

PERCURSOS ENTRE O CULTURAL E O CRIATIVO EM MEIO URBANO

Rute TEIXEIRA

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
rteixeira@letras.up.pt

Resumo

No estudo comparado entre as redes culturais e criativas, torna-se imperativo o contributo dos teóricos da sociedade da informação, das redes culturais e da economia criativa em contexto urbano.

Neste estudo, procuraremos aprofundar a temática das redes culturais e criativas. Segundo Neves (2004) a criação de redes culturais insere-se numa orientação de política cultural que visa dotar o país de equipamentos capazes de responder às exigências atualmente reconhecidas como as mais adequados à difusão e receção cultural. Por outro lado, as redes criativas visam a conceção e implementação de um adequado modelo de governação que apoie o aumento da capacidade e empreendedorismo criativos, o crescimento dos negócios criativos e a atratividade dos lugares, visando o reforço da massa crítica do capital criativo da região.

Será nosso interesse refletir sobre a possível articulação das mesmas e o crescente desenvolvimento sustentado de ambas, enquanto forças potenciadoras de uma crescente aproximação entre a dimensão económica da cultura e a dimensão cultural da economia, como duas faces da mesma moeda (Jameson, 1996).

Palavras-chaves: Cidade criativa; redes culturais; redes criativas; economia criativa.

Abstract

In the comparative study of the cultural and creative networks, it is imperative the contribution of theoretical information society, cultural networks and the creative economy in the urban context.

In this study, seek to deepen the theme of cultural and creative networks. According to Neves (2004) the creation of cultural networks is part of a cultural policy guideline that aims to provide the country with equipment capable of meeting the requirements currently recognized as the most appropriate dissemination and cultural reception. On the other hand, the creative networks aim to design and implement an appropriate governance model to support increased capacity and creative entrepreneurship, the growth of creative businesses and the attractiveness of places, aimed at reinforcing the critical mass of creative capital of the region .

It will be our interest to reflect on the possible connection of the same and the growing sustainable development both as enhancer forces of a growing rapprochement between the economic dimension of culture and the cultural dimension of the economy, as two sides of the same coin (Jameson, 1996).

Key words: Creative city; cultural networks; creative networks; creative economy

1. Trajetórias nos processos de radicalização do capitalismo

Diversos teóricos têm desenvolvido considerações em torno da ideia de que vivemos num período de transição, denominado de pós-modernidade. Autores como Lyotard ([1979] 2006), Baudrillard ([1981] 1991), Featherstone (1991; 1995; 1997), Jameson ([1991] 2000), têm atribuído primordial relevo a tal noção, centrando-se a sua análise nas mudanças culturais, sociais e económicas que têm ocorrido no domínio da contemporaneidade globalizada.

Autores como Beck (1992) e Giddens (1996), adeptos da continuidade, argumentam que a presente mudança é o resultado de severas alterações na modernidade e de uma radicalização do projeto modernista. Assim sendo, existiria uma substituição por “um outro tipo de modernidade”, através da sua “descontextualização” e posterior “recontextualização” produzindo o que denominam de “modernização reflexiva” das sociedades capitalistas avançadas (Beck, Giddens, & Lash, 2000).

Segundo Sousa Santos (2001) reiterar sobre pós-modernidade é sugerir a mudança de uma época para outra, o que envolve a emergência de uma nova totalidade social, com princípios organizadores próprios e distintos.

Ou seja, examinada a construção do projeto sociocultural da modernidade, em coincidência com a emergência do capitalismo, defender-se-ia que o projeto da modernidade tem possibilidades infinitas (Santos, 2001). A pós-modernidade poderá ser entendida enquanto momento presente, dando-nos o ‘pós’ a sensação de que este é determinado pela rutura com as lógicas inerentes a uma historicidade e/ou a uma ordem mundial anterior.

Ao situarmo-nos cronologicamente, demarcou-se que a modernidade tem início com o processo de industrialização, associado ao primado da racionalidade e à crença inabalável no progresso trazido pela ciência e pela técnica; já a pós-modernidade faz-se sentir, após a Segunda Guerra Mundial, sobretudo a partir dos anos 60 e 70 do século XX, sendo em parte, provocada pelas alterações no modo de produção e consumo, que colocam a informação e o conhecimento no centro da economia, e em parte, associada às transformações socioculturais decorrentes da eclosão de movimentos sociais.

Neste sentido, importante de relevar que muitos são os autores que encaram a modernidade numa ótica tripartida marcada pelo incremento dos modos de produção capitalista.

Mandel (1975) na obra *Capitalismo Tardio* apresenta uma teoria na qual defende a existência de três momentos cruciais na história do capitalismo ocidental, em que cada um deste foi marcado por uma expansão dialética em relação ao anterior: capitalismo de mercado, capitalismo de monopólio e capitalismo pós-industrial. Para o autor, verifica-se a presença de uma conexão entre os três estádios do capitalismo e os três paradigmas artísticos - realismo, modernismo e pós-modernismo, considerando o

terceiro estágio como a forma mais autêntica de capitalismo, na medida em que suprime os enclaves de organização pré-capitalista.

