

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE ECONOMIA
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**A inovação na economia da cultura: analisando o papel da
inovação na atividade teatral**

BERNARDO FURTADO NUNES
matrícula nº: 110002607

ORIENTADOR: Prof. Fabio Sá Earp

AGOSTO 2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE ECONOMIA
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**A inovação na economia da cultura: analisando o papel da
inovação na atividade teatral**

BERNARDO FURTADO NUNES

matrícula nº: 110002607

ORIENTADOR: Prof. Fabio Sá Earp

AGOSTO DE 2012

As opiniões expressas neste trabalho são de exclusiva responsabilidade do autor

À minha família e à minha futura esposa.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que acreditaram, apoiaram e me motivaram a dar esse passo. Em especial aos meus colegas de turma, aos professores, à minha família e à minha noiva. Obrigado pelo apoio e compreensão, pois sem vocês essa trajetória teria sido muito difícil ou quiçá impossível.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo apresentar o modelo de doença de custos elaborado por Baumol e Bowen (1966), destacando a percepção restrita que o mesmo tem quanto ao papel da inovação na definição da dinâmica da atividade teatral. Partindo do histórico da atividade teatral brasileira, busca-se enxergar essa atividade através da abordagem neoschumpeteriana, tendo em vista que a compreensão da inovação nessa linha teórica é ampla e favorável para o enriquecimento da literatura econômica das atividades culturais.

SÍMBOLOS, ABREVIATURAS, SIGLAS E CONVENÇÕES

BNDES Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social

EUA Estados Unidos da América

FIRJAN Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro

FUNARTE Fundação Nacional de Artes

IBGE Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IPEA Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada

OCDE Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Econômico

TBC Teatro Brasileiro de Comédia

UNCTAD United Nations Conference on Trade and Development

Conteúdo

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO I – O QUE JÁ EXISTE.....	14
I.1 – Fatos estilizados.....	15
I.2 – O modelo de doença de custos	15
I.3 - O papel da inovação	23
I.4 - Considerações finais.....	25
CAPÍTULO II – O QUE SE OBSERVA	30
II.1 – Breve história do teatro brasileiro	30
II.1.1 - Século XVI	31
II.1.2 - Século XVII.....	33
II.1.3 - Século XVIII.....	33
II.1.4 - Século XIX	35
II.1.4 - Século XX	39
As três primeiras décadas	40
Décadas de 40 e 50	43
Décadas de 60 e 70	50
Década de 80 até a atualidade.....	51
II.2 - Caracterização da atividade teatral	54
CAPÍTULO III – A INOVAÇÃO NA ABORDAGEM NEO-SCHUMPETERIANA..	66
III.1 – A visão ampla da inovação	68

III.2 – Condicionantes do processo de inovação e de difusão	72
III.2.1 - O esforço de inovação	73
III.2.1 - O processo de difusão	80
III.3 – Efeitos da inovação sobre a dinâmica industrial.....	83
CAPÍTULO IV – AVALIANDO O CASO DO TEATRO	89
CONCLUSÃO.....	106
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	110

INTRODUÇÃO

A economia da cultura é um campo de estudo da economia que vem ganhando espaço nas discussões atuais. Mundialmente, a relevância desse assunto pode ser percebida com a criação do Ministério da Economia Criativa em 1997 na Inglaterra e na elaboração de estudos desenvolvidos pela UNCTAD (2004) sobre as indústrias culturais e pelo Banco Mundial (2003) sobre atividades criativas. Já no Brasil, a percepção da significância que a economia da cultura vem adquirindo é obtida pela publicação do trabalho da Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro, FIRJAN, (2008); criação de um departamento e ampliação das linhas de crédito do BNDES para as atividades culturais; criação da secretaria da economia criativa em âmbito federal em 2011, bem como há discussões sobre mudanças nas políticas culturais.

Essas discussões são favoráveis para a criação de conceitos e para a convergência de definições que ainda estão muito difusas, em particular, por causa da incipiência do assunto. Muitos a consideram como um desdobramento da economia do conhecimento. Outros a restringem a um subconjunto (geralmente como o núcleo criativo) de um grupo muito maior de atividades que é a economia criativa. Não é de se assustar que em cada definição o conjunto de atividades consideradas culturais se diferencie.

O presente trabalho não pretende discutir e nem apresentar as divergências e convergências conceituais dos estudos já elaborados quanto ao assunto. Inclusive, para eliminar essa discussão do escopo do trabalho, optou-se por restringir a análise apenas à atividade teatral, e em alguns casos, a um conjunto maior de atividades denominado de artes performáticas, que compreende basicamente artes cênicas, dança, ópera e música ao vivo.

Ademais, a escolha das artes cênicas também ocorre pelo fato dessa atividade ser um possível caso extremo entre as outras atividades artísticas para o modelo de doença de custos, pois a substituição de trabalho por capital é ínfima, e por isso, os ganhos de produtividade do trabalho são quase nulos. Isso favorece o entendimento do modelo, pois se considerará que essa produtividade será no limite nula.

Cabe destacar que a escolha das artes cênicas não traz como consequência uma restrição das implicações teóricas apenas para essa atividade. Pelo contrário, ela seria apenas o caso extremo, onde as forças atuantes são mais intensas, e conforme for reduzindo o grau de substitutibilidade do trabalho, apenas amenizam-se essas forças, embora a conclusão ainda seja a mesma.

Tendo isso em vista, já existe um marco teórico nos estudos sobre as artes performáticas que é o modelo desenvolvido por Baumol e Bowen em 1965. Esse trabalho de cunho novo-clássico fundou um programa de pesquisa na economia da cultura, atraindo a atenção de estudiosos para as questões de produtividade e déficits crônicos nas artes performáticas.

Assim, o objetivo desse trabalho é apresentar esse modelo teórico desenvolvido sobre a atividade teatral, cuja relevância se perpetua até atualmente, tendo em vista que o desenvolvimento teórico posterior quanto a esse assunto foi incremental, isto é, não alteraram as principais premissas do modelo.

Desta forma, com o passar do tempo, o modelo de doença de custos ficou mais robusto graças ao desenvolvimento do seu cinturão de proteção, e também conseguiu atrair a atenção dos potenciais estudiosos, definindo um programa de pesquisa dominante quanto à análise da atividade teatral. Blaug (2001) afirma que o motivo para tanta atenção e atração ao modelo de doença de custos na economia da cultura ocorre porque não há outro paradigma que lhe conteste e guie os estudos dessas atividades para outra trajetória.

A dominância desse programa de pesquisa é tão elevada que conseguiu atingir os agentes promotores de políticas públicas. A forma e o objetivo que a grande maioria das políticas culturais assumiu são legitimados teoricamente por esse modelo, de origem neoclássica.

No entanto, é levantado um questionamento quanto a um dos pilares sobre os quais esse modelo se apoia: o papel da inovação. Ao indagar a visão do modelo sobre a inovação, observa-se que ela é restrita e impacta nas suas conclusões, tornando-as pouco aderentes a realidade observada aqui no Brasil.

Portanto, nesse vácuo teórico de enxergar a atividade teatral com uma percepção mais abrangente, este trabalho propõe-se recapitular brevemente a teoria neo-schumpeteriana sobre inovação e avaliar a atividade teatral com base nessa teoria, com a finalidade de verificar se as conclusões, considerando uma visão ampla da inovação, alteram-se e se ficam mais próximas da realidade observada.

A motivação desse estudo é herança do trabalho de conclusão da graduação, pois devido a ele houve o primeiro contato, embora muito superficial, com o modelo de doença de custos. Na defesa do mesmo, houve a recomendação de que se buscasse enxergar as atividades culturais através de uma nova abordagem teórica que não fosse a neoclássica.

Seguindo esse raciocínio, essa dissertação está dividida em quatro capítulos. O primeiro apresenta o modelo de doença de custos e discute o papel da inovação nesse modelo. O capítulo seguinte tem a intenção de mapear brevemente o histórico da atividade teatral no Brasil a fim de se extrair a sua dinâmica. O terceiro capítulo lança as bases teóricas da abordagem neo-schumpeteriana, tendo como foco a relevância da inovação e as diferentes formas que ela pode assumir. E por fim, precedendo as conclusões do trabalho, há o quarto capítulo que tem como objetivo observar se os fatos estilizados extraídos do mapeamento do histórico da dinâmica teatral são explicados satisfatoriamente pela abordagem neo-schumpeteriana.

CAPÍTULO I – O QUE JÁ EXISTE.

A primeira abordagem econômica de destaque destinada exclusivamente às atividades de artes performáticas foi aquela desenvolvida por W. Baumol e W. Bowen em 1966, cujo título da obra é *Performing Arts: The Economic Dilemma*¹. A análise dessas atividades parte da verificação empírica do setor, principalmente através de fatos estilizados que permitirão a construção do modelo de doença de custos.

Entendem-se como artes performáticas as atividades artísticas que exigem a presença do trabalho na sua reprodução, isto é, o trabalho faz parte do produto. Outra denominação para essas mesmas atividades é o de espetáculos ao vivo cunhada por Benhamou (2007). Entretanto, devido a restrições informacionais, Baumol e Bowen verificam apenas as atividades de música orquestral, música de câmara, ópera, balé, dança moderna e teatro. Estão excluídas desse conjunto as atividades amadoras, embora os autores afirmem que elas têm apresentado aparentemente um crescimento substantivo nos anos recentes.

A inovação desempenha um papel relevante no modelo, ainda que isso não esteja explícito. Ela é entendida de forma específica, isto é, o tipo de inovação que predomina nessa abordagem é a de processo, e devido à própria natureza das artes performáticas, essas inovações não seriam recorrentes. É sobre essa visão restrita de inovação que o modelo de Baumol e Bowen se constrói, tendo implicações pessimistas quanto à dinâmica dessas atividades artísticas.

Esse primeiro capítulo está dividido em três seções, além das considerações finais: a primeira apresenta os fatos estilizados que são observados, sob os quais será construído o modelo; a segunda seção trata do desenvolvimento teórico do modelo; e, por fim, na terceira seção é avaliado o papel da inovação nesse contexto.

¹ É possível identificar o aparecimento da cultura em obras econômicas. Contudo, eram reservados à cultura apenas menções, comentários e ilustrações. Sobre a presença da cultura na história do pensamento econômico veja Goodwin (2006).

I.1 – Fatos estilizados

Na primeira parte de sua obra, *O estado atual das coisas*, os autores buscam delimitar o conjunto de atividades artísticas que compõem as artes performáticas, bem como verificar as suas características predominantes. Há um grande esforço em apresentar a composição dos gastos das produções, da estrutura das organizações e sua história, bem como analisam os componentes que determinam a demanda pelas artes performáticas. É bastante descritivo, com apresentação de compilações de vários dados sobre as atividades.

Não obstante essa riqueza de informações que favorecem uma melhor compreensão das atividades performáticas, os autores focam-se em alguns fatos estilizados, tais como: a existência de crises constantes nessas atividades aliadas a temporadas desastrosas; persistência do aumento dos custos; e déficits crônicos. Esses fenômenos não se restringem apenas aos Estados Unidos, mas também ocorrem nas produções europeias, sugerindo que esses resultados não são específicos de algumas produções locais, mas típicas das artes performáticas.

A explicação de tais resultados negativos da dinâmica das artes performáticas advém, segundo os autores, de aspectos estruturais e reside na rigidez da tecnologia dessas atividades, que não são capazes de substituir trabalho por capital. Essa imutabilidade da tecnologia relaciona-se com o fato de que o trabalho nessas atividades é o fim em si mesmo, e não apenas o meio para a produção de um bem. Deste modo, a redução da quantidade de trabalho na produção afeta a percepção final do produto pelos consumidores, podendo ocorrer até a descaracterização do produto.

Diante disso, é possível entender a construção do modelo desenvolvido por Baumol e Bowen, o qual buscará justificar os fatos estilizados, considerando uma condição estrutural de tecnologia rígida para as artes performáticas.

I.2 – O modelo de doença de custos

O modelo supõe a existência permanente de diferenciais em incorporação de produtividade entre as atividades econômicas, e por isso a economia pode ser dividida em dois setores: um

que apresenta ganhos de produtividade ao longo do tempo; e outro, ao contrário, teria a sua produtividade quase que constante.

Tendo em vista a hipótese implícita de produtos homogêneos², a noção de produtividade fica associada à capacidade de se produzir mais do mesmo com menos insumos³. Deste modo, a produtividade média do trabalho seria a razão entre o volume de produto e a quantidade de trabalho necessário para a sua produção. Esta razão, por sua vez, pode se elevar por cinco motivos, segundo Heilbrun (2003), são eles: a) melhoria tecnológica; b) aumento da habilidade do trabalho; c) melhor gerenciamento; d) economias de escala; e e) aumento da relação capital-trabalho.

Esses fatores de expansão da produtividade, que explicaram o forte crescimento da mesma nos Estados Unidos durante o século XX, não são observados integralmente nas artes performáticas, cujas razões são apresentadas a seguir individualmente.

Nas artes performáticas, a melhoria tecnológica é limitada por ocorrer em atividades periféricas ao núcleo produtivo, tais como: melhoria nas instalações de iluminação, na instalação de ar-condicionado, desenvolvimento de operações administrativas, etc. Essas melhorias são esporádicas e não ocorrem dentro das atividades de artes performáticas, ou seja, são externas, sendo importadas em novos equipamentos ou novas rotinas de gestão resultados de outras atividades adjacentes, como a indústria fonográfica, de audiovisual, etc. Em outras palavras, o motor da melhoria tecnológica não se encontra dentro das artes performáticas, o que a deixa dependente e refém do desenvolvimento tecnológico de atividades adjacentes.

Já o aperfeiçoamento do gerenciamento e das habilidades dos trabalhadores tenta explorar o potencial do trabalho usado. Ainda que relevantes, a solução de ineficiências operacionais não

² Baumol em uma conferência (COWEN, 1996) argumenta que esse modelo é útil para o caso em que não há alterações de qualidade do produto. Disso pode-se inferir que há a hipótese de que os produtos devem ser os mesmos, eliminando da análise qualquer fonte de diversidade de produtos.

³ A variável utilizada por Baumol e Bowen (1966) para verificar a produtividade as artes performáticas foi a relação horas-homem necessárias para a produção. Nesse sentido, observa-se que não se levam em consideração as especificidades do trabalho e do produto para o cálculo da produtividade.

é suficiente para que as artes performáticas possam acompanhar o ritmo de acumulação de produtividade que o restante da economia apresenta no longo prazo.

As economias de escala aumentam a produtividade do trabalho a partir do momento em que a expansão da produção exige menos trabalhadores, fazendo com que tanto numerador e denominador da razão da produtividade cresçam, mas o primeiro em um ritmo maior do que o do segundo. Esse fenômeno tende a ocorrer quando os custos fixos são significativos frente aos custos variáveis. No caso das artes cênicas, em particular, ainda que possa haver ganhos de escala com a extensão da temporada do espetáculo, esses ganhos não são também suficientes para permitir que essa atividade acompanhe o ritmo de outras atividades mais produtivas, pois o custo variável é predominante, haja vista a relevância do pagamento de salários dos membros da produção, bem como dos aluguéis dos espaços destinados à representação⁴. Ademais, cabe salientar que a exploração das potencialidades de economia de escala fica restrita ao tamanho do mercado, pois ainda que seja possível reduzir os custos médios, o tamanho do mercado pode não justificar a expansão da produção para tais níveis mais produtivos.

Cabe destacar ainda que outra possibilidade de exploração de economias de escalas nas artes performáticas é aumentar a capacidade dos locais de apresentação. No entanto, além de haver uma limitação para a expansão das salas de apresentação sem piorar a percepção da plateia, os novos teatros, como exemplo, estão seguindo uma tendência de serem menores se comparados com aqueles que construídos nos séculos XVIII e XIX. Taalas (1997, 2003 *apud* TOWSE, 2010) ao analisar econometricamente o setor teatral na Finlândia de 1985 a 1993 conclui que não há economias de escala nessa indústria, pois haveria uma tendência de sobreutilização dos fatores de produção (capital e trabalho) quando se observa um excesso da demanda.

Por fim, o aumento da relação capital-trabalho é possível através da substituição do trabalho por capital. Contudo, é quase ínfima a possibilidade dessa substituição, pois o trabalho nessas atividades artísticas é o fim em si mesmo, e não apenas o meio para a produção de um bem.

⁴ No capítulo II, seção 2, que trata sobre as características das produções teatrais, há o detalhamento da distribuição dos gastos das produções teatrais.

Conforme dito anteriormente, a redução da quantidade de trabalho na produção nessas atividades artísticas afeta a percepção final do produto pelos consumidores. A apresentação de um espetáculo com um número menor de atores, ainda que seja limitada essa possibilidade de redução do elenco, há mudança na percepção do espetáculo⁵. Isso difere daquilo que ocorre nas indústrias tradicionais, pois a percepção da substituição do trabalho por capital só acontece quando há alterações no preço do produto, podendo este manter seus atributos constantes.

Ademais, nas artes performáticas há pouco espaço para aumento da produtividade através da acumulação de capital. A disponibilidade de mais salas para ensaio pode reduzir o tempo necessário para a construção do espetáculo, entretanto essas melhorias parecem ser limitadas e de pouco efeito sobre as apresentações.

Desta forma 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 produtividade⁶. Diante disso, é possível classificar as artes performáticas como parte do conjunto de atividades que engrossam o setor estagnado da economia.

Continuando o desenvolvimento do modelo e dado esse agrupamento de atividades em setores produtivos e estagnados, Baumol e Bowen supõem que os custos sejam majoritariamente

⁵ Isso serve como indício de que a hipótese de produtos homogêneos embora seja boa para simplificar e facilitar o entendimento do modelo é bastante forte para essas atividades.

⁶ Em Baumol (1984), o autor incorpora no seu modelo, que agora não trata apenas das artes performáticas, mas de toda a economia, um terceiro setor que seria o intermediário entre o produtivo e o estagnado. Esse setor é o assintoticamente estagnado. O que define esse setor é que suas atividades utilizam na produção proporções fixas de insumos dos outros dois setores. Nesse caso, há um aproveitamento dos ganhos de produtividade do setor produtivo, que será proporcional a sua participação na produção. Entretanto, como mostra Baumol (1984), com o passar do tempo, a participação no valor do setor estagnado tende a crescer tendo em vista a tendência de aumento dos seus preços, vis a vis a tendência de redução dos preços dos produtos do setor produtivo. Desta forma, esse novo setor, assintoticamente estagnado, também sofrerá da doença dos custos, embora esse mal seja adiado por algum tempo.

definidos pelos salários. Utilizando o método de precificação dos fatores de produção da teoria neoclássica, os autores consideram que o crescimento de salários deve acompanhar o crescimento da produtividade do trabalho, ficando constante o nível de preços.

Desta forma, o crescimento dos salários do setor produtivo tende a acompanhar o crescimento da produtividade do trabalho, e neste caso, o custo unitário do trabalho ao longo do tempo fica imutável. Isto é, embora os salários sejam maiores, o nível de produção também é, mantendo a razão salário por volume de produção constante. Diante dessa estagnação dos custos relativos, não haveria necessidade de reajustar os preços para manter o nível de lucros⁷. Assim, se a taxa de crescimento dos salários é igual à taxa de crescimento da produtividade, não haveria necessidade de alterar o nível de preços⁸.

Para o outro setor, o pouco produtivo, entretanto, dada a dificuldade de obter ganhos de produtividade, Baumol e Bowen sugerem alguns cenários possíveis:

- a) Caso em que os salários permanecem constantes ao longo do tempo, dada a mesma permanência da produtividade do setor. Isto é, os salários acompanham a produtividade do setor estagnado, e por isso se mantêm inalterados. Nessa situação, os trabalhadores seriam insensíveis a alterações nos salários relativos na economia, tendo em vista que outro setor terá seus salários crescendo. Segundo os autores, a queda dos salários relativos desencorajaria o ingresso de trabalhadores no setor menos produtivo, a favor do outro setor.
- b) Caso em que os trabalhadores do setor estagnado conseguem manter a paridade dos salários com o setor produtivo. Isso implica que haverá crescimento do custo por trabalhador e como afirmam os autores, nada pode ser feito para prevenir esse aumento indefinido dos custos que surge do diferencial de taxas de crescimento da

⁷ Outra explicação, mais estrutural, do motivo pelo qual o nível de preços dos produtos do setor produtivo não deve aumentar é considerar que os mercados são competitivos. Nesse caso, os preços acompanham os custos de produção de uma unidade adicional, e se os custos unitários são constantes, os preços assim se mantêm.

⁸ Cabe observar que se os trabalhadores não conseguem incorporar os ganhos de produtividade do seu setor nos seus salários, haverá uma redução dos custos unitários e, por consequência, redução dos preços. É nesse caso que os consumidores percebem o aumento de produtividade do setor produtivo.

produtividade e da resistência bem sucedida à erosão relativa do salário dos trabalhadores do setor pouco produtivo.

- c) E por fim, o caso que autores consideram o mais compatível com a realidade, que é o crescimento do salário dos trabalhadores pouco produtivos, porém a uma taxa menor do que a do setor produtivo. Assim, esse caso seria o intermediário dos outros dois acima citados, onde há expansão do diferencial de salários e de custos, porém em um ritmo menor, em grande medida por causa de certa insensibilidade dos trabalhadores do setor menos produtivo em relação aos salários relativos. Essa insensibilidade seria proveniente do fato de que esses trabalhadores adquirem prazer e satisfação ao trabalhar nessas atividades. Deste modo, eles aceitariam receber mais, porém a taxas decrescentes, diante da possibilidade de obterem uma renda psíquica maior⁹.

Considerando o terceiro caso como razoável para as artes performáticas, o modelo já é capaz de explicar o fato estilizado de que nessas atividades há uma pressão permanente dos custos. Isso explicaria o porquê das reduções das temporadas e de produções, bem como o fim de algumas casas de espetáculos, pois com custos crescentes, algumas companhias não conseguem obter o volume de receitas suficiente para obter lucros tal que se mantenham em uma trajetória sustentável de produção. E com a redução do número de espetáculos e das suas temporadas, fica mais escassa a clientela que aluga o espaço das casas de espetáculos.

Diferente das atividades mais produtivas, as atividades artísticas consideradas não são capazes de compensar o crescimento dos custos com aumentos de produtividade, e por isso recorrem a alterações nos preços para manterem seus lucros. Tal repasse dos custos aos consumidores via aumento dos preços será mais eficaz quanto maior for a inelasticidade preço-demanda dessas atividades.

Entretanto, Baumol e Bowen (1966) afirmam existir três fatores que restringem a taxa de crescimento do preço dos ingressos:

⁹ Na visão neoclássica, o indivíduo é capaz de decidir o quanto das suas horas será destinado ao trabalho, cuja desutilidade é compensada através de uma remuneração, e o quanto de suas horas será para o lazer. Nesse caso, a renda psíquica seria um aumento da utilidade do trabalho (ou uma redução da sua desutilidade), que compensaria a baixa remuneração monetária. Esse termo renda psíquica foi elaborado pelos autores Baumol e Bowen (1966, pág. 169).

1. Relutância individual das organizações de artes para elevar seus preços, por motivos morais;
2. A posição em que as artes ocupam na hierarquia da cesta de consumo dos seus consumidores; e
3. Forças da competição.

O primeiro motivo estaria relacionado com a ideia de preço justo. Baumol e Bowen (1966) afirmam que “dado que uma organização de artes performáticas geralmente é um grupo dedicado com forte convicção do valor de seu produto para a sociedade, é natural que ela deseje distribuir os seus serviços de forma mais ampla e equitativa, sempre que possível”¹⁰ (BAUMOL & BOWEN, 1966: 75). Isto é, haveria uma intenção por parte dos ofertantes de que o espetáculo não fosse um bem excludente, apresentando um viés de oferecê-lo para todos que desejarem assistir. Os autores reforçam que esse comportamento não é compatível com a maximização pura dos lucros, o que seria um indício de que a função objetivo principal das produções teatrais não seria estritamente o lucro¹¹.

A segunda razão reside no fato das artes performáticas não produzirem bens que sejam necessários para sobrevivência do indivíduo. Aliás, o seu consumo estaria associado à renda após a dedução das despesas com alimentação, saúde, habitação, entre outros; e por isso, caso os espetáculos tornem-se muito caros, haveria grande probabilidade do indivíduo não consumi-los. Essa afirmação de que esses produtos são do tipo de luxo permite concluir que a dinâmica dessas atividades está positivamente correlacionada com o nível de atividade da economia, pois o aumento da renda disponível na economia permitiria um maior consumo de bens artísticos, dada a satisfação de necessidades primárias. Todavia, a volatilidade da dinâmica das artes performáticas será maior, já que seus produtos estão no final da lista dos produtos a serem consumidos em períodos de crescimento, e são os primeiros a serem

¹⁰ Tradução de “Since a performing organization is generally a dedicated group, firmly convinced of the value of its product to society, it is natural that should seek to distribute its services as widely and equitably as possible.”

¹¹ Caso o objetivo principal fosse a maximização de lucro estritamente, os autores afirmam que as produções seriam mais exclusivas e elitizadas. “One can envision the nation’s performing arts reduced to a vestigial state, with a very small number of theaters and orchestras catering to na exclusive group of persons Who caould afford to pay the very high ande ver-rising prices necessary to keep them going.” (BAUMOL & BOWEN, 1966: 88)

cortados em períodos de recessão. Isso se deve a uma elasticidade renda elevada a partir de um patamar de renda após o consumo de bens necessários.

E por fim, o último motivo para a estabilidade dos preços estaria associado à competição com a mídia de massa, pois ela apresentaria produtos substitutos mais baratos, como cinema, televisão, etc. Deste modo, o aumento do preço dos ingressos das artes performáticas está limitado pela possibilidade de substituição dos consumidores por outros produtos.

A partir disso, observa-se que o progresso tecnológico seria o responsável tanto pelo aumento progressivo dos custos nas artes performáticas, assim como limitaria as possibilidades de elevação dos preços dessas atividades via a mídia de massa.

