

Viradores e suas Virações: a prática cotidiana de um empreendedor artista de rua¹

Bezamat de Souza Neto, Daniela Martins Diniz e Albert Souza Silva

Resumo

O objetivo da pesquisa foi investigar práticas de gestão ordinária do empreendedor artista de rua, buscando evidenciar como se dá o “se virar” desse indivíduo no âmbito da gestão de seu “negócio”. Enquadrando o artista no metamodelo empreendedorístico do “virador”, foram observadas características relacionadas ao espaço, recursos mobilizados e interações sociais vivenciadas pelos artistas de rua observados. Quanto ao método, foi realizada uma pesquisa exploratória de abordagem qualitativa em um cruzamento de ruas da cidade de São João del-Rei (Minas Gerais), a partir das técnicas de observação não participante e entrevista. Os achados empíricos apontam para uma situação de ressignificação dos espaços, vivências e fazeres, nos quais os artistas investigados fazem da rua seu “picadeiro” e escritório, realizando, de modo consciente ou não, a gestão ordinária dos seus “negócios”. Os resultados sinalizam, também, que os artistas de rua pesquisados são personagens envolvidos em mitos, ritos e preconceitos, sendo reconhecidos e valorizados por alguns, mas tratados à margem da sociedade por outros.

Palavras-chave

Empreendedor. Artista de Rua. Cotidiano. Gestão Ordinária. Prática.

Abstract

The objective of the research was to investigate the ordinary management practices of the enterprising street artist, seeking to show how this individual's “turn around” occurs within the management of his/her “business”. Framing the artist in the entrepreneurial metamodel of the “turner”, characteristics related to space, mobilized resources and social interactions experienced by the street artist were observed. As for the method, an exploratory research with a qualitative approach was carried out at an intersection of streets in the city of São João del-Rei (Minas Gerais), using non-participant observation and interview techniques. The research findings point to a situation of redefinition of spaces, experiences and activities, in which the investigated

artist makes the street his/her “arena” and office, performing, consciously or not, the ordinary management of his/her “business”. The results also signal that the researched street artist is a character involved in myths, rites and prejudices, being recognized and valued by some, but treated on the margins of society by others.

Keywords Entrepreneur. Street Artist. Everyday Life. Ordinary Management. Practice.

INTRODUÇÃO

O presente artigo tem como temática central o empreendedorismo e o cotidiano do artista de rua captados a partir de um estudo empírico conduzido na cidade de São João del-Rei (Minas Gerais). Desse modo, buscou-se trazer à tona questões empreendedoras associadas a esses “viradores” e suas “virações” em meio às relações cotidianas, significações culturais e identitárias, buscando evidenciar como se dá o “se virar” desses indivíduos no âmbito da gestão ordinária de seus negócios.

Dentre as várias abordagens que podem ser encontradas na literatura sobre a noção de empreendedorismo, há um consenso em relação ao papel do empreendedor na definição de estratégias de criação e gestão de seu negócio (FILION, 2000; RAUCH *et al.*, 2004; SARASVATHY, 2004; ZAHRA *et al.*, 2009). Carrieri *et al.* (2014), todavia, destacam que predominam, no campo da administração, práticas gerenciais que estabelecem regras universais para o sucesso do gestor e empreendedor, desconsiderando que muitos desses modelos de gestão generalistas não se enquadram nos perfis e contextos das organizações do dito “homem comum”, o qual representa justamente a unidade de análise deste estudo: o artista de rua.

Investigar o homem comum implica em estudar o social individualizado, conforme propõe Lahire (2005), buscando reconhecer a realidade social interiorizada em um indivíduo, o qual deve ser visto como produto de múltiplos processos de socialização. Logo, o homem comum, em suas relações e fazeres cotidianos, constitui-se como um indivíduo social, apontando para a necessidade de investigar esse personagem, seus elementos constituintes e sociais.

Homem comum que vive em meio às práticas cotidianas ou “esquemas de operações e manipulações técnicas” (CERTÉAU, 1998, p. 109), perfil que não se enquadra no modelo hegemônico de empresa concebido no campo da administração. Principalmente, porque as práticas cotidianas do homem comum estão mais vinculadas ao que Carrieri *et al.* (2014) denominam de gestão ordinária – uma forma de gestão menos racional e prescritiva, mais

emergente e fortemente vinculada ao contexto e recursos que o sujeito tem em mãos. Por isso, torna-se relevante investigar as práticas do homem/empreendedor comum em sua gestão das coisas ordinárias, visto que, de acordo com Azevedo (2013), a prática pode ser descrita como padrões definidos pela própria execução que sofrem variações decorrentes de mudanças contextuais, de tempo, de atores e recursos envolvidos.

Complementarmente, Souza Neto (2008) aponta que há um conflito libertário impregnado no fazer e gerir do homem comum, o qual não se separa de suas relações sociais e busca a sua sobrevivência em meio às estruturas sociais, econômicas e culturais vigentes. O agente empreendedor trabalha com os recursos que têm em mãos, escassos ou não (LEVI-STRAUSS, 1966), recombina continuamente seus conhecimentos, fazendo de sua prática um elemento metamórfico contextual, se virando, ou melhor se tornando um “virador” (SOUZA NETO, 2003; 2008). Um personagem que habita a menor unidade econômica e sem o “ego inflado” por posturas racionais ou cartesianas, um empreendedor apegado à realidade.

O virador: um metamodelo do empreendedor brasileiro, que, muitas vezes, não pode ser explicado pelos perfis empreendedores clássicos do campo da administração, um personagem criador de dificuldades analíticas para as ciências sociais (SOUZA NETO, 2003; 2008). Tal empreendedor é resultante das condições de necessidade e oportunidade colocadas e/ou construídas em meio à sua própria existência. Os atributos do virador não são características particulares de um dado setor da economia brasileira, mas, sim, dos mais diversos segmentos socioeconômicos. Afinal, de alguma maneira, todos nós nos viramos. Quem não busca transformar limitações e desvantagens em recursos e soluções bem manipuladas pela criatividade e improvisação? (BAKER; NELSON, 2005; SOUZA NETO, 2003; 2008).

Ainda, segundo Souza Neto (2008; 2003), o fenômeno do empreendedorismo deve ser compreendido a partir do estudo das práticas individuais e sociais desempenhadas pelos indivíduos no contexto real e informal em que se inserem. Porém, poucos estudos na área investigam o empreendedorismo a partir desse olhar e, sobretudo, no contexto do empreendedor artista de rua (SACHS, 2003; SOUZA, 2010; SOUZA; CARRIERI 2011; CARRIERI *et al.*, 2014; CARRIERI *et al.*, 2018).

Com o intuito de contribuir para esse debate, o objetivo do estudo foi investigar práticas de gestão ordinária do empreendedor artista de rua de uma cidade mineira, buscando evidenciar como se dá o “se virar” desse indivíduo no âmbito da gestão de seu “negócio”. Nessa direção, buscou-se alcançar maior conhecimento sobre características relacionadas ao espaço, recursos mobilizados e interações sociais vivenciadas pelos artistas de rua investigados.