Nesta vertente, Fredric Jameson ([1991] 2000), no seu ensaio *Pós-modernismo, ou a Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*, este argumenta que “ o capitalismo tardio propõe-se não apenas a fazer a anatomia da originalidade histórica dessa nova sociedade (...), mas também a demonstrar que se trata aí de nada mais nada menos do que um estágio de capitalismo mais puro do que qualquer dos momentos que o precederam (Jameson, 2000, pp:29).

Por outro lado, defende que acontecimentos como a queda do Muro de Berlin e o extermínio da URSS, contribuíram para uma expansão global desse capitalismo.

Em Portugal, Nuno Grande apoiado na teoria de Castells (2002), entende que certos acontecimentos sociais como o maio de 1968 e outros de origem política como o término da União Soviética e o prelúdio da União Europeia, tiveram impacto numa Nova Era da Informação, na qual as cidades globais assumiram um peculiar protagonismo, mediante a co conjugação de três fatores fortuitos e inter-relacionados: “crise do Estado-nação”, “sociedade em rede”, e “economia informacional” (Castells, 2002).

Também Boaventura Sousa Santos defende uma lógica tripartida, baseada nas diferentes relações que se estabelecem entre os pilares da regulação e da emancipação, destacando desta forma, três períodos do capitalismo.

A primeira fase, durante todo o século XIX, caracterizou-se por um capitalismo liberal, marcado por um desenvolvimento dúbio do Estado, ao qual se contrapõe um desenvolvimento acelerado do mercado, apoiado pela industrialização e acompanhado pela expansão das cidades industriais.

A segunda fase, correspondente ao II pós-guerra mundial, pautou-se pela concentração do capital industrial, financeiro e comercial, e pelo separação da propriedade jurídica e da gestão das empresas.

A terceira fase emergiu nos anos 60 e Sousa Santos apelidou-a de capitalismo desorganizado, em virtude de mercado ter adquirido um vigor sem precedentes, ultrapassando a economia e colonizando tanto o Estado como a Comunidade.

No plano económico, os principais acontecimentos prendem-se com o facto de as empresas transacionais terem invadido o mercado, originando uma retração, dos mecanismos de regulação das relações laborais, aproximando o modelo económico ao liberalismo. Neste contexto, as crises vividas na viragem de 1960 para 1970, decretaram a falência do modelo de desenvolvimento fordista e funcionaram como impulsionadoras da emergência e da consolidação de um modelo de desenvolvimento baseado na flexibilização económica e social. Neste sentido, a crise do fordismo pode ser interpretada como o esgotamento das opções para lidar com o problema da superacumulação, o que passou pela desvalorização de mercadorias, da capacidade produtiva, do valor do dinheiro e do trabalho.

Entre 1965-1973 ficou patente que a rigidez foi sinónimo da incapacidade do fordismo e do keynesianismo de controlar os paradoxos do capitalismo, no sentido em que os questões residiam nos investimentos de capital fixo de larga escala, nos sistemas de produção em massa e nos contratos de trabalho. Por outro lado, qualquer tentativa de ultrapassar esta rigidez encontra obstáculos na classe trabalhadora mobilizada, o que explica as ondas de greve no período de 1968-72; bem como inflexibilidade crescente, por parte dos compromissos do Estado na consolidação do Estado-Providência.

Outro marco incontestável prendeu-se com a forte deflação de 1973-1975, que indicou que as finanças do Estado estavam muito aquém dos recursos, o que desprendeu uma crise fiscal e de legitimação. Por sua vez, as organizações depararam-se com excedentes inúteis, o que as obrigou a entrar num período de racionalização, reestruturação e intensificação do controlo do trabalho. Neste seguimento, foi necessário proceder-se a um conjunto de mudanças que auxiliassem este processo de deflação: mudança tecnológica, novas linhas de produto e novos nichos de mercado, dispersão geográfica para zonas de menor controlo das condições de trabalho, fusões e aceleração do tempo e do capital. Pode-se afirmar que tais reestruturações inauguram um novo leque de experiências no âmbito da organização industrial e da vida social e política, patenteando uma a passagem para um regime de acumulação novo, associado a um sistema de regulamentação política e social distinto. Estamos assim perante uma nova fase, apelidada de capitalismo tardio (Mandel, 1975), ou de economia informacional (Castells, 2002).

A definição atual do capitalismo tardio tem diversos subentendidos, na medida em que a burocratização do Estado aparece como um fenómeno natural. Por conseguinte, a distinção não se faz só pela existência de empresas transnacionais, mas por uma nova organização internacional do trabalho, rápidas transações bancárias e bolsistas, novas formas de inter-relacionamento dos média, automação e informatização, fuga da produção.

Como anteriormente referido por Sousa Santos (2002), o período vivenciado atualmente, é pautado por uma forte perturbação, na qual a génese do mercado adquiriu uma força sem precedentes, aglomerando outras instâncias de regulação e subjugando tanto o Estado como a Comunidade.

Para Harvey ([1989] 2000), a recessão de 1973 impulsionou o colapso do regime de acumulação fordista e do reajustamento político dos anos 1980 para padrões de flexibilidade e de mobilidades acrescidas, acarretando consequências sociais. O autor na sua obra *A Condição pós-moderna* relata três modelos de análise deste modelo de acumulação capitalista decorrente.