Desta maneira, o problema de pressão dos custos se agrava, transformando-se em déficits crônicos, já que a receita se encontra imobilizada diante do aumento dos custos, seja por causa da dificuldade em aumentar a produtividade, seja por causa da limitação ao aumento de preços.

Enfim, o modelo de doença de custos consegue explicar os fatos estilizados de crises permanentes e déficits crônicos nas atividades de artes performáticas, bem como tem como implicação a redução paulatina dessas atividades, seja via redução do consumo frente ao processo inflacionário, seja via deslocamento de trabalhadores para outros setores que apresentam tendência de salários maiores.

Os autores ainda afirmam que haveria alternativas para prevenir o desaparecimento¹² das atividades artísticas em questão. Uma medida possível de conter a expansão dos custos seria a redução da qualidade dos produtos, diminuindo o número de ensaios, cenários e figurinos mais simples, bem como profissionais menos preparados, que por sua vez aceitariam receber

¹² Baumol (1988) afirma que não chegaria a haver extinção dessas atividades artísticas, mas o que ocorreria seria a tendência delas serem executadas mais por amadores do que por profissionais, ou as produções tornar-se-iam dependentes da benevolência dos seus adoradores. Em suma, haveria a perda do caráter econômico que essas atividades apresentam.

menos. No entanto, essa medida de substituir o déficit econômico por déficit artístico pode também ter efeitos perversos sobre a demanda¹³.

The final point made by Baumol and Bowen concerns what has been called the 'artistic deficit': that, unless finance from other sources is found (such as public subsidy or private donations), arts organizations will be forced to cut back on quality and so audiences and society at large (where external effects are present) suffer. (TOWSE, 2010)

Outra medida seria cobrar não só preços diferenciados por assentos, como também em relação aos dias das semanas, sendo os preços em média mais altos no final de semana, pois nesse período a demanda é maior e se presume que se aceita pagar mais caro pelos ingressos. Todavia, essa medida se mostra como um paliativo, pois não consegue resolver o problema dos custos serem crescentes.

Baumol considera também a tendência de barateamento dos produtos do setor produtivo graças aos ganhos de produtividade e, por consequência, liberação de mais renda para ser gasta com os produtos do setor estagnado. Em outras palavras, o crescimento da produtividade do setor produtivo favoreceria o setor estagnado via aumento da renda disponível para gastar nesses produtos. Esse mecanismo tem sido útil para explicar quando não há a observação empírica da doença de custos, pois não se observaria a redução do número de apresentações, ainda que houvesse aumento dos preços dos ingressos.

No entanto, cabe destacar que esse argumento não resolve a pressão contínua de crescimento dos custos. Ela apenas indica a possibilidade de haver uma amenização dos efeitos dessa doença dos custos sobre as produções artísticas, isto é, na redução da atividade. Além disso, esse argumento não só trata apenas dos sintomas da doença, como não se apresenta motivos suficientes para acreditar que ela seja sustentável no tempo.

I.3 - O papel da inovação

Como pode ser observado na seção anterior, o modelo de doença de custos pouco menciona explicitamente o papel da inovação nesse contexto. Entretanto, uma análise mais minuciosa

¹³ Isso ocorre porque a demanda por artes cênicas é função também da qualidade do espetáculo. E tendo em vista que a qualidade deste produto só é percebida após o consumo, os consumidores baseiam as suas decisões em informações quanto ao espetáculo para estimarem a qualidade, tais como o elenco, diretor, coreógrafo, etc.

permite perceber que a inovação desempenha um papel central nesse modelo, pois é a responsável por criar os diferenciais de produtividade sobre os quais o modelo se apoia.

Como visto anteriormente na obra de Baumol e Bowen, o diferencial de produtividade é fruto principalmente do progresso tecnológico, em particular, aquele que substitui a mão de obra por capital. Este progresso é entendido como o deslocamento da fronteira de produção e assim se produz mais com menos fatores, ou pode ser direcionado à substituição do trabalho por capital, permitindo que os produtores realoquem de forma ótima seus fatores segundo os seus preços.

Embora as inovações sejam os responsáveis pela criação dos diferenciais produtivos. Não há também um debate sobre o seu surgimento, isto é, como se dá o processo inovativo e até mesmo a sua difusão. Em grande medida, a inovação é entendida como um fenômeno exógeno ao modelo, por isso, não há menção sequer quanto às dificuldades em ser bem sucedido com a inovação. Essa percepção advém principalmente por considerar inovação de processo estritamente como a incorporação de máquinas na produção, isto é, elevação da relação capital-trabalho.

É possível derivar dessa visão de inovação implícita ao modelo a ideia de inovação guiada pelos preços dos fatores de produção, isto é, a inovação induzida. Ao longo do tempo, haveria a acumulação do capital e por consequência haveria o seu barateamento em relação ao outro fator produtivo, que é o trabalho. Dessa forma, haveria incentivos para que as inovações fossem direcionadas para pouparem mão de obra e tornar as tecnologias mais intensivas em capital.

É suposto que as atividades que pertencem ao setor produtivo usufruem continuamente de ganhos de produtividade ao longo do tempo, sem ao menos haver questionamentos quanto à capacidade individual de cada atividade em sustentar as taxas de crescimento da produtividade, ou seja, se cada atividade está equipada e preparada para sempre recorrer a novas inovações que lhes permitam manter a trajetória de incorporação de produtividade.

Compatível com a abordagem neoclássica na qual o modelo se inspira, haveria um estoque de inovação, que é exógeno, definido pelos avanços da ciência e da tecnologia, a que as empresas recorrem e conseguem implantar na sua função de produção sem dificuldades toda

vez que houvesse mudanças nos preços relativos dos insumos, caracterizando uma situação de desequilíbrio. Tanto a percepção de estoque de inovações, bem como da facilidade de implementação das mesmas supõem que o conhecimento está disponível a todos e não há custos relevantes na sua assimilação.

Não obstante essa exogeneidade da inovação, a sua percepção no modelo se restringe àquelas que tendem a reduzir os custos de produção, o que é característico de inovações de processo¹⁴. Relembrando, o progresso tecnológico (neutro ou com viés poupador de trabalho) permite o aumento da produtividade que pode resultar em custos unitários decrescentes. Na presença de mercados competitivos, os preços tenderiam seguir o comportamento declinante desses custos. Deste modo, os efeitos positivos da inovação são difundidos pela sociedade através da redução dos preços dos produtos.

A hipótese simplificadora de produtos homogêneos reduz o entendimento da relevância que a inovação pode ter na dinâmica, principalmente, das artes performáticas, pois elimina as possibilidades de análise de criação de diversidade de produtos, bem como da melhoria da qualidade e seus efeitos sobre o bem-estar social. Diante disso, ignoram-se as competências e as condições necessárias para que haja o processo criativo, bem como dos seus efeitos na promoção da diversidade.

Com o foco restrito a um tipo de inovação, a análise de Baumol e Bowen (1966) subestima a inovatividade das artes performáticas, culminando nas implicações negativas quanto à trajetória futuras dessas atividades em termos de resultados econômicos.

I.4 - Considerações finais

Após a publicação da obra de Baumol e Bowen (1966), muitos trabalhos foram desenvolvidos a fim de se verificar empiricamente a existência desse fenômeno. A obsessão pela comprovação empírica pode também ser justificada pelo grande avanço recente que a econometria tem apresentado, permitindo que alguns problemas comuns à economia da cultura sejam contornados, como viés de seleção, endogenia, dados truncados ou censurados,

¹⁴ No capítulo III, será apresentado com maior precisão as definições dos tipos de inovação, entre elas a de processos.

etc. Há autores que afirmam que o campo de economia da cultura se mostra como um bom lugar para por em prática os avanços econométricos.

Diante desses trabalhos empíricos, Benhamou (2007) faz uma lista de alguns destes testes, como se observa no quadro 1.

Quadro 1 – Comparativo de alguns testes empíricos da comprovação do modelo de doença dos custos.

Fonte	Período, cidade, país	Instituições	Resultados
Baumol & Bowen, 1966	1771-1776, 1963-1964, Londres, Reino Unido	Drury Lane Theatre, Royal Shakespeare Theatre	Em dois séculos, custos por representação multiplicados por 13,6, e índice geral dos preços por 6,2
<i>Ibid</i>	1843-1964, New York, EUA	New York Philharmonic Orchestra	Preço do ingresso: + 2,5% por ano; índice geral dos preços: + 1,0% por ano.
<i>Ibid</i>	A partir de 1945, New York e outras cidades dos EUA	23 orquestras, 3 óperas, 1 companhia de dança, teatros entre eles a Broadway	Para cada grupo, aumento do custo do espetáculo superior ao do nível geral dos preços.
<i>Ibid</i>	A partir de 1945, Londre, Reino Unido	Covent Garden, Britain's Royal Shakespeare	<i>Idem</i>
Throsby, Withers, 1979	1964-1978, Austrália	Teatros, óperas, orquestras, balés.	Aumento dos custos cada vez maior em relação ao das receitas (globalmente, e por ingresso vendido).
Leroy, 1980	1860-1950, Lille 1876-1970, Paris 1871-1965, <i>Ibid</i> 1882-1964, <i>Ibid</i> 1860-1965, <i>Ibid</i>	Ópera Ópera Teatros de Paris Comédie-Française Société des concerts du conservatoire	Taxa anual de aumento das despesas superior à do índice geral de preços; lei comprovada, salvo no período de inflação e de guerra; taxa média de aumento dos déficits superior à taxa de
Peacock, Shoemith & Millner, 1983	1975-1981, Londres, Reino Unido	Ópera, dança, teatros, orquestras	Alta dos custos maior para teatros (15,1%), dança (15,25%), que para ópera (13,75%), música (13,5%).
Baumol & Baumol, 1984	1974-1983, diversas cidades dos EUA	Dados da American Symphony Orchestra League e do Theatre Communications Group	O custo por espetáculo aumentou em comparação com o nível geral dos preços 1% para os teatros e 0,9% para as orquestras.
Goudriaan & Pommer, <i>apud</i> Dupuis (ed.), 1990	1971-1983, Holanda	14 teatros	Não comprovaram a ocorrência da pressão dos custos
Fonte: Benhamou (2007)			

Thépot (2008) analisando o teatro “Opera de Paris” no período de 1995 a 2001, conclui que essa organização não apresentava déficits crescentes, sugerindo a não comprovação da atuação da doença dos custos.

Ainda que não haja um consenso estrito sobre a verificação do fenômeno, o que se observa é que no âmbito teórico o modelo de Baumol & Bowen (1966) representou um direcionamento das pesquisas no campo da economia da cultura que o sucederam.

Várias críticas surgiram. Algumas foram sendo paulatinamente incorporadas reforçando a abordagem neoclássica nesse novo campo de estudo. Como exemplo tem-se a incorporação do conceito de organizações sem fins lucrativos, determinantes do consumo cultural, definição do repertório (elementos novos ou *revivals*), entre outras. Vale destacar ainda o intenso debate sobre política para as atividades culturais que sofrem da doença dos custos, abrindo espaço para questionamento da existência de efeitos de *crowding out*, das relações agente e principal, bem como do *funding* necessário para satisfazer uma demanda crescente por recursos, tendo em vista a defasagem entre custos e receitas.

Há outras críticas, que ainda não foram incorporadas e questionam a validade do modelo¹⁵. Uma delas é desenvolvida por Chapman (2003) que se baseia nas inconsistências lógica e matemática do modelo. Cowen (1996) é crítica quanto às premissas do modelo, em particular ao negligenciamento da criatividade do trabalho. Ela afirma que todas as atividades econômicas dependem em certo grau da criatividade dos cientistas e dos engenheiros, e por isso a irredutibilidade do trabalho existente nas artes performáticas também se faz presente nas indústrias convencionais. Towse (2010) também apresenta suas objeções quanto a esse modelo.

Esse negligenciamento afeta o cálculo da produtividade, subestimando-o, pois não permite entender a criação de diversidade de produto, a qual não está presente no modelo graças à hipótese de produtos homogêneos e de não considerar ganhos organizacionais de processo.

The cost-disease argument assumes away productivity increases by comparing a Mozart performance in 1780 with a Mozart performance today. By taking both inputs and outputs as constant, the postulated comparison eliminates new ideas as a source of productivity improvement. The Mozart example makes the performing arts appear stagnant by treating

¹⁵ Cabe mencionar que o modelo de Baumol e Bowen (1966) será expandido, aperfeiçoado e fundamentado em cálculos e provas algébricas, dando origem ao modelo macroeconômico de Baumol de crescimento desequilibrado (BAUMOL, 1967). Tendo em vista que o cerne do modelo não se altera, diferencial de produtividade, algumas críticas a esse modelo são ainda válidas para o modelo orginial de doença dos custos.

artistic creation as a fixed, unchanging activity. Automobile manufacture also would be stagnant if we took the final product and the production process as given. (COWEN, 1996: 209)

Nesse caso, inovação de produto, que é responsável pela diversidade, permite um aumento da produtividade mesmo que não haja redução dos custos, pois há aumento do valor adicionado à produção. E disso surge uma outra crítica ao modelo que é a de que ele considera apenas os custos monetários, e não observa os ganhos provenientes da valorização do capital.

Enfim, o que se observa é que o modelo de doença de custos inaugura e direciona os estudos no campo da econômica da cultura. Além disso, as implicações teóricas desse modelo justificam a escolha da forma da política cultural através de patrocínios ou de recursos não-reembolsáveis, a fim de preencher o déficit econômico persistente das atividades artísticas, ainda que essa intervenção seja insustentável no tempo e tenha efeitos negativos por toda a economia. O próximo capítulo busca traçar o histórico e o panorama de uma das artes performáticas, o teatro, a fim de se verificar a presença dessa tendência de desaparecimento da atividade no Brasil.

CAPÍTULO II – O QUE SE OBSERVA

Esse capítulo, mais especificamente na primeira seção, busca apresentar em linhas gerais a trajetória da atividade teatral no Brasil a fim de se observar a compatibilidade empírica com o modelo discutido no capítulo anterior. Caso se verifique que a dinâmica observada na realidade difere daquela esperada pelo modelo de doença dos custos, os fatos históricos servirão como novos fatos estilizados que outra abordagem teórica deverá ser capaz de explicar.

Cabe destacar que tendo em vista que a finalidade deste trabalho não é desenvolver um trabalho historiográfico bastante minucioso do teatro brasileiro, foram escolhidos apenas alguns exemplos significativos para o entendimento, ainda que parcial, da atividade teatral.

Ainda nesse capítulo, há na seção 2 um esforço de apresentar um panorama econômico atual da atividade teatral no país, de modo que seja possível a compreensão econômica dessa atividade.

II.1 – Breve história do teatro brasileiro

É possível e provável que já houvesse teatro no Brasil antes do século XVI com a chegada dos jesuítas. Isto porque o surgimento das artes cênicas está associado aos rituais religiosos ou comemorativos e, por isso, é de se esperar que os povos indígenas situados no Brasil já se utilizassem dessa arte no seu cotidiano. No entanto, por convenção, o início do teatro no Brasil ocorre com as representações dramáticas promovidas pelos jesuítas, já que datam o início da escrita das primeiras peças de que se tem notícia.

Essa seção de breve história do teatro brasileiro está dividida em subseções que marcam períodos cronológicos relevantes para o entendimento dessa atividade. Começa com o século XVI, que data o início do teatro no Brasil, e tenta chegar às principais tendências da atualidade. No entanto, como se sabe, quanto mais perto se chega do presente, mais difícil fica obter uma visão panorâmica do processo histórico, pois ainda não estão bem definidas as trajetórias que se mostrarão relevantes para o entendimento da atividade no futuro.

II.1.1 - Século XVI

A primeira metade desse século é caracterizada pelas tentativas de colonização das terras brasileiras pelos portugueses. Dentro desse contexto, houve a vinda de missões jesuíticas, datando a chegada da primeira missão o ano de 1549, chefiada por Manuel da Nóbrega, e mais tarde, em 1553, chega o Padre José de Anchieta, que será o principal autor desse período. Essas missões visavam disseminar valores católicos aos indígenas, ao mesmo tempo em que também tinham como objetivo a domesticação dos nativos.

A primeira providência desses missionários era o aldeamento, a fim de fixar os indígenas a terra e assim permitir a regularidade da catequese. Isso favoreceu a construção de escolas de canto coral e música instrumental nessas aldeias. O ensinamento dessas atividades artísticas aos indígenas foi facilitado porque eles já estavam familiarizados com a música e a dança, permitindo que os missionários aproveitassem essa pré-disposição para ensinar a dança portuguesa e sistematizar o estudo da música instrumental, substituindo gradualmente os instrumentos rudimentares e o ritmo indígena pela melodia do órgão e dos hinos civilizados.

Sousa (1960) afirma que além desses costumes, o indígena tinha inclinação também para a oratória.

Quando hospedavam algum parente ou amigo, não só as mulheres cercavam o hóspede e, derramando lágrimas copiosas, diziam em trova improvisada todos os trabalhos que, no caminho, poderia ter passado, como também ele, se era algum *principal*, contava o que lhe havia sucedido em viagem (SOUSA, 1960: 84).

Tendo em vista que o teatro era um exercício habitual dos estudantes de Humanidades onde quer que houvesse colégio da Companhia de Jesus, pela lei orgânica *Ratio Studiorum*¹⁶, não foi difícil aos catequistas utilizar também as representações teatrais como elemento de educação e de catequese. Ressalta-se que embora tenham utilizado o teatro como instrumento de expansão dos valores católicos, Roma pedia o seu uso moderado, aconselhando antes “um bom sermão”.

¹⁶ Foi uma medida de padronização dos estudos dos vários colégios associados à Companhia de Jesus, diante da grande expansão missionária. São mais de quatrocentas regras que abrangem as atividades dos agentes relacionados ao ensino.

As peças se utilizavam de elementos familiares ao universo indígena e por isso a obrigação do uso do latim era difícil de ser empregada, aceitando-se os idiomas tupi e até espanhol. As espécies tais como tragédias e comédias, embora não fossem tão predominantes como os autos, e “por serem mais escolásticas e graves” conseguiam seguir a obrigação do latim.

Essa subordinação do teatro aos objetivos da Companhia de Jesus minou as preocupações estéticas, não só no que diz respeito à literatura dramática, como também naquilo que se relaciona propriamente com a cena, o que não era incompatível com as condições do meio e com a espécie de auditório.

Os locais das representações eram os colégios, as praças públicas e as igrejas, ainda que o uso desse espaço fosse mais típico no norte da colônia e não agradasse Roma. As representações apresentavam um caráter itinerante, análogos a procissões, onde episódios autônomos dentro do escopo religioso ocorriam em lugares diferentes.

O elenco era composto por índios já domesticados, por brancos, por mamelucos, por aqueles que educavam, e certamente pelos próprios moços que se destinavam ao sacerdócio. Os personagens femininos eram proibidos, salvo as santas, o que explica a predominância masculina.

Os aparatos cênicos eram bastante simples. Os cenários se limitavam à simples cortina que forrava o pano de fundo de palco, embora houvesse mecanismos sofisticados como pode ser observado no trecho abaixo:

Se, por um lado, havia maquinismos complicados, como os alçapões que tragavam e expeliam demônios, por outro lado, dominava uma simplicidade verdadeiramente rudimentar para certos efeitos cênicos. Assim, a lua era representada por uma lanterna que alguém segurava ao fundo do palco; para figurar o vento, um índio enchia as bochechas e soprava com a cabeça fora dos bastidores, enquanto um bando de demônios rolava no tablado (SOUSA, 1960: 91).

Com o passar do tempo, a finalidade do teatro nesse período, que era a princípio de catequização, vai se alterando e passa a ser um meio de difusão de valores morais, por causa da alteração da configuração da plateia, que antes era predominantemente indígena, mas devido ao crescimento da população e à consolidação da colonização brasileira, ganham destaque no público os colonizadores e mestiços. Isto pode ser observado no trecho de Padre Serafim Leite:

O teatro da Companhia, com escopo essencialmente humano e progressivo, nos seus começos divertia e ensinava o índio, com elementos tirados da vida brasileira de então, *anhangas*, plumagens, expressões tupis, certamente a primeira manifestação do teatro brasileiro... Depois, quando o auditório se ampliou, e os atores eram alunos brancos, mamelucos ou moços pardos, o teatro preparava os homens para as lides da vida pública com o uso fácil da palavra, e das boas maneiras, sem descuidar a emoção estética, elevando o ambiente, dentro de princípios sólidos, mas ao mesmo tempo *tolerantes*, lema constante da Companhia (LEITE *apud* SOUSA, 1960: 85).

II.1.2 - Século XVII

Nesse período há aparentemente uma redução da atividade teatral, sendo esse período inclusive chamado de Declínio do Teatro dos Jesuítas. Os motivos para tal segundo Prado (2008a), foram o desaparecimento das festividades escolares feitas pelos jesuítas, pois a obra missionária já estava praticamente consolidada; ou então houve a incorporação do teatro nos fatos rotineiros de modo que não se tem notícia nem se guarda memória. Outro motivo, exposto por Padre Serafim Leite (SOUSA, 1960), é o de que a falta de informações se devia à necessidade de evitar as observações vindas de Roma, solicitando o uso moderado do teatro.

Aliado a esses motivos, vale ressaltar ainda que esse período foi conturbado, principalmente por causa da União Ibérica e das lutas contra a dominância holandesa. Isso justificaria a pouca atenção dada à atividade teatral. No entanto, observa-se que as representações das quais se tem registro, ainda que fossem dependentes de festas religiosas ou cívicas para que fossem realizadas, inspiraram-se em uma nova temática que eram os conflitos políticos. Esse fato já mostra indícios de que embora o teatro ainda dependesse da infraestrutura proveniente da igreja católica, já havia uma busca por independência da temática religiosa.

II.1.3 - Século XVIII

Foi somente na segunda metade do século XVIII que as peças teatrais passaram a ser apresentadas com certa frequência. Entretanto, os locais de apresentação mantiveram-se os mesmos: praças públicas, nas igrejas e no palácio do governador. Paulatinamente, procurando reprimir os abusos que isso ocasionava, a Igreja tratou de suprimir as representações no interior dos seus edifícios.

A este nível, o teatro já era visto como instituição educativa. Essa função justificou a implantação de casas de espetáculos na colônia por meio do apoio governamental, como se observa no texto de um alvará de junho de 1771 que aconselhava:

o estabelecimento dos teatros públicos bem regulados, pois deles resulta a todas as nações grande esplendor e utilidade, visto serem a escola, onde os povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor da pátria, do valor, do zelo e da fidelidade com que devem servir aos soberanos, e por isso não só são permitidos, mas necessários (SOUSA, 1960: 109).

Essas casas de espetáculos ficaram conhecidas como Casa da Ópera ou Casa da Comédia e suportavam em média 400 lugares cada uma e se localizavam em várias cidades, tais como: Vila Rica, Salvador, São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre e Recife.

O estabelecimento dessas casas de espetáculos favoreceu o surgimento de companhias de teatro permanentes, e essa perenidade das companhias favoreceu, ainda que de forma tímida e incipiente, a profissionalização de elencos.

Os atores eram predominantemente das classes mais baixas e, na sua maioria, negros ou mestiços. Havia um preconceito contra a atividade, continuando ser proibida a participação de mulheres nos elencos¹⁷. Eram os próprios homens que representavam os papéis femininos, passando a serem chamados de "travestis" e mesmo quando já era aceita a presença de atrizes, a má fama da classe artística, bem como a reclusão das mulheres na sociedade da época, afastavam-nas dos palcos. Essa má fama, que foi herdada dos costumes da metrópole, pode ser percebida na afirmação de Sousa (1960):

Tudo isso serve de comprovar a má fama de que gozavam, até certa época, os atores. Naturalmente, os brancos, e sobretudo os das camadas sociais superiores, julgavam desprezível o ofício. Eram então recrutadas as pessoas de cor, nas camadas mais ínfimas (SOUSA, 1960: 117).

Era forte a influência do teatro espanhol. Portugal por muitas vezes buscou combater essa influência através da vinda da primeira companhia de teatro, portuguesa, do aparecimento do teatro de bonecos no Rio de Janeiro que era um gênero popular na metrópole e da importação de teatros franceses e italianos.

¹⁷ Uma das razões para a predominância masculina nos elencos reside na proibição de mulheres no elenco da D. Maria I.

II.1.4 - Século XIX

A vinda da família real para o Brasil, em 1808, apressou uma série de melhoramentos em todos os setores da vida nacional, coroados com a vinda da Missão Artística Francesa, em 1816. No que se refere ao teatro em particular, foi criado um decreto que solicitava a construção de um grande teatro no Rio de Janeiro, tendo em vista que aqueles que existiam nessa cidade não seriam dignos para a nova residência da Corte.

Fazendo-se absolutamente necessário nesta Capital que se erija um teatro decente, e proporcionado à população e ao maior grau de elevação e grandeza em que hoje se acha pela minha residência nela, e pela concorrência de estrangeiros e de outras pessoas que vêm das extensas províncias de todos os meus Estados, fui servido encarregar o doutor Paulo Fernandes Viana, do meu Conselho e Intendente da Polícia, do cuidado e diligência de promover todos os méis para ele se erigir (SOUSA, 1960: 138).

Na verdade, o decreto representou um estímulo para a inauguração de vários outros teatros. Ao menos 23 novas casas de espetáculos foram criadas no Brasil (SOUSA, 1960). As companhias teatrais, e por vezes de canto e/ou dança, passaram a tomar conta dos teatros, trazendo com elas um público cada vez maior.

Esse novo e grande teatro no Rio de Janeiro foi subsidiado pelo governo através do pagamento do aluguel dos camarotes e da tribuna real, que respectivamente custavam cinquenta e cem mil-réis. Outra forma de apoio foi a concessão de loterias, permitindo que houvesse a venda de bilhetes lotéricos assim que o teatro estivesse pronto.

