



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v16i1p179-213

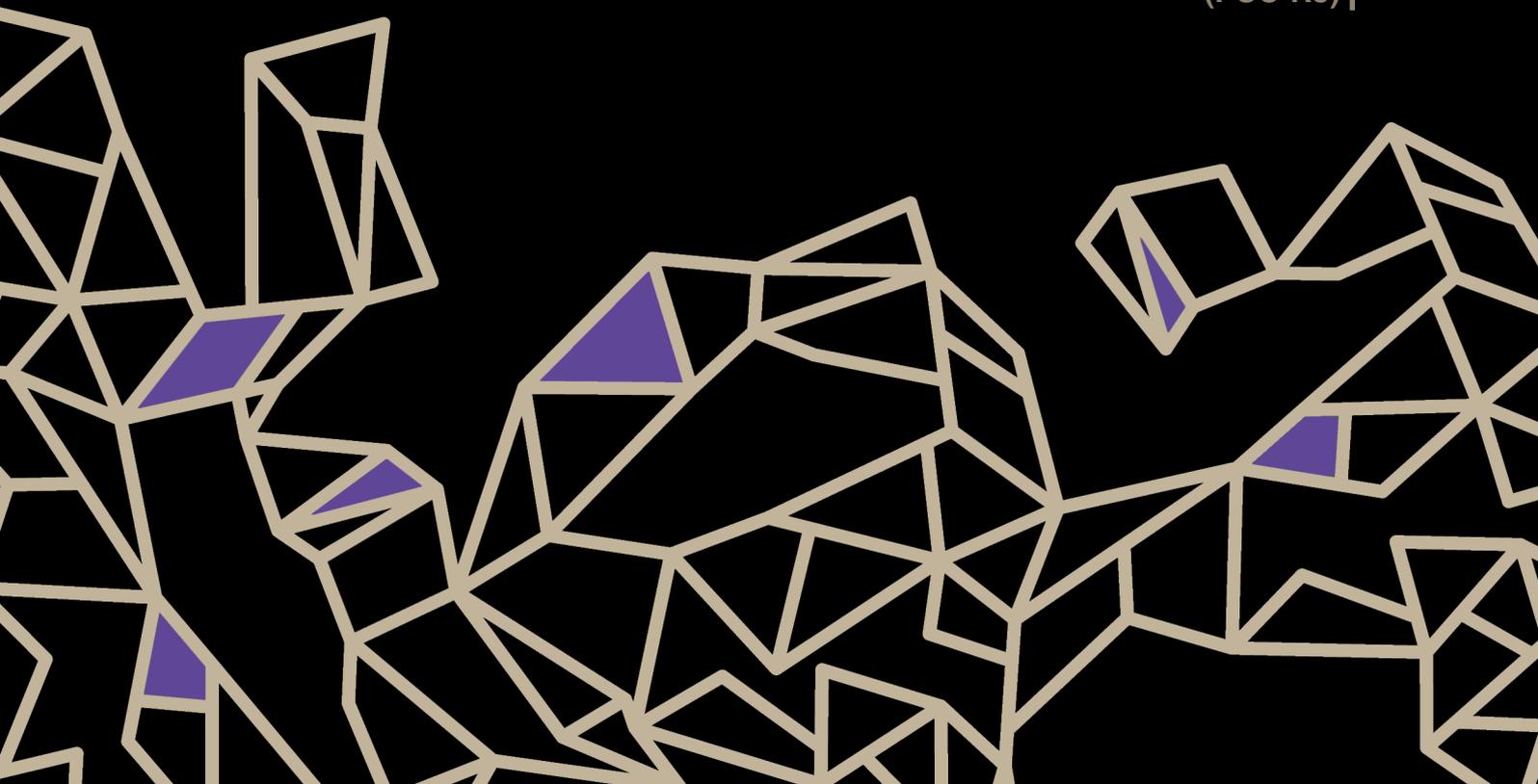
Sala Aberta

Edital é pouco, meu prêmio primeiro: uma análise material do “mercado” teatral brasileiro

*A notice is too little, my prize first: a material analysis
of Brazilian theatrical “market”*

Manoel Silvestre Friques

Manoel Silvestre Friques
Professor da Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, teórico do
teatro (Unirio), engenheiro de produção
(UFRJ), ensaísta e curador. Doutorando no
Programa de História Social da Pontifícia
Universidade Católica do Rio de Janeiro
(PUC-RJ)



Resumo

Este texto apresenta uma análise das condições materiais do mercado teatral brasileiro, a partir de dados colhidos de fontes oficiais diversas, com a finalidade de se elaborar um perfil de funcionamento da produção cênica no país, o que ainda é um tabu nos circuitos teatrais. Justapõe-se aos indicadores referentes à distribuição dos equipamentos teatrais, aos hábitos teatrais dos brasileiros, à Lei Rouanet e ao Catarse, uma reflexão a respeito da lei de Baumol, considerada pelos economistas da cultura a teoria que justifica o comportamento econômico do teatro. Por fim, propõe-se um cruzamento das informações coletadas com a produção – poética e discursiva – do circuito artístico, em geral, e teatral, em particular, a fim de se vislumbrar um possível perfil material da produção teatral brasileira.

Palavras-chave: Mercado de teatro brasileiro, Economia do teatro, Produção teatral.

Abstract

This paper presents an analysis of the Brazilian theatrical market's material conditions, based on data collected from various official sources, to sketch a framework of performing arts' production in this country, which is still a taboo in the theater circuits. Juxtaposed to the indicators regarding the distribution of cultural facilities, to the theatrical habits of Brazilians, to the Rouanet Law and Catarse (platform of crowdfunding), there is a reflection on the Baumol's Law, considered by cultural economists the main theory underlying theatrical economic behavior. Finally, a crossing of the information collected with the theatrical production – both poetic and discursive – is proposed, to glimpse a possible structural profile of Brazilian performing arts.

Keywords: Brazilian theatrical market, Theater economics, Theater production.

Nota Inicial

Este texto não é escrito por um economista, mas por um teórico do teatro e engenheiro. Desse lugar de mediação entre os dois espaços discursivos, decidi adentrar no terreno espinhoso do mercado teatral, uma espécie de tabu nos circuitos acadêmico e produtivo. Passei, movido pelas disciplinas que leciono no curso de Engenharia de Produção com ênfase/foco/leitmotif/preocupação em produção cultural, a reunir dados dispersos de fontes diversas referentes ao comportamento agregado da produção teatral brasileira contemporânea. Daí, a pensar em seguida em suas correlações e, assim, em um precário sistema, uma estrutura *frouxa* de funcionamento – fundamentada, mas bastante intuitiva – do suposto mercado de teatro brasileiro. Afinal de contas, haveria, sob a perspectiva econômica, um mercado de teatro brasileiro fundado basicamente nas leis de isenção fiscal? Mas, mais do que uma análise econômica, o que me moveu foi relacionar o conjunto de indicadores com as próprias produções – poéticas, mas também discursivas – do circuito teatral.

A dicotomia como ponto de partida

Em março de 2012, a historiadora e crítica teatral Tania Brandão publicou em seu *blog* um texto-desabafo em que, movida pela revelação dos agraciados da edição carioca do Prêmio Shell 2011, solicitava uma maior integração deste com o sistema teatral nacional (BRANDÃO, 2012). Segundo ela, naquele ano, a premiação (isto é, o júri) deixava de dialogar explicitamente com os espetáculos situados no “centro da dinâmica teatral”, cujo sucesso seria indicado não apenas por uma linguagem cênica, mas, sobretudo, por seu diálogo com o público, isto é, pelo sucesso de bilheteria. Aquilo que Brandão notaria na noite do anúncio da premiação teria sido, portanto, uma espécie de *obliteração da identidade* entre o êxito dos espetáculos que constituiriam o mercado teatral e as honrarias oferecidas durante a cerimônia.

Evidentemente, o texto de Tania Brandão gerou bastante polêmica entre a classe teatral (expressão que, assim como a de “classe criativa”, é bastante utilizada, apesar de igualmente ambígua, dada a própria perspectiva



marxista do termo). Pois, em sua reflexão, a autora explicitamente estabelecerá uma dicotomia entre mercado e experimentação, de modo que, naquele ano, a dita premiação deslocava seu foco dos espetáculos com grande afluência de público para aqueles “trabalhos de pequena ourivesaria, tom intimista, modalidades de expressão dissociadas da sensibilidade do homem comum [...] que a própria classe teatral vê” (Ibid.). Ao formular essa oposição, Brandão, favorável ao primeiro polo de produção, chamaria ao debate aqueles indivíduos que apoiariam o eixo contrastante. O debate provocado pelo *post* no circuito teatral girou, portanto, em torno da oposição legislada pela própria autora: ora quebrar-se-iam lanças pelo “teatro de mercado”, ora pelo “teatro da experimentação”.

O diagnóstico de Brandão parece adequado, bem como o convite da autora para se pensar a respeito dessa questão. Motivado por essa solicitação, gostaria de retomar esse debate, sem, contudo, reforçar a dicotomia estabelecida pela autora. Pois, ao que parece, o par opositivo mercado-experimentação parece mais desviar o foco da discussão pleiteada por Brandão do que estruturá-la. Acreditando, como ela, que vale a pena tentar entender a significação dessa dinâmica, gostaria de esboçar aqui uma análise material do mercado brasileiro, a fim de, não defender um ou outro polo da dicotomia, e sim descortinar a própria oposição.

Onde está o mercado teatral brasileiro?

O primeiro desafio encontrado aqui seria aquele referente à própria existência do mercado de teatro brasileiro. Afinal de contas, existe mercado teatral brasileiro?

Qualquer indivíduo (pesquisador, membro da classe ou “homem comum”) que se proponha a estudar o mercado brasileiro irá esbarrar em sérias dificuldades. Pois, onde estariam os estudos que descreveriam, a exemplo de outros setores da economia, os fluxos de bens, indivíduos, informações e capitais do mercado teatral brasileiro? Onde seria possível, por exemplo, observar a evolução do emprego formal nas artes cênicas, o montante investido (investimento é bem diferente de patrocínio) e os retornos sobre os investimentos, a evolução do lucro, o valor agregado, as estratégias de precificação

dos ingressos e sua relação com a inflação, as estratégias competitivas das companhias, entre outros indicadores que descreveriam economicamente o setor teatral do país?