Neste seguimento, o primeiro modelo, foi baseado na visão de Halal (1986 cit in Harvey ([1989] 2000), efetiva os elementos positivos e libertários do novo capitalismo. O segundo modelo, centrado em Lash & Urry (1987), enfatiza as relações de poder entre política, economia e cultura. Estes autores veem a evolução como o decadência das condições materiais para uma política coletiva poderosa da classe trabalhadora e tentam, assim, apontar as raízes económicas, culturais e políticas desse colapso. O

terceiro modelo, baseado em em Swyngedouw (1986 cit in Lash e Urry, 1987), acentua as transformações tecnológicas e dos processos de trabalho, ao mesmo tempo que avalia a forma como o regime de acumulação e a sua regulamentação se transformam, enfatizando as mudanças no modo de produção industrial.

Será pertinente sublinhar que a reorganização pós-fordista pressupõe novas tecnologias, novos métodos de gestão da produção, novas formas de utilização da força de trabalho e novos modos de regulação estatal, fundamentando-se em elementos que definem o chamado "modo de acumulação flexível de capitais", que estão intimamente relacionados à condição histórica pós-moderna, assim como estão na base da emergência da chamada economia do conhecimento. Globalização, transitoriedade e disseminação estão também presentes na reorganização do sistema financeiro global. Este tornou-se agora esfera autónoma e orienta os fluxos de capital, desacatando noções de tempo e espaço, "alcança tal grau de complexidade, que ultrapassa a compreensão da maioria das pessoas" (Harvey, [1989] 2000, p. 70), escapando ao controlo dos Estados nação.

Por sua vez, Vakaloulis (2003) enfatiza o desvio do conflito social das relações de classes para problemas de ordem cultural. Da mesma forma Mandel (1975) considera que esta fase do capitalismo tardio nos anos 80 foram assinalados de uma forma muito acentuada pela vertente cultural. Desta forma, podemos afirmar que a conjuntura presente é revestida por configurações económicas e culturais que moldam uma forma radical de capitalismo - – tardio, informacional, desorganizado, ou do conhecimento.

2. Vagueando pelo pós-modernismo

Podemos encarar o pós-modernismo como uma possibilidade de leitura da realidade, que se caracteriza por uma época de transição, em que autores como Santos (1994) denominam como pós-modernidade.

Neste sentido, será pertinente primeiramente invocar alguma luminosidade nas teorias proclamadas por Jameson ([1991] 2000), Featherston (1995), e Harvey ([1989] 2000), na medida que pretendem encarar o pós-modernismo mais que um transitar artístico, mas como uma possível narrativa cultural.

Neste seguimento, Harvey (1989) concebe-o enquanto condição socio-histórica das sociedades contemporâneas e de pós-modernidade; e Jameson ([1991] 2000) percebe-o como uma lógica cultural articulada pelas determinações concretas do que se convencionou chamar eufemisticamente de nova ordem mundial ou a lógica cultural do capitalismo tardio.

Rapidamente difundido entre a Europa e os Estados Unidos, enquanto procura de explanação teórica para os alcances artísticos, o pós-modernismo apresentou uma discussão alargada sobre o próprio pós-modernismo e gerou um interesse pelos trabalhos de teóricos como Lyotard ([1979] 2006),

Foucault (1999), ou Baudrillard ([1981] 1991). Tal como Jameson ([1991] 2000) adverte, os teóricos pós-modernistas parecem revelar um enorme fascínio pela paisagem contemporânea que incorpora o retro, o Kitsch, os filmes B, ou a designada para-literatura, chamando, assim, a atenção para o facto de um sem número de análises – económicas, marketing, críticas de cultura, novas terapias, críticas de cinema – se uniram para formar a teoria do pós-modernismo como um novo género discursivo que, curiosamente, se inclui a si mesmo.

Neste sentido, como acentua Sousa Santos (1994), a pós-modernidade é a possibilidade de entrada numa situação radicalmente nova, ressaltando contudo o carácter provisório desta terminologia. O termo pós-modernidade, já trilhado anteriormente no campo das artes, teve a sua primeira abordagem analítica pelo filósofo Lyotard ([1979] 2006), quando em 1979, publicou *A Condição Pós-Moderna*.

Este autor, entendia que a chegada da pós-modernidade se interligava á emergência de uma sociedade pós-industrial, na qual o conhecimento se tornara a principal força económica de produção, aquilo que mais tarde se veio a chamar-se economia criativa. Entre muitas especificidades do pós-modernismo, Jameson aponta como particularmente importante "uma nova falta de profundidade, que encontra seu prolongamento, tanto na 'teoria' contemporânea e em toda uma nova cultura da imagem e do simulacro" (Jameson, [1991]2000, pp. 6). Propõe, então, uma conexão entre as dimensões cognitivas e as pedagógicas da arte e cultura políticas, afirmando que uma política cultural para o pós-modernismo terá que erguer a questão do espaço – “uma estética de mapeamento cognitivo” (ibidem, pp.76).