Quanto à sua relevância, pretendeu-se com este estudo avançar em diferentes aspectos. Primeiramente, buscando superar modelos de gestão predominantes no campo da administração que privilegiam um olhar universal e baseado em ferramentas prescritivas e racionais. Diferentemente dessa lógica, este estudo propôs investigar o fenômeno a partir de uma visão local, baseada nas vivências reais do sujeito (o que de fato é e não o que deveria ser), bem como captando aspectos que emergem no cotidiano da gestão. Como reforça estudo contemporâneo de Carrieri *et al.* (2018, p. 1): “[...] a gestão ordinária é apresentada

como uma crítica aos modelos hegemônicos do campo da administração que buscam simplificar a realidade complexa do ambiente organizacional”.

Outra contribuição está relacionada à unidade empírica de observação: o empreendedor artista de rua. O campo dos Estudos Organizacionais pode se beneficiar ao resgatar a gestão sob a perspectiva dos “sujeitos comuns”, dando “voz” a indivíduos pouco investigados e “[...] se interessando por suas histórias, discursos, e práticas, recuperando o direito de eles serem vistos como gestores e produtores de conhecimento” (CARRIERI *et al.*, 2018, p. 1). Conforme Certeau (1994), essa forma de investigação traz à tona nova perspectiva de análise sobre as práticas gerenciais.

Por fim, ao contemplar a arte, buscou-se abordar algumas funções sociais valorizadas a partir do século XX, funções ligadas a autonomia, emancipação e sustentabilidade, visto que também são geradoras de consumo, criação e emprego (SEN, 2000; LAHIRE, 2005; SOUZA; CARRIERI; 2011). Conforme sugere Yunus (2008, p. 9), “[...] we need a new type of business that pursues goals other than making personal profit — a business that is totally dedicated to solving social and environmental problems”.

Para além dessa contextualização, o artigo encontra-se dividido em quatro partes. Na próxima seção, são apresentados conceitos fundamentais para a compreensão do cotidiano e da posição espaço-tempo do empreendedor virador. Na sequência, são discutidos os procedimentos metodológicos da pesquisa de campo, conduzida em uma cidade mineira e, em seguida, são apresentados os dados tratados e analisados. O artigo encerra-se com reflexões contidas nas considerações finais do estudo.

REFERENCIAL TEÓRICO

Com o foco de narrar práticas comuns como eventos particulares, Certeau (1998) inicia o seu livro abordando as “artes do fazer”, valorizando as ações do indivíduo ordinário, comum. O autor busca certo estranhamento da realidade de modo a não confinar o estranho a uma condição reducionista ou estereotipada, e aborda as práticas de reapropriação de um dado espaço previamente estruturado pela organização social-cultural vigente, trazendo à tona a necessidade de maior compreensão do ordinário (SOUZA FILHO, 2002).

A prática do indivíduo ordinário “de comum nada tem”, uma vez que ele não possui características de um ser passivo, agindo de modo uniforme e conformado quanto ao consumo de práticas, ideias, valores, produtos e imposições do mercado e dos poderes sociais. Colocando, assim, o homem comum como um subversor dos valores de consumo, visto que na posição de consumidor ele se apropria, ressignifica e modifica as pretensões originais do que há de ser consumido. Logo, o que o indivíduo realmente pratica como elementos análogos, as suas práticas e táticas para lidar com o cotidiano e se articular nos diferentes contextos sociais em que se insere é o que pode ser chamado de artes do fazer (CERTEAU 1998). Nessa direção, Carrieri *et al.* (2014) propõem que o estudo do cotidiano implica em investigar as artes do fazer nas estratégias, táticas, práticas de produção e de consumo dos indivíduos.

As táticas dos indivíduos, na visão de Certeau (1998), quando aplicadas sob a lente dos estudos organizacionais, encontram-se constantemente associadas não somente ao gerir, mas, também, ao uso do espaço e à construção de significações culturais e identitárias. O estudo dessas táticas leva-nos a possibilidades de conhecer a gestão ordinária do indivíduo, o qual, juntamente e de modo semelhante ao cotidiano, se reinventa constantemente e se comporta como habitante do espaço e, portanto, portador de historicidade. Desse modo, abre-se espaço para que seja introduzida a gestão ordinária, abordando o homem comum imerso em suas relações familiares / sociais e em seus negócios com suas estratégias.

Para tratar de questões relativas ao universo do homem comum – aquele que faz a gestão ordinária –, torna-se relevante discutir as ressignificações culturais e identitárias, dessa vez não do consumo, mas da gestão e relações de negócio. As práticas do gerencialismo têm sido fortemente difundidas por consultorias, livros e revistas de administração, entre outros meios, defendendo um modelo formal e ideal de organização, baseado em grandes organizações que, muitas vezes, não se aplicam a pequenos empreendimentos, inseridos, em sua maioria, na economia informal (SOUZA NETO, 2008; CARRIERI *et al.* 2014; 2018).

Por trazer uma visão funcionalista, na qual existe uma divisão clássica e eficiente de tarefas, métodos efetivos de controle e estruturas organizacionais formais, tal modelo, por apresentar um caráter rígido, não contempla a diversidade de organizações existentes no mercado. Portanto, tratar por iguais organizações distintas, ainda que tal diferença se encontre em apenas um aspecto de estrutura, contexto, pessoas ou história, seria pregar valores irreais ao empreendedorismo e aos negócios no contexto brasileiro (SOUZA NETO, 2008; CARRIERI *et al.* 2014).

Yunus (2007) acrescenta que é necessário introduzir e pensar em outros tipos de negócios (*a new kind of business*), extrapolando empreendimentos baseados somente na lógica de maximização de lucro e considerando que: “[...] entrepreneurs will set up social businesses not to achieve limited personal gain but to pursue specific social goals (YUNUS, 2008, p. 9). Portanto, é preciso reconhecer essa diversidade organizacional em termos de objetivos empresariais, bem como levar em conta os propósitos individuais que podem ser diversos e paradoxais.

Carrieri *et al.* (2018) sugerem que, na gestão ordinária, valoriza-se justamente tal multiplicidade das individualidades, das experiências, das práticas e dos discursos dos sujeitos. A prática, de acordo com Azevedo (2013), pode ser considerada a menor unidade de análise social, admitindo duas possibilidades: a primeira, voltada para a prática como método de aprendizagem, e a segunda, como ocupação ou campo de atividade. Santos e Silveira (2015, p. 83) conceituam prática como um conjunto de atividades humanas organizadas e de ações que incorporam fazeres e dizeres: “[...] aqueles fazeres que dizem algo sobre alguma coisa”.

