade*: a nova economia urbana e a economia da noite; os *clusters* e distritos culturais, as cidades da arte, os territórios criativos, as cidades criativas e os bairros criativos; as classes criativas (o conceito de novos intermediários culturais vem perdendo fôlego...), em suma, *a economia torna-se toda ela criativa*, inclusive na destruição: flexível, descentralizada, reticular. Assim, a competitividade e a acumulação dependem, em larga medida, da plasticização da arte e da cultura, tornando-se omnipresentes e transversais ao emprego, à “imagem e identidade territorial”, ao turismo, à educação, etc., numa oscilação em direcção à desmaterialização da própria actividade económica.

Não mais a fábrica: doravante, as “comunidades criativas” em rede.

#### 4. O “novo” *habitus* dos profissionais das artes

De forma a implicar os trabalhadores e os empreendedores destes sectores, arrastando mesmo os demais (porque, não raras vezes, tornam-se grupos de referência, estabelecendo padrões e guiões de conduta), o “novo espírito do capitalismo” (Boltanski; Chiapello, 2009) visa restaurar a implicação e o envolvimento, sob as ruínas da organização hierárquica do

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.26.

fordismo. Este “efeito dinâmico da crítica sobre o espírito do capitalismo” leva-o a incorporar uma parte dos valores em nome dos quais é criticado. O “espírito do capitalismo” reside, precisamente, na sua compulsão à transformação permanente, mercê da necessidade de acumulação ilimitada (“não há saciedade possível”). Como referem os autores franceses, “o fundamental é que resultem sedutoras as novas formas de acumulação (a dimensão *excitante* que requer todo o espírito)”.<sup>7</sup>

Na história das mutações do capitalismo, Boltanski e Chiapello encontram três tipos-ideais: o primeiro espírito, fortemente ligado ao *ethos* burguês tradicional de base familiar e paternalista, em que o detentor do capital era uma figura conhecida pessoalmente pelos seus empregados; o segundo espírito, no essencial associado ao capitalismo organizado de Lash e Urry e, finalmente, a partir dos escombros dos movimentos sociais da década de sessenta do século passado e do embate dos choques petrolíferos de 1973-75, o terceiro espírito, próprio da economia mundializada.

Ora, na tentativa de conciliação entre a herança do ascetismo protestante e o hedonismo da sociedade de consumo, este terceiro espírito vai apropriar-se das críticas pós-materialistas (tão vibrantes no activismo de classe média do Maio de 68 ou nas manifestações contra a guerra do Vietname, que fascinaram Marcuse) em oposição aos modelos organizacionais do século XX (fordismo; capitalismo organizado), no que tal significa de aversão às tradicionais hierarquias, através de um fervor anti-institucional, antiorganizacional e antiburocrático, fortemente moldado pela configuração ideológica do individualismo pós-moderno, em articulação e em compromisso com as constelações valorativas anteriores. Sob esse pano de fundo (“sedução-resistência-busca de autojustificação”) estrutura-se o que os autores apelidam de “crítica artista” do capitalismo, ancorada na aguda percepção de perda de sentido da modernidade e de revolta contra o *desencantamento do mundo*, de que Weber (2001) falava, ou contra a alienação enquanto desligamento do ser da espécie, na senda de um Marx (2007) ainda com resquícios hegelianos.

A versatilidade do capitalismo no seu terceiro espírito consistiria, então, na incorporação parcial da *crítica artística*, moldando-se aos valores e representações pós-materialistas,

---

<sup>7</sup> Boltanski e Chiapello, 2009, p.28.

descartando a *crítica social*, de base classista e assente na luta contra as desigualdades e a exploração.

Ora, Boltanski e Chiapello encontram na genealogia da *crítica artística* o modelo do poeta maldito e da boémia (com Baudelaire à cabeça), no seu elogio do nomadismo, da mobilidade, da flânerie e da marginalidade consciente face às convenções.

Assim, a artistização do capitalismo pode ser encarada como uma fórmula adaptativa que lhe permite mobilizar os trabalhadores criativos, doravante essenciais para a produção, circulação e destruição de mercadorias em regime de acumulação flexível. Todos esses trabalhadores, enfim, que fazem do seu quotidiano uma obra de arte, antes mesmo de fazerem as obras de arte, e que constituem hoje um núcleo relativamente numeroso e central do novo pessoal dos serviços com forte pendor intelectual e científico, juvenilizado e tendencialmente precário. Não falamos, pois, apenas, do violoncelista, do escultor, do pintor ou do escritor. Falamos, também, de todos os técnicos superiores que trabalham na criação de conteúdos e no manuseamento de informação, frequentemente para grandes grupos económicos globais. Profissionais que conciliam, no seu *habitus*, “o impulso para resistir” e “a fantasia da autonomia” incorporando discretamente os valores da acumulação flexível em nome de um pendor libertário e antiburocrático; profissionais que se representam como autónomos, libertos de constrangimentos (horários, rotinas, padrões) e sob a lógica nómada do projecto. Profissionais que transformam as cidades, reciclando espaços urbanos residuais, intersticiais ou vazios numa lógica cultural e artística, gerando novos contextos físicos e organizacionais para as suas práticas (casas e fábricas abandonadas, velhos armazéns, etc.), inserindo-se em novas categorias, tantas vezes de dupla pertença (empreendedores em *part-time* e assalariados precários, por exemplo), criando novos ambientes organizacionais e cenários de interacção que definem como *co-working* ou *open-spaces*; formando cooperativas e associações, saltando da restrita esfera da arte para as mais largas atmosferas estetizantes. Profissionais adaptáveis, num capitalismo em metamorfose parcial. Profissionais, em suma, que vivem o paradoxo, assinalado por Beck (2009), de se criarem a si próprios por obrigação social, pressuposto do *individualismo institucionalizado* da *segunda modernidade*: “convidam-se as pessoas a constituírem-se como indivíduos. A planear, a entender, a desenhar-se como indivíduos e, em caso de fracasso, a culparem-se a si