Ora, não há – nem nunca houve em âmbito brasileiro – nenhum estudo robusto sobre o mercado teatral do país. Ou seja, se um indivíduo se dirige à sessão de teatro em uma livraria, ele não encontrará nenhum livro dedicado ao mapeamento material do teatro brasileiro, apesar de ali proliferarem publicações sobre a teoria e a prática teatral, muitas delas motivadas pelo desejo de vincular o teatro aos conceitos e definições mais atualizados do “mercado intelectual”. Semelhante conclusão ele terá ao pesquisar as revistas acadêmicas do país ou ao frequentar os seminários dedicados à prática teatral: o teatro ali será situado, por exemplo, em um “campo expandido” no qual justapõem-se autores antinômicos – por exemplo, Nicolas Bourriaud, Jacques Rancière e Hal Foster – sem parecer haver nessa bricolagem um real pensamento a respeito da possibilidade mesma de tal transferência e justaposição conceitual. Pois, restringindo-se aos exemplos dados, o “campo expandido” seria uma expressão pontual formulada por Rosalind Krauss (1979) em contraposição explícita à acusação do pluralismo pós-modernista, que circunscreveria, a partir de uma ferramenta estruturalista problematicamente apropriada (a oposição paisagem-arquitetura), um conjunto de produções estadunidenses da década de 1970. Como seria possível então pensar um “campo expandido” para o teatro brasileiro sem a ferramenta estruturalista e as obras de *Land Art* analisadas por Krauss? O campo expandido não teria limites?

Deixando de lado as bricolagens teóricas do circuito teatral, retorne-se à questão (da inexistência) do mercado teatral brasileiro. Quais seriam as razões para a sintomática invisibilidade – nos debates, nas publicações, no circuito – do mercado teatral brasileiro? Uma resposta possível seria aquela dada pelos economistas: não há mercado teatral brasileiro simplesmente porque não há investimento e não há lucro (a ser reinvestido e também dividido entre os *stakeholders*). Essa resposta me foi dada há alguns anos por um dos pioneiros do estudo da economia da cultura brasileira. Resulta de sua iniciativa uma das primeiras publicações da área, de 2002, resultante de um ciclo de seminários focalizando a indústria cultural carioca. Os expoentes da economia da cultura seriam aquelas manifestações culturais cujo mercado é explícito, em especial,



a indústria televisiva e os megaeventos. Assim, setores problemáticos – como o cinema e o teatro – estariam submetidos a manifestações culturais cuja estrutura de produção seria explicitamente industrial (a TV e os megaeventos). Essa também é a clara tendência da economia criativa, cujo escopo reúne, sob o imperativo da criatividade, modos de produção absolutamente distintos, justapondo, com isso, o Google ao espetáculo teatral¹. Há, com isso, um retorno do reprimido: a indústria cultural que seria abordada com extrema desconfiança por Adorno seria, no paradigma da economia da cultura e da economia criativa, o carro-chefe de outras áreas dispersas em sua longa cauda.

Considere-se a resposta a respeito da inexistência do mercado teatral: o mercado não existe, posto que não há investimento, nem lucro. Seria isso verdade? Para comprovar essa resposta, é preciso percorrer dois caminhos: em primeiro lugar, deve-se investigar o que a teoria econômica sobre as artes cênicas nos diz sobre isso; em seguida, deve-se analisar brevemente o principal mecanismo catalisador da produção teatral brasileira, que não é, evidentemente, um banco de investimento, mas uma lei pública conhecida de todos, a Lei Rouanet.

A lei de Baumol e a inviabilidade econômica das artes cênicas

É consenso entre os economistas da cultura a importância do livro *Performing Arts: The Economic Dilemma*, considerado por muitos como uma das primeiras tentativas de investigação econômica sobre as artes cênicas. De fato, qualquer que seja a perspectiva adotada, haverá pressuposta a lei de Baumol: Françoise Benhamou, Harold L. Vogel e Ruth Towse – para ficar nos três nomes mais proeminentes de economistas que refletem sobre o setor cultural – baseiam seus estudos das artes cênicas na teoria de Baumol. Conforme explicita Towse (2010),

1 Essa aproximação sob o guarda-chuva da Economia Criativa é plausível na medida em que as atividades econômicas associadas à Tecnologia da Informação guardam bastante semelhança com as práticas teatrais. Verbi gratia: a arquitetura de redes *Peer-to-peer* não seria a tradução na era informacional da criação coletiva? Considerando esta hipótese, nota-se um segundo retorno do reprimido, quando formas até então consideradas improdutivas passam a caracterizar os setores econômicos mais avançados.

The cost disease provides an explanation for the rise in the costs of producing the performing arts; it has also been used to argue for an increase in public subsidy to the arts, though cultural economists (including Baumol and Bowen) make the case for government intervention through welfare economics. (p. 200)

Os economistas William Baumol e William Bowen formularam o seu modelo de fatalidade dos custos aplicado às artes cênicas em 1965, por solicitação da Fundação Ford. Na ocasião, eles desenvolveram uma justificativa econômica para as artes cênicas, comprovando, por estudos de caso e posterior dedução, a especificidade estrutural do setor. O foco fora a Broadway, pois o contexto era estadunidense. Qual seria ela, a especificidade econômica das artes cênicas? Basicamente, os economistas comprovam, por meio de fatos estilizados decorrentes da verificação empírica do setor, que as artes cênicas (a Broadway!) não são viáveis economicamente, dada a impossibilidade de se obter ganhos substanciais de produtividade. Resta-nos entender por quê. Diz Vogel (2011):

It takes as long to play a Brahms concerto today as it did 100 years ago, and a scene by Shakespeare requires the same acting time it did 350 years ago. Meanwhile, over the long run, productivity (output per person-hour) has steadily grown in nearly every other segment of the economy. As it happens, a live performance is unique in that it is itself an end product and is consumed at the point of production. (p. 488)

Diferentemente desse diagnóstico das artes cênicas, nos outros setores tem-se a substituição paulatina de um trabalho intensivo em tempo (em que se utiliza uma grande quantidade de tempo e pouca quantidade de bens, como assistir ao pôr do sol) por um trabalho intensivo em bens (em que utiliza-se pouca quantidade de tempo e uma grande quantidade de bens, como ir a um restaurante *fast-food* ao invés de cozinhar a própria comida ou contratar uma faxineira ao invés de realizar a própria faxina). Conforme o mercado de trabalho se torna mais valioso, tem-se a substituição das mercadorias intensivas em tempo pelas mercadorias intensivas em bens. Soma-se a isso o aumento dos custos, alinhado ao aumento geral dos preços (inflação) e também ao aumento dos preços dos ingressos, a fim de se remediar os gaps de renda.



Como financiar as artes cênicas se os custos unitários do setor crescem inelutavelmente, devido a uma defasagem de produtividade? Isto é, os espetáculos ao vivo apresentariam invariavelmente déficits crescentes, pois nesse caso não haveria incremento de produtividade, sendo essa última uma unidade de medida (básica ao discurso e à metodologia da engenharia de produção) resultante da razão resultados físicos/hora de trabalho. Um dos meios para se atingir o incremento de produtividade seria, conforme dito acima, a substituição da força de trabalho do homem pela máquina. Há algumas décadas, nos anos 1970 e 1980, essa lógica de substituição motivaria o aparecimento do mito da fábrica escura, isto é, de um ambiente deserto de humanos e povoado apenas por máquinas e robôs, cujo trabalho asseguraria tanto a qualidade quanto a produtividade, tornando também os acidentes de trabalho coisas do passado. Tal mito jamais poderia ser associado às artes cênicas, uma vez que máquinas, equipamentos e tecnologia não seriam os protagonistas desse palco de produção².

Claro que não se descarta aqui a importância de tais dispositivos para o desenvolvimento das artes cênicas. Basta lembrar de como Jean-Jacques Roubine (1998) inicia o capítulo “O nascimento do teatro moderno”, no influente livro *A linguagem da encenação teatral*:

Nos últimos anos do século XIX ocorreram dois fenômenos, ambos resultantes da revolução tecnológica, de uma importância decisiva para a evolução do espetáculo teatral, na medida em que contribuiram para aquilo que designamos como o surgimento do *encenador*. Em primeiro lugar, começou a se apagar a noção das fronteiras, e a seguir, a das distâncias. Em segundo, foram descobertos os recursos da iluminação cênica. (p. 19)

A crescente mobilidade que caracteriza a modernidade, bem como o advento da luz elétrica, se são definitivos para a evolução das artes cênicas (mas, em especial o teatro, foco desta investigação), o são sobretudo esteticamente. Isto é, o surgimento da encenação como arte autônoma, ou

2 A supermarionete de Edward Gordon Craig e o mito da fábrica escura parecem se alinhar em uma mesma genealogia. Mesmo em atualizações contemporâneas de Craig, a exemplo de *Stifter's Dinge*, de Heiner Goebbels, a estética da ausência anti-Cage seria simbólica, isto é, necessitaria de *performers* operando fora de cena para que uma cena “autônoma” se apresente aos olhos do espectador.

princípio estético, conduz a um desenvolvimento teatral que não se traduz necessariamente em um aumento de produtividade associado ao crescimento econômico. Pois, por mais decisivos que os dispositivos tecnológicos sejam para a transformação do espetáculo ao vivo, eles serão (ao que tudo indica, sempre) menos importantes que a *tékhnē*. Mas o que é *tékhnē*? Com a palavra, Philippe Dubois (2004):

Na origem, a tecnologia é simplesmente, e literalmente, um saber-fazer. Como bem lembrou Jean-Pierre Vernant, só foi possível haver *tekhné*, no sentido clássico (notadamente entre os gregos), no âmago da concepção fundamentalmente instrumentalista de produção humana. É neste sentido que o termo *tékhnē* corresponde estritamente ao sentido aristotélico da palavra arte, que designava não as “belas-artes” (acepção moderna da palavra, que surge no século XVIII), mas todo procedimento de fabricação segundo regras determinadas e resultante na produção de objetos belos ou utilitários. Esses objetos podem ser materiais [...] ou intelectuais. [...] A *tékhnē* é então, antes de mais nada, uma arte do fazer humano. (p. 32-33)

Se a *tékhnē* é mais importante que a tecnologia nas artes cênicas, isso se dá à centralidade do saber-fazer de atores, encenadores, cenógrafos, figurinistas, iluminadores, dramaturgos, dentre outros profissionais cujo trabalho é tido como um fim em si mesmo, e não como um meio para a fabricação de uma manufatura, por exemplo. Ou, segundo o economista Celso Furtado (2012), um dos nossos primeiros ministros da Cultura:

No mundo das artes, o conceito de trabalho é distinto. Na produção de um espetáculo o trabalho assume outra dimensão – deixa de ser meio para ser fim. Quando se produz um espetáculo – por exemplo, alguém que canta –, o trabalho do artista é um fim e, neste sentido, não pode ser substituído. A rigor, não se pode aumentar a produtividade do artista, coisa distinta de fazê-lo trabalhar mais. Mas o excesso de fadiga poderá comprometer a qualidade do que ele produz. Dessa forma, fora da mudança de suporte, não se pode assimilar a produção cultural às formas correntes de produção. (p. 70)

Implicitamente, o comentário de Furtado evidencia a lógica da lei de Baumol. Pois, o trabalho do *performer* (acrobata, ator, comediante, músico etc.), sendo um fim em si mesmo, impede o aumento da produção por trabalhador. “It takes four musicians”, esclarece James Heilbrun (2011), “as much



playing time to perform a Beethoven string quartet as it did in 1800” (p. 91). Esse seria, portanto, um setor estagnante, ou arcaico.