Em síntese, Jameson ([1991]2000) ilustra a forma como o pós-modernismo se manifesta em diferentes vertentes artísticas, sustentado pela evolução, do que denomina de teorias pós-modernistas, ao mesmo tempo que coliga o pós-modernismo e a cultura da sociedade de consumo que nasce com a passagem do capitalismo monopolista, para o capitalismo tardio.

Apesar de nem todas as formas culturais do capitalismo desorganizado poderem ser consideradas pós-modernistas, Featherstone (1995) não deixa de destacar o que define como afinidade eletiva entre a emergência do pós-modernismo no plano cultural e o processo de desorganização do capitalismo no plano económico-financeiro. David Harvey (2008) argumenta que o pós-modernismo aparece como uma solução às solicitações da compressão do tempo e do espaço e à necessidade de constituição de novas formas de pensar, sentir e criar.

Mandel (1975), seguidor da tradição marxista, institui uma relação dialética entre o desenvolvimento do capitalismo nas sociedades mais industrializadas e os movimentos mais significativos, associando o modernismo ao monopólio capitalista e o pós-modernismo ao pós-II Guerra Mundial e ao capitalismo avançado. Este autor, tendo como referência Braudillard ([1981] 1991), defende que o pós-modernismo conduz à “expansão da cultura no campo social”, até ao ponto em que tudo na vida social venha a tornar-se cultural e examina expressões diversas da cultura contemporânea, em articulação com concepções de tempo e espaço.

3. A cultura e a arte iluminada pelo pós-modernismo e a emergência das “cidades criativas”

Fazendo uma retrospectiva do conceito de pós-modernidade, Featherstone (1991) apoiado em Kohler e em Hassan, afirma que o termo pós-modernismo foi inicialmente utilizado, nos anos 1930, por Federico de Onis apontando uma reação contra o modernismo. Nestes termos, tornou-se popular nos anos 1960 em Nova Iorque, quando foi experimentado por jovens artistas, escritores e críticos, tais como Robert Rauschenberg, John Cage, Burroughs, Barthelemy, a fim de divulgarem um movimento para lá do alto modernismo, o qual tinha sido rejeitado, devido à sua institucionalização em museus e academias.

Recuando aos anos 20, Lash e Urry (1987), definem o avant-garde como a primordial aparição da cultura pós-moderna, embora considerem que esta não se disseminou na cultura popular, devido à inexistência de público predisposto para a receber. Por conseguinte, nas últimas décadas, as conjunturas sociais específicas do capitalismo desorganizado conduziram à criação de um público predisposto para a receção de uma cultura pós-moderna.

Os mesmos autores recusam a conceção do pós-modernismo como um único reflexo do capitalismo desorganizado, mas sublinham a sua importância crescente na cultura contemporânea, associando-a às características do capitalismo resultantes da sua desorganização. Nesta etapa, Sousa Santos (2001, pp.55), que “os fenómenos culturais só lhe [mercado] interessam na medida em que se tornam mercadorias”, ou seja, a produção artística passa a integrar a produção económica.

Neste seguimento, o ritmo acelerado atribuído à função estrutural, à produção estética e ao experimentalismo, gerou uma série de apoios institucionais destinados à produção de uma arte mais nova. No mesmo modo, Baudrillard ([1981] 1991), figura fulcral no debate da relação entre o pós-industrialismo e a esfera da cultura, concebe que no capitalismo desorganizado os objetos valem por aquilo que significam. E Jameson ([1991] 2000) ratifica que a própria cultura tornou-se num produto, e “o pós-modernismo é o consumo da própria produção de mercadorias como processo” (Jameson, [1991] 2000, pp.14).

O pós-modernismo, ao mesmo tempo que estreita laços com o mercado, contra a abstração, racionalidade e padronização do projeto cultural e artístico modernista, sustenta o relativismo e o pluralismo estéticos, propondo uma nova forma de encarar a tradicional separação entre níveis culturais. De igual modo, quando a avant-garde dita a morte, da arte tal não se prende com o desaparecimento da mesma, mas com a ampla difusão desta na sociedade. E desta forma, outros domínios opostos ao estético passam a recorrer à criatividade e à ficção.

A cidade também não escapa à vaga criativa e o seu futuro, enquanto tal, é definido através da criatividade – indústrias criativas, cidadãos criativos, cidades criativa. Nuno Grande (2009) fundamentado

em Manuel Castells (2002) pretende esclarecer o atual momento a partir de factos culturais e sociais que ocorreram e tiveram grande impacto da sociedade, tais como, o maio de 1968, o fim da União Soviética e a construção da União Europeia.

Tais acontecimentos, emaranhados em causa e efeitos mútuos, marcaram a emergência da nova “Era da informação”, na qual as cidades globais parecem assumir protagonismo, pela conjugação de três fatores emergentes e interrelacionados: “crise do Estado-nação”, “sociedade em rede”, e “economia informacional” (Castells, 2002). Nuno Grande (2009) admite que da “crise do Estado de Nação”, renascem os territórios de relação: de caráter supranacional, como a União Europeia; e de caráter sub-nacional, como a cidade.