Como exemplo de outras medidas de incentivo à atividade teatral pelo governo, pode-se citar a contratação da melhor e mais completa companhia de teatro de Lisboa em 1829 por D. Pedro I, a qual tinha finalidade de aprimorar a profissionalização das companhias locais; bem como era comum o Regente levar a família real aos teatros, tornando esse comportamento moda para aqueles que quisessem se fazer passar por pessoas de destaque¹⁸.

¹⁸ Isso contribuiu para o aumento dos preços dos ingressos. Sousa (1960) cita os escritos de Schlichthorst que era um oficial do exército alemão. Ele afirma que os preços dos ingressos no teatro do Rio de Janeiro eram elevados: “um lugar na platéia, mil-réis; um camarote para 5 pessoas, três ou seis mil-réis, conforme a fila; nas ocasiões solenes, preços dobrados” (SOUSA, 1960: 158).

Esse novo comportamento perante o teatro começa a alterar o preconceito que havia com o mesmo e o número de frequentadores de teatro tende a aumentar, seja para admirar o espetáculo, seja para admirar a plateia. J. Arago descreve o novo ambiente em que o teatro estava inserido:

O público parecia aborrecer-se muito: no entanto, a sala estava cheia e ela é bem grande. [...] Creio que todo mundo que o Rio chama de alta sociedade tem camarote reservado na ópera. O Imperador é frequentador assíduo, porque as dançarinas e figurantes são muito do seu gosto, sem prejuízo das senhoras respeitáveis. Durante o espetáculo a praça fronteira ao teatro fica repleta de carruagens, nas quais vieram de suas chácaras os espectadores dos camarotes. [...] Tudo isso é necessário ao prazer de duzentas ou trezentas famílias. Se ao menos eles se divertissem! A plateia da ópera, no Rio, pareceu-me composta por essa classe burguesa decididamente branca, formada por médicos, advogados, e pelos que ocupam posições secundárias e subalternas na administração pública. Procurei em vão pessoas de cor: elas teriam o direito de comparecer, mas provavelmente não seriam bem acolhidas. (ARAGO *apud* PRADO, 2008a: 35)

É possível observar na passagem acima que a agitação política que antecipou a Independência do Brasil foi refletida também no teatro. As plateias eram agressivas e aproveitavam as encenações para promover manifestações. Esses anseios por independência encontram respaldo no Romantismo, que foi um movimento artístico que exaltava principalmente o nacionalismo.

Esse nacionalismo teve efeitos não só sobre a plateia, mas também sobre a produção teatral. Inicia-se uma busca por explorar as potencialidades nacionais, seja na temática, no elenco, e nos autores, dando origem ao teatro nacional.

No caso do elenco, há dois movimentos: um de expansão do amadorismo e outro de busca por profissionalização. Ambos estão associados ao processo de substituição de atores estrangeiros por nacionais, que só foi possível graças à existência de atores locais, favorecidos em parte com a vinda anterior de companhias estrangeiras. Sousa (1960) afirma que:

Os conjuntos profissionais, quer estrangeiros, quer nacionais, iam-se, pouco a pouco, organizando em bases estáveis, graças ao público, cada vez mais numeroso e mais disposto a aplaudir os verdadeiros artistas. Ao seu lado, o amadorismo desenvolvia-se e tomava posições significativas, preparando terreno para as inúmeras sociedades dramáticas particulares que proliferaram na segunda metade do século (SOUSA, 1960: 144).

No entanto, a diferença entre o ator nacional e o estrangeiro era significativa, como observa João Caetano no trecho abaixo:

Um drama, por melhor que seja, cansa e não pode ir à cena mais do que três ou quatro vezes, qualquer ator medíocre nos teatros da Europa reproduz o papel como se dotado de grande talento, porque o estudou durante três ou quatro meses, e o reproduziu cinquenta ou sessenta vezes, sabendo-o por conseguinte de cor (SANTOS, J. C. *apud* PRADO, 2008a: 40).

Essa insatisfação com a produção nacional fez com que João Caetano, um dos grandes atores brasileiros, insistisse no aperfeiçoamento das capacidades nacionais. A sua formação não era em artes cênicas, mas estudou essa arte por conta própria e foi favorecido pela sua intuição artística que permitiu que revolucionasse a cantilena portuguesa pela declamação mais expressiva, utilizando-se de inflexões e tonalidades apropriadas. Não satisfeito, viajou à Europa e lá aprendeu conhecimentos dos métodos de ensino, que lhe valeram para abrir uma escola no Rio de Janeiro, onde lecionavam de graça¹⁹. Também promoveu a criação de um júri dramático a fim de haver premiações para a produção nacional.

Esse é um período de relevância também para a ópera no Brasil, que foi possibilitada com a fundação do Conservatório de Música (1841) e de várias sociedades musicais, permitindo a educação artística. O governo ordena que se construa um teatro na atual Praça da República para que abrigue o teatro lírico, e além disso, o governo oferece para a manutenção de companhias líricas diversos créditos e auxílios.

Na segunda metade do século XIX, começa a ser importado da França outro movimento artístico, que era o Realismo, cuja temática é diferente da romântica, sendo o centro das atenções a tese social e questões atuais para o período. Por causa disso, exigiu-se uma renovação na indumentária e no cenário. A mudança nas indumentárias foi em direção do uso de roupas da atualidade nos espetáculos e não mais vestuários a caráter das peças antigas. Esse é o motivo pelo qual os espetáculos ficaram conhecidos como dramas de casacas.

Já a mudança do cenário é significativa, pois para a nova temática e estética realista, a caracterização do meio ambiente em que os personagens estão inseridos é indispensável para a compreensão do espetáculo, o que difere ainda mais do período romântico, onde os personagens são “tipos” bem definidos, e sua caracterização é quase que independente do ambiente em que se situa. Conforme afirma Sousa (1960):

¹⁹ A escola de arte dramática não obteve sucesso, e o mesmo afirmava que a causa estava na falta de estímulo dos alunos.

A cenografia passou a ser preocupação constante dos reformadores. Introduziram-se aperfeiçoamentos e a encenação tornou-se caprichosa. Uma das inovações introduzidas na cena foi a das salas forradas com papéis pintados, que começavam, naquela época, a ser usados nas residências. (...) O mobiliário da cena também foi objeto de cuidado por parte dos inovadores. (SOUSA, 1960: 215)

Era de se esperar que o primeiro período realista se aprofundasse e por fim chegasse ao Naturalismo, assim como foi na França. Contudo, não foi isso o que ocorreu no Brasil, por causa principalmente do surgimento dos gêneros opereta²⁰ e de revista²¹, que deslocaram a demanda.

Muitos críticos afirmam que esse segundo período caracteriza o declínio do teatro nacional. Seus argumentos são de que há um desvio do público a espetáculos importados (como a opereta) ou a gêneros que julgam ser menor, como a farsa. Ademais, verificava-se que o teatro brasileiro não estava acompanhando a revolução estética que acontecia no mundo, em particular, na Europa, encabeçada por Stanislaviski, Graig e Copeau.

Isso atrapalhava a expansão daquele teatro dito sério pelos críticos. Segundo Sousa (1960), “positivamente, a peça ligeira, oferecendo maior garantia comercial para os autores e empresários, dificultava a expansão do teatro sério, pois, enquanto uma ‘revista’ permanecia um mês em cartaz, uma comédia ou um drama não iam geralmente a mais de quinze dias.” (SOUSA, 1960: 236)

Como se observa, não é por causa dos custos que há a redução da temporada ou do declínio do número de produções. O declínio ou o não aprofundamento do teatro realista dito sério está mais relacionado com o sucesso de outros gêneros perante os gostos dos frequentadores e da rentabilidade dessas produções.

Ao longo de todo o período realista, vários teatros surgiram. Ao todo, são ao menos trinta e um novos teatros no Brasil, concentrados principalmente no Rio de Janeiro e São Paulo. Essa expansão também teve o apoio governamental, através de concessão de crédito, intensificando

²⁰ É um espetáculo aos moldes da ópera, porém menos ambiciosa e ostensiva. É um teatro musicado curto e leve, tanto nos quesitos musicais quanto no conteúdo do assunto.

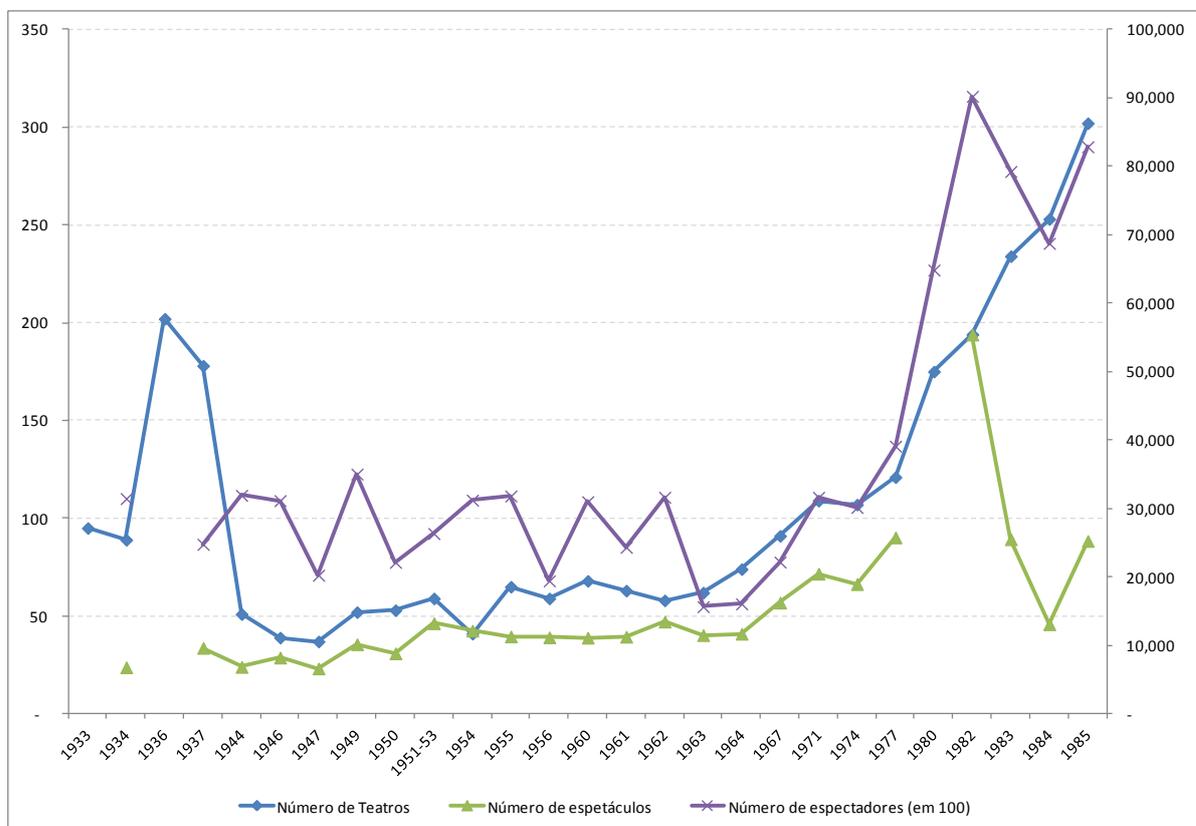
²¹ Também é um gênero do teatro musicado, porém é característico o uso da paródia, conferindo-lhe um ar de comédia às críticas sociais.

a sua preocupação com a construção de centros responsáveis pelo ensinamento e profissionalização desse tipo de arte, que ficaram conhecidos como Teatro Normal. (SOUSA, 1960)

II.1.4 - Século XX

Diante da escassez de dados quanto à produção teatral no Brasil, foi possível obter as seguintes informações (número de teatros, espectadores e números de espetáculos) sobre essa atividade nos Anuários Estatísticos elaborados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), rearrumadas por Neto e Ferreira (2011). A série histórica não está completa e é provável que ela não reflita fielmente a realidade da atividade, haja vista a utilização para apresentação de espetáculos de os outros lugares sem ser necessariamente teatros, como cineteatros, salas adaptadas, teatros de rua, etc.

Gráfico 01 – Evolução da atividade teatral no século XX no Brasil.



Fonte: IBGE / Elaboração: Neto e Ferreira (2011)

Mesmo com essas limitações quanto aos dados, é possível perceber uma tendência crescente em todas as séries, ainda que o número de espetáculos caia. Essa queda abrupta serve como indício para a mudança do padrão dos dias em que há espetáculos. Há relatos de que quase todos os dias havia sessões nos teatros, entretanto, atualmente, é usual haver apenas nos finais de semana, podendo se estender para as quintas e sextas. Além disso, como será visto adiante, a década de 80 será um período crítico para a produção teatral brasileira.

As três primeiras décadas

Do início do século XX até início da década de 40 prevaleceu ainda a comédia de costumes, como a opereta e a de revista. A duração média das temporadas desse gênero era curta, embora os espetáculos ocorressem todos os dias. Essa alta rotatividade exigia das companhias teatrais disciplina e capacitações para se adequarem a novos textos rapidamente, tornando a figura do ponto relevante nos espetáculos já que muitos atores ainda não estavam seguros dos textos.

Esse gênero criava personagens típicos, que aliado à alta rotatividade, exigia que cada companhia dispusesse de atores especializados nesses estereótipos. Não se demandava do ator cômico preparo técnico, recursos artísticos e versatilidade. Apenas se desejava a sua fidelidade com uma personalidade. Como consequência disso, há o reforço da imagem do ator, sendo comum a sobreposição da sua imagem em relação ao espetáculo e à companhia. Prado (2008b) menciona o caso de Procópio, que atraía um público para vê-lo em vez de assistir ao espetáculo como um todo.

Por fim, há a figura do ensaiador, cujo trabalho é mais mecânico do que criativo, pois sua função se restringia em adequar os atores a esses personagens típicos, bem como fazer marcações cênicas para conseguir determinados efeitos. Para tal atribuição a experiência ou vivência se mostravam mais relevantes, sendo exercida frequentemente por atores mais velhos.

Os cenários, por sua vez, eram confeccionados por objetos e cenários antigos, e os figurinos (que eram modernos, herança do drama de casacas), por sua vez, eram fornecidos pelos próprios atores que ao longo do tempo constituíam seus próprios cabedais de figurino.

As salas de espetáculos são na sua maioria cines-teatros, a fim de atender as demandas do cinema e do teatro. Elas se situavam nos centros da cidade, onde o fluxo de pessoas era maior. Segundo Prado (2008b):

O edifício, em si mesmo, obedecia a padrões arquitetônicos estabelecidos no século XIX. Palco amplo, com boa altura, para que os cenários de papelão ou de pano pudessem subir e descer com facilidade, separado do público não só pelo proscênio como pelo fosso da orquestra, sem o qual não se podiam montar operetas e revistas. Os espectadores distribuíam-se por vários planos – plateia, balcão, galeria –, numa divisão aparentemente pouco democrática, mas que, correspondendo à hierarquia social, não negava aos menos afortunados, estudantes ou modestos funcionários públicos, o acesso aos espetáculos. (PRADO, 2008b: 15)

O Rio de Janeiro, que tem o seu teatro municipal construído em 1909, é o centro da irradiação dos espetáculos. Em geral, os espetáculos se originavam lá, sendo suas temporadas maiores. Finda a curiosidade do público carioca, a companhia se deslocava para outras localidades adjacentes. Entretanto, o elenco e os cenários eram reduzidos, exigindo alterações nos espetáculos. Os atores consagrados eram substituídos por aqueles de menor prestígio ou por amadores locais. Em contrapartida, alguns atores eram mantidos por atraírem público.

O que fica característico nesse período é a certa mecanização da cena que foi provocada com a necessidade de diversificação do repertório. Embora isso não tenha sido provedor de inovações artísticas, a difusão da atividade é facilitada, favorecendo a irradiação artística do centro à periferia. “Com um bom ponto e cinco ou seis atores corajosos, o que graças a Deus nunca faltou no Brasil, representava-se qualquer peça” (PRADO, 2008b: 20).

Entretanto, esse gênero de comédia de costumes se mostra insuficiente às novas exigências morais e artísticas da década de 30, em particular, por causa da crise de 29, da Revolução de 30 e do sucesso do socialismo perante a decadência do capitalismo. Além da mudança do contexto social, observa-se uma insatisfação com a produção teatral em si. Antônio de Alcântara Machado, crítico e ensaísta teatral, reclamava da inércia que o teatro se encontrava, que não acompanhava as mudanças teatrais que ocorriam no mundo.

Persistiam os mesmos métodos de encenação, a mesma predominância do ator, a mesma subserviência perante a bilheteria. Não era competência artesanal o que faltava. Não há dúvida de que os autores sabiam escrever e os atores sabiam representar o gênero de peça apreciado e esperado de antemão pelas plateias. Se de algum mal padecíamos seria antes o de excesso de profissionalismo, no sentido de teatro concebido exclusivamente como meio de vida (poucas vezes bem-sucedido, acrescenta-se). Comediógrafos, intérpretes e espectadores fechavam um

círculo que seria perfeito, com tinha sido durante decênios, se não estivesse francamente exaurido, entrando já em estado pré-agônico. (PRADO, 2008b: 37)

A manutenção do *modus operandi* não era mais suficiente para permanecer o *status quo* da atividade teatral frente ao desenvolvimento de indústrias de massa, como o cinema e o rádio.

O teatro buscou manter o mesmo esplendor econômico e artístico dos filmes hollywoodianos, com ações mais dinâmicas e espetáculos demasiadamente luxuosos. No entanto, a ascensão do cinema tem efeitos perversos sobre a atividade teatral, favorecendo o declínio de alguns gêneros: “A opereta, próspera nas duas primeiras décadas do século, já revelando sinais de decadência entre 1920 e 1930, sumira discretamente de cena desde que o cinema aprendera a falar e a cantar” (PRADO, 2008b: 35).

Não obstante, outro gênero relevante do período, o teatro de revista, também vinha demonstrando sinais de decadência, reforçada principalmente pela privação de suas funções primordiais de crítica política diante da censura e de divulgação da música popular, frente à ascensão do rádio. Cabe destacar que o teatro de revista também foi vítima da censura do Estado Novo devido às suas críticas sociais. “Durante alguns intermináveis anos, tudo seria proibido, até referências à guerra de que então o Brasil já participava” (PRADO, 2008b: 33).

A reversão da trajetória de decadência do teatro frente à ascensão de outras indústrias de entretenimento seria possível apenas através da mudança dos objetivos e de suas bases sobre as quais residia. O teatro deveria ser entendido como arte e não apenas como meio de diversão, pois neste campo o cinema e o rádio vinham adquirindo grande relevância, além de apresentar vantagens competitivas na sua produção, tais como economia de escala.

No entanto, essa mudança não ocorreria via os atores ou artistas pertencentes a esse paradigma, cuja inércia já era criticada. A renovação será promovida por aqueles que estão fora desse círculo já estabelecido, isto é, via o amadorismo.

Décadas de 40 e 50

Essa renovação pelo amadorismo não é raro na história do teatro. Assim ocorreu na França com Antoine, na Rússia com Stanislávski e nos EUA com os Provincetown Players. O que é comum a essa renovação Prado (2008b) descreve:

O ciclo em suas linhas gerais se repete: um teatro excessivamente comercializado; grupos de vanguarda que não encontram saída a não ser à margem dos palcos oficiais, tendo sobre estes a vantagem de não necessitar tanto da bilheteria para sobreviver; a formação de um público jovem que, correspondendo melhor às aspirações ainda mal definidas do futuro, acaba por prevalecer; e o ressurgimento triunfal do profissionalismo, proposto já agora em bases diversas, não só artísticas mas às vezes até mesmo econômicas e sociais (PRADO, 2008b: 38).

Além disso, como argumenta Sousa (1960: 259), o “teatro amador não tem tantos compromissos com o público, como o profissional. Conserva certa independência e não está tão obrigado a concessões.” Nesse sentido, a produção amadora seria capaz de alcançar seus objetivos artísticos, já que não é orientada fortemente para a demanda.

No Brasil, o amadorismo já era possível identificar desde a década de 20. Entretanto, é a partir de 1940 que ele adquire consistência, mais através da prática do que via reflexão teórica. Os atores eram jovens e tinham que combater o descrédito que o teatro tinha caído. Para Prado (2008b) dois nomes se destacam: Alfredo Mesquita em São Paulo e Paschoal Carlos Magno no Rio de Janeiro. Ambos estavam preparados, tinham influência europeia e boa bagagem literária. O primeiro será fundador do Grupo de Teatro Experimental e da Escola de Arte Dramática, que está atualmente incorporada à Universidade de São Paulo, exigindo dos membros um forte rigor profissional. Já o segundo será diretor do Teatro do Estudante do Brasil e exaltava a improvisação inerente à atividade amadora e atuará em todo o país.

O Teatro do Estudante do Brasil foi precursor imediato de outro grupo de grande destaque que foi Os Comediantes, criado em 1938 e inaugura o teatro moderno brasileiro com a encenação de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues em 1946. Esse grupo perdurará por 11 anos.

No seu início o grupo não tinha coerência nos seus propósitos artísticos e por vezes tinha crises financeiras, por causa principalmente da sua tendência à elaboração de grandes espetáculos. No entanto, já se inaugura uma mudança significativa no padrão da atividade teatral onde o intérprete principal assegurava o prestígio popular da apresentação. A partir de

então o agente mais relevante nas produções começa a ser o encenador, seguindo as práticas europeias.

Essa transformação se dá graças à vinda de estrangeiros, pois aqui não havia escolas e nem conhecimento efetivo do problema que permitissem o Brasil ser capaz de promover a transformação por conta própria (MAGALDI, 1996).

Um desses estrangeiros é o imigrante Ziembinski, que era polonês, formado pela escola expressionista e dominava como poucos os segredos do palco, sendo um mestre da iluminação. Cabe destacar que a iluminação elétrica dos teatros foi uma inovação que permitiu explorar novas formas estéticas e por fim romper com aquele ciclo vicioso que se mostrava decadente da comédia de costumes.

Ziembinski se incorpora no grupo Os Comediantes e exerce a princípio a função de professor, instaurando um processo de profissionalização do grupo. Ressaltaram-se os aspectos plásticos, renovando cenários, figurinos, marcações e iluminação. Enfim, o movimento modernista que já havia ocorrido em outras artes na década de 20 chega à atividade teatral, tornando os métodos anteriores obsoletos.

Aprendíamos com *Vestido de Noiva*, que havia para os atores outros modos de andar, falar e gesticular além dos cotidianos, outros estilos além do naturalista, incorporando-se ao real, através da representação, o imaginário e o alucinatório. (PRADO, 2008b: 40)

Em 1948, há a criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), deslocando o centro criativo do Rio de Janeiro para São Paulo. Seguiu o modelo já consolidado de textos consagrados e encenadores estrangeiros, os quais, a princípio, exerceram função de professores, transformando alguns componentes amadores em profissionais. No entanto, a diferença do TBC para as demais companhias está na estrutura da organização.

Em vez de um diretor europeu, dois ou três (de preferência italianos); em vez de oito ou dez atores contratados, quinze ou vinte. Como repertório, para equilibrar receita e despesas, clássicos universais, antigos ou modernos, alternavam-se com peças de apelo popular, em geral comédias americanas ou francesas (PRADO, 2008b: 43).

O TBC durou 15 anos e sempre estava se renovando. Passaram por ele grandes nomes do teatro, como: Cacilda Becker, Fernanda Montenegro, Tânia Carrero, Juca de Oliveira, Gianfrancesco Guarnieri, Paulo Autran, etc.

Sendo para os intérpretes uma espécie de campo neutro, onde todos podiam se exercitar e competir mas nenhum aspirar à chefia absoluta, nunca deixou de se renovar, já que à saída dos veteranos, que partiam para formar os seus próprios conjuntos, correspondia sempre a entrada de uma nova leva, menos experiente mas não menos capacitada (PRADO, 2008b: 45).

A importância do TBC para o teatro brasileiro reside no fato de haver um esforço de atualizar o teatro brasileiro ao panorama internacional, que é favorecido com migração de intelectuais e artistas europeus fugindo da Segunda Guerra Mundial. Além da importação de profissionais estrangeiros, havia um viés para encenação de obras também estrangeiras. Era forte a dimensão estética no desenvolvimento das produções.

Além disso, o TBC dá continuidade àquilo que Os Comediantes tinham iniciado antes, a de servirem como referência para as demais companhias e produções. Um exemplo disso pode ser observado na passagem de Prado (2008b) onde ele apresenta outro caso bem sucedido de amadorismo que não se restringia ao eixo Rio - São Paulo:

O Teatro de Amadores de Pernambuco, fundado na década de 40, pelo médico, professor e crítico de arte Waldemar de Oliveira, representava o papel do TBC menor, valendo-se fartamente do repertório estrangeiro, importando do sul encenadores europeus, buscando e achando com frequência o ponto exato de equilíbrio entre o sucesso comercial e sucesso artístico (PRADO, 2008b: 78).

Vale destacar que o TBC traz modificações no processo de produção também, que foram favorecidos com a redução do tamanho dos teatros: nada de frisas, camarotes, balcões, galerias, reduzindo o número de lugares para 300 a 400 lugares. O palco também diminuiu em altura e profundidade, perdendo o fosso da orquestra, tão relevante para as apresentações das operetas da década de 20. Na maioria dos casos, não se tratava de edifícios construídos com a finalidade de serem casas de espetáculos. Eram adaptações, ainda que improvisadas. Segundo Prado (2008b) essas modificações mostram que o teatro aceita a sua posição secundária na diversão, pois os novos empreendimentos voltados para o entretenimento se destinavam a outras indústrias, e não necessariamente à produção teatral.

Entre as modificações cênicas, pode se citar a possibilidade de exploração de aspectos mais intimistas, não havendo necessidade de trabalhar a dicção no sentido de projeção de voz. Além disso, destacava-se a importância de ser fiel ao texto do autor, resguardando a função do ator apenas a executante, e não compositor ou autor, indo contra o modelo de interpretação usual da comédia de costumes que ressaltava as improvisações.