Se a produtividade (i.e., produção por trabalhador) é estagnante (um ator não pode realizar mais espetáculos por hora, como um operário pode produzir mais pregos por minuto), o salário não o é. Pois, os salários dos artistas envolvidos com as artes cênicas cresce conforme o aumento da remuneração em uma sociedade. Mas por que essa remuneração cresce? Segundo Baumol (HEILBRUN, 2011), o crescimento dos salários em uma sociedade resulta do aumento da produtividade física de determinadas atividades econômicas, reunidas sob o setor progressista. Apesar dos ganhos desiguais de produtividade entre os dois setores (*a productivity lag*), os salários de ambos crescem proporcionalmente, devido a uma espécie de solidariedade do mercado de trabalho:

It is not suggested that artists must be paid the same hourly wage as workers in other jobs, since working conditions and the non-monetary satisfaction obtained from employment differ across occupations. Rather, the argument is that all industries, including the arts, compete to hire workers in a nationally integrated labour market and that artists' wages must therefore rise over time by the same proportion as wages in the general economy to enable the arts industry to hire the workers it needs to carry on. (Ibid., p. 92)

Desse modo, a lei de Baumol definiria dois setores: um progressista e outro arcaico. De um lado, haveria a possibilidade de substituição de capital por trabalho; de outro, a sua impossibilidade. Uma vez que os salários em ambos os setores crescem proporcionalmente, haveria aí um aumento dos custos do setor arcaico não seguido, todavia, por um aumento de produtividade correspondente. Essa é, basicamente, a lei de Baumol, comprovada pelos autores para diversos casos. O teatro seria teoricamente o caso típico notório devido ao grau mínimo de substituição de trabalho por capital, levando a poucos ganhos de produtividade. Nesse sentido, as artes cênicas são consideradas um caso extremo exemplar, sendo, portanto, um objeto-limite para se avaliar economicamente:

Setores intensivos em capital tenderiam a usufruir de mais ganhos de produtividade. Artes performáticas estão do lado oposto, pois são intensivos em trabalho, e além disso, máquinas, equipamentos e tecnologias

têm participações muito restritas na produção, assim como tendem a mudar pouco, não permitindo uma trajetória sustentável de ganhos de produtividade. (NUNES, 2012, p. 18)

Ao longo das mais de quatro décadas que separam o estudo de Baumol e Bowen da presente data, muito se questionou a respeito dessa pesquisa, que tem o epíteto de *lei*. Enquanto algumas evidências empíricas tratam de não confirmar a lei de Baumol, outros, por sua vez, tratam de questionar os pressupostos desse modelo³. Quanto a essa segunda objeção, o economista brasileiro Alain Herscovici⁴ (2010) iria, por exemplo, identificar a lógica industrial e fordista subjacente à lei de Baumol, lançando a hipótese de, em um contexto econômico pautado pelas redes eletrônicas e pela economia digital, haver uma modificação do setor das artes cênicas. Seus exemplos, todavia, se referem menos à produção teatral – o caso arquetípico – do que os outros espetáculos ao vivo, como os grupos musicais que disponibilizam gra-

3 A dissertação de mestrado de Bernardo Nunes, com o título “A inovação na economia da cultura: analisando o papel da inovação na atividade teatral”, e sob a orientação de Fábio Sá Earp – uma das principais figuras da Economia do Entretenimento brasileira – iria avaliar criticamente os pressupostos da lei de Baumol. Segundo Nunes, as artes cênicas são mais bem analisadas economicamente caso se considere a teoria *neoschumpeteriana*, e não mais uma abordagem teórica neoclássica. Só aí é possível avaliar adequadamente a inovação. Por mais que seja interessante pensar as manifestações teatrais sob a ótica da destruição criativa e da inovação de tipo endêmico – a partir de uma analogia biológica – resta ainda a pergunta: por que as artes cênicas tendem a fracassar economicamente? Note-se que aqui não se está supondo o desaparecimento dessa atividade simplesmente por ela não ser capaz de produzir necessariamente ganhos de produtividade. A ótica aqui seria a de assumir, de fato, que as artes cênicas não são o modelo econômico adequado *par excellence*. E ponto. Ora, para toda regra há exceções. E, dialeticamente, nesse caso, exceções, em meio à grande maioria que compõe a *regra das exceções econômicas*, surgem. Há outros pontos problemáticos na hipótese de Nunes. Ao investigar a inovação no caso teatral, o autor utiliza o ciclo de vida do produto, partindo, todavia, para uma análise de um período histórico. Ora, por mais que se lance mão da lógica cíclica para se abordar um período histórico determinado, a ferramenta de ciclo de vida do produto não parece ser a mais adequada. Há, tanto na bibliografia historiográfica quanto na gerencial, outras ferramentas concernentes ao ciclo de vida que parecem ser mais adequadas. Pois, caso consideremos a solução de Nunes: uma ferramenta para um produto pode ser aplicada a um período histórico de uma atividade cultural caracterizada mais pelo setor de serviços do que manufatureiro? Além disso, uma companhia teatral não é, definitivamente, um produto, apesar, é claro, de lidar com criatividade, inovação e tecnologia. O mais adequado nesse caso seria pensar talvez em termos do *gerenciamento de projetos*.

4 Corroborar a perspectiva a seguinte opinião de Vogel (2011), quando considera o papel redentor da inovação tecnológica, entendida, ao que parece, como fator exógeno: “Although the fundamental creative processes in the performing arts have remained essentially unchanged for centuries, technological developments have been important in mitigating the pernicious effects of inexorably rising costs” (p. 479).



tuitamente na rede as suas produções, tendo as suas receitas associadas às apresentações (o caso mais notório aqui seria a banda Calypso, sendo estudada inclusive por Chris Anderson em seu livro *Free*).

Sob outra ótica, uma contraevidência à Lei de Baumol seria justamente a Broadway. Conforme destaca Vogel (2011), “it is Broadway – essentially the theater district in New York City – that attracts a significant portion of commercial theater receipts in the United States, that defines an industry, and that is of greatest historical significance” (p. 481). Nesse contexto, um grande musical, como é o caso de *Fantasma da ópera*, pode negar a lei de Baumol, sendo tão ou mais lucrativo quanto um *blockbuster* cinematográfico, como *Jurassic Park*. Mesmo no caso da Broadway, Vogel não hesitaria em dizer, contudo, que 80% dos espetáculos nunca recobram por completo os seus custos. Considerando, em 2010, o custo de montagem de uma peça e de um musical na Broadway, respectivamente, 3 e 20 milhões de dólares, é fácil supor que o financiamento de tais empreendimentos seja realizado por grandes firmas de entretenimento que, dado seu porte, conseguem sobreviver a possíveis fracassos. Essa sobrevivência, muitas vezes, passa por uma estratégia de convergência midiática, por meio da qual um dado espetáculo integra-se a outros meios de expressão, configurando um *mix* de produtos nivelados sob um tema (lembre-se de *Harry Potter*: livro, cinema, brinquedos e parques temáticos).

Apesar dos questionamentos, há muitas evidências empíricas que comprovam o modelo de Baumol. De acordo com Benhamou (2007), “embora tenham sido raros os testes que não corroboraram a lei de Baumol, essa lei é comprovada na maioria das vezes” (p. 59). No que Heilbrun (2011) concordaria ao afirmar que “the historical record strongly supports the hypothesis that, because of productivity lag, unit costs in the live performing arts have increased substantially faster than the general price level” (p. 93). Vogel (2011), por sua vez, também pontuaria o seguinte: “Empirical studies indeed suggest that ticket prices for live performances have risen at rates consistently higher than that for the consumer price index” (p. 488). Os estudos de Baumol & Bowen, mas também por outros autores em outros países, atestam a lei de Baumol em uma dimensão internacional, sem haver restrição, portanto, territorial. Em conjunto, essas pesquisas apontam, portanto, para uma lógica da atividade econômica em questão.

A fim de se remediar o déficit econômico, muitos espetáculos apostariam na redução de suas equipes de criação e produção e/ou diminuição da quantidade de ensaios, bem como da verba destinada à produção cenográfica e dos outros elementos do espetáculo. Isso seria chamado de *déficit artístico*, quando há um comprometimento da produção, com a finalidade de garantir a redução dos custos. Essa é uma explicação factível, por exemplo, para a presença de monólogos na cena brasileira em geral, e na carioca em particular. Veja-se a seguinte nota jornalística, de Torres (2014), com a crítica Barbara Heliodora⁵:

Ela [Heliodora] critica [...] o que chama de excesso de monólogos. Nos últimos anos de trabalho no jornal, era esse formato o que mais lhe incomodava. “Eu não aguentava mais! De seis estreias, cinco eram monólogos! Um horror!”. Atualmente, há pelo menos quatro em cartaz no Rio de Janeiro. “Há pouco dinheiro no teatro carioca. Todo teatro feito aqui é com muita dificuldade. Não é como em São Paulo, que em qualquer momento tem 100 peças em cartaz. Aqui, se faz monólogo porque não tem dinheiro para mais. Com três atores no elenco, já é superprodução”

Nesse caso substitui-se um déficit por outro: o comercial pelo artístico em produções mais enxutas. Mas, segundo Heilbrun (2011), “what makes the performing arts different is that the past provides much of the substance that we want to see performed. We do not want *Hamlet* with half the characters omitted because of the high cost of labour” (p. 97). Na realidade, a variedade é que conta. Pois, não se pode dizer *a priori* que uma adaptação de *Hamlet*, que conta com dezenas de personagens, para um único ator – sendo transformada, portanto, em monólogo – acarretaria necessariamente em um *déficit artístico*. De fato, como diz o teórico do teatro polônes Jan Kott (2003):

Hamlet não pode ser encenado integralmente, pois a representação duraria cerca de seis horas. É preciso escolher, resumir, cortar. Podemos representar apenas um dos *Hamlets* latentes nesse superdrama. Será sempre um *Hamlet* mais pobre que o de Shakespeare, mas pode ser igualmente um *Hamlet* enriquecido de todo o nosso tempo. Pode ser assim, mas prefiro dizer: deve ser assim. (p. 70)

5 Cf. Torres (2014).



Assim, uma montagem de *Hamlet* será sempre *pobre* em relação à matriz e *rica* de seu contexto histórico mais imediato. Para que não se permaneça ao nível da especulação teórica, basta dizer o seguinte: Ensaio.*Hamlet*, das Cia dos Atores – considerado pela extinta revista *Bravo* como o melhor espetáculo da primeira década de 2000, cuja estreia se deu em 2004 – contava com seis atores (Bel Garcia, César Augusto, Felipe Rocha, Fernando Eiras, Mallu Gali e Marcelo Olinto). Já em *Ham-let*, do Teatro Oficina – com estreia em 1993, tendo recebido os Prêmios Shell e Mambembe – havia 17 atores, incluindo o diretor José Celso Martinez Correa. A versão do diretor Aderbal Freire-Filho, com Wagner Moura no papel título, contava com dez atores em sua estreia, em junho de 2008. E, em 2013, o grupo iraniano *Leev Theater* apresentaria em Nova York o monólogo *Hamlet, Prince of Grief*, sintetizado em uma versão de intensos quarenta minutos. Nesse caso, o ator Afshin Hashemi, sentado diante de uma mesa, manipulava um conjunto de objetos (na maioria, brinquedos infantis) guardados em uma mala.