Certeau (1998) acrescenta que as maneiras de fazer constituem-se como as incontáveis práticas de apropriação do espaço através das técnicas de produção sociocultural. O espaço pode ser descrito como local onde se inscreve e se realiza o conjunto de discrepâncias da realidade, constituído por uma articulação entre o global e o local, no qual se dá o processo de reprodução das relações sociais. Desse modo, experiências, vivências do presente e

possibilidades futuras são alguns dos principais componentes do espaço, tornando-o um elemento dinâmico e fluido (CARLOS, 1996; LYNCH, 1980).

Lugar, por sua vez, pode ser definido como plano, posição no espaço/tempo. A construção do lugar resulta da existência de múltiplas dimensões do espaço, as quais são constituídas pelo objetivo (socioeconômico) e subjetivo (poético). Tais dimensões fazem parte da face do virador que, por meio de sua criatividade e improvisação, se constitui como membro da sociedade na entrega de seu trabalho, além de ser aquele que constrói e objetiva seu próprio sonho (CARLOS, 1996; SOUZA NETO, 2008).

O virador encontra-se no processo que Guattari (1990), em outro contexto, nomeia de “se pôr a ser”, sendo incluso nos subconjuntos que rompem com o atual encaixe social, uma vez que esses indivíduos propõem uma fuga processual e trabalham por conta própria, desfazendo-se assim dos padrões previamente propostos. O que remete novamente à questão da gestão ordinária, na qual o virador se põe a ser de modo “despadronizado” quando relacionado ao modelo de gestão dominante nos estudos organizacionais (CARRIERI *et al.*, 2014). Portanto, o foco passa a ser no homem comum que se encontra em um contexto midiático e conta a sua história, ganha voz, textos e discursos, criando novos signos e agregando significâncias e significado às suas ações (CARRIERI *et al.*, 2014).

Tal entendimento privilegia uma lente que relaciona o homem e o espaço, conforme propõe Heidegger (2001), sendo possível referenciar o processo de autoconstrução aplicado à concepção do homem comum, da gestão ordinária e do virador. O autor questiona a noção “habitar” através da busca por significações histórico-linguísticas, afirmando que o homem é à medida que habita, sendo habitar um elemento do construir, condicionado às ações pertencentes da relação homem-espaço. Heidegger (2001) acrescenta que, para que tal relação faça sentido no contexto das virações e da gestão ordinária, o “construir” deve se dar em duas vertentes: uma primeira, associada ao cultivo/crescimento, e outra, com o sentido de edificar. No contexto do virador, o construir pode ser associado à primeira definição, ao labor que se encontra diretamente conectado ao virador proposto por Souza Neto (2003; 2008). O virador, a partir de qualquer possibilidade e recurso, é capaz de criar e “se virar” continuamente, apontando para a noção de que o virador é à medida de sua viração.

Para tal, pode-se considerar três ecologias como pressuposto: a mental, a social e a natural (HEIDEGGER, 2001). O autor sugere que tais ecossistemas interagem, negando assim o isolamento da cultura e natureza, sendo necessário um modo de pensar “transversal” que integre esses elementos. Cabe, portanto, ao projeto humano, a partir da práxis, tornar os territórios existenciais “habitáveis”. O que novamente leva ao questionamento acerca da relação sujeito/objeto e sustentabilidade, uma vez que o autor parte para a subjetividade.

Ao falar de sustentabilidade, o virador, em suas virações, transforma-se em artista de rua, ressignificando os seus valores e trazendo para si associações a diferentes ideais de sustentáveis. Portanto, traz associações com a Ecopoética na prática artística, um conceito originário da *ecopoiesis* (Eco = Casa, meio ambiente; Poiesis = técnica, modo de fazer), a qual implica na estreita relação da sustentabilidade com o modo de fazer. Em outras palavras, a incorporação de um ideal sustentável nas variadas etapas da prática artística, focando no

período de treinamento das mesmas (SIQUEIRA, 2016).

A Eco-poética está relacionada ao pensar e agir do indivíduo ou do grupo, em um fazer artístico ativista e, portanto, voltado a ideais de sustentabilidade associados às três ecologias. Logo, o fazer está associado a uma poética de questionamentos dos conflitos éticos, psicológicos, profissionais, emocionais e legais. Tais elementos são analisados e estruturados através de abordagem sistêmica do fazer e ocorrem em meio a intervenções socioespaciais (SIQUEIRA, 2016).

A imaterialidade da arte encontra-se em seu fazer e transmissão e, por conta disso, Siqueira (2016) ressalta a importância de uma linguagem artística que seja transdisciplinar de modo a integrar os graus da interdisciplinaridade (o de aplicação, epistemologia e geração de novas disciplinas), através da transmissão de criativos. De acordo com Souza e Carrieri (2011), o fazer artístico pode ser entendido como um entrelaçado de práticas cotidianas individuais ou coletivas, direcionadas ao mundo material e às atividades que transcendem o mesmo.

A arte associada ao empreendedorismo está conectada à ideia de indústria cultural, na qual é feita a substituição do valor do uso da arte pelo valor de troca. Todavia, o fazer artístico não se trata apenas do mundo material e, portanto, para Souza e Carrieri (2011), a indústria cultural também não deve se prender somente à racionalidade e à funcionalização típica do mercado. Nesse contexto, tem-se um conflito entre a necessidade de sobrevivência econômica e os valores imateriais da arte, o qual pode ser correlacionado diretamente a duas das principais características do virador: a busca pela sobrevivência a todo custo, de modo que, para sobreviver, ele “se vira” continuamente, ladeando o lícito e o ilícito; e a objetivação do sonho.

Podem ser notadas, então, algumas características do virador que o mantêm em uma relação mais coerente entre os valores de sobrevivência econômica e seus valores imateriais. Esse personagem é descrito como microempresário de si, autônomo e livre, o qual se vira por aí nas esquinas e praças, gerando o próprio sustento sem depender dos demais (SOUZA NETO, 2008). Tal condição de autonomia é discutida por Sen (2000) ao argumentar que o desenvolvimento socioeconômico, seja local, regional ou nacional, depende do exercício da liberdade individual. O indivíduo como “agente” e com mais liberdade “[...] melhora o potencial das pessoas para cuidar de si mesmas e para influenciar o mundo, questões centrais para o processo de desenvolvimento” (SEN, 2000, p. 33).

METODOLOGIA

Na tentativa de superar modelos de gestão predominantes no campo da administração que privilegiam um olhar universal, prescritivo e racional dos fenômenos organizacionais, buscou-se, em termos metodológicos, privilegiar uma abordagem qualitativa e exploratória, valorizando a vivência real/local dos sujeitos observados, bem como as suas visões em relação ao fenômeno em estudo. Resgatando a proposta de Bartholo (1992) e considerando que este estudo é fruto de pesquisa de iniciação científica realizada no decorrer de um ano, levou-se em conta a seguinte abordagem:

Agir eticamente, fazendo do mundo o material de seu dever, é para Humboldt o fim último da formação universitária, estruturada segundo o objetivo de visar [...] metamorfosear tanto mundo quanto possível na própria pessoa [...] pela vinculação do nosso eu com o mundo para as mais gerais, provocantes e livres inter-relações (BARTHOLO, 1992, p. 37).