mesmos. De forma paradoxal, a individualização implica, por conseguinte, um estilo colectivo de vida”.<sup>8</sup>

Mas tal resistência “vê-se assim deslocada e tornada inócua”, como acertadamente aponta Richard Lloyd (1987) aos neoboémios: iludidos (alienados?), participam no sistema, ainda que explorados, resolvendo o dilema do capitalismo artístico, assinalado por Castoriadis:

O sistema capitalista só pode sobreviver tratando de reduzir continuamente os assalariados a simples *executantes* e só pode funcionar na medida em que esta redução não se opere. O capitalismo está obrigado a solicitar constantemente a participação que ele mesmo trata, por outro lado, de impossibilitar.<sup>9</sup>

Parafraseando o título de um artigo de Peterson e Anand (2002), carreiras caóticas (e que valorizam o caos, acrescentaria), podem criar campos profissionais estáveis, ordenados e [...] lucrativos, onde é intensa a valorização de um capital social quer de tipo exclusivo (de forte solidariedade grupal e produzindo reciprocidade), quer de tipo inclusivo (usando a terminologia de Putnam), neste último caso ligando diversas redes entre si (aglutinando o diverso; acumulando informação e recursos multiformes e multilocalizados); conjugando laços fortes (afectivos) e laços fracos (funcionais) com manutenção de uma individualidade saliente; promovendo novas recompensas e mecanismos de consagração com ênfase em mecanismos múltiplos, descentralizados e informais, concomitantes com uma pluralidade de motivações e de construção de reputações (Borges; Costa, 2012) muitas vezes à margem do Estado e navegando na instabilidade, no provisório e no pós-linear (precário), possibilitando, em suma, a criação de um “estilo de vida criativo comunitário” (Menger, 2005) onde o artista e o trabalhador pós-taylorista se fundem no profissional criativo, assinalando o mundo artístico como modelo para o trabalho qualificado (embora precário) e as organizações do capitalismo tardio.

---

<sup>8</sup> Beck, 2009, p.14.

<sup>9</sup> Castoriadis *apud* Boltanski; Chiapello, 2002, p.53.

## 5. Considerações finais: a crítica desarmada?

A teoria crítica vê-se desarmada porque, de certo modo, a evolução das ideias dominantes vai no sentido que reclamava, eis a conclusão de Bolstanski e Chiapello. Jacques Rancière (2008) assinala mesmo, com acidez, sucessivas declarações de impotência perante a desmaterialização da realidade e a generalização da sociedade de espectáculo: “conhecer a lei do espectáculo equivale a conhecer a maneira pela qual este reproduz indefinidamente a falsificação que é idêntica à sua realidade”.<sup>10</sup> Deriva inútil para o niilismo pós-moderno; tédio da crítica da crítica ou esgotamento do projecto emancipador – eis algumas das variações sobre o mesmo tema, com o pano de fundo de um capitalismo artístico, cruel e sedutor, envolvente e perigoso, criativo na destruição e destrutivo na criação. A crítica, retomando Rancière, encontra-se armadilhada: na sociedade obesa de cultura (Brossat, 2008), perde todo o seu efeito, o círculo fecha-se e “quanto mais intentamos quebrar o poder da besta, mais contribuímos para o seu triunfo”.<sup>11</sup>

As margens, onde se bebia a inspiração para a conquista política, ocupam agora o centro e neutralizam as energias utópicas. Heresia suprema, a arte transmuta-se em cultura, a cultura em quotidiano e o quotidiano em indústria. Autopoiética, preocupa-se apenas consigo própria em espiral de sucessivas performances. O grande “desgosto cultural” de Alain Brossat é a viragem de uma sociedade política a uma sociedade cultural de “liberdade tutelada”. O tudo é cultura ou o todo cultural atingem um alcance totalitário.