Ora, os quatro espetáculos aqui mencionados são absolutamente diversos a partir da proposta comum de encenar a história do cidadão mais famoso da Dinamarca, sendo todos muito bem recebidos por público e crítica. A quantidade de atores, portanto, não deve ser uma medida confiável para o *déficit artístico*, sendo a fórmula de composição desse indicador muito mais complexa. Pois, a transfiguração das restrições econômicas é uma estratégia teatral bem-sucedida (pense-se, por exemplo, no despojamento anti-intelectualista de *Asdrúbal Trouxe o Trombone*). Tais exemplos confirmam, com isso, a seguinte colocação de Towse (2010): “There is no reason to suppose that a play with a small cast is any less artistically valuable than one with large cast, though it may indeed have been chosen for economic reasons” (p. 222).

As duas faces da moeda Lei Rouanet: catalisador e gargalo do teatro brasileiro

De acordo com *Heilbrun*, a *productivity lag* não seria uma justificativa para os subsídios, visto ser minimizada pelo desenvolvimento do setor progressista que, devido ao aumento dos salários, torna-se mais propenso a pagar ingressos mais caros resultantes do aumento do custo de produção.

Ora, tal possibilidade questiona a obrigatoriedade de subsídios para as artes cênicas. Ao que Benhamou (2007) parece discordar:

A fragilidade econômica do setor, alimentada pela elevação dos custos e pela quase-ausência de reservas de produtividade, justifica, sem dúvida, a amplitude das subvenções públicas e o recurso ao mecenato nos países tradicionalmente liberais. Essa intervenção maciça, distribuída de forma muito desigual, não é suficiente para garantir ao setor um equilíbrio financeiro duradouro [...] *In the performing arts, crisis is apparently a way of life*. A análise desses autores [Baumol & Bowen] marcou a economia da cultura, com a conclusão implícita da especificidade do setor e da vinculação necessária das atividades culturais à esfera não comercial subvencionada. [...] Na França, o espetáculo ao vivo vive essencialmente das subvenções públicas [...] Nos Estados Unidos, a contribuição do Estado para a sustentação do espetáculo ao vivo é bem menor. Segundo Werner Pommerehne e Bruno Fey [1993], a ajuda financeira pública aos teatros nesse país seria da ordem dos 5%. (p. 54-62)

Não apenas a economista francesa se opõe a Heilbrun, mas mesmo Vogel (2011), sob uma perspectiva estadunidense, reforçaria o diagnóstico:

the performing arts in particular generate more psychic than pecuniary income, and they operate under somewhat different economic assumptions than the other entertainment industries thus far discussed. In fact, many organizations in this segment are nonprofit, requiring for their very existence substantial subsidy from government and private-foundation grants and from contributions by individuals. (p. 479)

Sendo assim, os subsídios governamentais seriam justificados economicamente, conforme propõem os autores. Tendo isso em mente, passe-se à análise da Lei Rouanet.

Ao contrário do que muitas pessoas pensam, o mecanismo de isenção fiscal não é um privilégio do setor cultural, não podendo ser este, portanto, acusado de suposto comodismo. Trata-se, na realidade, de um instrumento governamental que remonta a outros momentos históricos. Especificamente em 1974, o Brasil ditatorial comandado pelo general Ernesto Geisel (1974-1978) definia o II Plano Nacional de Desenvolvimento (II PND), caracterizado por dar continuidade ao processo de industrialização por substituição das importações (ISI), processo esse pautado no endividamento externo. O modelo econômico



utilizado no governo Geisel tratava de prosseguir com o crescimento econômico (iniciado no governo de Juscelino Kubitscheck e atingindo o seu auge na fase da ditadura militar, conhecida como o *milagre econômico*) através do desenvolvimento industrial da economia brasileira, “internalizando, em larga medida, os setores de bens de capital e insumos industriais” (HERMANN, 2005, p. 112).

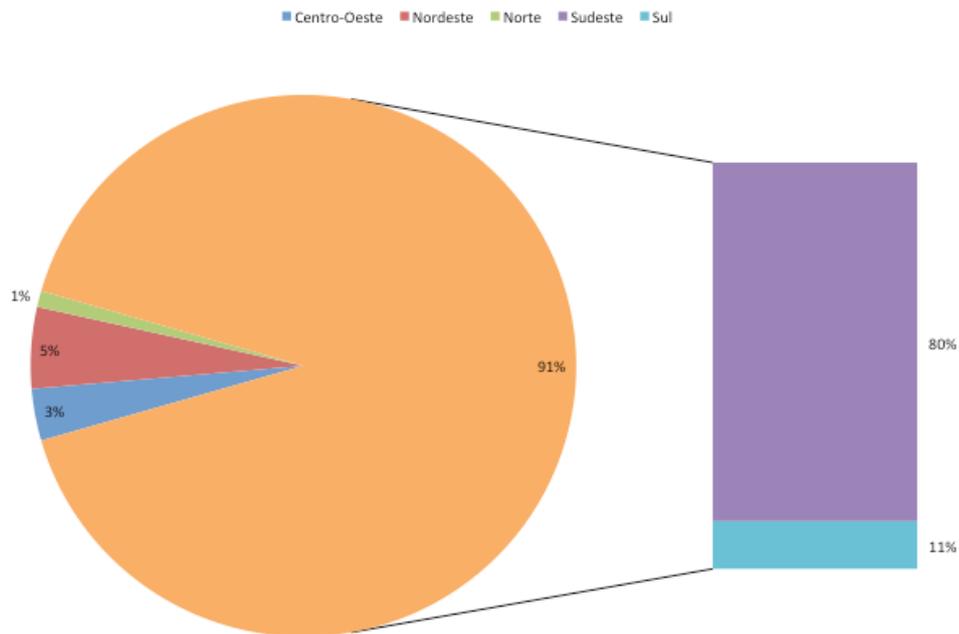
Se por um lado o governo brasileiro, ao lançar mão dessa medida, reduzia a dependência brasileira no que diz respeito à importação de insumos e bens de capital, por outro lado, boa parte do processo de industrialização por substituição de importações foi pautado em fontes de financiamento externo. Assim, ocorre, no caso do II PND, um paradoxo: a redução da dependência externa de bens de capital se dá através do aumento da dependência externa financeira. Nesse caso, ao invés de depender de uma máquina, o país estaria dependendo de recursos financeiros para adquiri-la. O processo de substituição das importações configura-se, na realidade, como um processo de substituição da dependência. Nessa operação, substitui-se uma dependência por outra, deixando intacta a condição “original” do país.

Nesse processo, a política de isenções fiscais possuiu um papel importante, na medida em que os benefícios advindos daí diminuía consideravelmente os obstáculos para o estabelecimento industrial brasileiro. Com a Lei Rouanet, o setor cultural adentraria, com certo atraso, nessa mesma lógica que, apesar de problemática, impulsionaria indubitavelmente o processo de produção da área. Após mais de vinte anos de funcionamento desse mecanismo legal, é possível observar alguns padrões. Considerando o período entre 1999 e 2014, observe-se a proporção relativa do valor total aprovado para as artes cênicas por meio da Lei Rouanet:

Nota-se pelo Gráfico 1 uma explícita concentração dos projetos aprovados da Lei Rouanet em duas regiões: a Sul e a Sudeste. Enquanto 11% dos projetos aprovados são provenientes da primeira, cerca de 80% desse universo refere-se à segunda. Pode-se dizer que esta concentração ecoa a distribuição da população brasileira. Um estudo recente publicado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) anunciava para o ano de 2014 uma estimativa de 202.768.562 brasileiros, distribuídos do seguinte modo: Centro-Oeste, 7,5%; Norte, 8,5%; Sul, 14,3%; Nordeste, 27,7%; e, por fim, Sudeste, 42%. Sendo assim, tanto a população quanto a produção cultural estariam concentra-

das na Região Sudeste. Contudo, a concentração demográfica relativa dessa região seria apenas metade daquela encontrada na produção cultural. Assim, a disparidade nos valores aprovados pela Lei Rouanet não pode ser justificada plenamente pela concentração demográfica do país. Ou melhor, a Lei Rouanet seria um exemplo mais agudo da distribuição demográfica do país.

Gráfico 1 – Percentual de valores aprovados na Lei Rouanet para as artes cênicas por região.



Fonte: Elaboração do autor⁶.