Ainda ressurgiu a figura do encenador cuja “tarefa específica, como se sabe, era a de harmonizar os diferentes elementos constitutivos do espetáculo, integrando na mesma leitura da peça as diversas individualidades (cenógrafo, figurinista, atores, técnicos de luz e de som) envolvidos na criação teatral.” (PRADO, 2008b: 47) Dessa forma, o ensaiador, com um trabalho mais mecânico sai de cena para emergir a figura do encenador que busca conciliar de forma original ou criativa todos os elementos cênicos, sendo estes subordinados ao texto teatral. E outra modificação é que o ponto se torna desnecessário, já que o período de ensaios se estende para meses, bem como as falas “tinham de vir de dentro, com as inflexões ditadas pela convicção interior.” (PRADO, 2008b: 48)

Essas diferenças entre o novo modelo e antigo chegou até prejudicar a migração de artistas de um paradigma para outro. Prado (2008b) menciona o caso de Joracy Camargo que se negou a trabalhar no TBC porque julgava a ausência de ponto um desrespeito à profissão. Outro caso é o de Jaime Costa e Procópio Ferreira que não se sentiam seguros no palco sem aquela impositivação de voz.

Esse modelo inaugurado pelo TBC foi bem sucedido quanto ao público e quanto à atualização do teatro brasileiro em comparação ao que ocorria no mundo.

O repertório alargara-se de modo a incluir o passado clássico e o presente europeu ou americano. O encenador ascendera de funções meramente práticas para as de verdadeiro criador do espetáculo. O ator libertara-se da eterna farsa nacional. E o público voltara, em quantidade não suspeitada nem mesmo pelos mais otimistas. As primeiras representações do TBC, para conservar o nosso paradigma, ficavam em cartaz de três a quatro semanas, atraindo um público médio de dez mil pessoas. Quinze anos depois, *Os ossos do barão*, de Jorge Andrade, com direção de Maurice Vaneau, teve cento e dez mil espectadores, permanecendo em cena por mais de um ano (PRADO, 2008b: 58).

Cabe ainda mencionar outra inovação inserida pelo TBC, porém de caráter organizacional. Tendo em vista que os salários dos atores do TBC estavam acima da média dos outros grupos, houve uma tentativa de fragmentação do grupo e atuação simultânea em duas frentes:

A política dos dois elencos tivera a sua razão de ser: conseguia-se uma receita diária maior e o capital empatado em uma montagem era coberto com mais facilidade junto ao público de duas cidades. Explorado um espetáculo em São Paulo, bastava transferi-lo para o Rio, sem novos gastos de cenários e figurinos. Idêntico procedimento aguardava as estreias cariocas (MAGALDI, 1996: 210).

Essa estratégia regulariza o fluxo de caixa da companhia, assim como o retorno do capital investido no espetáculo é mais rápido, já que há dois espetáculos ocorrendo. No entanto, devido a dívidas acumuladas anteriormente, essa estratégia não foi suficiente para deixar o TBC em uma situação financeira tranquila²².

Antes mesmo do fim do TBC, já se observava que o Brasil não conseguiria levar adiante o desenvolvimento do teatro de forma autônoma, pois se tornou grande a dependência por profissionais estrangeiros, sobretudo os autores. Segundo George (1994 *apud* FERREIRA, 2008), a culpa dessa dependência residia no forte interesse do TBC na encenação de obras estrangeiras, atrasando o desenvolvimento dramaturgicamente brasileiro.

Quase não havia encenadores e cenógrafos nacionais. (...) Os autores com que contávamos ou provinham de outros gêneros literários ou eram médicos e advogados que, em plena maturidade, tentavam encontrar uma carreira mais condizente com as suas aspirações profundas. (...) Mas, de modo geral, faltavam aos nossos escritores a familiaridade, o domínio técnico da profissão, de quem se formou como homem e como artista já dentro do palco, falando a linguagem dramática como se fosse a própria (PRADO, 2008b: 60).

Esse déficit será preenchido em 1953 com o a fundação do Teatro de Arena, pois reunirá dramaturgos e encenadores brasileiros. Foi fundado por José Renato e teve a participação de outros 3 componentes: Augusto Boal, que traz a experiência e conhecimentos adquiridos nos EUA, seja na reformulação do texto (*play-writing*), seja no processo de encenação; Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, ambos filhos de artistas.

A sua proposta inicial era lidar com iniciantes no teatro, e em contraposição ao TBC, não privilegiava a dimensão estética, ainda que ela não fosse ignorada, mas a prioridade era o compromisso para com o contexto social. Há o ressurgimento do nacionalismo, porém associado, por várias vezes, à militância política tendo em vista o contexto político brasileiro. Diferente daquele no período romântico, era um nacionalismo do tipo de esquerda.

²² O fim do TBC se dá em 1964, mas as suas causas não são estritamente financeiras. Segundo Magaldi (1996) soma-se a isso três movimentos: a) febre imobiliária em São Paulo em 1954, tornando rentável a aplicação de capital na expansão de casas de espetáculos; b) saída de atores para constituírem seus próprios grupos; e c) a ascensão da televisão absorvia demanda e atores.

A nova disposição do palco, agora do tipo arena no qual a apresentação ocorre no centro da sala, ficando a plateia disposta em volta, reduzia significativamente os gastos com a produção, pois dispensavam cenários elaborados, e como reduzia o espaço cênico, aumentavam-se os lugares potenciais para encenação. “Uma sala de proporções comuns, uma centena de cadeiras, alguns focos de luz, passavam a ser o mínimo necessário à representação.” (PRADO, 2008b: 62)

A escolha dessa disposição cênica estava em parte atrelada com insuficiência de teatros, que por sua vez justifica a cobrança de alugueis altos que excluía algumas companhias menores de ocupar o espaço para apresentações. Segundo Prado (*apud* SOUSA, 1960):

Uma das questões que mais preocupam as companhias de teatro do nosso país é, sem dúvida alguma, a falta de casas de espetáculos. Preços exorbitantes são cobrados pelos proprietários e mil e uma exigências são feitas às companhias, causando assim grande transtorno ao desenvolvimento do teatro. Não é apenas em nosso país que existe esse problema. Há mais ou menos 20 anos, esse entrave ao progresso da arte teatral se fez sentir também nos EUA, depois de ter preocupado, com alguma seriedade, países da Europa onde a crise se fez presente. No entanto encontraram nossos vizinhos do norte a solução ideal para o caso. (...) Em 1936, em Pasadena, na Califórnia, Brown depois de ter apreciado várias tentativas de uma nova modalidade teatral, um estilo de representação diferente, e que chamou “teatro de arena”, resolveu adaptar uma sala especialmente para esse fim, para esse novo gênero que surgia (The Playbox). A ideia já tinha sido aproveitada por Max Reinhart no Cirque Schumann, em Berlim, e pelos estudantes da Escola de Jacques Copeau, e remonta aos primórdios da evolução teatral. O adro das igrejas medievais onde se representavam os “mistérios” e os “autos religiosos” tinha semelhança com o sistema moderno. Mesmo o local destinado ao coro do teatro grego era relativamente parecido ao que se exigia para as representações desse estilo (SOUSA, 1960: 271).

Enquanto o TBC atualizou o teatro ao panorama internacional, o Arena buscou recriar e criar o teatro, considerando os seus elementos nacionais. “Tratava-se agora de transportar ao espetáculo a intenção nacionalizante, procurando-se um estilo brasileiro capaz de preservar a nossa peculiar maneira de ser, as nossas idiossincrasias idiomáticas e gestuais, mesmo perante as grandes peças estrangeiras.” (PRADO, 2008b: 65)

Ainda comparando o Teatro de Arena com as companhias que o antecederam, Prado (2008b) argumenta que este não se mostra como uma ruptura, mas uma continuidade, principalmente no que tange ao método de encenação. Entretanto, vale mencionar que o Arena teve grande relevância no desenvolvimento na teorização desse método.

Porém, não quanto aos seus fundamentos estéticos. O que se modificou dizia a respeito antes a fatores que poderíamos chamar de externos: em nome de quem, sobre o que e para quem fala a obra de arte. As relações internas, a ordem de precedência entre os elementos constitutivos do espetáculo, não tinham sido tocadas. (...) os próprios métodos de montagem permaneciam basicamente os mesmos, enriquecidos aqui e ali por certas inovações técnicas (exercícios de laboratório, etc.). Se havia ruptura de fins, havia igualmente continuidade de meios, entre, por exemplo, o Teatro Brasileiro de Comédia e o Teatro de Arena (PRADO, 2008b: 101).

Outros movimentos artísticos coexistiam com o Arena, em particular o amadorismo, que também aceitaram a temática política. Segundo Prado (2008b) “(...), levantaram-se sucessivas levadas de grupos amadores mais jovens e menos organizados, todos de duração efêmera, porém desfraldando precocemente, alguns deles, a bandeira do nacionalismo e da popularização do espetáculo.” (PRADO, 2008b: 78) Vale destacar o surgimento do Centro Popular de Cultura, em 1961, que levava a ideia de teatro político ao extremo e utilizava o teatro como meio de difusão de propaganda política.

O propósito do grupo, desde o início, era fazer um teatro rápido, ágil, improvisado a várias mãos, sem pretensões exceto a de servir, capaz de atender às necessidades imediatas da propaganda revolucionária, de trocar em miúdos os temas ideológicos, de acorrer em poucas horas ao local de um comício ou de subir aos morros cariocas para debater sob forma dramática as dúvidas do operariado (PRADO, 2008b: 99).

Cabe destacar que com o golpe militar em 1964, esse centro é posto na ilegalidade e parte de seus membros irão compor o Teatro Opinião, fundado no mesmo ano e exaltava a arte popular, bem como tinha o intuito de exercer um movimento de resistência à repressão.

Outro grupo que aparece também nessa trajetória de politização do teatro é o Teatro de Oficina de José Celso Martinez Correa, fundado em 1958. Segundo Ferreira (2008), esse grupo passou por várias fases. A primeira se destacou pelo desenvolvimento da encenação nos moldes do TBC e do Arena.

Do primeiro, junto ao qual iniciara no profissionalismo, recebera a preocupação política, o desejo de exprimir o país e o momento histórico, a intenção de não isolar o palco de seu contexto social. Do segundo herdara, ainda que sem o admitir, o empenho estético, o cuidado com o lado material do espetáculo, a preferência pelo repertório estrangeiro e a abertura do elenco a elementos vindos de fora (PRADO, 2008b: 112).

Com a encenação de *O Rei da Vela*, o grupo antecipa o Tropicalismo para o teatro, que seria um movimento de aceitação descontraída da posição de subdesenvolvimento do Brasil.

Décadas de 60 e 70

Mais uma vez, o modelo utilizado pelas principais companhias teatrais parecia estar entrando em declínio, após o seu auge nas décadas de 50 e 60. De certa maneira, a censura do governo ditatorial tem grande influência sobre a redução da atividade teatral na década de 70 e 80. Alguns autores chegam até mencionar na criação da autocensura, onde os próprios artistas se censuravam nos seus processos criativos a fim de não sofrerem represália militar.

No entanto, o fim das principais companhias não se deve apenas à censura e à autocensura. Segundo Ferreira (2008: 136): “O final do *Arena* em 1972 não pode ser atribuído apenas à censura ou repressão por parte do regime militar. (...) Surgido como provocação da autoridade, da sociedade de consumo e dos problemas sociais, o *Arena* terminou porque fixou demais os seus objetivos”. Ademais, não houve renovação de atores e autores, o que levou ao seu estarcimento e aos desentendimentos na direção.

O Teatro de Oficina, por sua vez, se divide e devido à repressão da ditadura, a euforia e alegria desse movimento não se mantiveram. Além disso, o grupo também não modificou o suficiente o seu modelo inicial, e por fim não consegue se adequar ao novo contexto. José Celso chegou a convidar um grupo americano, o *Living Theater*, mas a vinda desse grupo só fez ressaltar as distinções entre as metodologias e os objetivos entre as companhias.

O desaparecimento do *Arena* e do *Oficina* criou uma desorientação do teatro brasileiro.

Com o desaparecimento quase simultâneo do Teatro de *Arena* e do Teatro *Oficina*, ocorrido por volta de 1972, terminava um ciclo histórico. (...) Em meados de setenta, abalado o consenso que fizera a força daquelas companhias, entrávamos numa fase de tateamento e indecisão. A verdade é que, depois de tanto ardor revolucionário, político e estético, tantas experiências apontando para as mais disparadas direções, ninguém sabia ao certo qual deveria ser o próximo passo. O teatro renovara-se brutalmente mas à custa de perder o seu ponto de equilíbrio (PRADO, 2008b: 119).

Na verdade, já era possível observar insatisfações com o teatro político no final da década de 60. Já havia no Nordeste o desenvolvimento do regionalismo com destaque a Ariano Suassuna; Alfredo Dias Gomes que abordava temas religiosos; bem como surge Plínio Marcos, com uma temática mais radical, discutia os marginalizados do povo brasileiros, como prostitutas, moradores de rua, homossexuais, etc.

Verifica-se que alguns autores começam a reivindicar uma certa liberdade nos seus processos criativos que antes estavam subjugados à racionalidade realista. Além disso, identificam-se alguns indícios do teatro como fuga da realidade, retomando às suas origens de rituais religiosos. Enfim, um novo movimento artístico, em que o abstrato é exaltado, aparece se opondo ao realismo e engajamento político que foram marcantes na década de 60 e 70. Isto traz a necessidade de compreensão de novos elementos cênicos como diferentes capacitações e habilidades para exercer tal produção. No entanto, esse novo estilo não perdura e, com alguns trabalhos difusos e dispersos, nem se torna muito significativo para inaugurar uma nova trajetória no teatro brasileiro.

Década de 80 até a atualidade

A década de 80 foi ainda esvaziada quanto à produção teatral. Há um esforço de retomada do teatro nacional através da concessão de acesso às peças censuradas. Segundo Ferreira (2008: 139), “o grupo de teatro *Núcleo Hamlet* organizou os eventos do ‘Balanço geral’ nos quais foram realizadas leituras cênicas ou encenações de trinta e duas peças.”

No entanto, peças escritas no período ditatorial tinham perdido o seu significado político no período de redemocratização. Isso sugere que a renovação do teatro deveria ocorrer por aqueles que não estivessem presos ao passado. Como afirma Albuquerque (1992), a responsabilidade da renovação da dramaturgia brasileira deveria ser da próxima geração de autores, e não daqueles da década de 60. Isso corrobora a afirmação de Prado (2008b):

Se não nos enganamos, as últimas décadas ainda não se desvencilharam da sombra projetada pelos três decênios que vão de 1940 a 1970, tão vivos, tão dinâmicos, de tantas e tão rápidas conquistas. O presente permanece preso ao passado, voltando-se nostalgicamente sobretudo para 1968, essa data mágica, essa espécie de orgasmo juvenil e coletivo, esse clímax histórico em que tudo se fez e se desfez (PRADO, 2008b: 125).

Havia outros motivos para o esvaziamento da produção cênica, tais como: a ausência de um referencial ideológico para os grupos teatrais, o que era comum nas décadas anteriores; a evasão dos atores para a televisão onde teriam mais prestígio social e oportunidade de maiores remunerações, e por fim, o mau desempenho da economia brasileira, que agravava a redução do público de teatro.

Mas vale destacar uma mudança considerável que ocorre na década de 80 e irá impactar as gerações futuras. Há uma mudança na forma de organização das companhias, que assumem aspectos de grupos de teatro. O teatro de grupo opõe-se ao teatro empresarial, onde o ator não está engajado no projeto e o elenco se desfaz com o fim da temporada, forma de produção cada vez mais presente no mercado teatral após o início dos anos 1970. Em seu lugar, buscam desenvolver um trabalho contínuo, intercalando apresentação de espetáculos com treinamentos.

Ademais, em vez de salários pagos pela companhia, o grupo remunera seus integrantes por meio de um sistema de cooperativa, o que faz dos atores os donos do empreendimento, repartindo os lucros e os riscos.

Como exemplo do surgimento desses grupos podem ser citados o Tá na Rua (Rio de Janeiro, 1980), Grupo Galpão (Belo Horizonte, 1982), Fora do Sério (Ribeirão Preto, 1988), entre outros. Esses grupos se favoreceram da vinda de grupos estrangeiros, principalmente europeus, os quais permitiram o aprofundamento das suas respectivas linhas de pesquisa.

Os anos 90, por sua vez, são caracterizados por uma ampla diversificação do teatro, em partes por causa dessa proliferação de grupos teatrais isolados, cada um buscando a sua linha poética. Coelho (1997) traça um panorama da atividade nesses anos e destaca a coexistência do teatro comercial, com produções de atores de novelas ou shows de humor, assim como há sobrevivência de trabalhos de encenadores tais como Gerald Thomas e Antunes Filho que buscam desenvolver uma linguagem própria de encenação.

Destaca-se também a criação da Lei Rouanet (lei nº 8.313) em dezembro de 1991, “que representou um retorno a uma nova legislação de incentivo dado que no Governo Collor foram extintas todas as isenções fiscais e desapareceu o frágil instrumento da Lei Sarney (...)” (SÁ-EARP; KORNIS; JOFFE, 2012) Essa lei se mostrará como o principal mecanismo de financiamento das produções teatrais nas próximas décadas, como pode ser observado na tabela abaixo.

Tabela 01 – Distribuição setorial²³ de projetos e valores (1995-2011)

Áreas	Projetos aprovados	Projetos captados*	Valores aprovados	Valores captados
Música	24	21	22	20
Artes cênicas	23	22	21	19
Patrimônio cultural	5	9	13	16
Artes integradas	11	10	15	15
Audiovisual	11	12	11	11
Humanidades	18	19	10	10
Artes visuais	8	7	8	9
TOTAL	100	100	100	100

*os projetos captados são de 1996 a 2011.

Fonte: Minc. Elaboração: SÁ-EARP; KORNIS; JOFFE, 2012.

É claro que quanto mais perto da atualidade, mais difícil é a avaliação histórica, pois o padrão dominante e nem o consenso acadêmico ainda não estão bem definidos. O que é possível de se observar é a coexistência de diversas formas de espetáculos, tanto quanto às linhas de encenação, quanto ao grau de profissionalismo e amadorismo.

Em suma, o que se extrai dessa breve história do teatro no Brasil são quatro fatos estilizados: 1) há uma periodização da atividade teatral; 2) cada período apresenta ascensões e declínios; 3) cada período tende a se iniciar com forte presença de membros amadores, assim como os membros considerados referências de um período não conseguem também ser em outro; e, por fim, 4) o teatro sempre é a última das artes a se inserir em um período estético.

Esses fatos estilizados contrastam-se com aqueles apresentados por Baumol e Bowen, sugerindo que o modelo desenvolvido por eles não está muito aderente à realidade brasileira, ou quiçá, da atividade teatral como um todo. Esses fatos estilizados identificados nesse capítulo serão trabalhados no último capítulo desse trabalho.

²³As atividades consideradas como artes cênicas são ações de capacitação e treinamento de pessoal, artes integradas, circo, dança, mímica, ópera, ópera rock e teatro.

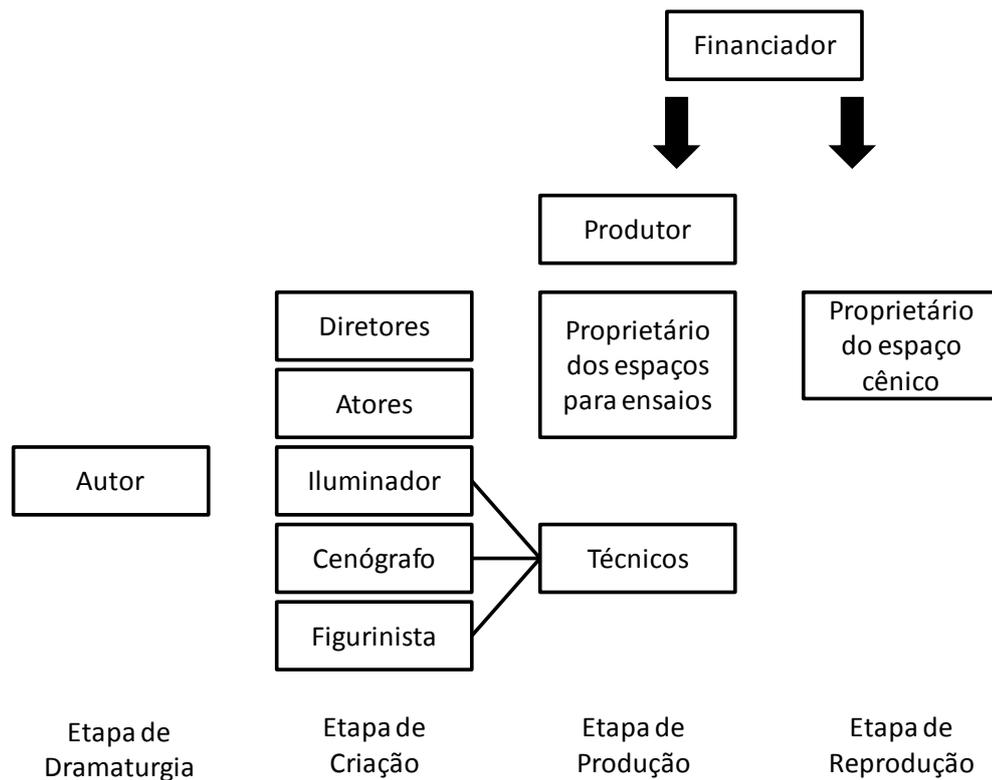
II.2 - Caracterização da atividade teatral

Towse (2010) destaca atributos da atividade teatral que lhe são particulares. A apresentação é efêmera, o que significa que a oferta ocorre em um período de tempo e não é passível de estocagem, demandando o emprego da mesma quantidade de recursos a cada apresentação. Isso ocorre por ela ser uma atividade pertencentes ao setor de serviços. Outra característica é a de que quando se inicia o espetáculo, não dá para ajustar a oferta à demanda, isto é, não é possível vender ingressos para os lugares vazios, nem cobrar mais caro os ingressos do público de uma casa de espetáculo cheia.

Aliada a essas características, a produção teatral pode ser composta por vários agentes cujas atividades são específicas e coordenadas, como atores, diretores, cenógrafos, iluminadores, etc. Entretanto, conforme visto na seção anterior, essas atividades podem ser acumuladas em mais de um agente, assim como determinadas atividades têm a sua relevância elevada ou reduzida para o trabalho final, a saber a ascensão do encenador em detrimento à importância do autor.

A figura abaixo busca mapear os agentes dessa produção e também os organiza em etapas produtivas, constituindo uma cadeia produtiva do teatro.

Figura 01 – Mapeamento dos agentes e das etapas produtivas da produção teatral.



A etapa de dramaturgia não está necessariamente vinculada à cadeia produtiva do teatro. Alguns autores não têm a pretensão quando escrevem suas obras de que elas sejam reproduzidas no palco. Em contrapartida, outros se especializam nesse gênero literário e dependem da reprodução cênica da sua obra para que ela seja difundida. Em ambos os casos há a incidência de direitos autorais, porém é provável que no segundo caso haja um afrouxamento desse direito por parte do autor a fim de ter sua obra difundida e por consequência ter prestígio social e seus próximos trabalhos mais valorizados.

A aquisição dos direitos autorais funciona como barreira à entrada de alguns grupos, seja porque eles não detêm recursos para pagar pelos direitos, seja porque não conseguem ter acesso à autorização do uso do texto. Por isso, alguns grupos, em geral são os menores, buscam desenvolver seus próprios textos, eliminando a figura do autor externo à produção cênica.

A etapa de criação contempla os agentes envolvidos no processo criativo da cena, e por isso que estão incluídos os diretores²⁴, atores, figurinistas, cenógrafos e iluminadores. É possível que esse conjunto de agentes se amplie dependendo do estilo teatral, pois ao considerar um espetáculo musical devem-se incorporar nessa etapa os compositores de músicas, orquestra, os coreógrafos e os dançarinos.

A próxima etapa, a de produção, não exige muito esforço criativo dos seus agentes. Os técnicos apenas produzem aquilo que foi concebido na etapa anterior. Assim, as costureiras farão os figurinos desenhados pelo figurinista; marceneiros e pintores farão os cenários que o cenógrafo projetou; e assim por diante. Cabe destacar que existe outro agente nessa etapa, mas está em desuso atualmente, que é o ponto.

O produtor, por sua vez, será o responsável pela captação e gestão dos recursos disponíveis e necessários para a realização do espetáculo. O conhecimento exigido dele não é artístico, e sim gerencial e de conhecimento das fontes de recursos disponíveis. Não é à toa que é comum haver conflitos de interesses entre os agentes da etapa de criação com o produtor, já que os primeiros exaltam os valores artísticos e o último está focado nas questões financeiras.

Os espaços para ensaio também cumprem a mesma função de barreiras à entrada dos direitos autorais, sendo comum o uso de espaços improvisados e alternativos. Alguns espaços são alugados ou até mesmo são de propriedade da companhia que os utiliza, mas mesmo assim há gastos correntes com a manutenção dos mesmos. Tendo em vista que as receitas ocorrem apenas quando há a apresentação do espetáculo, é necessário que as companhias tenham um planejamento do seu fluxo de caixa diante desse descompasso entre as receitas e despesas da sua operação.