Estes territórios da relação emergem de uma intrincada dialética local-global, estimulada pelo fenómeno da globalização cultural (Melo, 2002), como resultado de uma nova ordem do sistema Mundo. Continuando o exame dos fatores que, segundo Castells (2002), explicam a nova “Era da Informação”, na configuração de uma “sociedade em rede”, a identidade pós-moderna parece pesquisar a pertença a um local, ao mesmo tempo que se desenraíza do mesmo, reinventa nostalgicamente tradições, territorialização e cidadanias, tal como é argumentado por Sassatelli (2009), quando se refere a cidadania europeia.

Desde logo, no espaço europeu, as cidades têm sido consideradas lugares de protagonismo na construção de um espaço político e cultural. Por conseguinte, os espaços dedicados à cultura visual tornaram-se poderosos meios de visibilidade urbana e símbolos do marketing de cidade. Ícones de uma identidade urbana, as Galerias de Arte Contemporânea, enquanto espaços dedicados à produção, exposição e fruição da arte dos nossos dias, parecem concentrar em si os heterógenos processos da globalização. Com o colapso do fordismo, o processo de desindustrialização subsequente acarretou a necessidade de encontrar novas estratégias para consolidar a sustentabilidade das cidades.

Políticas públicas e financiamentos têm sido direcionados para modelos de regeneração urbana orientadas por projetos artísticos e culturais, motivados pela suposição de que é possível converter capital simbólico em capital económico, incentivando assim as cidades a investir em património, imagem e cultura, bem como na formação de uma massa crítica e criativa.

Os primeiros contributos teóricos no âmbito da cidade criativa usados numa ampla perspetiva de planeamento urbano apareceram com os autores Charles Landry & Franco Bianchini (1995) *The Creative City* e na obra posterior de Landry (2000) *The Creative City: A Toolkit for Urban Innovators*. Este conjunto de investigações teve a sua génese no movimento de regeneração urbanística através das indústrias culturais, no Reino Unido, no final de 1980 e início de 1990. Neste sentido, a cidade criativa é, portanto, uma mensagem translúcida para despertar a mente, a imaginação e a participação pública.

A cidade criativa pressupõe que sejam criadas as condições necessárias para que os seus habitantes disfrutem da sua imaginação e despertem para novas oportunidades que permitam um progresso nas suas condições de existência. Ao estimular a inserção de uma cultura de criatividade, no modo como se participa na cidade, contribuiu para um incremento no incentivo e a uma legitimação da imaginação nas esferas pública, privada e da sociedade civil. Nesta ótica, autores como Landry e Bianchini (1995) expõem um conceito amplo de criatividade, posicionando-se para além da dimensão artística, mais no sentido de pensamento descentrado.

Sem dúvida, o trabalho destes autores acontece simultaneamente com uma nova interpretação do papel da cultura na política cultural Europeia. Assim sendo, “cidades globais” (Sassen, 2001) tornam-se territórios de produção cultural e criativa forte, pela multiplicidade, confronto e mesclas sociais e culturais. Um habitat fértil para a proliferação de interstícios culturais emergentes das ligações entre múltiplos localismos trazidos por uma classe, já não tão emergente quanto isso, de artistas, intermediários culturais e outros profissionais do campo artístico.

Esta ideia apoia-se na crença de que a cultura tem a capacidade para ultrapassar uma pesada herança industrial, a fim de desenvolver novos produtos, novas imagens, novas estruturas organizacionais e, finalmente, novas e altamente competitivas especializações económicas (Florida, 2002) através da projeção de fluxos nacionais e internacionais de investimento, pelo aceleração de estratégias de reorganização urbanística e, ainda, pela consolidação de novas identidades urbanas (Harvey, 1989; 2001).

Desta forma, a cidade emerge como protagonista da “Era da Informação”. É concebida como o elemento capital desta nova era, onde existe um projeto político, económico e cultural que procura instrumentalizar a cultura em busca de respostas, face à crise de identificação dos cidadãos com este projeto e face à crise do fordismo. Glasgow 1990 (Garcia, 2005) marcou um ponto de viragem nas práticas culturais, ao nível das políticas culturais europeias, como também nas estratégias urbanas. A mesma autora (2004) alega que esta abordagem cultural não assume apenas a forma de simples iniciativas culturais efémeras, antes adota a base de uma política cultural abrangente que visa estabelecer a identidade, mais do que Europeia, a da própria cidade, a fim de competir na cena global. Estes eventos tornaram-se a força motriz por de trás do planeamento urbano e um ponto de referência para circuitos culturais e criativos de atração turística, tendo como principais objetivos não só a conceção de uma oportunidade única de visibilidade internacional, bem como o incremento da compreensão mútua entre os europeus e aproximá-los.

No entanto não poderemos deixar de referir a preocupação na formação de novos públicos para a cultura, a melhoria das infraestruturas culturais e ainda o desenvolvimento de relações com outras cidades e regiões europeias, na promoção da criatividade e a inovação dos artistas locais. Esta orientação para construir "cidades criativas" tem estimulado as políticas públicas a adotar fórmulas

padronizadas para o desenvolvimento cultural e urbano. Isso muitas vezes assume a forma de uma lista de verificação de requisitos, tais como uma nova galeria de arte, um festival étnico, um cluster de mídia e um cluster de indústrias criativas, e alguma arte pública. Para construir esta “cidade criativa”, as instituições culturais, tais como museus e galerias (Lorente, 2003), bem como os grandes eventos culturais têm sido cada vez mais aceites como componentes críticos e instrumentos que legitimam uma estratégia para aumentar a atração do espaço urbano.