Mas a concentração tanto demográfica quanto da produção cultural é algo já relativamente consciente no circuito cultural. O que carece ainda de atenção seria um debate da Lei Rouanet não tanto enquanto catalisadora do processo de produção cultural quanto gargalo deste. Para fundamentar essa hipótese, tome-se, para o período considerado, a relação entre os projetos aprovados e os projetos captados através desse mecanismo legal – ou seja, a relação entre os projetos potenciais e aqueles efetivos:

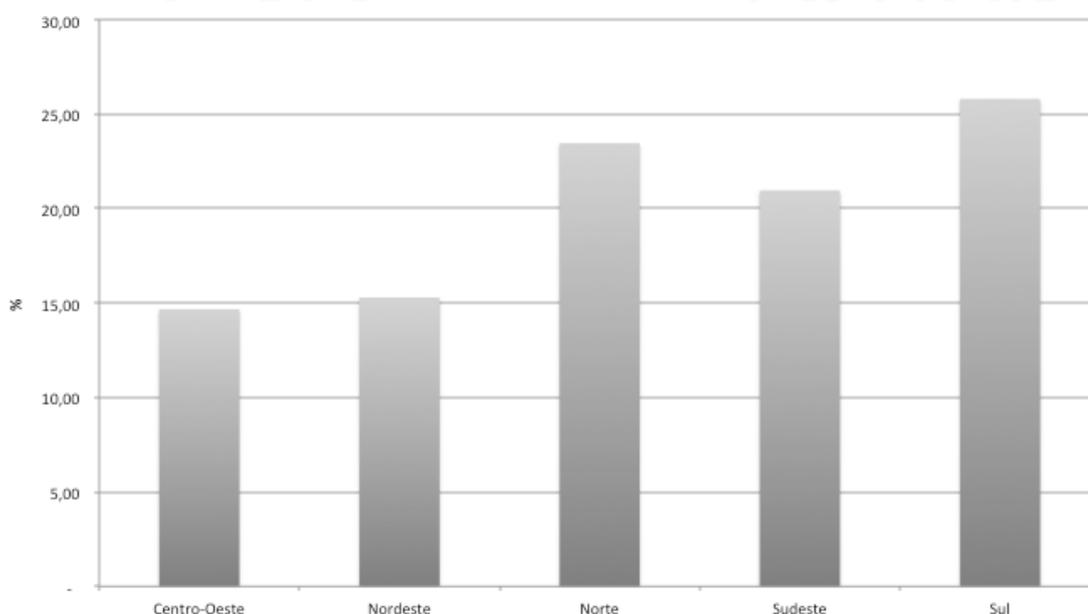
O Gráfico 2 revela o seguinte: mesmo com a disparidade entre as regiões referentes aos projetos aprovados, a grande diferença entre elas tende a

⁶ Análise dos dados referentes à Lei Rouanet disponíveis no Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura (Salic).



reduzir quando o assunto é o efetivo valor captado para a produção cênica. Assim, todas as regiões apresentam uma razão entre projetos aprovados e projetos captados de, aproximadamente, 15% a 25%. Em termos agregados, a produção cênica brasileira possui uma taxa inferior a 20% na relação entre projetos aprovados e captados. Ora, o que isso significa? Enquanto principal mecanismo brasileiro de patrocínio das artes cênicas, a Lei Rouanet representa também um gargalo da produção, na medida em que, através dela, menos de 20% dos projetos escritos foram, de fato, consumados. O resto permanece enquanto projeto potencial.

Gráfico 2 – Relação entre projetos captados e projetos aprovados (%).



Fonte: Elaboração do autor⁷.

Uma alternativa bastante interessante ao tipo de financiamento por isenções fiscais seria aquele conhecido como *crowdfunding*. Trata-se de uma medida promissora, visto que aproveita-se do novo paradigma associado à economia das redes para se buscar financiamento não através de mecanismos institucionais, mas por meio do próprio público. Entre as plataformas mais bem sucedidas em contexto brasileiro, encontra-se o Catarse, que disponibiliza em seu próprio site informações referentes ao financiamento coletivo brasileiro.

⁷ Análise dos dados referentes à Lei Rouanet disponíveis no Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura (Salic).

Nesse relatório, há, por exemplo, a distribuição das pessoas que participam do *crowdfunding* pelas regiões brasileiras: a região Sudeste participaria com 63%, seguida das regiões Sul (20%), Nordeste (9%), Centro-Oeste (7%) e, por fim, Norte (1%). Especificamente em relação ao financiamento de projetos teatrais, no biênio 2013-2014 foram cadastrados no Catarse 250 projetos, dentre os quais 141 seriam bem sucedidos, resultando, portanto, em uma taxa de efetividade de 56% (historicamente, a taxa cai um pouco para 51%). Estabelecendo uma comparação um tanto quanto descabida entre a Lei Rouanet e o Catarse (visto que os dados referentes à primeira são acumulados enquanto os da segunda cobrem apenas dois anos; além dos montantes por projeto nas duas plataformas de financiamento serem bem distintos), pode-se dizer que o financiamento coletivo tenderia a ser mais eficiente que o financiamento público, havendo ainda uma alta taxa de projetos potenciais (49%). Mas isso é mais um *wishful thinking* do que uma constatação.

A polinésia cultural em um país continental

Seja a distribuição de indivíduos que participam do financiamento coletivo, seja a distribuição dos projetos aprovados pela Lei Rouanet, uma coisa é certa: há uma concentração de propostas culturais nas regiões Sudeste e Sul que ecoa, por assim dizer, a distribuição demográfica do país. Mas seria apenas isso?

Vinculado à distribuição demográfica há outro fator que contribui decisivamente para a concentração cultural em determinadas regiões do país: a oferta dos equipamentos culturais em território brasileiro. Para que se observe tal densidade, tome-se primeiro a classificação proposta por Frederico Barbosa Silva (2007), em uma publicação do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea). Há quatro faixas classificatórias para os equipamentos culturais, conforme o quadro abaixo:



Quadro 1 – Grupos de equipamentos culturais.

Grupo 1	Equipamentos culturais, belas-artes	Bibliotecas, museus, teatro ou casa de espetáculos, cinemas, bandas de música, orquestras
Grupo 2	Equipamentos de lazer	Clubes e associações recreativas, estádios e ginásios poliesportivos
Grupo 3	Equipamentos privados de distribuição de bens culturais	Videolocadoras, loja de discos, CDs e fitas, livrarias, shopping center
Grupo 4	Cinema e audiovisual	Estação de rádio AM e FM, geradora de TV, provedor de internet, cinema

Fonte: Silva (2007, p. 61).

Como é possível observar, os teatros são considerados sob a primeira rubrica, visto esta ser, conforme afirma o autor, “uma ampliação dos equipamentos do espetáculo ao vivo (teatro, musicais, danças, orquestras etc.), abrangendo as artes plásticas e os museus, o cinema e a mais tradicional e valorizada das práticas culturais no Ocidente, que tem um espaço delimitado, a biblioteca” (SILVA, 2007, p. 60). A partir dessa classificação, Silva iria observar que os teatros estão presentes em apenas 18,8% dos municípios brasileiros, totalizando 1043 equipamentos. Levando em consideração as regiões, nota-se que o maior percentual é observado na Região Sul (24,9%), seguido pela Sudeste (20,7%), pelo Norte (16,1%), pelo Nordeste (14,4%) e, por fim, pelo Centro-Oeste (9,7%). *Isto quer dizer que cerca de dos municípios brasileiros (cerca de 5.570 distribuídos nas 27 Unidades da Federação) não apresentam dispositivos para apresentações teatrais!*

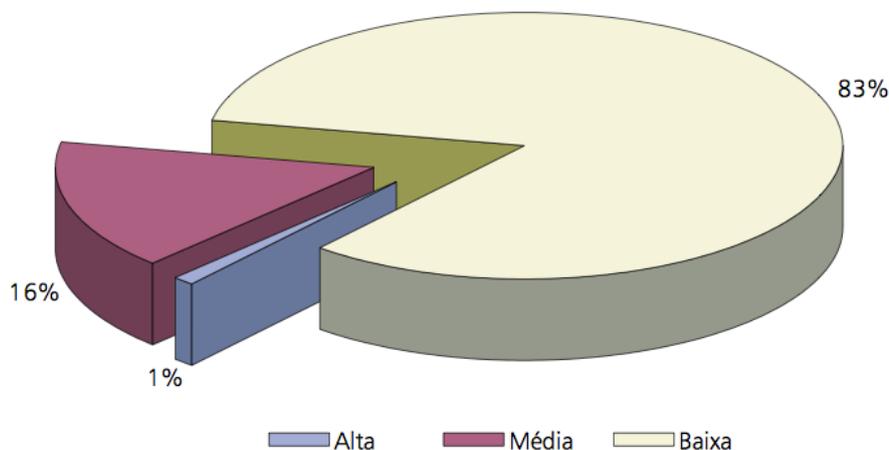
Levando em consideração todos os equipamentos que compõem o Grupo 1, nota-se que o caso é geral, com exceção das bibliotecas, tornando-se mais problemático para o caso dos museus, orquestras e cinemas. Esse fato leva, com razão, Silva (2007) a questionar “a abrangência, universalidade e legitimidade de práticas culturais relacionadas às belas-artes na comunidade nacional” (p. 61), definindo o caso brasileiro como

um verdadeiro arquipélago formado por microilhas, uma espécie de Polinésia cultural, onde se encontram alguns poucos casos de municípios

que têm todos os equipamentos e muitos com carências significativas. [...] Esses dados sugerem a existência de arquipélagos culturais, constituídos pelo agrupamento de municípios com características semelhantes, que formam *clusters* de alta, média e baixa densidade de oferta. É preciso considerar também o *cluster* dos municípios sem qualquer equipamento cultural. Portanto, há padrões de agrupamentos de municípios, que fazem que entre eles não se configure uma área contínua, extensa e homogênea de cultura, mas um conjunto de ilhas com características semelhantes. (Ibid., p. 65-74)

Que apenas quatro entre um universo de mais de 17 equipamentos culturais esteja presente em mais de 50% dos municípios brasileiros é uma constatação problemática. A pesquisa conclui ainda que “dos 5.556 municípios brasileiros, 152 não têm nenhum equipamento cultural e apenas 53 possuem todos eles” (Ibid., p. 71). Tal fato é visível no Gráfico 3, que informa a respeito da densidade da oferta de equipamentos no total dos municípios:

Gráfico 3 – Densidade da oferta de equipamentos no total dos municípios.



Fonte: Silva (2007, p. 73).

Pode-se questionar a atualidade das informações apresentadas, visto que elas foram publicadas em 2007 e se referem a dados disponibilizados pelo IBGE em 2001, ou seja, quinze anos atrás. Especificamente em relação aos teatros ou salas de espetáculo, Ferreira e Machado Neto iriam, em 2011, propor uma atualização, conforme o Quadro 2:



Quadro 2 – Percentual de municípios com teatros ou salas de espetáculos e natureza da propriedade – Período de 1999 a 2006.

Percentual de municípios brasileiros com teatros ou salas de espetáculo		Propriedade dos teatros	
1999	13,7%	Estaduais	14%
2001	18,8%	Federais	7%
2005	20,9%	Municipais	29%
2006	21,2%	Privados	43%
		Não informado	7%

Fonte: Ferreira e Machado Neto (2011).

Utilizando as atualizações encontradas no sistema de informações e indicadores culturais publicado pelo IBGE em 2007, Ferreira & Neto atestam um crescimento de 54,7% no número de municípios com teatros ou salas de espetáculo entre 1999 e 2006. Considerando o diagnóstico de Silva, realizado com dados publicados em 2001, houve um crescimento percentual em 2006 de 12,76%, quando 21,2% dos municípios brasileiros apresentaram teatros ou salas de espetáculo. Em relação à quantidade, Ferreira e Machado Neto (2011) nos informam que:

A Funarte indicou em seu website a existência de 1.249 sala teatrais em todo o Brasil, sendo que 50% são estatais e 43% são de propriedade privada. A grande maioria dos teatros (1.154) está em funcionamento, enquanto outros estão desativados (53) ou em processo de recuperação (3). (p. 223)

No final de 2015, o IBGE publicou um relatório consolidando informações retiradas da Pesquisa de Informações Básicas Estaduais - ESTADIC e da Pesquisa de Informações Básicas Municipais - MUNIC. Nele, o percentual de municípios com teatros e salas de espetáculos é de 23,4%, havendo uma variação de 10,4 % entre 2006 e 2014. Mesmo com esse crescimento, a situação ainda permanece. Em relação especificamente à produção teatral, o Brasil, um país de proporções continentais, ainda está marcado por arquipélagos teatrais.