Assim, buscando ser coerente com a abordagem proposta e reconhecendo as relações subjetivas nas quais o “virador” se encontra imerso, foi conduzido um estudo exploratório e qualitativo para melhor vislumbrar essas “provocantes e livres inter-relações”. Este estudo baseou-se também em Freitas e Moscarola (2002), os quais colocam, de maneira bastante provocativa, métodos de pesquisa e análise que valorizam a importância do pesquisador/cientista e usam, como exemplo, detetives que fazem uma imersão profunda em seus objetos de investigação, mas de forma livre e espontânea, permitindo que o campo “fale”. Nesse sentido, os autores descrevem alguns perfis de pesquisadores como semelhantes a personagens famosos da ficção e, dentre eles, dois perfis assemelham-se à metodologia usada na construção deste trabalho: Maigret, um detetive francês que se desloca até os locais onde a história se desenrola e, ali (essa é sua crença e esse é seu “método”), pode obter informações relativas “ao crime”, agindo de modo a parecer desprezioso e se assemelhando a um etnólogo ao se infiltrar e viver em uma sociedade usando de sua perspicácia para chegar ao conhecimento; e Sherlock Holmes, aquele agente capaz de racionalizar e sentir; que utiliza uma lente com sensibilidade e como um braço inteligente para encontrar o que procura. E essa lente, essa “medida”, é o que o diferencia, pois ela permite ao pesquisador captar os detalhes mais insignificantes e imperceptíveis da investigação.

O local empírico do estudo foi escolhido pela facilidade de acesso e pela representatividade do fenômeno: duas ruas da cidade de São João del-Rei (MG), com presença marcante de artistas de rua fazendo usos da avenida nos intervalos nos quais os semáforos fecham (mais precisamente os cruzamentos entre a Avenida Leite de Castro e a Rua Frei Candido). Para a coleta de dados, duas técnicas foram empregadas: i) observação não participante com 05 artistas que trabalham nas ruas citadas; ii) entrevistas semiestruturadas com 01 desses artistas, o que mais tinha tempo de “trajetória profissional” na rua. Ressalta-se que foram feitos 07 encontros e conversas com esse artista no decorrer de uma semana. Cada entrevista durou aproximadamente 40 minutos.

A observação, de modo geral, pode ser realizada onde o fenômeno ocorre naturalmente ou em laboratório e, para tal, são indispensáveis o objeto e o observador (FERREIRA *et al.*, 2012). A observação não participante é facilitada, pois a obtenção de dados não produz suspeitas nos objetos de estudos, sejam eles membros de comunidades, grupos, indivíduos ou instituições. Todavia, o método depende da capacidade de percepção e registro do pesquisador, além de dar margem a interpretações subjetivas e imparciais.

Retomando a descrição do espaço, o ponto de observação do pesquisador foi no canteiro central do cruzamento entre as avenidas, também utilizado para trânsito de pedestres, animais e bicicletas. A observação foi realizada nos meses de janeiro e fevereiro de 2017, período no qual foram observados costumes dos usuários das vias, tanto de canteiros quando das vias automobilísticas; a relação dos personagens com o espaço, de modo a ser notada uma lógica

de uso das estruturas e possibilidades ali presentes; a ação dos 05 artistas viradores.

Através do caminhar é instaurada a possibilidade de encontrar um primeiro espaço de enunciação no qual o caminhante constantemente atualiza uma possível verdade quanto à existência de uma lógica espacial que, por si, dispõe um conjunto de possibilidades (CERTEAU, 1998). Portanto, pode se dizer que o pedestre, em seu enunciar, tem a possibilidade de enquadrar a análise de sua relação com o espaço e com o percurso. Ao considerar o espaço e o percurso como algo não material e cartesiano, é aberta a possibilidade de interpretações da realidade/espaço/lugar através do caminhar.

Em um segundo momento, assim como Sherlock por meio de uma racionalidade e do sentir, foi utilizado o método da entrevista semiestruturada com o intuito de captar a percepção e a lente de um dos empreendedores artistas de rua, particularmente, aquele que tinha mais tempo de atuação na via investigada. Foram feitos sete encontros consecutivos com este empreendedor e definidas algumas questões prévias, mas, dando, ao mesmo tempo, liberdade ao entrevistado de colocar questões que ele julgou relevantes no decorrer das interações (BONI; QUARESMA, 2005).

Portanto, a entrevista teve foco no personagem central da pesquisa, o artista de sinal, o qual teve as suas falas plenamente transcritas, em sua forma original, preservando o seu discurso. Para o tratamento dos dados coletados, foi utilizado o método de análise de conteúdo, o qual consiste no uso de técnicas de sistematização, interpretação e descrição do conteúdo das informações coletadas, a fim de compreender o discurso, aprofundar suas características e extrair os detalhes importantes. Com isso, foi possível examinar várias dimensões do relato do entrevistado e construir inferências a partir dele (RICHARDSON, 1985; SILVERMAN 2009).

DISCUSSÃO DOS ACHADOS

O espaço empírico escolhido para o estudo, conforme citado na metodologia, é o cruzamento entre a Avenida Leite de Castro e a Rua Frei Candido, na cidade de São João del-Rei (Minas Gerais). Trata-se de uma das principais avenidas da cidade com um grande fluxo de veículos e pedestres, sendo ainda um dos principais acessos a diversos bairros da cidade. O cruzamento possui quatro semáforos, três pistas de mão única e uma de mão dupla, nas quais o trânsito é de veículos leves, transportes coletivos e de cargas. As duas vias são margeadas por construções comerciais e residenciais, havendo duas importantes indústrias na avenida.

Retomando a questão dos semáforos, é cabível comentar que a avenida possui um canteiro central de tamanho significativo, local de onde foram feitas as observações. Tal canteiro central é ladeado por dois canteiros de plantas, gramados, e com algumas árvores de variados portes, entre as quais, até mesmo algumas palmeiras imperiais, e, em seu centro, há uma pista pavimentada por bloquetes, a qual possui mobiliário urbano comum, composto por alguns postes para iluminação, em posição central e dispostos de modo espaçado, e bancos e lixeiras lateralmente posicionados. Trata-se de um local de vida ativa na maior parte do

tempo, remetendo ao relatado na música “Alucinação” de Belchior:

Um preto, um pobre; Uma estudante; Uma mulher sozinha; Blue jeans e motocicletas; Pessoas cinzas normais; Garotas dentro da noite; Revólver: cheira cachorro; Os humilhados do parque; Com os seus jornais; Carneiros, mesa, trabalho; [...]; O movimento do tráfego; Um rapaz delicado e alegre; Que canta e requebra; É demais!