Esta tendência tem sido justificada devido à crença gerada, quanto à possibilidade de conversão de capital simbólico em ganhos de natureza económica. Ora, tal facto, tem vindo a suscitar uma forte aposta em políticas culturais públicas de espetacularidade e/ou políticas urbanas centradas na cultura e na criatividade (Corijin & Van Praet, 1997) de modo a atrair públicos à cidade, usando especificamente determinados ícones emblemáticos artístico-culturais e patrimoniais.

Parece-se estar cada vez mais ciente da importância crescente das denominadas indústrias criativas, numa economia pós-industrial e tem vindo a assumir-se como um ator importante na criação de indústrias criativas.

A ideia, por trás desta imagem, é entender como estas podem agir como sendo um catalisador do desenvolvimento económico, sem sacrificar a autonomia artística; uma eficiente ferramenta na revitalização das economias urbanas pós-industriais, pela atração dos fluxos de capitais, pessoas e ideias – uma retórica gasta na argumentação neoliberal. Por outro lado, um dos objetivos dos clusters criativos é gerar um círculo virtuoso de consumo e produção vibrantes de bens e serviços culturais, respaldado por uma infraestrutura cultural hard e soft, constituída por eventos e locais dedicados a essas atividades.

Desta forma, as classes criativas, mais ou menos boêmias, são determinantes para dar densidade às cidades e fazer dos tecidos urbanos cidades “criativas”. Cidades que atraem talentos, que por sua vez dinamizam espaços e promovem atividades, que agitam pensamentos e movimentam bairros inteiros, pedaços urbanos que em meia dúzia de anos se transformam e se revitalizam. É importante que não se ignore os movimentos de geração e dinâmicas criativas que por vezes se vão (auto) estimulando em espaços urbanos, sem qualquer resposta ou apoio, reconhecimento ou incentivo dos poderes públicos das cidades.

É, assim, importante que esta relação entre quem tem a força das ideias e quem tem o poder da força se desenvolva, no tempo e no espaço da cidade, de forma harmoniosa, propondo, promovendo e gerando ambientes criativos. Há um palco privilegiado para este encontro de ideias, a cidade criativa, que enquanto espaço público, deve proporcionar ambientes distendidos, que melhorem o acolhimento às iniciativas criadoras, favorecendo a inclusão social e a diversidade cultural.

4. A investigação empírica

A investigação no âmbito do meu doutoramento em sociologia irá focar-se, em geral, na pertinência das redes culturais e criativas para o desenvolvimento da sociedade contemporânea e, em particular, para a cultura e economia das dinâmicas regionais. Centra-se na análise comparativa de três estudos de caso nacionais (Parque das Indústrias Criativas, Agência para o Desenvolvimento das Indústrias Criativas, Rede Portuguesa de Museus), pretendendo-se observar o seu impacto no desenvolvimento territorial, na mudança e na coesão social, nas lógicas de sustentabilidade cultural e no empreendedorismo criativo a nível regional.

A relevância do estudo prende-se quer com a natureza do objeto – estudo comparado entre redes culturais e criativas – mas também pela conceção metodológica, baseada no Estudo de caso alargado (Burawoy, 1998), no qual se objetiva a análise, debate e construção de novas medidas que acentuem o intercâmbio entre a produção cultural e criativa, com potencial tradução na formulação de políticas públicas.

Os seus principais objetivos prendem-se em:

- a) Definir a importância das redes culturais no desenvolvimento da sociedade contemporânea, enquanto modelo organizacional, paradigma de políticas públicas, catalisador de mudança social e mobilizador de relações sociais, comparando o funcionamento das redes criativas com o das redes culturais de forma a resgatar a especificidade relativa de cada uma.
- b) Estudar comparativamente três modelos organizacionais distintos, três regimes jurídicos diferenciados e três modos de funcionamento diferentes, como estudo comparado do funcionamento em rede, a partir das seguintes instituições: Parque de Ciência e Tecnologia da Universidade do Porto – Parque das Indústrias Criativas, pertencente à Fundação Universidade do Porto, procura responder aos desafios globais da nova economia criativa ao agregar o conhecimento e competências desenvolvidas na UP; Agência para o Desenvolvimento das Indústrias Criativas, instituição privada sem fins lucrativos, tem como propósito promover o desenvolvimento das indústrias criativas, através da coordenação do sector; Rede Portuguesa de Museus, exemplo consolidado de políticas culturais públicas, visa a valorização e a qualificação da realidade museológica nacional.
- c) Compreender as representações sociais dos dirigentes e quadros técnicos qualificados, que definem e operacionalizam as estratégias de intervenção das três redes em análise.
- d) Compreender as representações sociais de um conjunto de atores regionais representantes de várias dimensões da sociedade civil.

e) Analisar o impacto das três redes na disseminação de lógicas de democracia cultural, particularmente ao nível do desenvolvimento territorial, interpretação e sustentabilidade cultural da população e coesão social.

f) Avaliar o impacto das três redes, nas exigências económicas a nível regional, em particular da área metropolitana do Porto, que enquanto território em expansão, reforça as suas capacidades organizacionais, visando captar a inovação, atrair novos investimentos e novos públicos.

g) Potenciar uma Rede com as três redes, proporcionando-se o encontro de sinergias entre as diferentes estruturas, gerando momentos de reflexividade, que permitirão o seu envolvimento mútuo, potenciando impactos no território.