Os hábitos teatrais dos brasileiros

Um reflexo da polinésia teatral brasileira é encontrado precisamente quando se observa os hábitos teatrais da população. Nos últimos anos, têm surgido no país um conjunto de pesquisas, provenientes de fontes diversas, focalizadas nos hábitos culturais dos habitantes. Tome-se inicialmente, para efeitos de comparação, o relatório do Ipea, em que se encontram as seguintes informações referentes à frequência das práticas culturais relacionadas às classes:

Quadro 3 – Frequência de práticas culturais.

Frequência	Práticas culturais		
	Classe A/B	Classe C	Classe D/E
Sempre assiste TV	85	88	75
Sempre ouve rádio	81	83	74
Sempre vai a shows	14	14	8
Sempre aluga filmes em locadoras	36	27	5
Nunca vai ao cinema	31	61	83
Nunca vai ao teatro	56	81	92
Nunca lê ou consulta livros	41	60	73
Nunca lê ou consulta revistas ou jornais	49	62	75

Fonte: Silva (2007, p. 54).

Aqui, percebe-se que ir ao teatro não é uma prática rotineira, haja vista que na Classe A/B, na qual a intensidade de prática é maior, cerca de 56% nunca vão ao teatro. Conforme a renda diminui, o retrato se mostra mais problemático, chegando, ao ponto de cerca de 92% das Classes D/E nunca frequentarem o teatro. De fato, percebe-se que as práticas fora do domicílio, incluindo aí o teatro, tornam-se raras conforme a renda diminui. Dito isto, Silva (2007) realiza uma importante reflexão:

Seria importante descobrir se a oferta de recursos de fomento do setor público ao desenvolvimento das artes tem algum impacto nas preferências de consumo das classes D/E ou se se constitui em uma espécie de subsídio ao consumo das camadas altas e médias de renda. (p. 55)

A baixa adesão dos brasileiros ao teatro e à dança é uma vez mais confirmada pela pesquisa que a Fecomércio RJ (em parceria com a Ipsos) realiza



desde 2007 sobre os hábitos culturais dos brasileiros: 89% e 93% dos brasileiros não foram a nenhum espetáculo de teatro e dança, respectivamente, em 2013. Cabe notar ainda, todavia, que o maior percentual referente a um hábito cultural refere-se à leitura de livros, com 35%, ou seja, menos da metade da população. De todo modo, conforme afirma a pesquisa, “entre 2007 e 2013, pode-se observar que todas as práticas culturais avaliadas ganharam espaço no país” (FECOMÉRCIO-RJ/IPSOS, 2014). O relatório ainda informa que, de um modo geral,

a principal razão apresentada pelos brasileiros para não frequentarem atividades culturais continua sendo “falta de hábito” e o fato de não gostar (ou preferir outras atividades). O preço não é o principal motivo. O custo da atividade aparece apenas na terceira posição entre os motivos que distanciam o brasileiro de atividades culturais.

Entre aqueles que não realizaram práticas culturais, a TV continua sendo o principal meio de lazer, seguido, de longe, pelos rituais religiosos. Em relatório mais recente referente a 2015⁸, a falta de hábito continua sendo a principal razão mencionada pelos entrevistados, com cerca de 12% da população afirmando ter ido ao teatro. Apesar de haver um crescimento de 100% entre as estatísticas de 2007 e as de 2015, os percentuais de habitantes que vão ao teatro ainda são considerados tímidos.

O Sesc, em parceria com a Fundação Perseu Abramo, realizou também um *survey* nacional⁹, no qual se constatou, uma vez mais, que mais da metade dos brasileiros não pratica atividade cultural. Intitulado “Públicos de Cultura: hábitos e demandas”, o levantamento foi realizado em 2013 em 25 estados e revelou que mais da metade do universo considerado (57%) *nunca* havia

8 1.200 consumidores de 72 municípios foram entrevistados, entre os dias 2 e 14 de dezembro de 2015.

9 Segundo nos informa a publicação, foram realizadas 2.400 entrevistas (questionário estruturado domiciliar), com distribuição geográfica em 139 municípios de 25 estados, das cinco regiões que compõem o país (Sudeste, Nordeste, Sul, Norte e Centro-Oeste), estratificada por localização (capitais, regiões metropolitanas e interior) e pelo porte dos municípios (divisão em tercis regionais: pequenos, médios e grandes). Dos entrevistados, 47% eram do sexo masculino e 53% do sexo feminino, tendo a média de idade sido de 39 anos e 10 meses. Em relação ao grau de escolaridade, 15% tinham superior completo enquanto 33% tinham até o fundamental incompleto. 72% se enquadravam como população economicamente ativa. Cabe destacar ainda que a pesquisa registrou que 55% utilizam computador e/ou internet e 87% possuem celular.

assistido a uma peça teatral em edifícios teatrais, sendo que 38% já foram a apresentações teatrais em locais não convencionais. Considerando o caso teatral, ir ao teatro em um teatro requer, para que isso aconteça, um equipamento cultural adequado. Como se constatou acima, apenas cerca de 24% dos municípios brasileiros apresentam teatros, fato que explica parcialmente a baixa frequência. Pois, entre as razões que justificam a não realização dessa atividade no último ano considerado pela pesquisa, 23% mencionaram a indisponibilidade de teatro na cidade; 18% responderam que não vão a peças de teatros em teatros porque não gostam; outros 18% não possuem o costume; 15% acham desinteressante ou não importante; e 11% não possuem tempo de ir, entre outras razões.

Levando em consideração certas regiões brasileiras, duas pesquisas recentes – realizadas pelo Instituto de Pesquisas Datafolha e publicadas em 2013/2016 e 2014 – traçam os respectivos hábitos culturais de cariocas e paulistas. Em 2015, cerca de 31% afirmou ter ido ao teatro no último ano, havendo aí um decréscimo em relação aos 37% dos cariocas acostumados a ir ao teatro em 2013 (lembre-se que 43% dos brasileiros já realizaram essa atividade, sendo que na região Sudeste há um aumento de 4 pontos percentuais, segundo a pesquisa do Sesc; que 12% dos brasileiros frequentou o teatro em 2013, segundo a Fecomércio; e que, segundo o Ipea, 56%, 81% e 92% das classes A/B, C e D/E, respectivamente, nunca vão ao teatro). Os resultados mais recentes indicam uma maior frequência dos cariocas em relação às cidades de São Paulo (30%), Salvador (28%) e Belo Horizonte (26%)¹⁰.

Na publicação de 2013, perguntados sobre a razão de não frequentarem o teatro, 53% dizem não ter interesse enquanto 22% apontam para questões econômicas e 16% mencionaram a falta de opções perto de casa. Em relação à frequência, 57% dos 37% cariocas que costumam ir ao teatro realizam a atividade mensalmente. A pesquisa realizada em São Paulo mostra que 36% dos paulistas têm um elevado interesse em teatro, enquanto 28% e 35% possuem pouco e médio interesse, respectivamente. No caso dos espetáculos

¹⁰ Os resultados da mais recente pesquisa foram publicados no Jornal O Globo em primeiro de junho de 2016, onde se constata que a JLeiva tem realizado a mesma pesquisa para outras regiões, a exemplo de Salvador e Belo Horizonte. Ver: <http://oglobo.globo.com/cultura/pesquisa-mapeia-habitos-culturais-do-carioca-em-2015-19411350>.



de dança e de circo, 26% possuem elevado interesse, contra 39% e 35% que não demonstram, respectivamente, interesse algum. A frequência teatral dos paulistas seria de 28%, tendo aumentado para 30% no último ano.

As pesquisas revelam, portanto, perfis distintos, mas complementares, da frequência teatral. Segundo a pesquisa do Ipea divulgada em 2007, a proporção da população que não frequenta o teatro aumentaria consideravelmente conforme se desloca o foco em relação às classes sociais, sendo que 56% da classe A, supostamente uma maior consumidora cultural, não frequenta o teatro. Em relação ao ano de 2013, a Fecomércio apurou que 89% dos brasileiros não foi ao teatro, sendo que na pesquisa do Sesc 2013, cerca de 57% nunca havia assistido a uma peça teatral em um local apropriado para tal. Já a Datafolha revelaria que cerca 31% e 30% dos cariocas e paulistas foram ao teatro em 2015, respectivamente.

Sobrevivência versus sucesso de público: a perversa economia de escala resultante da Rouanet

Em 2008, Celso Frateschi publicaria um texto referente à Lei Rouanet associada à produção teatral onde o autor constataria o seguinte paradoxo:

Antes da lei [Rouanet], as temporadas de nossos espetáculos tinham de seis a oito sessões semanais. Hoje são duas a três sessões por semana. Por que percebemos essa radical redução? Muitos alegam que não há mais público para longas temporadas. Se isso é verdade, como parece, é mais um motivo para questionarmos o mecanismo atual. Ao cabo de quase duas décadas de aplicação da Lei Rouanet, a atividade teatral diminuiu, pelo menos em termos relativos. O número de produções cresceu, mas elas estão cada vez mais concentradas na Região Sudeste. Como explicar o aparente paradoxo?

O paradoxo a que se refere Frateschi diz respeito, portanto, às temporadas cada vez mais curtas dos espetáculos em contraste explícito com a consolidação bem sucedida, apesar da baixa taxa de projetos captados em relação aos projetos aprovados, da Lei Rouanet. Tal paradoxo evoca uma pequena anedota contada por uma atriz carioca: em uma conversa com uma companheira de profissão, a atriz comentava a respeito de sua agenda reple-

ta de espetáculos, chegando a participar de cinco a seis peças em um único ano. A sua companheira então lhe disse: “desse jeito, você não permite nunca que um dos seus espetáculos seja sucesso de público.” “Por quê?”, indagou a amiga. “Pois, quando a peça está se tornando conhecida do público, pelo boca a boca, você tem que interrompê-la para cumprir com os seus compromissos teatrais posteriores.”