Durante o decorrer do dia, é possível encontrar todos esses elementos, sejam em permanência ou apenas em trânsito. As construções nas vias são ponto de trabalho de muitos e, na avenida, estão localizadas duas faculdades, gerando um fluxo significativo de estudantes.

Posicionado entre um dos pontos de ônibus e um semáforo, à entrada lateral de uma garagem, há um bar, o qual há de assumir maior valor em próximos parágrafos. Os “humilhados do parque” fazem-se presentes em suas estadias dispersas pelas manhãs e tardes, e mais em trânsito, em períodos da tarde para a noite, alguns com seus sacos de material reciclável e/ou itens que recolheram durante o dia, ou simplesmente pedindo esmolas.

Das observações feitas com os cinco artistas, foi possível perceber um processo administrativo diferente dos praticados pelos gerentes convencionais, um processo administrativo mais ordinário, conforme propõe Carriere *et al.* (2014; 2018). O dado concreto é que houve gestão, seja do espaço, do tempo ou dos recursos escassos (LEVI-STRAUSS, 1966). Houve planejamento, como, por exemplo, uma busca de um melhor horário para se posicionar no semáforo, onde ficar, o que levar, o que fazer, qual a novidade para entreter. Todavia, era perceptível que os artistas permitiam o surgimento de ações e reações inesperadas resultantes da interação real com os seus “clientes”. Além do planejamento, também foi possível observar o ato de organizar os recursos (instrumentos artísticos e lúdicos, enfeites, roupas etc.), bem como de preservá-los para serem utilizados consecutivamente nos dias seguintes. Com relação ao controle, embora a atuação dos artistas seja de certa forma espontânea, por sua natureza lúdica, foi possível observar o monitoramento do dinheiro ganho *versus* do dinheiro gasto, visando avaliar se o objetivo do dia foi atingido. Quanto à direção/liderança, os artistas como empreendedores demonstram ampla autonomia no exercício do seu labor, uma “direção sem chefe”, marcada pela convivência solidária com os pares (com os artistas que atuam na mesma rua).

Tal personagem, aqui generalizado para o artista de rua, faz-se presente com maior frequência sobre as faixas para pedestres por debaixo dos semáforos, mais especificamente nas partes das faixas de trânsito automotivo que são de mão única. Variando de dias e momentos em que não se encontra qualquer artista, para dias em que se pode encontrar até cinco por semáforo. Artistas esses que compartilham espaço com pedintes, vendedores ambulantes (os quais também podem ser considerados artistas e são “viradores”) e indivíduos realizando panfletagem. Indivíduos que fazem desse espaço um lugar, posição/espaço/tempo, de se pôr-a-ser em meio ao fluxo do trânsito de veículos e pedestres (CARLOS, 1996; SOUZA NETO, 2008). O que por si só já atribui ao espaço a característica de oportunidade, a qual, quando anexada à necessidade, cria a possibilidade de viração.

Entre o acender de uma luz vermelha e o de uma luz verde dos semáforos, esse personagem

passa sua mensagem, seja ela através do malabarismo, acrobacia, música, palhaçadas, ou de composições que podem levar em conta um ou vários desses itens em um mesmo intervalo ou até mesmo simultaneamente. Esse indivíduo transforma o lugar em “palco” ou “picadeiro”, munido de sua caracterização, seja ela rica ou pobre em detalhes, tendo como presente das luzes de cima a cada intervalo uma plateia diferente.

Alguns maquiados, outros com roupas ou alguma característica que possa ser relacionada ao circo e ao teatro, esses personagens adentram seu “palco”, entregam seu labor, agindo em um constante fazer e treinar, uma vez que a única certeza que podem ter é a de que seu público há de ser trocado em poucos minutos, ou seja, “se viram” para fazer sua apresentação, já se preparando para a próxima. Assim como os artistas assumem seu picadeiro, aparentemente de modo instintivo, os transeuntes, motoristas e passageiros posicionam-se como espectadores: alguns param para admirar ou observar o ato e outros seguem o próprio caminho com o olhar atento aos movimentos dos artistas.

Pelo que é possível notar, o espaço, ao se tornar lugar da viração do artista, traz o que Souza e Carrieri (2011) tratam como função transcendental da arte como forma de agir no mundo, de modo que é exercido um fascínio e uma ressignificação coletiva do espaço e do fazer. Desse modo, o treinar cotidiano torna-se “apresentação” e o momento de espera “espetáculo”, rompendo assim com a rotina e o perjúrio de esperar para se deslocar dos transeuntes. Entretanto, esse fazer não ocorre apenas sob a luz vermelha do semáforo. Para que haja o fascínio do espectador, o artista sustenta-se a partir do que obtém por resultado de sua atuação e, ali mesmo, dá continuidade a seu processo de autogestão. Quando termina seu espetáculo, sai a “passar o chapéu”, recolhendo os trocados resultantes de sua atuação.

O ato de “passar o chapéu” ao fim de cada apresentação ilustra a necessidade de obter seu sustento, buscando trocar com os espectadores parte dos valores transcendentais da arte de modo a viabilizar a manutenção da sua arte como parte de um cotidiano e como meio de obtenção de sustento. Normalmente, guardam seu “pagamento” nos bolsos, bolsas ou sacolas que mantêm constantemente junto ao corpo. Ao final da coleta, fazem a contagem, de modo imediato e preciso, pois o tempo é curto entre o apagar e ascender da luz vermelha, sendo que, às vezes, o personagem rompe com esse intervalo de maneira a estender o tempo de *standby* do seu fazer para conferi-lo a outras funções necessárias.

Diferentemente do foco do trabalho de Souza e Carrieri (2011), no qual os autores investigam a manutenção do fazer artístico e da sobrevivência de artistas do Grupo Galpão, neste trabalho, foram visadas as estratégias do fazer que se concretizam através da tática em um plano da prática.

Retomando a linha referente à observação, o artista geralmente está acompanhado de seus equipamentos e ressignifica os espaços rotineiros, tornando-os aparato e estruturas de apoio para seu fazer. Ao chegar no local, ele procura um espaço (de preferência visível) no qual pode acondicionar seus equipamentos, a poucos passos de distância do lugar de sua apresentação, estando assim associado ao local de descanso e reflexão quanto a seu fazer-treinar. Ali, ele estoca seus equipamentos e acessórios, seguindo um preceito descrito como do virador, o de não abrir mão de nada. Nesse espaço estudado, normalmente, seu “estoque”

é o canteiro mais próximo, o qual o personagem usa como assento, ponto de reflexão e local de algumas de suas outras atribuições derivadas de seu processo de autogestão.

Enquanto estruturalmente a faixa de pedestre é ressignificada por picadeiro e o asfalto por plateia, pode-se dizer que todo restante se torna os “bastidores” e, como descrito acima, parte do canteiro e, em raros casos, a calçada, tornam-se locais destinados ao estoque e administração de bens e propriedades. Se seguida essa lógica de ressignificação, outros locais podem assumir características distintas às descritas como originais, o que Certeau (1998) descreve como subversão dos valores de consumo. Logo, um bar pode assumir características de “camarim”, assim como vários dos personagens observados rotineiramente faziam.