Podemos afirmar que, a proliferação de redes culturais e criativas em Portugal baseia-se numa orientação de políticas que visam o desenvolvimento de estratégias articuladas, capazes de responder aos conceitos atualmente reconhecidos como os mais adequados à produção e receção da cultura e da criatividade.

Foi com o intuito de demonstrar a relevância desta problemática na sociedade contemporânea, que propomos a investigação comparada de três emblemáticas redes de cariz cultural e criativo - Parque de Ciência e Tecnologia da Universidade do Porto – Parque das Indústrias Criativas, Agência para o Desenvolvimento das Indústrias Criativas, Rede Portuguesa de Museus. Através desta comparação, pretendemos avaliar a pertinência do funcionamento em rede de cada um dos casos, procurando desenhar uma perspetiva sociológica face aos contornos da cultura e do empreendedorismo criativo em territórios urbanos, examinando os seus impactos na esfera cultural, económica e social. A fim de construirmos um conhecimento mais aprofundado sobre o objeto em estudo, iremos conduzir um “ estudo de caso alargado” (Burawoy, 1991), que incide na reconstrução de uma situação social como única, colocando a ênfase na sua complexidade, profundidade e amplitude.

A proposta de Burawoy (1991) serve a pretensão desta investigação possibilitando, por um lado, conhecer os quotidianos institucionais das três redes, bem como os seus modos de funcionamento, estruturação e execução dos seus propósitos; permitindo analisar as influências que as moldam, confrontam e singularizam. Nesta perspetiva, concretizam-se, os quatro pontos estruturadores do método de “estudo de caso alargado”, propostos por Burawoy (1998), que correspondem aos principais momentos deste projeto.

A extensão do observador no mundo do participante pressupõe imergir num conjunto de interações com os atores das três redes, os seus potenciais parceiros e interlocutores, com o intuito de compreender a intersubjetividade (o observador torna-se participante do mundo do “outro”) como fonte primordial de recolha de informação e compreensão da conjugação de identidades e poderes (Burawoy, 1991).

Sendo esta uma fase exploratória, optaremos pelos Grupos de Discussão Focalizada em cada rede com os dirigentes e quadros superiores; e ainda com os representantes da sociedade civil (sindicatos, associações de desenvolvimento, órgãos de poder local). Com o propósito de interagir numa conversação sobre o objeto de interesse, esta técnica permitir-nos-á detetar as grandes linhas de convergência/divergência sobre a criatividade na economia cultural urbana. Iremos explorar, aprofundar e debater, por um lado, as representações sociais dos dirigentes institucionais, ao nível das estratégias culturais e criativas e sua execução no “terreno”; e por outro, as representações sociais de representantes da sociedade civil, sobre os impactos das redes culturais e criativas no território, ao nível do desenvolvimento regional, sustentabilidade cultural e mudança social.

A extensão da observação no tempo e no espaço implicará a presença do investigador nas três instâncias, durante um período de tempo em cada caso. A observação participante será a técnica primordial nesta fase, cuja vantagem, reside na densidade analítica e aprofundada do objeto. A observação direta de tais eventos permitirá captar fenomenologicamente os processos de tomada de decisão e de execução das mesmas, mas também auscultar as perspetivas dos dirigentes institucionais registando-as em notas de terreno que permitirão a construção de um memorial de investigação.

Na extensão a processos a forças externas, discutir-se-á como transitar entre micro processos e forças externas. Para as dimensões de análise macroestrutural focar-nos-emos nas políticas culturais públicas materializadas pela RPM, enquanto pilar nacional da cultura portuguesa; nas conceções estratégicas desenvolvidas pela ADDICT, cujo objeto principal é contribuir para que a região Norte se torne na Região Criativa de Portugal; nos conhecimentos e competências desenvolvidas pela PINC, que explora a criatividade a nível empresarial, contribuindo para o desenvolvimento de um verdadeiro ecossistema criativo.

Por conseguinte, realizaremos um “zoom analítico” até a escala de observação urbana, analisando os contextos sociais, económicos e culturais, que são compostos pelos micro processos organizacionais destas três redes. Esta operacionalização será concretizada através da interação com os atores institucionais e regionais, onde avaliaremos o impacto das redes culturais e criativas enquanto projeto de mobilidade social (Lopes, 2000), de qualificação do tecido e da prática cultural (Silva,2003), no desenvolvimento integrado e no envolvimento da população; tal como as suas implicações no progresso e na regeneração do território – área metropolitana do Porto, considerando-se as atuais exigências económicas, ao nível do turismo, empreendedorismo criativo e captação de novos públicos. Aqui a entrevista em profundidade e semiestruturada aos agentes institucionais e regionais será a técnica privilegiada; sendo este um processo de compreensão implicada, os discursos densos e contextualizados serão examinados através da análise de conteúdo. Iremos debruçar-nos ainda sobre um vasto conjunto de fontes secundárias de cariz quantitativo (bases de dados, inquéritos) relacionados com análise da oferta e procura cultural em Portugal.