A etapa de reprodução, a última dessa cadeia, adquire uma grande importância para a realização do espetáculo por exercer uma função de seleção dos espetáculos prontos para serem apresentados ao público. Alguns teatros ou casas de espetáculos estão se especializando em determinados gêneros teatrais e por vezes rejeitam espetáculos que não contemplam

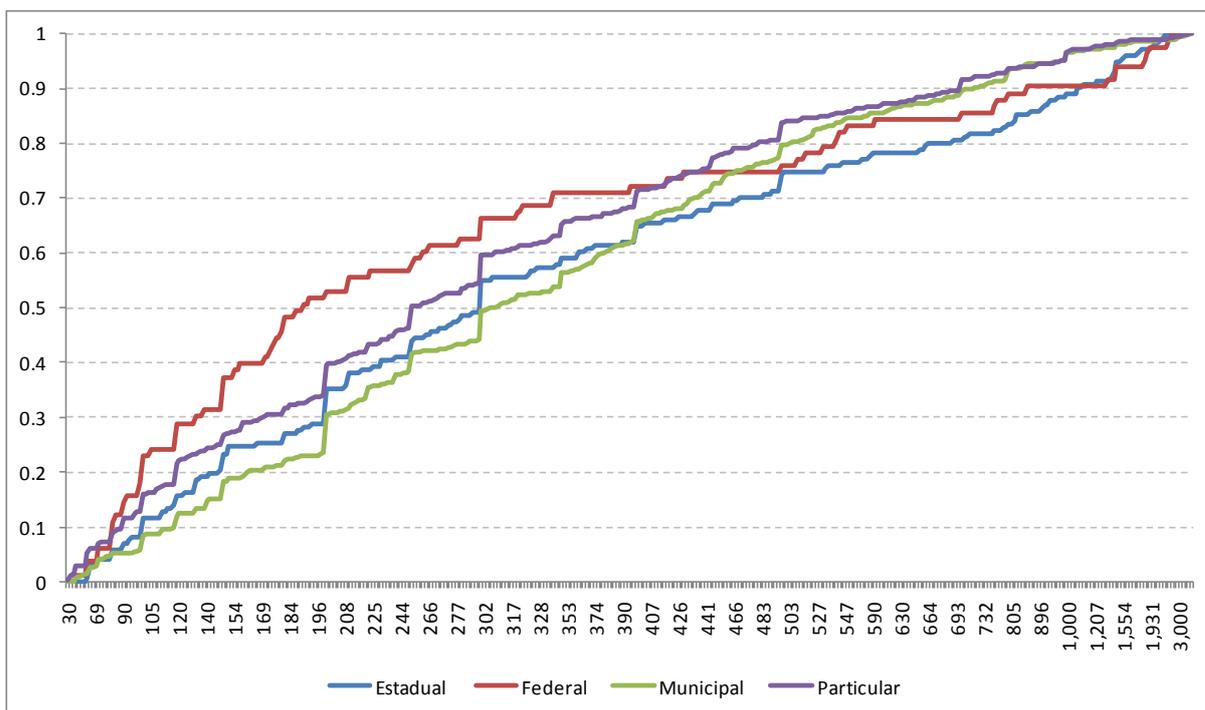
²⁴ Como diretor estão incluídas as figuras do ensaiador, do diretor teatral e do encenador. Para entender as diferenças entre essas figuras que cumprem a mesma função de coordenar os elementos cênicos, ver Torres (2007).

determinados padrões. Além disso, o aluguel do espaço exclui determinadas produções com orçamento restrito, que buscam espaços alternativos ou constroem os seus, geralmente, improvisando e adaptando construções já existentes. Outra influência dessa etapa sobre as etapas anteriores é que ela restringe fisicamente a produção. Os cenários, as marcações, o número de integrantes da orquestra, a iluminação, etc., estão restringidas pelas medidas do teatro, que por sua vez, vem apresentando uma tendência de redução do tamanho.

O gráfico 02 demonstra as distribuições acumuladas dos teatros brasileiros cadastrados na Funarte segundo o número de lugares disponíveis conforme a sua propriedade. Observa-se que os teatros sobre o controle federal são geralmente menores, em contraposição àqueles de controle municipal. Os teatros privados também são menores, em média 360 lugares, e sua participação no total dos teatros é a mais significativa (46%). Para um melhor entendimento das diferenças entre os padrões dos teatros segundo o seu controle de propriedade foi elaborada a tabela 02, que apresenta alguns dados que favorecem a compreensão da dispersão das distribuições.

Gráfico 02 – Distribuições acumuladas do tamanho do teatro segundo o controle da propriedade no Brasil, 2009²⁵.

²⁵ Só foram considerados os teatros que identificaram o tipo do seu controle e o número de assentos, o que representa 88% da amostra total.



Fonte: Funarte

Tabela 02 – Indicadores quanto à distribuição do tamanho do teatro por controle da propriedade no Brasil em 2009²⁶.

	Estadual	Federal	Municipal	Privado	Total
Média	464.28	413.61	421.15	360.05	380.5
Mediana	300	190	305	250	280
Moda	200	150	200	200	200
Desvio padrão	475	544	614	422	507
Amostra	171	83	339	506	1099

Fonte: Funarte

Comparando esse resultado com as informações fornecidas pelos historiadores do teatro brasileiro, observa-se uma tendência dos novos teatros serem menores, exceto as grandes salas de espetáculos cuja infraestrutura é destinada a grandes produções, como musicais, em particular aqueles inspirados nos modelos da Broadway, e shows.

²⁶ Idem à nota anterior.

E por fim, o agente financiador atua nessas duas últimas etapas: financiando a produção e a expansão do número de teatros. Nessa atribuição destaca-se o poder público que apresenta políticas de patrocínios à produção teatral, bem como fornece financiamento para a construção de novos teatros através do BNDES²⁷.

Findo esse mapeamento, avalia-se a composição dos gastos de uma produção teatral, a qual pode variar muito entre os diferentes espetáculos, embora se observe um padrão médio na distribuição dos gastos, como pode ser visto na tabela 03 abaixo, cujos dados são das produções referentes à Broadway e ao período de 1928 a 1961.

Tabela 03 – Composição percentual dos custos dos espetáculos da Broadway, 1928-1961.

		1927-28 e 1928-29	1949-50 e 1950-51	1954-55 e 1955-56	1960-61
Custos de Produção	Diretor	8.9	7	6	4.4
	Salário do elenco	4.4	5.9	6.2	6
	Apoio e ajudantes	8.6	4.5	6.4	5.3
	Cenógrafo	5	5.2	4.4	3.5
	Cenário	30.5	28.1	23.4	22.3
	Figurino	9.7	11.3	7.9	9.2
	Publicidade	7	5.5	7	12
	Restante	25.9	32.5	38.6	37.4
Custos semanal de operação	Salário do elenco	51.3	41.3	36.9	37.1
	Apoio e ajudantes	4.5	8	7.3	6.4
	Direitos autorais	13.5	15.4	14.8	11.9
	Diretor e cenógrafo	-	3.4	3.2	3.5
	Gestores do teatro e da companhia	3.5	5.4	5.6	4.9
	Publicidade	18.5	12.3	11.2	16.8
	Restante	8.7	14.1	21.1	19.4

Fonte: Baumol & Bowen (1966)

Durante a etapa de produção do espetáculo, há a predominância dos gastos com o cenário, figurino e publicidade, cujas participações somam em torno de 40% dos gastos totais nessa

²⁷ Cabe mencionar que até o início do ano de 2012, o BNDES ainda não realizou nenhuma operação de crédito de casas de espetáculo. Segundo agentes da organização, a atuação de financiamento do banco nesse setor se dá principalmente via o instrumento Cartão BNDES.

etapa. Esse tipo de gastos compõe os custos fixos da produção teatral, pois independente do nível de produção, isto é, da quantidade de apresentações do espetáculo, a produção incorre nesses custos. Isso eleva o grau de risco desse estágio, tendo em vista que o investimento feito pode ficar para além dos retornos observados, traçando uma situação de prejuízo para a produção do espetáculo.

O fato de esses custos de produção ocorrerem em uma etapa anterior da reprodução do espetáculo de onde se originam as receitas mostra que há a necessidade de antecipação de recursos para o financiamento desses gastos, em particular, aqueles mais predominantes (cenário, figurino e publicidade), pois as demais despesas podem ser liquidadas no período de reprodução, caracterizando uma situação de financiamento por parte da ficha técnica.

Em outras palavras, é possível que a ficha técnica (elenco, diretor, cenógrafos, assistentes, etc.) abdique dos seus recebimentos associados a essa etapa de produção na promessa de recebimentos futuros provenientes das receitas do espetáculo. Desta forma, esse grupo assume o risco da produção. Isso é típico no teatro de grupo.

Já no estágio de reprodução do espetáculo, as despesas com pessoal são aquelas que se destacam, principalmente, as relacionadas com o elenco. Utilizando-se os dados da Relação Anual de Informações Sociais (RAIS) de 2010, é possível inferir a remuneração média em reais dos atores, cenógrafos, diretores e produtores no Brasil.

Tabela 04 – Remuneração média de alguns profissionais da atividade teatral no Brasil – 2010 (em reais)

Cenógrafos	1.941,14
Produtores artísticos e culturais	2.300,55
Diretores de espetáculos	2.345,53
Atores	2.834,31

Fonte: MTE

A produção da atividade teatral no Brasil ainda se encontra distribuída de forma desigual. A região sudeste, principalmente o eixo Rio – São Paulo, concentra grande parte dos teatros, dos profissionais, centro de estudos, bem como apresentam melhores salários para os trabalhadores. Essa tendência da atividade teatral ser mais intensa ou relevante nas cidades

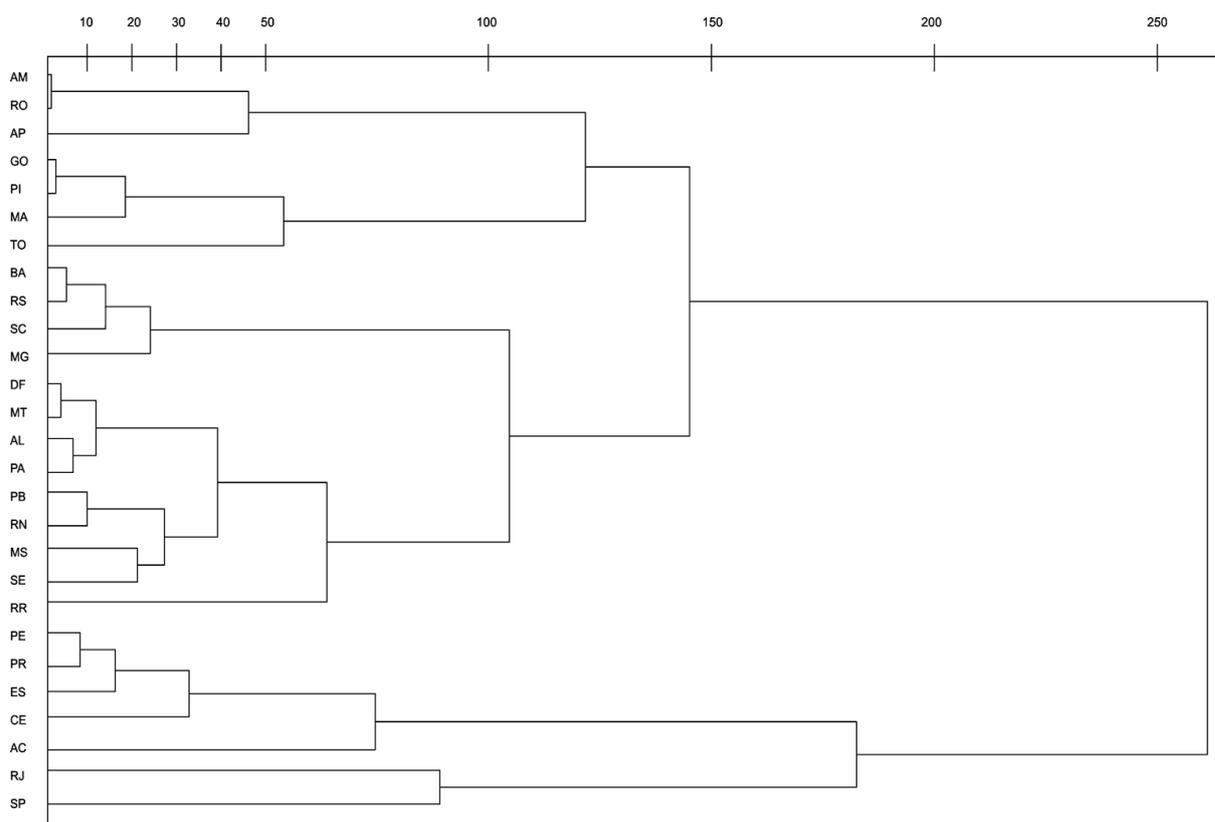
mais dinâmicas, seja por relevância econômica ou política, é verificada desde o início da fundação das suas bases no Brasil, conforme visto na seção anterior.

Com o intuito de avaliar a dispersão e desigualdade da atividade teatral pelas unidades federativas do Brasil, utilizou-se um método hierárquico aglomerativo²⁸ cujo resultado é exposto no dendrograma. A sua análise gráfica permite analisar o quão distantes estão as unidades federativas considerando um universo de doze variáveis²⁹ que permitem mapear as condições da oferta de espetáculos.

Figura 02 – Dendrograma: análise de agrupamento das unidades federativas do Brasil.

²⁸ O método utilizado é o de Ward, e assim como os outros métodos aglomerativos, ele é iterativo e utiliza uma matriz de distância baseada nas variáveis consideradas para elaborar agrupamentos em cada iteração. Esse método especificamente baseia seus agrupamentos segundo suas dispersões de tal modo que a regra de agrupamento será o de agrupar elementos e grupos de modo que o acréscimo de dispersão seja mínimo. A distância utilizada foi o quadrado da distância euclidiana, bem como o pacote estatístico utilizado foi o SPSS. Para mais informações ver Kubrusly (2002).

²⁹ As variáveis são: números de teatros; índice de concentração de teatros na capital; índice de habitantes por teatro; percentual de municípios com escolas, oficinas ou cursos de teatro; percentual de municípios que realizaram festivais/mostras de teatro; percentual de municípios que realizaram concurso de dramaturgia; percentual de municípios com grupos artísticos de teatro; percentual de municípios com teatro ou sala de espetáculos; curso de graduação em teatro ou artes cênicas; e percentual de controle dos teatros pelo poder público.



Fonte: Elaboração própria com base em dados da Funarte.

É possível considerar que haja 4 grandes grupos, se consideramos como linha de corte a distância de 130: o primeiro que vai de Amazonas ao Tocantins; o segundo, que é o mais heterogêneo, parte desde a Bahia até Roraima; o terceiro grupo vai de Pernambuco ao Acre; e por fim, o quarto grupo que é composto por São Paulo e Rio de Janeiro.

O primeiro grupo é o mais carente de atividade teatral em relação à média nacional, sendo a média do número de habitantes por teatro nesse grupo o maior de todos os outros, em torno de 170.000 habitantes. Isto porque este agrupamento detém 65 teatros, que corresponde apenas 5,3% do total no Brasil, sendo que, em média, 71,3% desses teatros se situam na capital desses estados. Isso é compatível com o baixo percentual de municípios com teatros ou salas de espetáculos, que é em média 9,2%. Quanto à qualificação, possui apenas 3 cursos de graduação em teatro ou artes cênicas, estando 2 situados em Goiás, e apenas 8,9% dos municípios têm escolas, oficinas ou cursos de teatro em média.

O segundo grupo, mais heterogêneo e maior quanto ao número de estados, reúne 429 teatros, aproximadamente 35% do total nacional. Entretanto, os estados de Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Bahia concentram mais da metade desses teatros. O índice de habitantes por teatro

cai drasticamente para 0,8, assim como o percentual de municípios com teatro e salas de espetáculos sobre para 17,8%, em média. No entanto, o índice médio de concentração dos teatros nas capitais ainda é alto, 68,4%. Já a qualificação dos trabalhadores tende a ser maior em média, já que se obtêm 36 cursos de graduação (com destaque para Minas Gerais, Bahia, Santa Catarina e Distrito Federal) e o percentual médio de municípios com escolas, cursos e oficinas é em torno de 19%.

O terceiro grupo tende a apresentar, em média, melhoras em quase todas as variáveis consideradas, e por isso se distancia significativamente dos outros dois agrupamentos. Ainda que detenha 198 teatros (16,1% do total nacional), a média de teatros por unidades federativas é maior do que a do grupo anterior. Há uma maior dispersão dos teatros pelos municípios, reduzindo a concentração na capital (63,8%), aumentando o número de municípios com acessos a esse equipamento cultural (31,6%), assim como o percentual de municípios com escolas, cursos e oficinas pula para 36%, em média. O que se destaca nesse grupo é a presença do estado do Acre, pois embora detenha apenas 6 teatros concentrados na capital, a dispersão de salas de espetáculos é a maior do grupo (40%), e metade dos seus municípios realizam festivais ou mostras de teatros. Nesse sentido, esse agrupamento se destaca principalmente pelo melhor acesso da população à atividade teatral, seja por causa do maior número de teatros e salas de espetáculos dado o tamanho da população, seja graças aos festivais e mostras de teatros.

Por fim, o último agrupamento, mais distantes dos demais, trata do principal eixo da atividade teatral que são o Rio de Janeiro e São Paulo. Sozinhos concentram 43,7% dos teatros nacionais e 37,8% dos cursos de graduação. O percentual de municípios que realizam festivais é em média de 42,9% e o de municípios que realizam concurso de dramaturgia é 19,2%. A dispersão dos equipamentos teatrais é mais homogênea, e diferente dos outros grupos, o controle dos teatros deixa de ter como predominância o poder público (federal, estadual e municipal) e passa a ser característico o controle privado. Uma justificativa para tal mudança de padrão reside no tamanho do mercado consumidor da atividade teatral, que muito provavelmente deve ser maior nesses dois estados, e por isso a maior possibilidade de exploração privada dessa atividade de forma permanente, isto é, que haja viabilidade econômica para a manutenção do teatro, não exigindo que o poder público tome a responsabilidade para si da oferta contínua desse bem.

Contudo, é possível que esse panorama se altere, pois outras capitais brasileiras além do Rio de Janeiro e São Paulo estão entrando na rota de diversas companhias teatrais, como Belo Horizonte, Recife e Porto Alegre. Além disso, tem se observado uma expansão do percentual de municípios com acesso a equipamentos culturais, como exposto na tabela 05 abaixo. Um argumento para a manutenção dessa expansão de salas de teatro é atual tendência de construção de salas de espetáculos dentro de shopping centers, seguindo a mesma estratégia de simbiose do cinema.

Tabela 05 – Percentual de municípios com equipamentos culturais.

	1999	2006	Var. %
Com 13 ou mais equipamentos culturais	4%	5%	25%
Com provedores de internet	16%	46%	188%
Com lojas de CDs e DVDs	34%	60%	76%
Com salas de teatro	14%	21%	50%
Com salas de cinema	7%	9%	29%
Com videolocadoras	64%	82%	28%
Com emissoras de TV	9%	10%	11%
Com rádios AM	20%	21%	5%
Com rádios FM	34%	34%	0%
Com livrarias	36%	30%	-17%

Fonte: IBGE

Elaborado pelo BNDES

Esses benefícios mútuos são traduzidos para o shopping center como o de maior fluxo de pessoas no seu espaço, ampliando o mix de opções de entretenimento aos clientes. Já para o teatro o benefício está na oferta de maior conforto e segurança, como também há a redução dos custos associados à ida ao teatro, como transporte, alimentação, etc., tendo em vista que o teatro como uma forma de entretenimento fora do domicílio, implica geralmente outros gastos, que compõem um *combo* de entretenimento, cuja disponibilidade e preços são relevantes na atração de público.

Segundo Sá-Earp & Sroulevich (2009), a prática de uma atividade de entretenimento externa, como ir ao teatro, raramente é uma atividade única, mas sim uma parte de uma sequência, formando um *combo* de entretenimento. A exemplo da ida ao cinema, 70% dos frequentadores faz outro programa antes ou depois da sessão (SÁ-EARP & SROULEVICH, 2009)

Baumol & Bowen (1966) estimam para o período de 1963 e 1964 que a despesa total associada ao consumo de teatro apresenta a seguinte distribuição: para a cidade de Nova Iorque, 53% é referente ao valor do ingresso, 25% de restaurante, 18% de transporte e 4% de babás. O mesmo padrão se observa para a cidade de Londres, sendo 56% referente aos ingressos, 19% de restaurante, 18% de transporte e 7% de babás.

Lévy-Garboua & Montmarquette (1996) avaliando os determinantes da ida ao teatro, consideram, além do preço médio do ingresso, o preço do estacionamento e da refeição pós espetáculo, bem como adotam como *proxy* aos custos de oportunidade variáveis binárias associadas à percepção do custo de programar a ida ao teatro e à existência de opções mais baratas como o cinema. Concluem que os custos de oportunidade são significativos na decisão de ir ao teatro para aqueles não são frequentadores, ao passo que para aqueles que foram a um teatro em um prazo mínimo de um ano, além dos custos de oportunidade, as despesas com alimentação e transporte tornam-se significativas.

Outra conclusão desse estudo é a da importância da acumulação de capital cultural nos indivíduos como um fator determinante na ida ao teatro. Esse capital cultural, segundo Benhamou (2007) deriva do aprendizado familiar, prolongado e consolidado pela escola e das experiências anteriores.

Coerente com essa tendência, os teatros tentam diversificar suas fontes de receita, incorporando outros produtos ao espetáculo, como lojas, cafeterias, etc., diversificando as suas fontes de receitas. Ademais, as novas salas de espetáculos buscam ser multifuncionais, a fim de poderem receber diversos tipos de espetáculos e assim reduzir os riscos de não ter pauta na agenda. Assim, Lévy-Garboua & Montmarquette (1996) observam que pessoas leigas buscam ir a espetáculos menos arriscados, isto é, aqueles que têm características que lhes garantem uma satisfação, tal como um ator consagrado, um texto clássico, um diretor renomado, etc.

CAPÍTULO III – A INOVAÇÃO NA ABORDAGEM NEO-SCHUMPETERIANA

Como se observou no capítulo anterior, a atividade teatral no Brasil não parece seguir uma tendência decrescente. Pelo contrário, o que se observa são períodos intercalados de ascensão e declínios. Em cada ciclo, novos elementos tornam-se preponderantes, inclusive novas funções são atribuídas ao teatro, sugerindo a presença e relevância de outros tipos de inovação nessa atividade além da inovação de processo. Outra observação verificada é que o início de cada período exige a reconfiguração da cadeia produtiva, que comumente é elaborada a partir da participação de agentes amadores.

Perante essas observações, urge a necessidade de avaliar a atividade teatral com base na inovação em um sentido mais amplo e, enfim, verificar se esta abordagem é capaz de explicar essa dinâmica observada historicamente. Entretanto, a teoria da inovação não é consensual, apresentando diversas abordagens. Segundo Erber (2009), existem 4 abordagens:

1. De origem do comércio internacional;
2. De crescimento econômico, incorporando o conceito de capital humano;
3. De origem neo-schumpeteriana;
4. De origem dos estudos sobre desenvolvimento.

Não é difícil de observar que a abordagem neo-schumpeteriana é a mais indicada, pois a sua avaliação parte de aspectos microeconômicos, favorável para a compreensão setorial. Além disso, essa abordagem é coerente com as tipologias da inovação, úteis para o entendimento das diversas formas que a inovação pode admitir.

A principal inspiração dessa abordagem são os trabalhos de Schumpeter, o qual coloca como centro da sua análise a inovação, que é entendida como resultado de esforços das empresas a fim de fazer frente às pressões competitivas e adquirir vantagens competitivas tal que lhes permitam auferir lucros maiores.

A concorrência capitalista é entendida como o enfrentamento de capitais na busca de oportunidades de valorização. A inovação, por sua vez, é uma promessa da valorização dos recursos ou ativos das organizações, cuja concretização exige uma aposta (investimento) por parte das empresas (CORAZZA & FRACALANZA, 2004). Assim, a inovação torna-se endógena e inerente ao sistema capitalista, e é responsável pela criação de diversidade e assimetrias de empresas e produtos.

O início da abordagem neo-schumpeteriana ocorre em meados da década de 70, quando Freeman (1974) resgata os trabalhos de Schumpeter sobre ciclos econômicos, avaliando os efeitos do processo de difusão das inovações nos movimentos cíclicos da atividade econômica mundial. Em 1982, ocorre a publicação da obra *Uma teoria evolucionária da mudança econômica* por R. Nelson e S. Winter, os quais buscam romper com a teoria microeconômica neoclássica³⁰ e desenvolvem por analogia à biologia os conceitos de rotina, busca e seleção.

Dosi, em 1982, define com base no trabalho de Kuhn (1962) os conceitos de paradigma e trajetórias tecnológicas. Arthur (1987, 1989) mostra que essas trajetórias competem entre si e podem apresentar mecanismos de autorreforço, fazendo com que haja retornos crescentes na tecnologia. Desta forma, as trajetórias tecnológicas são incertas e não são necessariamente a opção mais eficiente, sendo grande a dificuldade de se desviar de uma para ir para outra, tendo em vista os elevados custos perante as expectativas de ganhos.

Segundo ainda Arthur (1987), um dos motivos para que haja esse autorreforço da trajetória tecnológica é o acúmulo de conhecimento. Aliás, conforme argumenta Erber (2009), a abordagem neo-schumpeteriana na década de 80 teve grande apreço pelos estudos relacionados aos processos de criação e aquisição de conhecimento. Rosenberg, por sua vez, é um dos autores que mais se dedicaram aos processos de aprendizado e seus efeitos sobre a direção da trajetória tecnológica.

Por fim, esse capítulo não tem a intenção de mapear o desenvolvimento teórico da abordagem neo-schumpeteriana. O objetivo é apresentar conceitos e definições úteis que favoreçam e

³⁰ Os autores rejeitam o conceito de equilíbrio, e em vez de racionalidade substantiva, adotam a processual.

permitam a explicação dos fatos históricos observados. Entretanto, a princípio, é necessário compreender qual é a visão de inovação que essa abordagem detém, e por isso a primeira seção desse capítulo trata da visão ampla da inovação nessa abordagem. Logo após, na seção dois, são apresentados em linhas gerais os fatores condicionantes da inovação e da difusão, cujo entendimento é necessário para entender qual é o efeito da inovação sobre a dinâmica industrial, que é assunto da última seção desse capítulo.

III.1 – A visão ampla da inovação

Conforme dito anteriormente, a abordagem neo-schumpeteriana tem como principal inspiração as obras de Schumpeter e para esse autor, a inovação desempenha um papel central na dinâmica capitalista por romper com o *status quo* da economia, ou melhor, com o fluxo circular da renda e promover o desenvolvimento econômico (SCHUMPETER, 1964).