Essa breve anedota explicita cirurgicamente um dos principais problemas da Lei Rouanet: a polinésia cultural, somada à frequência teatral relativamente baixa dos brasileiros, impõe aos criadores que eles, para sobreviver de suas profissões, estejam envolvidos em vários projetos simultaneamente. Não se trata de culpá-los por isso, pelo contrário. Trata-se de uma estratégia de sobrevivência fundada no principal mecanismo público de viabilização de uma produção teatral que estimula, inclusive, a polivalência profissional. Por que isso acontece? Ora, quando se ganha um patrocínio, garante-se o salário para uma quantidade limitada de meses, geralmente incluindo o período de ensaio e a temporada. Mas a “temporada” deve ser entendida aqui não como o ciclo de vida total do espetáculo, mas apenas aquela primeira pauta em um edifício teatral que, em geral, não ultrapassa dois meses. Comprova esse fato a pesquisa publicada em julho de 2014, pela *Folha de S. Paulo*, constatando uma diminuição do público associada ao encolhimento das temporadas teatrais (38 dias seria a duração média). Seria essa mesma situação que faria que Frateschi (2008) concluísse que “o teatro, ao menos para alguns, não é inviável economicamente”, citando o seguinte exemplo que corrobora a anedota acima relatada:

Pode-se alegar que o teatro não se autossustenta economicamente e que sempre precisará de subsídios. Um exemplo de que isso nem sempre é verdade é o caso de um proponente que, em cinco anos, captou mais de R\$ 40 milhões. As montagens foram sucessos retumbantes e geraram lucros significativos. Não obstante, a companhia sempre requiritava, a cada montagem, mais recursos. O último pedido, negado pelo Conselho Nacional de Incentivo Cultural, chegava a R\$ 27 milhões. Isso sugere que o teatro pode dar lucro e que esse lucro pode estar sendo aplicado em outros setores da economia.

Sendo assim, após todo o dinheiro do patrocínio ter sido utilizado para levantar o espetáculo, não há outro mecanismo viável de renda, visto que a



receita gerada pela bilheteria não consegue garantir os custos de manutenção da produção. Ora, resulta daí uma das consequências mais perversas da Lei Rouanet, na medida em que se cria uma serialização da produção de espetáculos sem público, sendo que grande parte desse mesmo público já possui uma predisposição a não ir ao teatro, conforme sugerem as pesquisas referentes aos hábitos dos brasileiros. Em outras palavras: se não é possível obter ganhos de escala com a bilheteria e as apresentações, como sugere a lei de Baumol, transfere-se essa lógica das economias de escala para a quantidade de projetos viabilizados através da Lei Rouanet. E, assim, o teatro – o caso-limite – encontra um meio de possuir ele mesmo um processo de industrialização.

Pode-se aventar a hipótese de que a proliferação recente de festivais, nacionais e internacionais, de artes cênicas no país representaria uma alternativa para essa situação. Pois eles contornariam a escassa oferta de equipamentos culturais, as curtas temporadas e a concentração de oferta, entre outros problemas estruturais. Ao que parece, contudo, os festivais mais confirmam a lei de Baumol do que lhe são uma alternativa. Benhamou (2007), por exemplo, destacaria a lógica alto custo *versus* poucas apresentações que marcaria os festivais, o que reforçaria, uma vez mais, a amplificação dos custos das artes cênicas. Mas esse não é o principal problema, visto que poderia ser questionada a sua premissa universalizante da oferta teatral para todos. Os festivais, assim como as Bienais, adequando-se perfeitamente na lógica dos eventos em que se baseia o mecanismo de isenção fiscal, seriam um emblema simbólico da globalização neoliberal, na medida em que estão fundados em uma *transnacionalização* das artes (visuais e cênicas) que faria que esses recintos adentrassem, por fim, na era da industrial:

It is a distinctive feature of the new trans- and international art spaces that art appears *within* the culture industry, as part of distinctively capitalist constructivism. There is a new kind of coexistence of art and the culture industry: a transnational art industry. Contemporary art is at the forefront of a rapid expansion of this transnational art industry. (OSBORNE, 2013, p. 165)

E, é aqui precisamente que podemos retornar à questão inicial deste ensaio: a premiação. Pois, na ausência do público, é preciso que alguém re-

conheça e aplauda a performance teatral, nem que para isso seja necessária a proliferação de premiações que, ao fim e ao cabo, nada mais fazem do que reproduzir a lógica desigual de nossa Polinésia cultural.

O público como prêmio e o prêmio como tautologia de um “mercado”

Em seu *post*, Tânia Brandão menciona dois espetáculos agraciados com o Prêmio Shell 2011 que seriam teatro de “mercado”: “A Crônica da Casa Assassinada” e “Um violinista no Telhado”. Mas, a essa altura da investigação, o que quer dizer “teatro de mercado”? Ao que parece, queria a autora dizer que tais espetáculos, ambos viabilizados mediante patrocínios, seriam sucesso de bilheteria, isto é, teriam uma grande afluência de público (motivada também pela presença de atores televisivos em ambas as montagens) sem que isto se traduza necessariamente em lucro sobre o investimento. Evidentemente, trata-se de uma hipótese aqui considerada, visto que não se teve acesso à movimentação financeira de ambas as produções, de modo a calcular suas viabilidades econômicas. Mas, considerando a lei de Baumol, pode-se concluir que o “teatro de mercado” ao qual Brandão se refere seria, por fim, “teatro de público”.

Em relação à estrutura de financiamento, os dois espetáculos mencionados pela crítica como “teatro de mercado” seriam, portanto, idênticos ao restante daqueles sob a rubrica do “teatro de inovação”. Esse é um ponto fundamental a ser considerado, na medida em que a dicotomia mercado-inovação não se refere especificamente à estrutura de financiamento que viabiliza a montagem, mas, das duas uma: ou se refere à afluência de público (que pode ou não permitir a formação de um mercado) ou à distinção estética, estilística entre esses dois conceitos de produção. Se o público não é o responsável pela sustentabilidade de um espetáculo de modo a configurar propriamente um mercado, pode-se concluir então que ele, o público, assume uma função simbólica: a afluência do público é ela mesma uma premiação.

Mas existem no próprio horizonte brasileiro exceções a essa regra. Há espetáculos que não partem de patrocínio e que, ao assumirem o risco da perda do investimento, recuperam o pacto entre artista e público, sem tautologias. Dentre os exemplos, pode-se citar, previsivelmente, os espetáculos de



comédia – como *Lente de Aumento*, *Nós na Fita* e *Zenas Emprovizadas* – que lucram sem patrocínio e, assim, podem ser considerados como representantes de um verdadeiro mercado teatral brasileiro. “Mas são todos com atores televisivos”, irão questionar. Sim e não. Em alguns casos, como *Lente de Aumento*, o reconhecimento televisivo impacta na garantia de público. Mas esse não seria necessariamente o caso de *Zenas Emprovizadas*, considerando a sua origem: quatro adolescentes, estudantes de teatro, que resolvem fazer da aula um espetáculo. Pode-se dizer que ocorreu aqui precisamente o inverso da lógica que coloca a televisão como anterior ao teatro: que o espetáculo permitiu a inserção desses jovens no circuito televisivo.

Mas isto não é tudo. Grande parte dos editais da Funarte são definidos pela instituição como... prêmios! Prêmio Funarte de dança Klauss Vianna, Prêmio Funarte de teatro Myriam Muniz etc. O que essa denominação parece confirmar é que o patrocínio, enquanto mecenato – e não investimento, apesar de, do ponto de vista das empresas patrocinadoras, ser sim um investimento, cuja contrapartida, geralmente associada à publicidade, garante o seu retorno – seria um prêmio aos produtores teatrais que garantem, assim, a viabilidade de suas criações. Ora, considerando o mecenato como prêmio, os espetáculos concorrentes nas diversas premiações que proliferam pelo país seriam duplamente agraciados. Há a *premiação via edital e, logo após, a premiação cerimonial*.

Quanto a esta última, observa-se claramente no circuito teatral brasileiro a proliferação de premiações teatrais: ao tradicional Prêmio Shell juntam-se o Prêmio Cesgranrio, o Prêmio APTR (Associação dos Produtores de Teatro do Rio de Janeiro), o Prêmio Contigo, o Prêmio Questão de Crítica, Prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Artes) de teatro, Prêmio São Paulo de Incentivo ao Teatro Infantil e Jovem, Prêmio Zilka Sallaberry de Teatro Infantil, sem falar naqueles prêmios descontinuados (Prêmio APETESP, Troféu Mambembe, Prêmio Molière, Prêmio BRAVO! Prime de Cultura, entre outros). O que esse volume de premiações significa em nossa Polinésia cultural?

Significa algumas coisas. Em primeiro lugar, uma redundância da própria lógica de concentração da produção teatral brasileira. Pois, sabe-se que para se concorrer aos patrocínios culturais, o criador deve submeter o seu projeto a uma equipe de especialistas que irá, com a autoridade que lhe é atribuída, decidir

quem será premiado ou não. Ora, essa é a mesma lógica do prêmio cerimonial: um júri de especialistas delibera, com a autoridade que lhe compete, quais são os espetáculos a ser agraciados. No caso carioca, a tautologia é ainda mais significativa, uma vez que grande parte dos prêmios compartilhou em 2015 os mesmos jurados (para não mencionar aqueles que também participam das seleções dos editais): o crítico teatral Macksen Luiz, por exemplo, participou como jurado dos Prêmios Cesgranrio, APTTR e Shell. Não apenas ele: outros nomes também se repetem – o de Daniel Schenker, de Lionel Fischer e... o de Tania Brandão. Como sugere a própria historiadora em seu *post*, “vale a pena pensar a respeito, tentar entender o que esta dinâmica significa.” Significa que os indicados e os premiados, assim como os jurados, têm grande probabilidade de ser (e são) os mesmos, em um jogo de espelhos solipsista do circuito teatral.

Outro exemplo também é sintomático: um desses prêmios parte de uma revista de crítica teatral – que, naturalmente, concorre a patrocínios para garantir a sua sustentabilidade – cuja linha editorial é justamente, na linha proposta por Rancière, a emancipação do espectador e o crítico ignorante. De que maneira é possível emancipar o espectador, considerando o projeto político (e um tanto utópico) proposto pelo filósofo francês, quando se adota uma lógica de premiação que nada mais faz do que reproduzir a própria estrutura desigual de produção cultural? A estratégia publicitária de premiação não ariscaria todo um possível projeto de reflexão a respeito da própria atividade crítica? O exercício do critério resume-se a um júri de premiação? Não valeria submeter a estrutura de premiação a uma *questão de crítica*?

Daí pode-se concluir o seguinte, a partir da ausência de diálogo entre o prêmio e o “mercado” teatral brasileiro, sugerida por Tania Brandão: a premiação pode não dialogar com o “teatro de público”, mas reflete sim o “mercado”; ela é uma tautologia da lógica de funcionamento do “mercado” teatral e, enquanto tal, conforme nos lembra Roland Barthes, é um argumento de autoridade que quantifica – e não reflete criticamente – a qualidade.