Em última análise, Burawoy (1998) defende que o processo de extensão e reelaboração da teoria propõe a produção de conhecimento pela contestação, processo no qual as anomalias são encaradas como momentos de avanço do conhecimento sobre uma dada realidade.

Nesta etapa, pretende-se construir três workshops, um em cada rede, com a presença de todos os agentes envolvidos na investigação, onde será apresentada uma sinopse crítica dos resultados, posteriormente, integrados nas conclusões da tese. Com o intuito de acrescentarmos maior reflexividade e um cruzamento de sinergias, fornecemos elementos conducentes a conceção de uma Rede (Rede de redes), que integrará as três instâncias, através das quais, pretendemos proporcionar um maior envolvimento e desempenho integrado das mesmas, multiplicando o seu impacto no território.

5. Bibliografia

BAUDRILLARD, J. ([1981] 1991), *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água.

BECK, U. (1992), *Risk Society*. Londres: Sage.

BECK, U. & GIDDENS, A. & LASH, S. (2000). *Modernização Reflexiva. Política, Tradição e Estética no Mundo Moderno*. Oeiras: Celta Editora.

BURAWOY, M. (1991). *Ethnography Unbounded - Power and resistance in the modern metro-polis*. Berkeley: University of California Press.

BURAWOY M. (1998). *The Extended Case Method*. Sociology Theory. Berkeley: University of California Press.

CASTELLS, M. (2002). *A Sociedade em Rede*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

CORIJIN, E. & VANPRAET, S. (1997). "Capitais Europeias da Cultura e Políticas de Arte: O caso de Antuérpia 93". In C. F. (org.), *Cidade, Cultura e Globalização*. Oeiras: Celta Editora.

FEATHERSTONE, M. (1991). *Consumer Culture & Postmodernism*. London: Sage.

FLORIDA, R. (2002). *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*. New York: Basic Books.

FOUCAULT, M. (1999). *Aesthetics, Method, And Epistemology: Essential Works of Foucault*. Nova Iorque: The New Press.

GARCIA, B. (2005). "Deconstructing the City of Culture: The Long-term Cultural Legacies of Glasgow 1990". *Urban Studies*, Vol. 42, nr 5/6 ,pp. 841–868.

GARCIA, B. (2004). "Cultural policy and urban regeneration in Western European cities: lessons from experience, prospects for the future". *Local Economy* 19(4) , p.312-326.

- GIDDENS, A. (1996). *Consequências da Modernidade*. Oeiras: Editora Celta.
- GRANDE, N. (2009). *Museomania - Museus de Hoje, Modelos de Ontem*. Porto: Público Serralves.
- HARVEY, D. ([1989] 2000). *Condição Pós-moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola.
- HARVEY, D.. (2008). *The Right To The City*. *New Left Review*,53,pp. 23-40.
- JAMESON, F. ([1991] 2000). *Pós-modernismo – A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática.
- LANDRY, C. & BIANCHINI, F. (1995). *The Creative City*. Londres: Demos.
- LASH, S. & URRY, L. (1987). *The End of Organized Capitalism*. Cambridge: Polity Press.
- LOPES, J. (2000). *A Cidade e a Cultura: um estudo sobre práticas culturais urbanas*. Porto: Edições Afrontamento.
- LORENTE, P. (2003). *Museología Crítica y Arte Contemporáneo*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- LYOTARD, F. ([1979] 2006). *A Condição Pós-Moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- MANDEL, E. (1975). *Late Capitalism*. London: NLB.
- MELO, A. (2002). *Globalização Cultural*. Lisboa: Quimera.
- NEVES, J. (2004), “Constituição de redes de equipamento e seus impactos: o caso da RPM”. In AAVV, *Públicos da Cultura*, p.223-240. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- SANTOS, B. S (1994). *Pela Mão de Alice. O social e o político na pós-modernidade*. Porto: Edições Afrontamento
- SANTOS, B. S. (2001). “Os Processos de Globalização”. In SANTOS, B.S. (2001), *Globalização: fatalidade ou utopia?* pp. 30-106. Porto: Edições Afrontamento.
- SANTOS, B. S. (2002). *Toward a New Legal Common Sense: Law, Globalization and Emancipation*. London: Cambridge University Press
- SASSATELLI, M. (2009). *Becoming Europeans: cultural identity and cultural policies*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- SASSEN, S. (2001). *The Global City: New York, London, Tokyo*. Nova York: Princeton University Press.
- SILVA, A. S. (2003), “Como classificar as políticas culturais? Uma nota de pesquisa”. In *Boletim OBS* (12), p. 10-20. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- VAKALOULIS, M. (2003). *O Capitalismo Pós-Moderno: Elementos para uma crítica sociológica*. Lisboa: Campo da Comunicação.