As inovações para ele são novas combinações de “materiais e forças” que alteram o espaço econômico em que as empresas atuam (SCHUMPETER, 1964). Nessa concepção de inovação já se pode observar a ampla extensão das inovações e suas possibilidades. No entanto, o autor enumera cinco principais casos de inovação: de produto, de processo, organizacional, novas fontes de matérias primas e novos mercados.

Nelson & Winter (1982) incorporam essa visão ampla da inovação ao definirem por analogia à biologia a inovação como sendo a mutação dos genes, isto é, das rotinas. As rotinas são os padrões comportamentais regulares e previsíveis das firmas, incluindo desde procedimentos técnicos bem especificados para a produção, até as políticas de investimentos e de gastos em pesquisas e desenvolvimento (P&D) (NELSON & WINTER, 1982).

Além de serem tarefas quotidianas dentro das empresas, também correspondem a um repertório de repostas diante de problemas frequentes ou já vivenciados, que por sua vez, não é exaustivo, havendo espaços para comportamentos discricionários, principalmente, perante novos problemas. Por isso que alguns autores consideram as rotinas como sendo a memória organizacional da empresa, o que é ainda compatível com a analogia biológica, pois se elas assumem a função que os genes detêm, elas determinam o comportamento do organismo (ainda que este seja condicionado ao ambiente competitivo), assim como condiciona a

interpretação do ambiente e seus sinais externos. Segundo Ménard (1997), as rotinas são formas de estocar informações e de interpretação de sinais externos à organização.

Logo, observa-se o grande espectro sobre o qual a inovação pode atuar, pois ela ao agir sobre as rotinas pode alterar desde especificações produtivas, gerando processos mais eficientes ou novos produtos, até novas formas e fontes de financiamento das suas atividades. A inovação não é restrita à expansão da fronteira de produção da firma.

Diante desse imenso escopo de atuação da inovação e da necessidade de identificação e mensuração das atividades inovativas, houve a necessidade de padronizar metodologias, definir conceitos de forma mais precisa e sugerir indicadores e estatísticas uniformes para a mensuração da inovação e do esforço inovativo. Para tal fim, a Organização para Cooperação e Desenvolvimento Econômico (OCDE) desenvolveu a primeira edição de um manual em 1990, chamado de Manual de Oslo. Em 2005, é lançada a terceira edição, a qual incorpora à tipologia anterior o conceito de inovação de marketing. Logo, a terceira edição de Manual de Oslo (OCDE, 2005) indica que há quatro tipos de inovação:

- a) De produto;
- b) De processo;
- c) Organizacional;
- d) De marketing.

A inovação de produto pode ser definida da seguinte forma:

Uma inovação de produto é a introdução de um bem ou serviço novo ou significativamente melhorado no que concerne a suas características ou usos previstos. Incluem-se melhoramentos significativos em especificações técnicas, componentes e materiais, softwares incorporados, facilidade de uso ou outras características funcionais. (...) A concepção é parte integrante do desenvolvimento e da implementação de inovações de produto. Entretanto, mudanças na concepção que não implicam em uma mudança significativa nas características funcionais do produto ou em seus usos previstos não são inovações de produto. Ainda assim, elas podem ser inovações de marketing. (OCDE, 2005: 57)

Como se pode observar, as mudanças no produto que podem ser consideradas como inovações de produto devem ocorrer na sua funcionalidade. Assim, um produto será inovador se as suas funções forem alteradas. No caso particular dos serviços, são considerados inovação de produto se incluir melhoramentos importantes na forma em que são oferecidas,

na adição de novas funções ou características em serviços existentes, ou na introdução de serviços inteiramente novos. (OCDE, 2005).

Dois exemplos desse tipo de inovação na atividade teatral podem ser citados: 1) a instalação de equipamentos como ar condicionado, representa uma melhoria na prestação do serviço; e 2) a passagem do teatro jesuítico para o teatro de entretenimento no século XVII, onde se observa uma mudança na função do teatro como arte na sociedade brasileira, pois o primeiro está atrelado ao mecanismo de educação e catequização e o segundo mais próximo do divertimento.

A inovação de processo, por sua vez, implica a implementação de novos métodos de produção ou de distribuição. Incluem-se mudanças significativas em técnicas, equipamentos e/ou softwares. Assim, as inovações de processo visam reduzir os custos de produção e de distribuição ou melhorar a qualidade do produto. Um bom exemplo de inovação de processo no teatro é a introdução da iluminação elétrica, que não só aumentou a qualidade dos espetáculos, como também permitiu a exploração de outras possibilidades cênicas.

Uma inovação organizacional é “a implementação de um novo método organizacional nas práticas de negócios da empresa, na organização do seu local de trabalho ou em suas relações externas” (OCDE, 2005). Em grande medida, esse tipo de inovação permite a melhoria do desempenho por meio da redução de custos administrativos ou de custos de transação, bem como estimula a satisfação no local de trabalho e por consequência a produtividade do trabalho, e promove o acesso a ativos não transacionáveis, como o conhecimento não codificado, ou reduz os custos de suprimentos.

Na atividade teatral, o surgimento da figura do encenador pode ser considerado uma inovação organizacional, pois a prática teatral anterior ao encenador se apresentava como um conjunto de elementos díspares que não traziam necessariamente uma coerência entre si, isto é, cenografias, figurinos, iluminação e atuação dos atores eram atividades desenvolvidas isoladamente, cada uma buscando a sua própria linha estética e artística. Cabia ao diretor apenas fazer as marcações de cenas, cuja habilidade era condicionada pela sua experiência. Em contrapartida, o encenador busca a conciliação desses elementos em prol de um propósito

artístico, havendo a necessidade de compreensão entre as partes quanto à atuação do outro. Dessa forma, o encenador rearranja e coordena os atores produtivos do espetáculo de modo que haja circulação de informações, alterando o padrão de organização desses elementos até então.

E por fim, a novidade da terceira edição do Manual de Oslo, a inovação de marketing. Ela está relacionada com “a implementação de um novo método de marketing com mudanças significativas na concepção do produto ou em sua embalagem, no posicionamento do produto, em sua promoção ou na fixação de preços” (OCDE, 2005: 59). Em geral, essas inovações são voltadas para atender as necessidades dos consumidores, abrindo novos mercados, ou reposicionando o produto de uma empresa no mercado. Este tipo de inovação incorpora as mudanças no design e na concepção do produto, podendo haver mudanças na forma e na aparência do produto. No entanto, não se considera inovação de marketing mudanças funcionais, já que essas pertencem às inovações de produto.

Essa tipologia, ainda que atualizada, não é exaustiva para as atividades culturais, pois o que se questiona é se mudanças estéticas são consideradas funcionais, apenas de concepção ou nenhuma das duas opções. Diante disso, surge a proposta de um novo tipo de inovação que seria a *soft innovation*, assim definida por Stoneman (2010). Segundo este autor, a *soft innovation* apresenta dois tipos.

1. O primeiro tipo é a inovação em produtos que não são geralmente considerados funcionais por natureza, mas que oferecerem apelo estético, ou seja, apelam para o intelecto ou para os sentidos. A introdução de qualquer novo produto estético ou variação de um produto é considerada uma *soft innovation*. Um exemplo seria a coletânea de Harry Potter.
2. O segundo tipo é aquela que ocorre em indústrias cujos produtos não são estéticos em si, mas funcionais. Assim, para além da sua funcionalidade, esses produtos podem ter muitas características não-funcionais, a saber as cores de um carro. Este seria o conceito comum ao de inovação de *marketing*.

Ainda é recente a definição desse novo tipo de inovação, e por isso indefinições e dúvidas quanto às suas características particulares são bastante comuns. O objetivo desse trabalho não é explorar essas lacunas, mas a apresentação dessa tipologia tem o intuito de mostrar que existem outros tipos de inovações para além da inovação de processo que estão presentes na atividade teatral. Embora teoricamente cada tipo de inovação esteja bem definida, é difícil na prática classificar as inovações nessa tipologia, principalmente porque algumas mudanças são capazes de provocar modificações em diversos atributos, sendo impreciso encaixar essas inovações em apenas cinco tipos.

A atividade teatral por suas características torna ainda mais difícil o uso categórico dessa tipologia. Por pertencer ao setor de serviços, o seu processo de produção se confunde em partes com a oferta do serviço, e por isso não é claro distinguir quando uma inovação é de produto ou é de processo. Ademais, por ser uma atividade cultural e de apelo estético, é difícil delimitar as fronteiras entre a inovação do produto, de marketing e de *soft innovation*.

No entanto, essa zona cinzenta em que a atividade teatral se inclui na tipologia de inovações não atrapalha a compreensão da inovação na dinâmica dessa atividade. Ainda que as definições se confundam, é necessário entendê-las isoladamente para que a análise da atividade teatral não fique restrita a um único tipo de inovação, podendo correr o risco de subestimar a sua dinâmica.

III.2 – Condicionantes do processo de inovação e de difusão

Já é largamente sabido que o processo de inovação e o de difusão não são passíveis de separação, pois ocorrem interações entre eles. É comum observar ao longo do processo de difusão o surgimento de inovações, principalmente incrementais que visam adequar ou aperfeiçoar a inovação original. Em contrapartida, algumas inovações exigem que haja previamente a difusão de tecnologias complementares para que a sua difusão ocorra. No entanto, para fins de uma melhor compreensão, serão apresentados esses processos de forma separada, ressaltando os seus condicionantes.

III.2.1 - O esforço de inovação

Como dito anteriormente, as empresas buscam promover inovações, pois estas lhe permitem adquirir vantagens competitivas que sustentarão ou aumentarão o seu crescimento. O esforço inovativo está associado a uma composição de aspectos internos, relativos à estratégia tecnológica e à capacitação da empresa, e externos, referentes ao ambiente competitivo.

Fatores internos

Os fatores internos à empresa que condicionam o tamanho e a direção do seu esforço inovativo podem ser agrupados em dois conjuntos: capacitações e estratégias.

1) Capacitações:

Segundo Tigre (2006), as capacitações das firmas são divididas em três tipos: capacitação produtiva, capacitação organizacional e capacitação tecnológica. As duas primeiras capacitações estão relacionadas ao uso dos recursos disponíveis para a produção segundo um nível de eficiência. Isto é, trata-se do uso de equipamentos, o desenvolvimento de rotinas, métodos e sistemas organizacionais e a capacidade de combinação de insumos. A capacitação tecnológica, por sua vez, está associada às habilidades técnicas, ao conhecimento individual e coletivo e à experiência tácita.

As capacitações necessárias para que a empresa promova uma inovação não estão restringidas às atividades de pesquisa e desenvolvimento, isto é, a inovação não é proporcional ao investimento em P&D. Conforme Rosenberg e Kline (1986) argumentam, existem ligações entre as diferentes atividades de pesquisa e as atividades industriais e comerciais dentro da empresa, tais como fluxo de informações, *feedbacks*, transferência de conhecimentos, etc.

Além disso, algumas capacitações devem ser dinâmicas e flexíveis para que possam acompanhar as mudanças do ambiente, e por fim adequar-se, adaptar-se ou se lançar em novas oportunidades. Teece & Pisano (1994), desenvolvem o conceito de capacitações dinâmicas, um subconjunto das capacitações, “que permitem a criação de novos produtos e

processos, e respondem às mudanças nas circunstâncias do mercado” (TEECE & PISANO, 1994: 199).

Grande parte das capacitações são definidas e aperfeiçoadas através do aprendizado. Ele ocorre em todo o espectro das atividades da firma e é entendido como um processo por ocorrer através da repetição e da experimentação ao longo do tempo. Malerba (1992) apresenta seis principais tipos de processos de aprendizado. São eles: *learning-by-doing*, *learning-by-using*, *learning-by-searching*, *learning-by-interacting*, *spill-overs* e avanço da ciência.

O *learning-by-doing* é um processo de aprendizado interno à empresa e está relacionado com os incrementos à produtividade devido à repetição de determinada função. Segundo Rosenberg (1982), esse tipo de aprendizado ocorre no estágio de produção industrial, depois que o produto já foi projetado, não sendo resultado direto dos esforços em P&D. “Nesse último estágio, a aprendizagem, conforme foi descrito por Arrow [1962] e por outros, consiste no desenvolvimento de crescentes habilidades de produção. Isso tem o efeito de reduzir os custos reais de mão de obra por unidade de trabalho” (ROSENBERG, 1982: 187).

O *learning-by-using*, por sua vez, está associado às experiências dos consumidores com o produto oferecido pela empresa, permitindo que a empresa reconfigure o seu produto a fim de adequá-lo aos padrões da demanda. Isto é, mesmo depois de considerado estabilizado, um novo produto é continuamente modificado seguindo os sinais da demanda (TIGRE, 2006). Segundo Rosenberg (1982), esse tipo de aprendizado é comumente não-integrado, isto é, não se cria um circuito de realimentação da inovação, onde o uso altera o projeto do produto. Nas suas palavras:

No segundo caso (o de conhecimento não-integrado), o conhecimento gerado leva a certas alterações no uso que não requerem quaisquer modificações no projeto do equipamento. Aqui, a experiência prolongada com o equipamento gera informações sobre o desempenho e as características operacionais que, por sua vez, levam a novas práticas que aumentam a produtividade do equipamento – seja pela extensão de sua vida útil, seja pela redução dos seus custos operacionais. (ROSENBERG, 1982: 190)

O *learning-by-searching* se refere ao aperfeiçoamento da busca por informações e tecnologias pelos diferentes meios disponíveis. A grande quantidade de informações disponíveis em

diferentes fontes requer filtros e análises para se transformar em conhecimentos úteis, implicando a especialização de recursos humanos e o uso de novos softwares de busca.

Já o *learning-by-interacting* trata do processo de aprendizado que ocorre através da interação entre as empresas e outras organizações e instituições, como centro de pesquisas, universidades, agências reguladoras, fornecedores, órgãos governamentais, clientes, etc. Conforme argumenta Lundvall (1992), o aprendizado é essencialmente interativo e derivado de relações comerciais entre diferentes instituições e, portanto, a análise do processo de aprendizado precisa levar em consideração também o contexto do sistema de inovação no qual está inserida a empresa.

Spill overs é um transbordamento da tecnologia entre as empresas. Segundo Tigre (2006), é uma forma tradicional de aprendizado baseada na contratação permanente ou temporária de técnicos experientes de outras empresas, sendo um meio rápido de se obter conhecimento sobre um determinado processo produtivo, sobre as características de um mercado ou mesmo para o projeto de um novo produto.

O aprendizado baseado no avanço da ciência refere-se àquele aprendizado derivado do monitoramento dos resultados de pesquisas realizadas em universidades e centros tecnológicos. Muito dos novos conhecimentos gerados pela ciência, definidos como conhecimento básico, não tem uma aplicação prática imediata, pois envolvem conceitos e princípios básicos ou experimentais sem viabilidade econômica assegurada. Cabe à empresa transformar tais conceitos em produtos e processos por meio do desenvolvimento experimental.

A transmissão de conhecimento entre os agentes deve levar em consideração o seu grau de taticidade. Quanto mais codificado é um conhecimento, mais fácil é a sua difusão, manipulação, armazenamento e reprodução via manuais, livros, revistas, documentos, etc. No entanto, quanto mais tácito for o conhecimento mais subjetivo ele será, sendo de difícil transmissão objetiva. Nesse caso, esse conhecimento reside nas habilidades e experiências pessoais ou de um grupo, e por isso, a forma mais comum de se adquirir esse conhecimento é através da experiência e/ou contratação de profissionais experientes de outras empresas.

O processo de aprendizado é inclusive um processo cumulativo, pois a absorção de novos conhecimentos depende dos conhecimentos previamente adquiridos. Em grande medida, o processo de aprendizado reforça a trajetória em que a empresa se encontra (ROSENBERG, 1982). Essa cumulatividade do conhecimento torna relevante a análise histórica do processo de aprendizagem de uma empresa para compreender as suas capacitações atuais, e por consequência o seu esforço inovativo. Ou seja, as condições iniciais e todo o processo são importantes para explicar a posição atual de uma tecnologia, caracterizando um *path dependence*.

Isto ocorre porque, ao longo do processo de desenvolvimento de uma nova tecnologia, conhecimentos vão sendo acumulados e novas questões ou problemas vão surgindo. A resolução desses problemas inaugura novos conhecimentos que valerão como um novo ponto de partida para novas sucessões de esforços inovativos. Além disso, o processo de aprendizado adquirido pela inovação permite o descobrimento ou aprimoramento de tecnologias na vizinhança da tecnologia desenvolvida.

Arthur (1987) enumera outras fontes de mecanismos de autorreforço que induzem um *path dependence*, para além do acúmulo de conhecimento: a) elevados custos fixos e de configuração, abrindo espaço para a exploração de economias de escala; b) efeitos de coordenação, onde há vantagens em seguir com os outros agentes econômicos tomando ações similares; e c) as expectativas adaptativas, pois o aumento da prevalência no mercado cria crenças que a mesma se mantenha no futuro.

Esses mecanismos de autorreforço criam retornos crescentes na tecnologia e como consequência para a trajetória tecnológica há quatro propriedades anunciada por Arthur (1989): a) a trajetória dominante ou prevalecente pode não ser aquela mais eficiente; b) ela se torna imprevisível e incerta, ainda que se tenha informação quanto à eficiência tecnológica; c) há possibilidades de irreversibilidade, isto é, o custo de sair de uma trajetória e ir para outra é muito elevado, não compensando a troca; e d) a trajetória torna-se não ergódica, onde pequenos eventos históricos tornam-se relevantes para a definição da direção da trajetória.

2) Estratégias:

Diante das múltiplas dimensões que a inovação pode agir, os esforços inovativos devem ser direcionados para um determinado subconjunto, pois existem incertezas quanto ao resultado dos esforços e há uma limitação cognitiva na percepção de todas as oportunidades de inovação³¹. Nesse sentido, a compreensão do esforço inovativo deve ir além da intensidade do esforço, considerando também a sua direção, e as estratégias de inovação das empresas são em grande medida as responsáveis pela definição dessa direção.

Nelson & Winter (1982) definem como processo de busca a estratégia da empresa em explorar potenciais oportunidades. Isto é, é a escolha da direção que o esforço de inovação vai seguir perante a multiplicidade de rotinas e os vários aspectos que a inovação apresenta (redução de custos, qualidade do produto, diferenciação, etc.). A busca é definida segundo as experiências prévias, as tentativas, os sucessos e fracassos que a empresa obteve nos seus esforços inovativos caracterizando a inovação como um processo e não pontual estrita à avaliação de custo-benefício.

Cabe destacar que o processo de busca pode ser entendido também como uma pré-seleção que ocorre no processo inovativo, onde a empresa determina para qual direção se concentrará o seu esforço inovativo, excluindo as possibilidades de explorar outras oportunidades.

A necessidade de se ter uma direção reside na incerteza e no desconhecimento de todas as possibilidades inovativas. Nelson & Winter (1982) ao elaborarem uma modelagem evolucionária do processo de inovação embutem dois processos estocástico no sucesso da inovação a fim de simular as incertezas inerentes a este processo: um relacionado com o sucesso do esforço de buscar inovações; outro associado ao esforço de tornar a inovação utilizável e compatível com os interesses da organização³².

³¹ Esse entendimento é herdado do trabalho de Simon (1965) no qual define a racionalidade limitada, bastante aceita na abordagem neo-schumpeteriana.

³² Schumpeter (1942) já tinha elaborado esta distinção entre invenção e inovação, e cabe ressaltar que nem todas as invenções se tornam inovações, pois podem não ser compatíveis com a análise de custo e benefício da organização; e nem toda inovação advém necessariamente de invenções, pois as inovações podem não utilizar de conhecimentos novos para serem utilizados, como é o caso do *container*.

Isso mostra que o processo de busca não está isolado das outras estratégias da empresa. Quando uma empresa decide inovar, está tomando também uma decisão organizacional e assumindo os riscos de mudança, e, por isso, um projeto de inovação precisa se adequar aos objetivos estratégicos mais gerais da empresa, tais como as suas políticas de preços e de diferenciação de produtos.

É claro que a elaboração da estratégia de inovação deve levar em consideração as capacitações que a empresa detém. Penrose (1959) argumenta que diversos recursos vão sendo acumulados ao longo do tempo pelas empresas, os quais podem se mostrar ociosos. No entanto ao definir uma empresa como sendo uma unidade autônoma de planejamento administrativo, a alocação entre diferentes usos desses recursos acumulados, isto é, o processo de inovação, é determinada pelas decisões administrativa. Nesse sentido, a estratégia de inovação age sobre as capacitações disponíveis à empresa.

Coerente com essa perspectiva de que as estratégias são condicionadas pelas capacitações, Freeman & Soete (1997) elaboram uma tipologia das estratégias de inovação com base nos atributos competitivos da empresa³³. Definem 6 tipos de estratégias: ofensiva, defensiva, imitativa, dependente, tradicional e oportunista.

Portanto, as capacitações adquiridas pela empresa e as suas estratégias inovativas agem de forma interativa no processo de inovação, alargando, de maneira endógena, as assimetrias entre as empresas.

Fatores externos

Os fatores externos que colaboram na determinação do esforço inovativo estão associados ao ambiente competitivo em que se encontram as empresas. Os elementos que configuram esse

³³ Os atributos considerados foram: pesquisa, básica e aplicada; desenvolvimento de produto; engenharia de projeto; engenharia de produção (qualidade); assistência técnica; patentes; informação técnico-científica; formação e treinamento de mão de obra; e planejamento a longo prazo.

ambiente são de seis categorias principais: a) relacionados à estrutura de mercado; b) de natureza político-jurídico-institucional; c) relacionados à situação macroeconômica; d) associado ao meio ambiente natural; e) de caráter social; e f) de caráter cultural³⁴. Possas (1999) ressalva que esses elementos são mutáveis e, em alguns casos, efêmeros, o que confere ao processo de seleção uma feição eminentemente histórica (POSSAS, 1999: 136).

Winter (1985 *apud* HASENCLEVER, 2002) define dois regimes econômicos com base nas características do ambiente competitivo: regime empreendedor e regime tradicional.

O regime empreendedor é aquele que se apresenta favorável às empresas que entram (ou que nascem) na indústria e é pouco receptivo às atividades de inovação das empresas existentes na indústria. Ele se opõe ao regime tradicional ou rotineiro, onde as grandes empresas estabelecidas são as principais responsáveis pela introdução de inovações. (HASENCLEVER, 2002: 435)

Ademais, o ambiente competitivo não só é capaz de moldar a competição, bem como é responsável pela seleção das inovações. A filtragem das inovações não fica a cargo apenas do mercado e muito menos a seleção implica resultados de máxima eficiência. Na verdade, o resultado da seleção é a sobrevivência dos genes (rotinas) mais adequados ao ambiente, considerando os fatores institucionais, as preferências dos consumidores, a localidade, entre outros. Considerando o ambiente competitivo como um conjunto complexo de fatores, prever o resultado da seleção é difícil e incerto.

Vale observar que o processo de busca e a seleção são aspectos simultâneos e interativos do processo evolucionário, pois os preços e a rentabilidade que tanto geram o *feedback* da seleção também influenciam as direções da busca. Uma firma que não esteja satisfeita com os resultados dos seus esforços em inovação, pode alterar o seu processo de busca, a fim de se adequar ao ambiente. Da mesma forma, a sucessão de inovações pode alterar o ambiente competitivo. Portanto, as firmas evoluem ao longo do tempo através da ação conjunta de busca e seleção.

³⁴ (POSSAS, S., 1999).

Em alguns casos, essa direção pode ser orientada por uma política governamental através de incentivos ou obrigações legais, caracterizando aquilo que Rosenberg (1969) define como sendo *focusing device*. Ademais, outros elementos definem a direção do esforço inovativos, como o paradigma tecnológico.

Dosi (1982) desenvolve o conceito de paradigma tecnológico a partir do conceito de paradigma científico de Kuhn (1962). Um paradigma tecnológico trata de ser um modelo ou um padrão de solução a problemas tecnológicos selecionados, baseados em princípios selecionados das ciências naturais e em tecnologias materiais selecionadas (DOSI, 1982: 152). Desta forma, um paradigma tecnológico concentra os esforços inovativos de uma indústria, ou mais, em alguns aspectos, exercendo um poderoso efeito de exclusão, pois “os esforços e a imaginação tecnológica dos engenheiros e das organizações em que eles estão inseridos estão focados em direções precisas enquanto eles estão, por assim dizer, ‘cegos’ em relação a outras possibilidades tecnológicas” (DOSI, 1982: 153).

Já a trajetória tecnológica é definida como o movimento multidimensional de trade-offs entre as variáveis tecnológicas que o paradigma define como relevantes. Em outras palavras, "(...) uma trajetória tecnológica (é) o padrão da atividade de resolução de problemas 'normais' (ou seja, de 'progresso') no terreno de um paradigma tecnológico" (DOSI, 1982: 154).

Outro fator externo que favorece o esforço inovativo são as interações das empresas entre si e entre outras organizações, como universidades, centro de pesquisas, etc. Além do aprendizado gerado já mencionado anteriormente, a cooperação entre os agentes redistribui os riscos e os custos da inovação, bem como favorece a complementaridade de capacitações. Segundo Tigre (2006) alguns aspectos favorecem a cooperação, entre eles, a convergência tecnológica e a necessidade de compatibilização de tecnologias ou de tecnologias complementares.

III.2.1 - O processo de difusão

O processo de difusão de uma inovação trata do aumento da participação dessa inovação na indústria. Nos termos evolucionários, os genes que foram selecionados pelo ambiente terão a sua participação na população aumentada por duas formas: a firma promotora da inovação bem-sucedida apresentará um crescimento nas suas vendas, elevando o seu *market share*; ou o

aumento da rentabilidade dessa empresa inovadora induzirá outras empresas a imitar a inovação para também explorarem a oportunidade, havendo uma difusão da inovação entre as empresas.