Existe, todavia, uma outra forma de colocar a questão. Se é verdade que o capitalismo tardio encontrou modelos no militantismo da pequena-burguesia artística, propagando um *self* empreendedor que se autoproduz, não é menos verdade que estão criados instrumentos para uma nova legibilidade do sistema e das suas mediações múltiplas. Torna-se actualmente mais operativo desocultar uma vasta cadeia de dispositivos ideológicos outrora dissimulados, porque é hoje porventura mais intensa a conexão entre as dimensões subjectivas e identitárias (traduzidas em estilos de vida, modos de indumentária, práticas amorosas, etc.) e a dinâmica global da economia. A excitação do capitalismo (o processo de reestruturação radical do capital) exige, para a sua compreensão e superação, uma

<sup>10</sup> Rancière, 2008, p.48.

<sup>11</sup> *Idem*, p.44.

descodificação artística e cultural das formas de organização social que não seja um mero exercício de encantamento mais ou menos disfarçado por esse *brave new world*, mas que também não faça a economia do significado dessa incessante produção de imagens, símbolos e informações. Por outras palavras, tornar-se-á talvez possível “ler” um pouco melhor a mudança sem a amarga (ou esfuziante...) sensação de que tudo o que é sólido se dissolve no ar, utilizando as grelhas da arte e da cultura contra a arte e a cultura – porque elas estão no centro do furacão. Trata-se, de alguma forma, de recuperar o projecto de Bourdieu e Boltanski de “tomar como objecto *os lugares comuns* produzidos nos *lugares neutros*”<sup>12</sup>, combatendo o desconhecimento que persiste através da percepção de que os mundos da arte e da cultura são *universos à parte*, quando na verdade se tornaram arquétipos (linguagens e metalinguagens) para a organização e a veiculação/expressão do próprio capitalismo tardio.

Se não existe um “fora” – um espaço de onde se possa montar uma visão crítica, olhemos então para e a partir de dentro.

---

<sup>12</sup> Bourdieu; Boltanski, 1976, p.4.

## Referências

- AGUIAR, João (2011). *The aestheticization of everyday life and the de-classicization of Western working-classes*. The Sociological Review, 59:3.
- BECK, Ulrich (2009). *La sociedad del riesgo global*. Madrid: Siglo XXI.
- BECKER, Howard (1982). *Art worlds*. Berkeley: University of California Press.
- BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Ève (2009). *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal.
- BORGES, Vera; COSTA, Pedro (Orgs) (2012). *Criatividade e instituições*. Novos desafios à vida dos artistas e dos profissionais da cultura. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- BOURDIEU, Pierre (1996). *As regras da arte*. Lisboa: Presença.
- BOURDIEU, Pierre; BOLTANSKI, Luc (1976). “La production de l’idéologie dominante”. In: *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, nol.2, n.2-3, pp.3-73.
- BROSSAT, Alain (2008). *Le grand dégoût culturel*. Paris: Seuil.
- COMISSÃO EUROPEIA (2010). *Livro verde*. Realizar o potencial das indústrias culturais e criativas. Bruxelas: Comissão Europeia.
- JAMESON, Fredric (2000). *Pós-modernismo*. A lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática.
- LAHIRE, Bernard (2006). *A cultura dos indivíduos*. Porto Alegre: Artmed.
- LASH, Scott; URRY, John (1986). *The end of organized capitalism*. Cambridge, Polity.
- LLOYD, Richard (2006). *Neo-bohemia*. Art and culture in the postindustrial city. Cambridge: Routledge.
- LOPES, João Teixeira (2008). “Crenças no campo cultural – em direcção ao politeísmo?” In: Vítor Oliveira Jorge e José M. Costa Macedo (Orgs). *Crenças, religiões e poderes*. Dos indivíduos às sociabilidades. Porto: Afrontamento.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich (2007). *A ideologia alemã*. São Paulo: Boitempo.

MENGER, Pierre-Michel (2005). *Retrato do artista enquanto trabalhador*. Lisboa: Roma.

PETER WAGNER (1996). *Liberté et discipline*. Les deux crises de la modernité. Paris: Métailié.

PETERSON, R. A. (1992) "Understanding audience segmentation: from elite and mass to omnivore and univore". In: *Poetics*, 21.

PETERSON, Richard A. and ANAND, N. (2002). "How chaotic careers create orderly fields". In: Maury A. Peiperl, Michael Arthur and N. Anand (Editors). *Creative careers*. New York: Oxford University Press, pp.257-289.

RANCIÈRE, Jacques (2008). *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago.

WEBER, Max (2001). *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Lisboa: Presença.

## *Capitalismo artístico: quando a arte e a cultura ocupam o centro*

15

**Abstract:** The current configuration of advanced capitalism puts at its centre a set of dispositions that were in its margins, giving them new meanings. This article seeks to consider the transfer of artistic ethos to the new organizational cultures, highlighting, at the same time, some challenges for a critical sociology attentive to such processes.

**Keywords:** capitalismo; art; critics.

**Resumen:** La configuración actual del capitalismo avanzado pone en el centro de un conjunto de disposiciones que estaban en sus márgenes, con ellos. Este artículo pretende considerar la transferencia del ethos artístico a las nuevas culturas organizacionales, destacando, un mismo tiempo, algunos desafíos para una sociología crítica atenta a estos procesos.

**Palabras-clave:** capitalismo; arte; crítica.