Sempre que esse artista, o qual incorpora um palhaço-músico-malabarista, chegava a seu local de trabalho com seus equipamentos, ele adentrava o bar, consumia algo, pegava o espelho de mão e a maquiagem e se constituía personagem.

Não foi possível obter informações mais concretas na observação, todavia, parecia haver algum tipo de acordo informal quanto ao uso do espaço, no qual não foram observados conflitos entre artistas para o uso dos sinais como local de trabalho, pelo contrário, até mesmo alguns processos de associação mutualísticos puderam ser percebidos.

Em tais associações mutualísticas, foi possível observar basicamente duas origens: aquelas previamente combinadas, na qual os artistas vinham juntos de casa ou se encontravam no local para o trabalho; e as instantâneas, ocorrendo de forma espontânea ou articulada de imediato. Em ambos os tipos, era possível observar melhora nos resultados, pois, na presença de dois ou mais, maior número de veículos era contemplado com o ato de “passar o chapéu”. E quando duas tarefas exerciam atuação complementar, tratando-se da experiência sensorial, como malabares e peripécias de um palhaço e a música de uma sanfona ou acordeon, o fascínio exercido sobre a plateia ampliava-se.

Em um contato mais próximo e formalizado com um desses artistas, foram obtidas valiosas informações. O personagem entrevistado tem 26 anos de idade, há 10, atua como palhaço, há 6, vive exclusivamente de arte no fazer e, no último ano, também no ensinar, admitindo assim a arte como meio de vida. Neste texto, ele será chamado de “Palhaço Pinico”, um personagem que não abre mão de sua arte, ser e fazer, declarando-se um permanente artista de rua.

Há um tempo atrás, eu vivi mais de semáforo, mais de rua, agora eu tô com um emprego, né, dando aula de teatro, então trabalho de vez em quando, mas ainda trabalho, ainda sou artista de rua. Ainda faço isso, ainda, ainda vivo da arte de rua. Então, é uma época que não vai passar nunca [...] (PALHAÇO PINICO).

Este virador foi introduzido à vivência de artista de rua por outro artista e, em sua arte do fazer, foi presenteado com o nome artístico “Palhaço Pinico” por substituir o “passar o chapéu” por “passar o pinico”, literalmente passando um pinico próximo aos carros para coletar o retorno financeiro de suas atuações.

As observações e entrevistas evidenciam, também, que tais atuações têm três elementos

estruturais: primeiro, o fato de o artista de rua considerar-se autônomo e, portanto, de rotina imprevisível, podendo atuar sempre que for de sua vontade ou ímpeto; segundo, sua capacidade física e limitações de resistência, visto que são horas “a fio” de apresentações, com curtos intervalos, e uma necessidade de sucesso no maior número possível de apresentações; por fim, o retorno obtido nas apresentações.

O fazer no sinal dá-se em um simultâneo e consciente treinar e apresentar, no qual o sucesso de cada boa execução resulta em ganho na técnica, comunicação com o público e ganho financeiro. Para tal, há uma preparação prévia, na qual é treinada a tarefa a ser realizada pelo artista e, antes de ir para a execução, é feita a caracterização do personagem, uma vez que, na visão do artista, o fazer bem feito e uma boa postura implicam em uma atitude mais “profissional”, portanto, pode-se deduzir que digna de melhor retorno:

Um dia produtivo [...] Geralmente, todos os dias são produtivos mesmo quando não é muito rentável financeiramente. Mas, um dia produtivo pra um artista de rua é quando ele consegue, além do retorno financeiro, ser bom, ele consegue comunicação com as pessoas [...] sorrisos, aplausos e, também, por você tá repetindo movimento ele sempre, é sempre produtivo que você evolui, tecnicamente falando. Então, para um artista de rua, dificilmente, não vai ter um dia tão produtivo (PALHAÇO PINICO).

Ao abordar o termo “retorno” durante a entrevista, foram obtidas as seguintes associações: retorno financeiro; evolução técnica; e boa comunicação com o público, aplausos, sorrisos, elogios, entre outros. Aspectos que, na ocorrência de sucesso em pelo menos um, já caracteriza, para o entrevistado, boa produtividade, tornando todo dia de atuação significativamente produtivo, por mais que, em alguns, a rentabilidade não seja satisfatória.

De acordo com o Palhaço Pinico, não há boa aceitação do ofício “artista de rua” por parte da sociedade de modo que alguns indivíduos o tratam como “vagabundo”, um preconceito característico do Brasil, na percepção do entrevistado, inclusive por parte dos seus familiares. Tal fato torna o trabalho mais árduo e incita a marginalização do artista de rua, visto que parte da sociedade os compara a pedintes, dificultando o reconhecimento de seu fazer como trabalhador e artista. Com a seguinte afirmação: “[...] a luta é diária para mostrar que é um trabalho como qualquer outro e que merece respeito, né?! Valor, mesmo que não seja financeiro. Esse preconceito aí não pode existir, não”, o entrevistado reforça algumas características como virador, uma vez que um dos objetivos do mesmo é se constituir na esfera pública de modo a ser reconhecido e valorizado socialmente.

Não há uma organização formal entre os artistas de rua, contudo, a observação e as entrevistas evidenciam que parte significativa desse grupo possui postura colaborativa de modo que há aprendizado mútuo entre eles e um processo significativo de *networking*:

E tem também os artistas que estão viajando, que se comunicam e falam uns com os outros e falam: ‘- Vai lá em São João, lá tá bom’. Aí o cara que tá viajando, que tá passando a região, fala: ‘- Vou passar para o São João’. Aí conhece São João, faz o sinal aí e passa um outro viajante que tá chegando em Barbacena, encontro com eles São João ‘- Há, eu vim de Barbacena e lá tá bom... vim de Juiz de Fora’ e eles vão traçando as rotas de acordo com o que

vão conversando uns com os outros [...] onde tá bom, onde é a cidade que tem que dar para trabalhar mesmo que não seja bom, mas que dá para tirar um trocado e ainda assim (PALHAÇO PINICO).

Ou seja, existem redes de relacionamento e de troca de informações semiestruturadas nesse contexto, baseadas nos contatos de uns com os outros, as amizades nas redes sociais principalmente, em vista de alguns serem nômades.

Pode-se notar que o papel do artista de rua significa mais do que somente a própria sobrevivência, mas, também, uma ponte de resignificação, uma vez que o artista possui consciência de que o que ele faz busca romper com a rotina do dia a dia por mais que sua ação não seja compreendida como tal. “[...] no dia de semana é legal, porque você quebra um pouco da rotina de stress das pessoas, apesar de elas não entendem muito isso” (PALHAÇO PINICO). Para além de si, o artista atribui uma característica única à arte de rua expressada na seguinte fala:

É uma nova roupagem do circo. O circo, há muito tempo, ir passando transformações assim, as lonas tão cada vez acabando mais. É aí trabalhar nos semáforos, nas praças, é um resgate, é uma resignificação dessa arte para outros espaços para ela não morrer, né?! É resistência da arte do circo [...] Além do resgate, também da coisa do circo, já é uma cultura que é muito antiga, né?! Tem os mambembes, sempre teve os anda... os artistas que andavam nas feiras pelas cidades, né?!, com isso também alguns ciganos eram artistas, também, e tem essa coisa nômade que se apresentaram na rua (PALHAÇO PINICO).