Alguns fatores facilitam ou impedem a difusão, e portanto têm impactos sobre o ritmo de difusão, o qual se refere à velocidade de adotantes da inovação. Um deles é o fator técnico. Cada inovação exige um determinado grau de conhecimento para a sua implantação e uso, isto é, a assimilação de uma inovação seja através de transferência de tecnologia ou via imitação requer capacitações específicas. Quanto maior for a exigência dessas capacitações, mais devagar ocorrerá a difusão.

A propensão de adoção da inovação não é uniforme entre as empresas também porque requer a avaliação individual dos agentes quanto aos benefícios e custos provenientes dessa mudança, isto é, a inovação deve estar alinhada a estratégia e interesses da empresa. Uma inovação que torne grande parte da tecnologia (equipamentos, conhecimento, etc.) da empresa obsoleta terá resistência à sua difusão, tendo em vista o alto custo de sucateamento. No entanto, se as expectativas quanto às receitas futuras proveniente dessa inovação for superior ao custo de troca, a empresa tende optar pela inserção dessa inovação.

Outro fator relevante é a necessidade de coevolução de algumas tecnologias. Algumas inovações para prosseguirem no seu processo de difusão precisam de que outras inovações sejam incorporadas. Isso é comum nas indústrias de rede, como as de telecomunicações, pois novos equipamentos dependem da disponibilidade de redes e sinais de interconexões. Nesse sentido, o avanço de alguma tecnologia em particular depende também do avanço das suas tecnologias complementares.

Existem também os condicionantes institucionais, que não só estão atrelados ao ambiente institucional³⁵, mas também com as instituições que estão associadas às atividades em

³⁵ Segundo Douglas North e Lance Davis (1971: 7), um ambiente institucional “é o conjunto de regras fundamentais de natureza política, social e legal, que estabelece a base para a produção, a troca e a distribuição”. Estariam incluídos o regime político, o direito civil, a constituição nacional, etc.

questão. São fatores institucionais relevantes na difusão: as agências de regulação; a disponibilidade de financiamento e incentivos fiscais à inovação; clima favorável ao investimento no país; acordos internacionais de comércio e investimento; sistema de propriedade intelectual; etc.

O número de adotantes da inovação e o número de potenciais adotantes também influenciam o ritmo da difusão. Um bom exemplo para entender a importância desses grupos na população é o modelo de difusão epidêmica, que se baseia em uma função matemática do tipo logit. Nesse modelo de inspiração também biológica, o período de inserção da inovação no mercado é marcado por pouca informação sobre ela, e por consequência, é forte a incerteza quanto ao seu desempenho e é pequeno o número de adotantes. Conforme mais firmas adotam essa inovação, maior é o fluxo de informação sobre ela, reduzindo a incerteza. Isso caracteriza uma situação de retornos crescentes para cada adotante, pois através do processo de aprendizado, mais informações quanto ao desempenho da inovação vai sendo emitida. Nesse período a taxa de difusão da tecnologia cresce, porém não de forma indefinida, pois o número restante de potenciais adotantes vai reduzindo, e por consequência, a taxa de difusão vai diminuindo até o ponto em que toda a população foi infectada com a nova inovação.

Esse modelo é passível de críticas³⁶, porém é útil para entender a importância da parcela de adotantes de uma inovação em uma indústria sobre o ritmo da difusão. Além disso, esse modelo é coerente e cria as bases teóricas, ainda que seja apenas para o formato da curva, para

³⁶ São duas grandes críticas a esse modelo de difusão epidêmica: 1) Assume-se que o ambiente do adotante é homogêneo e ignora as estratégias individuais, pois os adotantes são classificados em pioneiros, primeiro a imitar e atrasados. A métrica usada é a da capacidade de adoção da inovação, sem haver questionamento se tal inovação apresentará os mesmos desempenhos, isto é, se ela será rentável para todas as firmas. Uma inovação pode ser benéfica para uma determinada empresa em um ambiente em um determinado momento. 2) Ao longo do processo de difusão, inovações vão sendo incorporadas à inovação original a fim de adequá-la ao contexto de cada empresa, bem como de aperfeiçoá-la. É possível considerar que no final da trajetória, a tecnologia se diferencie significativamente daquela inicial. É nesse sentido que, embora se faça essa distinção para fins analíticos, os processos de inovação e de difusão na prática são indissociáveis.

outra construção teórica que é a do ciclo de vida do produto, tópico discutido no próximo capítulo.

III.3 – Efeitos da inovação sobre a dinâmica industrial

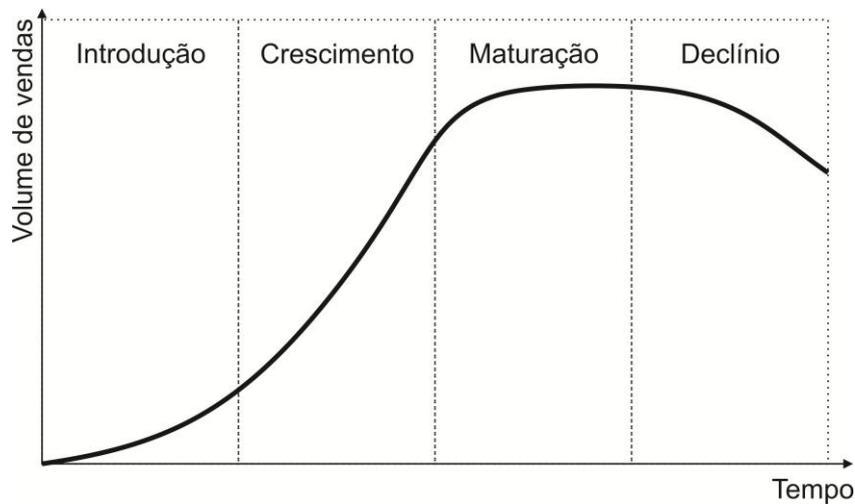
Schumpeter em 1942 já tinha cunhado o termo destruição criativa para revelar o efeito da inovação sobre a economia. A inovação é o motor de geração de diversidade na economia, no entanto, também é capaz de tornar obsoletos produtos, formas de negócios, equipamentos e conhecimentos, redistribuindo a renda pela sociedade. As empresas que não se adaptarem às novas condições terão dificuldades de sustentarem as suas posições na indústria frente às empresas inovadoras bem sucedidas.

O capitalismo, então, é, pela própria natureza, uma forma ou método de mudança econômica, e não apenas nunca está, mas nunca pode estar, estacionário. (...) A abertura de novos mercados (...) e o desenvolvimento organizacional (...) ilustram o mesmo processo de mutação industrial – se me permitem o uso do termo biológico – que incessantemente revoluciona a estrutura econômica a partir de dentro, incessantemente destruindo a velha, incessantemente criando uma nova. Esse processo de destruição criadora é o fato essencial acerca do capitalismo. (SCHUMPETER, 1942: 105)

Deste modo, uma inovação pode alterar o padrão de concorrência. Uma empresa que seja bem sucedida em uma inovação e consiga se apropriar dos seus benefícios provavelmente será capaz de eliminar as concorrentes desse seu mercado e elevar o grau de concentração. Outro caso seria empresas entrantes optarem por estratégias mais ofensivas de inovação a fim de conseguirem um espaço na competição em um mercado restrito a grandes empresas. Isso mostra que a inovação é capaz de alterar as estruturas industriais, e analiticamente, essas estruturas tornam-se variáveis endógenas na abordagem neo-schumpeteriana.

O modelo de ciclo de vida do produto, proposto inicialmente por Abernathy & Utterback (1978), é um esforço de esquematizar essa dinâmica industrial com base ainda na analogia à biologia. Assim como os seres vivos, o produto apresenta estágios, tais como: introdução, crescimento, maturação e declínio; como demonstrado na figura 02.

Figura 02 – Ciclo de vida do produto



O formato da curva é emprestado, como dito anteriormente, do modelo de difusão epidêmica, onde é nítido o formato em S, típico da função logit. Cada estágio tem aspectos próprios como será apresentado adiante. No entanto, cabe destacar que nem todas as indústrias apresentam esses estágios de forma nítida. Algumas têm determinados estágios mais prolongados ou encurtados, assim como outras inovações podem estender o ciclo de vida, inaugurar um novo ou até mesmo antecipar o declínio.

1) Introdução

O estágio de introdução trata-se do período de inserção da inovação no mercado, mais especificamente, de um novo produto. Esse novo produto pode inaugurar uma nova indústria.

O número de empresas é pequeno, sendo cada uma apostando em uma variação do produto. Essas variações competem entre si a fim de se tornar o padrão dominante. No entanto, essa definição é incerta, pois o mercado ainda não tem parâmetros objetivos de avaliação e alguns atributos da inovação, como o desempenho, ainda não foram testados através do uso ao longo do tempo. Assim, a escolha de uma dessas variações do produto reside basicamente no design ou nas características técnicas diferenciadas.

A incerteza proveniente da indefinição do padrão dominante contamina a estrutura industrial, que nesse estágio não está consolidada, sendo as barreiras à entrada definidas em função da capacitação tecnológica para desenvolver novos produtos. As escalas de produção e as

necessidades de investimentos em ativos fixos ainda não são críticos diante da necessidade de recursos humanos, tais como cientistas, engenheiros, etc.

2) Crescimento

À medida que uma variação do produto vai se tornando dominante, o processo de difusão se acelera, tendo em vista que maior é o número de adotantes dessa inovação e também maior é o conhecimento acumulado. As inovações mudam o foco: deixam de buscar o desenvolvimento de variações do produto original para se dedicarem a melhorias incrementais no desempenho e no design do produto, adequando-o ao ambiente. O *learning-by-using* exerce esse *feedback* da adequação do produto, tornando geralmente a relação produtor-consumidor relevante para o sucesso dessas inovações incrementais.

Ademais, iniciam-se esforços de buscar inovações ou aperfeiçoamentos a fim de tornar a produção do produto passível de aumento de escala, sugerindo uma preocupação com o processo produtivo.

A consolidação de padrões também altera o foco das empresas quanto às suas políticas, pois nesse estágio o esforço centra-se em outras funções para além da busca de inovações, tais como propaganda e marketing, serviços ao cliente, preços e qualidade. Por isso, os recursos humanos críticos nesse estágio são relativos aos gerentes capazes de coordenar eficientemente as operações para o crescimento.

Quanto à estrutura industrial, ela tende a se concentrar. Primeiramente porque a definição da variação do produto dominante faz com que algumas empresas sejam favorecidas, isto é, bem sucedida perante o fracasso de outras. Essas empresas se não tiverem capacitações necessárias, dificilmente conseguirão manter as suas posições nesse mercado. Isso favorece o processo de fusões e aquisições de empresas, compatível com a intenção de aumento de escalas de produção.

Desta forma, com o aumento da escala mínima de produção, as barreiras à entrada transfiguram-se em crescente necessidade de capital, expulsando as pequenas empresas ou

aquelas que não têm acesso à capital. Outra barreira à entrada é proveniente da política de propaganda e publicidade.

3) Maturação

O produto está consolidado e as vendas estão estabilizadas. As inovações incrementais tornam-se menos frequentes e os processos produtivos se tornam mais padronizados. Assim, a diferenciação do produto é baixa, por consequência, o prêmio da diferenciação é reduzido, tornando a competição nessa indústria restrita a baixos custos de produção.

As capacitações críticas nesse estágio são as produtivas, ou seja, a capacidade de produzir com menor custo se destacam como vantagens competitivas nesse estágio. Os recursos humanos mais críticos nessa fase são os trabalhadores de chão de fábrica, pois a produção entra em uma fase de massificação em que as rotinas estão consolidadas e os salários passam ser um item importante de custos. Não à toa, é comum a transferência dessa indústria nesse estágio para países com mão de obra barata.

A necessidade de capital se torna ainda maiores, devido à grande demanda por investimentos em plantas industriais e/ou serviços, além de exigir uma estrutura mais complexa de comercialização. A concentração de mercado se estreita, estabilizando por fim a configuração industrial desse mercado, em geral, na forma de oligopólios com baixo grau de diferenciação.

4) Declínio

O declínio de um produto está associado com o deslocamento da demanda para outros produtos substitutos. O aparecimento desses produtos substitutos pode estar relacionado com inovações que inauguram outros ciclos de produto que competem com esse produto já estabelecido.

Assim como o produto, a sua indústria também define *ceteris paribus*. Contudo, é difícil esperar um comportamento passivo das empresas, que resistirão à desvalorização do seu capital. Por isso, é possível supor que medidas de revitalização do produto sejam tomadas

para estender a sua vida, tais como: promoção de inovações incrementais de design; redução de custos; melhoria de desempenho; desenvolvimento de inovações complementares; reposicionamento do produto; etc.

Esse modelo de ciclo de vida do produto já recebeu diversas críticas. Windrum & Birchenhall (1998) questionam a existência de um padrão dominante, contra-argumentando que é possível existir outras variações de produtos caso a demanda não seja homogênea. Desta forma, no caso de heterogeneidade de consumidores, é possível que haja espaços econômicos para que variações do produto coexistam sem que haja a convergência a um padrão dominante.

Tendo isso em vista, Carlota Perez prefere a definição de ciclo de vida do sistema tecnológico, o qual não se restringe a um produto, mas ao conjunto de capacitações necessárias para a produção de determinados produtos compartilham alguns atributos. Freeman (1991) argumenta que um sistema tecnológico reúne uma constelação de inovações que se interrelacionam por questões técnicas e também apresentam interdependência econômicas e inovações organizacionais. Um exemplo do autor é a consolidação do hábito do consumidor de usar o sistema de crédito na compra de produtos inseridos no sistema tecnológico dos eletrodomésticos.

Desta maneira, não só a inovação é sistêmica, como a tecnologia também assim é, havendo “a impossibilidade de constituição isolada de uma tecnologia. As tecnologias estão, por assim dizer, imersas em um contexto com dimensões tecnológicas, sociais e econômicas” (CORAZZA & FRACALANZA, 2004: 136).

Outra crítica cita a aparente hierarquia que o modelo de ciclo de vida sugere entre os tipos de inovação, onde a inovação de produto dá início ao ciclo e nos estágios de crescimento e maturação há um esforço de inovação de processo e organizacional. Contudo, várias inovações de processo abriram espaço para que fosse possível a exploração de novos produtos.

Essas críticas não invalidam o uso do modelo de ciclo de vida do produto, apenas sugerem o seu uso consciente quanto às suas limitações, e sempre que possível considerar a avaliação de

cada caso em particular para entender o padrão de desenvolvimento de uma indústria em período de tempo.

CAPÍTULO IV – AVALIANDO O CASO DO TEATRO

No segundo capítulo, ao traçar um breve histórico da atividade teatral no Brasil, observaram-se alguns fatos estilizados que não estão presentes na abordagem tradicional do modelo de doença de custos (assunto do primeiro capítulo). O terceiro capítulo aponta para uma abordagem que seja capaz de explicar esses fatos, bem como apresenta os principais conceitos que são necessários para avaliação, sob essa abordagem, da atividade teatral, que é a finalidade desse último capítulo.

Para melhor exposição optou-se por apresentar os fatos estilizados encontrados no capítulo 2 e em seguida apresentar as suas explicações sob a luz da abordagem neo-schumpeteriana.

IV. 1) Há uma periodização da atividade teatral

Ao longo da história do teatro no Brasil, é possível perceber certos padrões definidos, que permitiram aos historiadores e estudiosos elaborarem uma periodização da produção teatral. Cada período, por assim dizer, apresenta características específicas que não tangem apenas aos atributos estéticos, mas também à composição e às relações dos agentes que constroem a cadeia produtiva do teatro.

Becker (1977) cria o conceito de mundo artístico para tratar do “conjunto de pessoas e organizações que produzem os acontecimentos e objetos definidos por esse mesmo mundo como arte” (BECKER, 1977: 9). Logo, cada período do teatro poderia ser entendido como um mundo artístico, sendo o seu produto resultado de uma ação coordenada de agentes cuja cooperação é necessária para a realização do trabalho como ele é.

Para que um espetáculo ocorra é necessário que alguém tenha escrito a peça, que haja pessoas capazes de entendê-la e encená-la, alguém que coordene esses atores e os outros elementos cênicos; alguém que defina como será o cenário, e alguém que o produz. O mesmo se dá com o figurino e a iluminação. É necessário encontrar um espaço para ensaiar e para se apresentar, os quais pertencerão a alguém. Publicidade deve ser feita e ingressos vendidos. E assim por diante.

A coordenação dessas tarefas é necessária a fim de que o produto seja concretizado de modo mais harmônico ou menos conflituoso entre os agentes. Entretanto, essa coordenação não é definida intencionalmente por um subgrupo de agentes de um mundo artístico. Ela é devida a uma convenção, isto é, “as pessoas coordenam as suas ações a partir de um conjunto de concepções convencionais incorporadas numa prática comum e nos produtos materiais do mundo a que pertencem” (BECKER, 1977: 10). Nesse sentido, um mundo artístico não define só o que vai ser produzido, mas também desenha as redes de cooperação entre os agentes que a compõem, determinando entre eles quem são os mais relevantes no processo produtivo³⁷.

Uma convenção social, segundo Fiani (2011), apresenta como características uma regularidade de conduta, que é aceita pelos membros de um grupo em sua interação mútua, sem que haja uma autoridade impondo essas regras de conduta. A convenção se sustenta nas expectativas de que os outros indivíduos seguirão essa regularidade, e um agente em particular prefere seguir a convenção a fim de aproveitar a rede de cooperação já existente.

Um mundo artístico, visto como uma convenção, baseia-se nas expectativas dos agentes de que os demais seguirão operando da mesma forma. Isto é, um mundo artístico ao definir um consenso de como as funções e as atividades se distribuirão entre os agentes imprime a percepção entre eles que essa distribuição se manterá constante. Becker (1984) afirma que é possível a padronização da produção através da criação de rotinas, sem ao menos haver uma comunicação quanto a isto, pois basta que ao menos cada agente se refira ao passado.

If the people involved all do the most likely thing, they will achieve the result they want, and thus increase the likelihood that the next time a problem they define as similar arises, they will

³⁷Becker (1974) afirma que há uma divisão do trabalho da produção artística e que é possível classificar os agentes pelas suas funções em artistas e pessoal de apoio. Os artistas seriam aqueles que desempenham funções que exigem talento ou sensibilidade artística (BECKER, 1974). O pessoal de apoio, por sua vez, não apresenta alguma especificidade nos seus trabalhos, ou suas atividades são menos preocupantes para o sucesso do produto artístico. Desta forma, a relevância do artista reside na sua habilidade exclusiva e valorizada que pode ser definida por talento nato, experiência e conhecimento. No entanto, quem define se tal especificidade é relevante para a produção artística é o mundo artístico, e por isso, a mudança de mundos também pode significar mudanças na definição de quem é artista ou pessoal de apoio. Como ressalta Becker (1974), essa divisão de trabalho não é natural, mas sim consensual, dependendo da situação.

all use the same solution, and that will still further increase the likelihood that they will use the solution in the future... and so on. (BECKER, 1984: 56)

Um exemplo de convenção na produção teatral vem do período das comédias de costumes. Não raro, quando a cena era do personagem principal, o ator que o encenava assumia a posição central do palco e os demais atores afastavam-se dele a fim de aumentar o espaço de atuação do primeiro ator e também dar destaque a ele.

Ademais, a convenção também é compartilhada com os consumidores. Kant, no século XVIII, afirmava que a apreciação estética de uma obra de arte não é estritamente subjetiva, havendo aspectos objetivos que são trabalhados pela interação dos consumidores com a produção artística de um mundo. O entendimento de uma obra depende da faculdade racional que organiza as impressões e sensações obtidas diante da obra. Segundo Becker (1984):

Humanistic scholars have found the concept of the artistic convention useful in explaining artists' ability to make art works which evoke an emotional response in audiences. (...) Only because artist and audience share knowledge of and experience with the conventions invoked does the art work produce an emotional effect. (BECKER, 1984: 29)

Essa situação coloca em questão a frequência do consumo como um dos determinantes do consumo futuro. Isto é, o compartilhamento da plateia dos mesmos valores estético com um mundo artístico se dá em grande parte através da ida ao teatro. Desta forma, observa-se um processo de aprendizado definido pelo consumo, tendo a experimentação um papel relevante para iniciar esse processo de aprendizado com algum mundo artístico em particular.

Um exemplo de convenção como um conhecimento compartilhado com os espectadores é o teatro grego antigo em que as entradas e saídas dos personagens, as suas vestimentas e as suas máscaras estabeleciam seus atributos, tais como se eram reis, deuses, coro, etc.

O mundo artístico também dita quais materiais serão usados; quais abstrações serão usadas para difundir ideias e experiências particulares; de que forma os materiais e abstrações serão combinadas; sugere a dimensão apropriada da obra; bem como regula as relações entre artistas e plateia, especificando os direitos e as obrigações entre ambos. (BECKER, 1974)

Essa função da convenção em definir o *modus operandi* da produção artística de um mundo específico é familiar e compatível com a definição de paradigma tecnológico de Dosi

apresentada no capítulo 3. Ambos direcionam os esforços criativos para um subconjunto de possibilidades, sendo o primeiro voltado para as artes e o segundo, para as ciências e tecnologia. Assim, ambos exercem um efeito de exclusão.

O paradigma tecnológico define os padrões dos modelos de organização, dos processos produtivos e dos produtos. O mesmo ocorre no mundo artístico, no entanto, em uma escala menor, pois os paradigmas tecnológicos estão associados a grandes ondas de desenvolvimento, cujas unidades de medida são séculos. Já os mundos criativos são mais curtos, perduram décadas, e as mais recentes parecem se encurtar tendo em vista o desenvolvimento dos meios de comunicação.

Uma possível justificativa dessa duração menor dos mundos artísticos com relação aos paradigmas tecnológicos reside no fato de o tempo de vida média de uma companhia de teatro ser bem menor do que a de uma firma. Nesse caso, a persistência de determinadas rotinas é reduzida no teatro, diferente de firmas tradicionais, onde as novas rotinas são padronizadas e por isso mantêm a memória da organização, perpetuando por algumas gerações de trabalhadores.

No caso do teatro, a unidade produtiva é a companhia teatral e a rotatividade dos atores é grande. Isso ocorre porque a forma de produção das companhias em grande medida é baseada em projetos, ou melhor dizendo, em espetáculos. Assim, após o término de uma temporada de um espetáculo aquele grupo de agentes pode se desmanchar, permanecendo apenas alguns deles, misturados a novos integrantes, na elaboração de outro espetáculo. Desta forma, observa-se que há saídas e entradas de membros ao longo da vida de uma companhia, fazendo com que a memória organizacional se dissipe e inicie uma nova.

Outro paralelo entre os conceitos de paradigma tecnológico e mundos artísticos é que em ambos é possível observar um conjunto de trajetórias. Isso ocorre porque o manual implícito que a convenção define não é exaustivo, havendo espaços para a atuação de idiosincrasias dos artistas. Assim, dentro do mesmo mundo artístico, diferentes artistas conseguem seguir uma linha estética particular, ainda que compartilhem alguns valores estéticos e quase toda rede de cooperação existente.

Em suma, a atividade teatral é repleta de mundos artísticos, cada qual definindo as relações e os agentes, exprimindo por sua vez peculiaridades a cada período de predominância de um mundo artístico, sendo possível, por consequência, a distinção entre eles e a sua periodização.

IV.2) Cada período apresenta ascensões e declínios

Esse fato estilizado trata da dinâmica dos mundos artísticos e seus efeitos sobre a atividade teatral. Para entender os porquês e como que mundos artísticos nascem e desaparecem é que se faz necessário resgatar o modelo de ciclo de vida do produto, explicitado no capítulo anterior. Nele, um novo ciclo de produto é inaugurado com a inserção de novos produtos, repleto de variações que competem entre si, instaurando uma grande incerteza quanto ao futuro padrão dominante. Assim, para analisar o nascimento de um mundo artístico dever-se-á avaliar como um novo produto é criado.

Cabe aqui destacar que é possível considerar que antes mesmo de haver a inovação de produto, houve a necessidade de outros tipos de inovações, como organizacionais, de processo, de *marketing*, etc. Essas inovações teriam tornado viáveis a criação de novos produtos.

Some art worlds begin with the invention and diffusion of a technology which makes certain new art products possible. The technical development will likely have originated for nonartistic purposes, for art is seldom important enough to attract serious inventors to its problems. (...) Some art worlds begin with the development of a new concept, a new way of thinking about something, whose possibilities can be explored and exploited just as a technical development is. (BECKER, 1984: 311)

a) Introdução de um novo mundo artístico:

Como já foi apresentado, o desenvolvimento de um novo produto está inserido no rol de tipos de inovações possíveis, as quais apresentam condicionantes internos e externos. Uma inovação no teatro não é diferente. Um agente que deseja inserir uma inovação deverá ter no mínimo capacitações para desenvolver algo novo.

Segundo Becker (1984), a primeira etapa na inserção de uma inovação é ter uma ideia³⁸. *“Producing the idea may require enormous effort and concentration; it may come as a gift, out of the blue; or it may be produced routinely, by the manipulation of well-known formulas”* (BECKER, 1984: 2). Depois, a próxima etapa é executar essa nova ideia, o que traz consigo desafios e exige certas habilidades e condições para a sua realização.

Durante a história do teatro até 1950, grande parte das inserções de inovações foi trazida originalmente do exterior, havendo posteriormente, com a maturação e difusão, o aperfeiçoamento e adequação do produto e dos seus processos produtivos e organizacionais. Como exemplo, há o Padre Anchieta e o início do teatro jesuítico; e Ziembinski e o início do modernismo, etc. Neste último caso fica clara a relevância que o conhecimento acumulado tem sobre o processo de inovação, pois Ziembinski tinha adquirido conhecimentos na escola expressionista, cujos valores estéticos ainda não tinham chegado aqui no Brasil, e, portanto, a sua vinda trouxe consigo elementos estéticos distintos dos vigentes, permitindo a inauguração de um novo mundo artístico.