Considerações Finais

A relação identitária entre patrocínio e premiação aqui sugerida pode ser interpretada segundo um modelo teórico preciso que Fredric Jameson



denominaria de Revolução Cultural. Em *The Political Unconscious*, “*cultural revolution*” seria a expressão empregada por Jameson para se referir às transformações culturais ocorridas em decorrência das mudanças dos modos de produção, de modo que “advanced culture – far from being contestatory or resistant – is continually preparing its subjects to inhabit indeed, the next, more demanding stage in the development of capital” (KRAUSS, 1996, p. 84). Considerando o contexto socioeconômico contemporâneo, a lógica meritocrática fundamentada em uma extrema desigualdade de oportunidades seria também encontrada no setor teatral. Nesse caso, os filtros de premiações criam os chamados *clusters* criativos que podem ser lidos tanto como núcleos inovadores quanto reproduções desiguais de nosso arquipélago cultural. Quais seriam as alternativas a esse processo?

Uma tática crucial seria, de fato, incluir na pauta teatral um pensamento fundamentado a respeito do comportamento econômico da atividade teatral. Que o Brasil não possua um mapeamento frequente e consolidado sobre o circuito das artes cênicas e que não exista nos congressos de teatro brasileiro uma área dedicada ao tema são situações sobre as quais se deve urgentemente se pensar. *Pois, aqui esbarra-se ainda em um outro paradoxo estrutural, na medida em que, em plena era da informação, não se dispõe em absoluto de dados básicos sobre o comportamento da atividade teatral do país.* Sem essas ferramentas, se torna impossível refletir a respeito do “mercado” teatral brasileiro, a fim de vislumbrar novos modos de produção, bem como novos modelos de financiamento e negócio.

Que essa última frase não seja compreendida como um imperativo para que os artistas e criadores tomem conhecimento das ferramentas difundidas atualmente pela ladainha empreendedora. Não cabe ao diretor teatral, ao ator, ao figurinista, nem a outro profissional da equipe criativa a obrigação de elaborar um plano de negócios bem sucedido. Não é esse o seu papel, e sim o de profissionais capacitados (economistas, engenheiros etc.) com profundo entendimento da lógica cultural que ofereçam suporte à criação, mas que, em contexto brasileiro, são bastante escassos.

Nessa via, algumas possibilidades já surgiram recentemente: o curso de Engenharia de Produção da Unirio, voltado em grande parte à produção cultural; a estrutura gerencial da companhia mineira Galpão, contando com

profissionais capacitados, em especial Rômulo Avelar e Fernando Lara (carinhosamente chamado pelo grupo de “gerentão”), que inclusive compartilham publicamente os seus esforços; o mapeamento das indústrias criativas promovido pela Firjan, no qual o economista Gabriel Pinto realiza uma espetacular contribuição; e também os outros casos (no Brasil e na América Latina) de Teatro-Escola, Teatro-Bar, dentre outros, que devem ser estudados enquanto modelos alternativos de negócios¹¹.

Por fim, é preciso considerar a inovação estética enquanto uma experimentação de novos modos de produção, caso contrário o jogo de espelhos de premiações que configura o nosso “mercado” teatral irá, por longo tempo, perdurar. É preciso tornar visível o mercado teatral brasileiro, mesmo que ele não exista (economicamente). Se o cruzamento de linguagens é a tônica do teatro, está na hora de trazer ao palco o discurso econômico.

Referências bibliográficas

ADORNO, T. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BARTHES, R. **Mitologias**. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BENHAMOU, F. **A economia da Cultura**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

¹¹ Nos últimos anos, tenho desenvolvido algumas reflexões e revisões bibliográficas a respeito dessa difícil relação entre teatro/arte e economia/engenharia: FRIQUES, Manoel Silvestre; SILVA, Édison Renato; NEPOMUCENO, Vicente. Sobre as fronteiras epistemológicas entre Engenharia e Arte. **Revista Tecnologia & Cultura**, Rio de Janeiro, n. 25, p. 30-37, 2015; FRIQUES, Manoel Silvestre. O escopo da Economia Criativa no contexto brasileiro. **Revista Design, Inovação e Gestão Estratégica – REDIGE**, v. 4, n. 1, p. 1-16, 2013; FRIQUES, Manoel Silvestre et al. A engenharia de produção na produção cultural, na economia criativa e na indústria do entretenimento. In: OLIVEIRA, Vanderli Fava de; CAVENAGHI, Vagner; SOARES, Francisco. (Org.). **Tópicos emergentes e desafios metodológicos em Engenharia de Produção**: casos, experiências e proposições. Rio de Janeiro, RJ: ABEPRO, 2014, v. 7, p. 112-151; FRIQUES, Manoel Silvestre. Introdução à economia da cultura: escopo e traços característicos. In: SABRÁ, Flávio et al. (Org.). **Inovação, estudos e pesquisas**: reflexões para o universo têxtil e de confecção. São Paulo, SP: Estação das Letras e Cores, 2012; FRIQUES, Manoel Silvestre; LUQUE, B. *O emprego formal nas artes cênicas*. In: III ENCONTRO DE ENGENHARIA NO ENTRETENIMENTO – UNIRIO 3E, 2015, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro, RJ: Unirio, v. 1, p. 195-209; FRIQUES. *Cidades Criativas ou Cidades-Empresa? Paradoxos entre a Cultura e a Economia*. In: X ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA – ENECULT, 2014, Salvador. **Anais...** Salvador, BA: UFBA, 2014. v. 1; FRIQUES. *Economia da Cultura e Economia do Entretenimento: Hiatos e Abreviações*. In: VIII ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA – ENECULT, 2012, Salvador. **Anais...** Salvador, BA: UFBA, 2012. v. 1.



- BRANDÃO, T. **Alguma tradição e muita invenção – um prêmio de teatro ecumênico ou polêmico?** 2012. Disponível em: <<http://foliasteatrais.com.br/alguma-tradicao-e-muita-invencao-um-premio-de-teatro-ecumenico-ou-polemico/>>. Acesso em: 20 fev. 2016.
- BRASIL. **Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura (Salic)**. Disponível em: <<http://novosalic.cultura.gov.br/>>. Acesso em: 16 jun. 2016.
- CATARSE. **Sala de imprensa**. Disponível em: <<https://www.catarse.me/pt/press>>. Acesso em: 16 jun. 2016.
- DATAFOLHA. Hábitos culturais dos cariocas: população residente na cidade do Rio de Janeiro com 12 anos ou mais. **Relatório**. Rio de Janeiro, 2013 – Versão 2. Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4478506/4113215/Habitos-CulturaisCarioca.pdf>>.
- DORNELAS, J. C. A. **Empreendedorismo, transformando idéias em negócios**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2008.
- DUBOIS, P. **Cinema Video Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- FECOMERCIO-RJ/IPSOS. Hábitos culturais do brasileiros. 2014. Disponível em: <<http://www.fecomercio-rj.org.br/publique/media/Pesquisa%20de%20Cultura.pdf>>. Acesso em: 16 jun. 2016.
- FERREIRA, L. A.; MACHADO NETO, M. M. **Economia da cultura: contribuições à construção do campo e histórico da gestão de organizações culturais no Brasil**. Rio de Janeiro: Conceito Editorial, 2011.
- FRATESCHI, C. O teatro não é inviável economicamente. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 mar. 2008.
- FURTADO, C. **Ensaio sobre cultura e o Ministério da Cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto/Centro Internacional Celso Furtado, 2012.
- HEILBRUN, J. Baumol's cost disease. In: TOWSE, R. (Ed.). **A handbook of cultural economics**. 2. ed. Cheltenham: Edward Elgar, 2011.
- HERMANN, J. Auge e declínio do modelo de crescimento com endividamento: o II PND e a crise da dívida externa (1974-1984). In: GIAMBIAGGI, F. (Org.). **Economia Brasileira Contemporânea (1945-2004)**. São Paulo: Campus/Elsevier, 2005. p. 93-114.
- HERSCOVICI, A. Artes Cênicas: análise econômica, modalidades de financiamento e novas perspectivas na era da economia digital. In: BOLAÑO, C. et al. (Org.). **Economia da arte e da cultura**. São Paulo: Itaú Cultural; São Leopoldo: Cepos/Unisinos; Porto Alegre: PPGCOM/UFRGS; São Cristóvão: Obscom/UFS, 2010. p. 119-136.
- IBGE. Perfil dos estados e dos municípios brasileiros: cultura: 2014 / IBGE, Coordenação de População e Indicadores Sociais. Rio de Janeiro : IBGE, 2015.
- JAMESON, F. **The political unconscious**. London: Routledge Classics, 2002.
- KOTT, J. **Shakespeare nosso contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- KRAUSS, R. Sculpture in the Expanded Field. **October**, v. 8, p. 30-44, 1979.

- _____. Welcome to the Cultural Revolution. **October**, v. 77, p. 83-96, 1996.
- LEIVA, J (Org.). **Cultura SP: Hábitos culturais dos paulistas**. São Paulo: Tuva, 2014.
Disponível em: <http://www.jleiva.com.br/pesquisa_sp/downloads/livro_cultura_em_sp.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2016.
- NUNES, B. F. **A inovação na economia da cultura: analisando o papel da inovação na atividade teatral**. 2012. 117f. Dissertação (Mestrado em Economia) – Instituto de Economia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.
- OSBORNE, P. **Anywhere or not at all: philosophy of contemporary art**. London: Verso Books, 2013.
- PRESTES FILHO, L. C. **Economia da cultura: a força da indústria cultural no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: E-papers, 2002.
- REIS, F. Temporadas de teatro ficam menores em São Paulo e prejudicam público. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 29 jul. 2014. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/07/1492336-tempo-de-duracao-das-pecas-em-cartaz-encolhe-nos-teatros-de-sao-paulo.shtml>>. Acesso em: 10 out. 2015.
- ROUBINE, J.-J. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- SESC - Fundação Perseu Abramo. **Pesquisa de Opinião Pública: Públicos de Cultura**. 2013. Disponível em: <<http://www.sesc.com.br/portal/site/publicosdecultura/>>. Acesso em : 20 de junho 2016.
- SILVA, F. A. B. da. **Economia e política cultural: acesso, emprego e financiamento**. Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2007. 308 p. (Cadernos de Políticas Culturais, v. 3)
- TORRES, L. **“A dramaturgia brasileira começou a se desenvolver”, destaca crítica Bárbara Heliodora**. 2014. Disponível em: <<http://teatroemcena.com.br/home/a-dramaturgia-brasileira-comecou-a-se-desenvolver-destaca-barbara-heliodora/>>. Acesso em: 20 fev. 2016.
- TOWSE, R. **A textbook of cultural economics**. New York: Cambridge University Press, 2010.
- VOGEL, H. L. **Entertainment industry economics – a guide for Financial Analysis**. 8. ed. New York: Cambridge University Press, 2011.

Recebido em 19/03/2016

Aprovado em 19/05/2016

Publicado em 01/07/2016