Logo, consciente de uma necessidade de resignificação e reformatação do circo, assim como manutenção de uma cultura preexistente, este artista, assim como muitos outros, percebe e reforça uma carga que, além de histórica, é transcendental e habita seu fazer. Portanto, a cada atuação, a cada espaço tornado por lugar, há uma carga implícita ao artista em sua viração e um valor sendo entregue a um público. Tais fatos talvez possam se enquadrar nos valores de sustentabilidade implícitos à eco-poética, assim como a busca por profissionalismo e a quebra de rotina do público. O que Siqueira (2016) nomeia por espaços de possibilidades é aqui usado para abordagem de conflitos e ativismo por parte do artista, transportando em si significativa carga cultural e assumindo por intuito paralelo a sua sobrevivência, a manutenção da mesma, além de conflitar, visando romper o stress derivado da rotina de seu público.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os achados descritos nas ruas investigadas ilustram situações na qual o homem comum e o espaço integram, convergem e resultam em virador, lugar e viração. Decorrente a essas integrações, ocorrem processos que resignificam espaços e vivências através de uma gestão ordinária que se constrói nas interações cotidianas.

Estudar as virações de artistas de sinal demandou a busca de informações quanto ao “artista” e ao “sinal”, sendo, portanto, base lógica para o estudo da integração dos elementos “espaço”

e “personagem”. Assim sendo, a prática – no caso, artística – nesse espaço torna-o lugar, e o modo de fazer, motivações e contexto enquadram-no no “se virar”. Deste modo, o artista de rua é um indivíduo distinto, pois ressignifica, em sua gestão ordinária, basicamente por dois caminhos, o da arte e o de empreender, os quais se encontram nesse lugar de viração.

O personagem deste escrito não se delimita apenas a ressignificar os espaços onde estão alocados os semáforos; a limitação espacial foi proposta de modo a conter questões táticas e estratégicas quanto ao mesmo. Porém, o artista de rua “se vira” também em praças, feiras, festas, em espaços públicos e privados, entre outros, colocando-se em constante viração, de acordo com o próprio interesse e necessidade. Sendo assim, nos resultados, pode-se observar o espaço mais associado a questões táticas e o personagem melhor relacionado a estratégias.

Os artistas de rua investigados podem ser considerados personagens envoltos em mitos, ritos e preconceitos, de modo que são reconhecidos e valorizados por alguns e tratados à margem da sociedade por outros. Porém, isso, aparentemente, não os abala tanto, às vezes, dá mais força para lutarem pelo que acreditam, fazendo isso por meio de seu labor.

Quanto à sua contribuição teórica, este estudo extrapolou modelos hegemônicos no campo da gestão, reforçando a perspectiva da gestão ordinária de negócios, por vezes, negligenciada nos Estudos Organizacionais. Ao dar voz ao empreendedor, o “*homem comum*”, o estudo buscou valorizar a trajetória real vivenciada pela maioria dos empreendedores brasileiros, captando aspectos que emergem no dia a dia da gestão. A pesquisa lançou luzes, também, sobre as estratégias de sobrevivência de empreendedores imersos em setores excluídos do mercado formal de trabalho, os quais recebem pouca atenção da literatura da área de gestão. Como apontou Carrieri *et al.* (2018), é necessário investigar as experiências de pessoas comuns; as especificidades regionais e locais; as práticas das “minorias” e “excluídos”, como mulheres, negros, indígenas, transsexuais etc.

Não obstante, o estudo empírico possui limitações, dentre as quais, destacam-se: i) impossibilidade de generalizar os resultados, por se tratar de uma pesquisa de natureza qualitativa na qual se buscou captar a percepção do sujeito em relação ao fenômeno em estudo; ii) os achados coletados a partir da técnica de observação podem ter sofrido interferência do “viés” ou visão de mundo dos pesquisadores-observadores; iii) número pequeno de sujeitos entrevistados. Portanto, qualquer transposição dos achados para outras realidades e fenômenos deve considerar tais limitações.

Como sugestão para estudos futuros, sugere-se um aprofundamento das pesquisas sobre a noção de “gestão ordinária”, considerada uma forma de administração menos racional e prescritiva, mais emergente e vinculada ao contexto e recursos que o sujeito tem em mãos. Portanto, sugere-se investigar a vida de empreendedores e gestores “comuns” com os problemas reais que enfrentam no dia a dia do negócio, trazendo à tona a complexidade da gestão, a qual não pode ser simplificada em ferramentas gerenciais.

Ademais, é cabível afirmar a necessidade de maiores estudos quanto à gestão ordinária e sua relação com a arte, assim como a relação de viradores e suas virações com a ressignificação de espaços e as novas formatações dos modelos tradicionais de arte. Por fim, faz-se interessante

trazer uma das falas mais marcantes da entrevista, momento no qual é questionado o valor atribuído pelo indivíduo à arte:

A arte é tudo! Tudo! Tudo! Não sei fazer outra coisa. Se me perguntarem, se me coloca pra escolher entre alguma coisa, ou alguém, ou algum relacionamento, ou algum meio de vida, alguma profissão e Arte. Eu vou responder sempre a 'Arte'. Eu vivo por ela e para ela (PALHAÇO PINICO).

Desse modo, se uma das características marcantes do virador é não abrir mão de nada, o que se pode dizer sobre esses viradores para os quais “A arte é tudo!”? Ainda há muito para ser escrito!

Agradecimento às instituições financiadoras da pesquisa, a Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ) através de Edital do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

NOTA

1 Submetido à RIGS em: mar. 2020. Aceito para publicação em: ago. 2020.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, D. Aprendizagem Organizacional e Epistemologia da Prática: um balanço de percurso e repercussões. **Revista Interdisciplinar de Gestão Social**, Salvador, v. 2, n. 1, p. 35-55, 2013.

BARTHOLO, R. **A Dor De Fausto – Ensaios**. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1992.

BELCHIOR. Alucinação. In: **Alucinação**. Gravadora Poligram, 1976.

BONI, V.; QUARESMA, S.J. Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em ciências sociais. **Em Tese**, Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 68-80. 2005.

CARLOS, A. F. A. **O lugar no/do mundo**. São Paulo: Hucitec, 1996.

CARRIERE, A. de P.; PERDIGÃO, D. A.; AGUIAR, A. R. C. A Gestão Ordinária dos Pequenos Negócios: outro olhar sobre a gestão em estudos organizacionais. **Revista de Administração**, São Paulo, v. 49, n. 4, p. 698-713, 2014.

CARRIERI, A. de P.; PERDIGÃO, D. A.; MARTINS, P.; AGUIAR, A. R. C. A Gestão Ordinária e suas práticas: o caso da Cafeteria Will Coffee. **Revista de Contabilidade e Organizações**, v. 12, p. e141359, nov. 2018.

CERTEAU, M. de. **A Invenção do Cotidiano – Artes de Fazer**. 3. ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 1998.

FERREIRA, L. B.; TORRECILHA, N.; MACHADO, S. H. S. A técnica de observação em estudos de administração. In: ENCONTRO DA ANPAD, 36., 2012, Rio de Janeiro. **Anais...** 2012.

FILION, L. J. Empreendedorismo e gerenciamento: processos distintos, porém complementares. **Revista de Administração de Empresas**, São Paulo, v. 40, n. 3, p. 8-17, 2000.

FREITAS, H.; MOSCAROLA, J. Da observação à decisão: métodos de pesquisa e de análise quantitativa e qualitativa de dados. **RAE-Eletrônica**, v. 1, n. 1, p. 1-30, 2002.

GUATTARI, F. **As três ecologias**. Tradução Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papirus, 1990.

HEIDEGGER, M. Construir, habitar, pensar. In: **Ensaio e conferências**. Tradução de Emmanuel C. L., Gilvan F., Marcia S. C. Petrópolis: Vozes, 2001.

LAHIRE, B. Patrimônios individuais de disposições: para uma sociologia à escala individual. **Sociologia, Problemas e Práticas**, n. 49, p. 11-42, 2005.

LEVI-STRAUSS, C. **The savage mind**. Chicago: The University of Chicago Press, 1966.

LYNCH, K. "A forma da cidade". In: **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

RAUCH, A.; WIKLUND, J.; FRESE, M.; LUMPKIN, G. T. Entrepreneurial orientation and business performance: cumulative empirical evidence. **Proceedings of the Frontiers of Entrepreneurship Research**, v. 33, p. 761-788, 2004.

RICHARDSON, R. **Pesquisa social: métodos e técnicas**. São Paulo: Atlas, 1985.

SACHS, I. **Inclusão Social pelo Trabalho: Desenvolvimento Humano, Trabalho Decente e o Futuro dos Empreendedores de Pequeno Porte**, Rio de Janeiro: Editora Garamond, SEBRAE Nacional, 2003.

SANTOS, L. L. da S.; SILVEIRA, R. A. Por uma epistemologia das práticas organizacionais: a contribuição de Theodore Schatzki. **Revista O&S**, Salvador, v. 22, n. 72, p. 79-98, 2015.

SARASVATHY, S. The questions we ask and the questions we care about: Reformulating some problems in entrepreneurship research. **Journal of Business Venturing**, v. 19, n. 5, p. 707-717, 2014.

SEN, A. K. **Desenvolvimento como liberdade**. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SILVERMAN, D. **Interpretação de dados qualitativos: métodos para análise de entrevistas, textos e interações**. 3. ed. Porto Alegre: Bookman, 2009.

SIQUEIRA, A. Arte e Sustentabilidade: argumentos para a pesquisa eco-poética da cena. **Moringa**, João Pessoa, v. 1, n. 1, p. 87-99, 2010.

SOUZA, J. **Os Batalhadores Brasileiros: Nova Classe Média ou Nova Classe Trabalhadora?** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

SOUZA, M. M. P. de.; CARRIERI, A. de P. Racionalidades no fazer artístico: estudando a perspectiva de um grupo de teatro. **RAE - Revista de Administração de Empresas**, v. 51,

n. 4, p. 382-395, 2011.

SOUSA FILHO, A. Michel de Certeau: Fundamentos de uma sociologia do cotidiano. **Sociabilidades**, v. 2, p. 129-134, 2002.

SOUZA NETO, B. de. **Contribuição e Elementos para um Metamodelo Empreendedor Brasileiro**: o Empreendedorismo de Necessidade do “Virador”. São Paulo: Blucher Acadêmico, 2008.

SOUZA NETO, B. de; DELAMARO, M. C.; BARTHOLO, R. Max Weber e a Singularidade da Cultura Ocidental: uma Reflexão sobre o “Espírito” do Empreendedorismo Brasileiro. In: Workshop de Formación de Emprendedores Universitarios del Mercosur, 1., Lujan, Argentina. **Anais...** 2004. CD-Rom.

SOUZA, M. M. P. de.; CARRIERI, A. de P. Racionalidades no fazer artístico: estudando a perspectiva de um grupo de teatro. **RAE - Revista de Administração de Empresas**, v. 51, n. 4, p. 382-395, jul./ago. 2011.

YUNUS, M. Credit for the Poor: Poverty as Distant History. **Harvard International Review**, v. 29, n. 3, p. 15-27, outono 2007.

YUNUS, M. **Creating a world without poverty**: social business and the future of capitalism. Nova Iorque: Public Affairs Books, 2008.

ZAHRA, S.; GEDAJLOVIC, E.; DONALD, O.; NEUBAUM, D.; SHULMAN, J. A typology of social entrepreneurs: motives, search processes and ethical challenges. **Journal of Business Venturing**, v. 24, n. 5, p. 519-532, 2009.

**Bezamat de
Souza Neto**

Graduação em Engenharia Civil pela Universidade Federal de Juiz de Fora, mestrado e doutorado em Engenharia de Produção pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor Associado do Departamento de Ciências Administrativas e Contábeis da Universidade Federal de São João del-Rei. Membro do Núcleo Docente Permanente do Mestrado Profissional em Propriedade Intelectual e Transferência de Tecnologia para a Inovação - PROFNIT. Presidente da FAUF - Fundação de Apoio à UFSJ. Tem experiência na área de Administração, com ênfase em Empreendedorismo de Interesse Social, atuando principalmente nos seguintes temas: educação empreendedora e formação de empreendedores, comportamento empreendedor, cultura empreendedora, empreendedorismo à brasileira, empreendedorismo e gênero, gestão da inovação, gerência de pequenos negócios, gestão de iniciativas sociais.

E-mail: bezamat@ufsj.edu.br

**Daniela
Martins Diniz**

Professora Adjunta da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), vinculada ao Departamento de Ciências Administrativas e Contábeis - DECAC. Doutora em Administração pela UFM, linha de 'Gestão e Tecnologias Gerenciais'. Mestre em Administração pela PUC Minas, na linha de 'Inovação e Conhecimento'. Possui experiência em docência e pesquisa em instituições de ensino, como a Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), a Fundação Dom Cabral (FDC) e a Fundação Getúlio Vargas (FGV).

Email: danidiniz@ufsjeu.br

**Albert Souza
Silva**

Pós-graduando em Inteligência de Negócios. Graduado em Administração pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ).

E-mail: souzaalbertarq@gmail.com