Essa percepção de inovação como algo já conhecido, porém novo para um mercado específico já estava presente nas obras de Schumpeter e ainda é mantida nos principais manuais de inovação, como as versões do Manual de Oslo. Essa percepção embute em si a dimensão da localidade da inovação, que no caso do teatro permite que haja a importação de mundos artísticos de outros locais, considerando as adaptações, adequações e aperfeiçoamentos inerentes ao processo de difusão.

Voltando para os condicionantes do processo de inovação, para além das capacitações, há as estratégias, que no caso do teatro se reduzem às motivações dos artistas. Em relação a essa motivação, Becker (1977) cria uma tipologia quanto aos artistas, anunciando quatro tipos: profissional integrado, inconformistas, artistas ingênuos e aquele que faz arte popular.

O primeiro trata daquele artista que aceita a convenção do mundo artístico em que está inserido e decide seguir a mesma direção. O seu esforço de coordenação ou potenciais

³⁸ A compreensão de como emerge uma ideia criativa no artista não é do escopo desse trabalho, mas Becker (1984) apresenta indícios e caminhos para avançar nesse estudo com uma percepção mais sociológica.

conflitos com o pessoal de apoio serão menores, pois todos desse mundo artístico já sabem de antemão suas obrigações e funções. Nesse caso, o artista pode se dedicar exclusivamente aquela atividade que executa, entretanto, “não há dúvida de que um trabalho desse tipo poderia ser relativamente monótono para os seus participantes, na medida em que, por definição, não conteria nenhum elemento inédito, único, ou que chamasse a atenção. Nada no trabalho viria a violar as expectativas” (BECKER, 1977: 12).

Já o artista inconformista não aceita o mundo artístico em que foi educado. Isso lhe traz obstáculos com relação à produção e difusão da sua arte, pois terá que empreender tempo e recursos em outras funções por não ser compreendido ou por haver uma resistência da rede de cooperação com relação à mudança. Assim, esse tipo de artista tem um desejo de transformar o mundo artístico em que vive, quebrar algumas convenções e inaugurar novas. Mas isso implica dificuldades, quiçá, impossibilidades.

Cabe fazer uma observação quanto a essa ruptura de um mundo artístico com o outro instaurado pelo artista inconformista, pois ela não é completa. O artista inconformista não consegue destruir todas as convenções e propor novas substitutas, pois por ter sido criado nesse mundo artístico a sua visão de mundo é parcialmente definida por esse mundo a que se opõe. “Em suma, o inconformista está orientado para o mundo da arte canônica e convencional. Ele se concentra na mudança de algumas das convenções que regulam o seu funcionamento e, de modo mais ou menos ingênuo, aceita todo o restante” (BECKER, 1977: 17).

Além disso, conforme Becker (1984) afirma, a comunicação entre os agentes é definida também pela convenção, e por isso, a busca pela destruição completa das convenções que sustentam um mundo torna o artista incompreensível. “*Even when you don't want to do what is conventional, what you do want to do can best be described in the language that comes from the conventions, for it is the one language everyone knows.*” (BECKER, 1984: 57)

Como se pode perceber, esse comportamento de direcionamento ou de concentração dos esforços para um subconjunto das convenções está alinhado com a definição de busca da economia evolucionária. O artista escolhe de antemão se deseja seguir o caminho já existente, sendo as possibilidades de exploração de inovações menores, ou em grande medida,

marginais; ou alterar o mundo artístico vigente, porém se dedicando a apenas algumas convenções, ainda que não se tenha a percepção de que outras convenções serão mantidas e levadas para o novo mundo artístico.

O artista ingênuo não compartilha de um mundo artístico e muito menos tem consciência das suas capacitações. No entanto, ao utilizar suas competências em outras atividades não-artísticas para elaborar um produto artístico, inaugura despreziosamente um novo mundo artístico. Esse caso não é muito comum, ainda mais porque esses artistas, por não terem a consciência do mundo artístico que instaurou e de suas habilidades, não conseguem manter uma produção contínua, tornando as suas obras fatos isolados.

Por fim, o artista que produz arte popular, não julga o seu trabalho como arte. Em grande medida, essa produção artística está relacionada ao desempenho de uma ação de maior importância e sem fins artísticos. Um bom exemplo é o canto dos trabalhadores, que ajuda na definição do ritmo da produção. No entanto, esse caso pouco se aplica para a produção teatral.

Como pode ser percebido, a construção de novos mundos artísticos se baseia na figura do indivíduo, mais especificamente, no artista, tanto por causa das suas capacitações mínimas, tanto pelas suas motivações em relação ao mundo artístico ao qual pertence. Essa posição central que o artista adquire na renovação da atividade teatral é análoga à função do empreendedor schumpeteriano. Schumpeter (1964) defendia que as inovações ocorrem primordialmente em novas empresas que geralmente começam a produzir em paralelo às empresas estabelecidas.

(...) função dos empresários é reformar ou revolucionar o padrão de produção explorando uma invenção ou, mais geralmente, uma possibilidade ainda não tentada de produzir nova mercadoria, de produzir uma já existente de maneira nova, de abrir uma nova frente de oferta de materiais, uma nova colocação para produtos existentes, de reorganizar uma indústria e assim por diante. (SCHUMPETER, 1964: 173)

Outro fator, porém externo, que condiciona o processo de inovação é a rede de cooperação. A criação de um novo produto exige modificações nessa rede de cooperação, que nem sempre está disposta ou disponível para a inovação. A resistência à inovação por parte daqueles que pertencem a um mundo artístico está associado principalmente a dois motivos: percepção natural da convenção e mecanismos de autorreforço.

O primeiro trata do fenômeno que Becker (1974) cita como resistência a mudanças. Ele afirma que embora o mundo artístico seja um consenso criado, e por isso, ele é circunstancial, os seus membros integrantes o consideram como natural e têm dificuldades de perceber e interpretar o ambiente de forma distinta³⁹.

Completar a essa resistência cognitiva, há o outro motivo que trata daqueles mecanismos de autorreforço de uma trajetória tecnológica anunciados por Arthur (1987)⁴⁰. Exceto os elevados custos fixos, o teatro apresenta os outros mecanismos: conhecimento acumulado, efeitos de coordenação e expectativas adaptativas.

O primeiro deles é o processo de aprendizado que ocorre via *learning-by-doing* e *by-interacting* dos agentes ao longo do tempo no mesmo mundo artístico. Há um aperfeiçoamento e aprofundamento do conhecimento naquela direção específica guiada pelo mundo artístico e, nesse sentido, a parição de um novo mundo que torne ainda que parcialmente esse conhecimento obsoleto é recebida com certo grau de resistência vis à vis a desvalorização do ativo intangível construído ao longo de um tempo e esforços. Desta forma, a rede de cooperação, com o passar do tempo, especializa-se nas suas funções e relações, e uma inovação pode implicar a obsolescência de parte desse conhecimento acumulado, causando uma resistência a essa mudança.

A existência de uma rede de cooperação ressalta os benefícios de seguir com a cooperação já estabelecida frente aos custos de desenvolver uma nova. Aceitar a rede de cooperação de um mundo artístico é benéfico para agentes porque as funções e obrigações já estão bem definidas consensualmente, sendo menores as possibilidades de conflito entre os agentes. No entanto, o artista tem restringidas as possibilidades da sua obra pelo trabalho do pessoal de apoio.

³⁹ Nesse caso em que a convenção é assumida inconscientemente, ela é frequentemente incorporada nos equipamentos e quando isso ocorre, começa a haver necessidades de um conhecimento básico para a operacionalização do equipamento. Ainda que menos frequente do que na música com o uso de diversos instrumentos, é possível verificar esse fenômeno no teatro ao se voltar para a iluminação cênica. Ela em grande medida incorpora o aprendizado associado aos efeitos das luzes sobre as cenas, bem como exige dos seus operadores conhecimentos mínimos.

⁴⁰ Ver capítulo 3, seção 2.1.

Caso ele deseje redefinir a rede de cooperação, o artista terá que empreender um grande esforço, seja treinando novos agentes, enfrentando frequentemente conflitos e desentendimentos, seja acumulando outras funções. Em todos esses casos, há gastos de tempo e financeiros. Sem mencionar que ao tentar acumular outras tarefas no seu trabalho, o artista se dedica menos para a sua função específica, podendo reduzir a qualidade da sua produção artística.

Por fim, outro mecanismo é a perspectiva dos agentes de que amanhã será parecido com hoje. Essas expectativas adaptativas reforçam a percepção dos agentes de que os outros seguirão fazendo o que fazem agora, e pelos motivos anteriores os agentes individualmente consideram seguir as instruções convencionais e mantêm coletivamente a rede de cooperação.

Todos esses fatores mostram a potencialidade que a atividade artística tem em ficar presa em um mundo artístico específico, sendo custosa e incerta a tentativa de desvio. Porém isso não significa que não há tentativas. No estágio de introdução de um novo produto, vários artistas tentam fundar novos mundos artísticos, no entanto, o sucesso dos seus esforços dependerá se eles conseguirem reunir os fatores que favoreçam a difusão de seu mundo.

Não à toa, Becker (1984) afirma que todo mundo artístico emerge de uma inovação, mas nem toda inovação gera um novo mundo artístico. Isso ocorre porque a inovação precisa de condições, em particular, a rede de cooperação, para ser viável. Por isso, Becker (1984) completa a sua afirmação dizendo que:

An art world is born when it brings together people who never cooperated before to produce art based on and using conventions previously unknown or not exploited in that way. Similarly, an art world dies when no one cooperates any longer in its characteristic ways to produce art based on and exploiting its characteristic conventions. (BECKER, 1984: 310)

Fruto do modelo de produção teatral da década de 80, há muitos grupos isolados buscando as suas próprias concepções e estéticas. Em alguns casos, a sobrevivência de alguns nem se restringe na qualidade da obra em si, mas na capacidade de gerir, financiar e distribuir os seus espetáculos.

Em grande medida, esse novo mundo artístico surgirá de brechas que o mundo artístico dominante não atende, isto é, há nichos de mercado. É nesse espaço em que a competição por

recursos e demanda é menor que o novo mundo artístico tem possibilidade de desenvolver as suas potencialidades, e por isso, que não à toa, o teatro amador, que tende a ser observado no início da construção de novos mundos, está correlacionado frequentemente a um nicho de mercado.

b) Período de crescimento do mundo artístico:

Nesse período, é possível observar a emergência de um mundo artístico ainda incipiente, com uma rede de cooperação ainda instável, com diversos e potenciais problemas de coordenação entre os agentes.

O acesso a lugares para apresentação e o acesso a financiamentos são fatores críticos para a manutenção da produção teatral. Como dito anteriormente, esses fatores valem como barreiras à entrada em alguns casos, o primeiro através dos altos alugueis cobrados pelos proprietários de teatros, e o último por causa da necessidade de antecipação de recursos para cobrir as despesas do estágio de produção, bem como o financiador pode preferir grupos já consolidados a fim de reduzir o risco da sua operação.

Um fator que ajuda na definição e consolidação de qual variação do produto será dominante é a composição da demanda. Com base no modelo de difusão epidêmica, quanto maior o número de consumidores de um produto, maior será a vantagem dos outros consumidores de experimentarem esse produto. Isso caracteriza uma situação de efeito de rede, pois os consumidores ao compartilharem suas experiências com determinado produto artístico, podem influenciar outros consumidores a experimentarem esse produto. Sem mencionar o fato de que aquele produto que detém uma grande parcela do mercado tem mais chance de se manter ou expandir diante dos outros menores.

No entanto, se há a possibilidade de existir um processo de aprendizado dos consumidores com o produto artístico (*learning-by-consuming*), falta entender como que alguns consumidores se desviam das suas trajetórias de consumo e experimentam novos produtos, ou seja, novos espetáculos. A resposta para isso reside na heterogeneidade da demanda.

Alguns estudos sobre a composição da plateia dos teatros apresentam indícios de que há uma segmentação desse público, alguns com maior disposição a pagar mais caro, outros mais avessos ao risco, diferente de outros que se cercam de informações quanto ao espetáculo para assegurar uma satisfação mínima. O que é relevante observar é que existem agentes mais propícios a experimentarem outros tipos de espetáculos, fora do rol de apresentações que estavam acostumados a ir, ao passo que há outros mais inerciais que demoram mais tempo para estarem abertos a novas experiências.

Becker (1984) afirma que heterogeneidade da demanda advém do grau de conhecimento ou compartilhamento de convenções de um mundo artístico. Dessa forma, aqueles que detêm mais desse conhecimento colaboram com os artistas, criticando ou elogiando a concepção estética e dando suporte financeiro, assim como sinalizam para os demais consumidores a qualidade daquele produto artístico.

This knowledge distinguishes the occasional member of the audience from the steady patron, the serious listener or reader whose attention artists hope for, because that serious reader will understand most fully what they have put into the work. Knowing the conventions of the form, serious audience members can collaborate more fully with artists in the joint effort which produces the work each time it is experienced. (...) They provide the material support of money spent and the aesthetic support of understanding and response. (...) They thus assure others that what has survived this preliminary sorting is worth a look; the assurance is just what others want. In this way, less involved participants see just a few carefully selected innovations and new conventions, guaranteed in a way that makes them seem worth learning to appreciate. (BECKER, 1984: 54)

Assim, quando um espetáculo consegue açambarcar esses fatores ele começa a fundar em bases mais sólidas um novo mundo artístico, reconfigurando a novata rede de cooperação através de aprendizados contínuos e coletivos, deixando mais claro as obrigações e direitos de cada agente desse mundo artístico em construção. Os primeiros consumidores, aqueles mais adeptos à experimentação, já difundiram informações via críticas ou via recomendações pessoais, e agora novos consumidores, com posse dessas informações são capazes de satisfazerem parcialmente suas incertezas quanto à sua satisfação. Nesse estágio de crescimento, é quando determinados grupos começam ficar conhecidos mais amplamente, atraindo mais público para os seus espetáculos.

Esse mundo artístico assume primeiramente uma dimensão local e com o tempo são capazes de executar influência em regiões próximas. Essa diferenciação permite que haja um espaço cativo daquele mundo artístico, sendo reduzida a competição por recursos e público entre os

mundos artísticos existentes. No entanto, a expansão do mundo para localidades adjacentes depende do grau de especificidades locais e das interações dos artistas.

c) Período de maturidade do mundo artístico:

E conforme o tempo vai passando, o mundo artístico vai se consolidando, ao ponto de se cristalizar, havendo sido já construídas as principais obras canônicas para este mundo. Poucos grandes grupos se destacam ou alguns poucos artistas já são referências. O formato dos espetáculos já está bem definido, e as alterações são incrementais e de adequação. Isso caracteriza o estágio de maturação do mundo artístico.

Nesse estágio, ainda há inovações, porém os grandes responsáveis por elas são as companhias estabelecidas, caracterizando o regime econômico tradicional identificado por Winter (1985 *apud* HASENCLEVER, 2002). Isso demonstra que o mundo artístico está sempre em constante modificação, porém nesse estágio, os promotores são as grandes companhias e as orientações das inovações se diferenciam daquelas do regime empreendedor característico do período de nascimento do mundo artístico. Nesse caso, em que o mundo artístico já está bem definido, a competição entre as companhias se baseia na diferenciação e o perfil dessas inovações é mais incremental e de aperfeiçoamento.

d) Período de declínio do mundo artístico:

O declínio de um mundo por sua vez pode ocorrer por diversos motivos. Um muito comum é a mudança do ambiente em que se situa esse mundo. No Brasil, a censura do período ditatorial, tanto do Estado Novo quanto do governo militar, teve efeitos fortes sobre a produção artística, exigindo alterações na temática para que os espetáculos fossem apresentados.

Além disso, como visto no capítulo 2, mudanças sociais tornavam a produção de um mundo artístico incompatível com o seu tempo e por consequência a insatisfação dos consumidores com os espetáculos. Não por acaso, há um deslocamento de recursos e consumidores desse mundo para outros, demonstrando que mundos artísticos podem coexistir, e não só podem interagir entre si, mas também competem por plateia e por recursos.

Essa competição também ocorre com os outros meios de entretenimento mais próximos, como é o caso do cinema, televisão e rádio. O surgimento e difusão desses meios tiveram impacto relevante sobre a atividade teatral no período. Resgatando o período da década de 40, observa-se que a competição com o cinema não era possível de sustentação, causando o declínio da atividade teatral, mais especificamente, os gêneros de comédia de costumes. A redução dessa competição só será possível quando um novo mundo artístico surge com uma nova abordagem para as finalidades do teatro, afastando-o de um produto para entretenimento, isto é, reduzindo a substitutibilidade.

O que era corrente também é o fim das principais companhias, as referências, devido a malogros financeiros. O motivo para isso reside em dois fatos associados ao capital humano: ascensão dos salários e escapismo de capital humano.

O primeiro está associado à valorização do capital humano de alguns artistas. Alguns artistas, principalmente aqueles pertencentes à tipologia do profissional integrado, conseguem ser bem-sucedidos nos seus propósitos artísticos em um mundo artístico e começam a ser reconhecidos. Isso aumenta a especificidade de seu trabalho e por consequência a remuneração que esperam ter e esse aumento nem sempre é compatível com a situação financeira das companhias, que também estão mais suscetíveis a erros gerenciais, tendo em vista a pouca frequência de profissionais experientes em gestão.

O outro motivo, o escapismo de capital humano, ocorre porque alguns artistas preferem fundar as suas próprias companhias e terem o controle de grande parte do processo teatral. Isso fica mais claro no caso de Procópio que recebe um convite de um diretor francês, Louis Jouvet, para fazer Sganarello em Don Juan de Molière, mas rejeita o convite porque provavelmente não admite coadjuvar, já que é o primeiro e absoluto ator de sua companhia. Outro exemplo é Ziembinski que sai do TBC porque está menos disponível a fazer concessões de repertório a fim de agradar o público e aferir maior bilheteria.

Assim, o desaparecimento de mundos artísticos abre espaço para que outros mundos, até então marginais, assumam a predominância ou que novos mundos, ainda crus, desenvolvam-se e difundem-se, fundando um novo ciclo na atividade teatral. Entretanto, esse novo mundo

artístico mantém uma relação com o anterior seja pelo acúmulo de conhecimento, seja pelo uso de recursos disponibilizados.

Since conventions do not change all at once, much of what artists learn in their initial training will continue to be useful in coordinating activity with others. (...) In addition, art worlds typically have intimate and extensive relations with the worlds from which they try to distinguish themselves. They share sources of supply with those other worlds, recruit personnel from them, adopt ideas that originate in them, and compete with them for audiences and financial support. (BECKER, 1984: 36)

IV.3) Cada período tende a se iniciar com forte presença de membros amadores. Assim como os membros considerados referências de um período não conseguem também ser em outro

Como dito ao longo da explicação do fato estilizado anterior, a inserção de uma inovação exige que haja uma reformulação da rede de cooperação. Essa rede de cooperação embora facilite o artista e o permita a centrar os seus esforços nas atividades artísticas, ela também limita a inovatividade do mundo artístico que o constitui. Em grande medida, essa rede de cooperação apresenta uma resistência a mudanças, pelos motivos anunciados anteriormente.

Não raro, as tentativas de inserção de um novo produto no teatro, isto é, de um novo espetáculo exigiu a reconstrução da rede de cooperação e ela foi possível através do uso de agentes amadores. Esses agentes não se encontravam inseridos em um mundo artístico específico, não tendo suas percepções quanto à produção teatral já cristalizadas, muito menos usufruíam de conhecimentos que tornassem custosa a inserção em um novo mundo, sendo menor os questionamentos dessas novas diretrizes.

Mais do que isso, os agentes amadores estão poucos atrelados ou necessitados do sucesso financeiro da obra que propõem fazer, pois enfrentam essa situação com um afastamento já que não dependem dos resultados do espetáculo para manterem-se. Em geral trata-se de agentes que apresentam outras profissões, mas exercem essa arte por motivações pessoais.

Esse quase deslocamento da atuação amadora dos fins financeiros é favorável inclusive para o período de introdução, quando a incerteza quanto aos resultados dos novos produtos é significativa. Ademais, não raro, os amadores estão dispostos a desembolsarem recursos para financiar as produções, assumindo concomitantemente os riscos dessa operação.

No entanto, cabe observar que embora o amadorismo permita a renovação da atividade teatral via possibilidade de redefinição da rede de cooperação, ela por si só talvez não seja uma condição suficiente para promover a mudança do mundo artístico. É necessário que haja alguém capacitado que direcione, rearranje e transmita os princípios básicos que nortearão a produção desse novo mundo artístico.

Em grande medida, esse agente responsável pelo direcionamento e reestruturação da rede de cooperação será um artista, e por isso a relevância das competências individuais bem como o aprendizado acumulado desse artista é grande na definição do escopo desse novo mundo artístico.

Isso reforça, mais uma vez, a analogia do artista à figura do empreendedor schumpeteriano que, embora seja responsável pela alocação dos recursos para determinada produção de sua empresa, é capaz de afetar o rumo das atividades da indústria em que atua. Não é à toa, que durante a história do teatro brasileiro vários nomes de artistas são destacados e ressaltados como direcionadores da produção artística.

Aqueles que foram bem sucedidos em um mundo artístico possivelmente terão dificuldades de se manterem como referências em novo mundo, pois a definição dos seus *status* advém de uma convenção que, se alterada, afeta a relação desses agentes, bem como a sua valorização perante os outros.

Since every art world creates value by the agreement of its members as to what is valuable, when someone successfully creates a new world which defines the mastery of other conventions as the mark of artistic value, all the participants in the old world who cannot make a place in the new one lose out. (BECKER, 1984: 307)

Desta forma, a alteração de convenções provocada por um novo mundo artístico pode redefinir quais são os atributos e competências valiosos e por consequência questionando a permanência da posição de referência de alguns artistas. Isso retrata uma situação de destruição criativa proposto por Schumpeter para a dinâmica industrial. Novas gerações de artistas se sobrepõem às antigas, não porque são necessariamente mais eficientes, mas porque detêm as qualidades almejadas e valorizadas naquele momento ou contexto.

IV.4) O teatro sempre é a última das artes a se inserir em um período estético

O bom exemplo para esse fato estilizado é a diferença entre o início do modernismo na pintura e nas artes plásticas, que começa na Semana de Arte Moderna de 1922, e o início do modernismo no teatro, que data com a encenação do espetáculo *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues encenado pelo grupo *Os Comediantes* em 1943. Ou seja, mais de duas décadas de diferença.

O porquê dessa demora reside na complexidade da rede cooperação que a atividade teatral lida para realizar a sua produção. Os pintores e escritores apresentam um baixo grau de dependência de outros agentes para realizar suas obras. Em grande medida isso ocorre porque a divisão do trabalho é pequena e por consequência a especialização não é forte nessas formas artísticas. No entanto, um diretor que queira montar um espetáculo terá que convencer a sua rede de cooperação a seguir a sua concepção e seus métodos e isso toma tempo.

Conforme visto anteriormente, o processo de reconstrução da rede de cooperação e posteriormente o treinamento que é feito com os agentes amadores requerem tempo, fazendo com que a inserção da atividade teatral seja tardia nos novos paradigmas artísticos que permeiam quase todas as formas de arte, como Romantismo, Realismo, Arcadismo, etc.

CONCLUSÃO

É inevitável que as conclusões desse trabalho ocorram via comparações entre o modelo de doença de custos e o breve estudo de caso com aplicação da abordagem neo-schumpeteriana. Muitos dos contrastes percebidos são devidos às distinções dessas duas escolas teóricas: a neoclássica e a neo-schumpeteriana.

Uma diferença que se observa está nas conclusões. O modelo de doença de custos prevê um futuro pessimista quanto à atividade teatral, pois ela estaria fadada ao desaparecimento, tendo em vista a incapacidade das produções teatrais resolverem seus déficits financeiros crônicos devidos aos inexoráveis aumentos nos salários e à dificuldade de repasse desses aumentos aos preços dos ingressos por causa da alta elasticidade da demanda.

Nesse sentido, o modelo de doença de custos ressalta os malogros financeiros e os explica via argumentos determinísticos. Não é por acaso que os fatos estilizados que os autores visam responder estão associados aos desaparecimentos de companhias, a redução da duração de temporadas, a inflação dos ingressos, e outros sintomas do encolhimento da atividade teatral.

Ao contrário dessa abordagem, a neo-schumpeteriana tem uma perspectiva menos determinística, pois a dinâmica da atividade teatral dependeria da capacidade e dos sucessos das companhias em se adaptar às novas situações ou de alterarem os espaços econômicos ao seu favor. Não é possível antever qual será a trajetória da atividade, embora seja possível encontrar na história períodos regulares, sendo possível definir *ex post* uma periodização do teatro brasileiro. É forte a presença simultânea de incertezas e da ergodicidade da trajetória quando avaliado o histórico do teatro brasileiro

A raiz dessa diferença reside na visão que cada abordagem tem sobre o papel da inovação. No modelo de doença de custos, a inovação se restringe a aumentos da produtividade, seja expandindo a fronteira de produção, seja via substituição do trabalho por capital. Nesse caso, fica nítida a rigidez que a produção teatral apresenta na sua tecnologia, tornando-a refém do avanço tecnológica de outras indústrias.

Nesse modelo, só se considera a dimensão da produtividade que trata da capacidade de produzir mais com menos insumos. No entanto, há outra dimensão da produtividade que é a capacidade de produzir novos produtos ou produtos adequados às novas necessidades ou aos novos ambientes.

Ao aceitar essa dimensão da produtividade, a abordagem neo-schumpeteriana permite a renovação da atividade teatral, possibilitando a sua perenidade, ainda que haja momentos de expansão e retração. A capacidade das produções teatrais em se adaptarem ou renovarem a atividade advém das inovações e da criação de novos mundos artísticos, como discutido no capítulo 4.

Outra distinção entre o modelo de doença de custo e a aplicação da abordagem neo-schumpeteriana se apoia na função que o amadorismo cumpre em cada perspectiva. Na primeira, o amadorismo é tratado como o desaparecimento da atividade teatral, pois com a decadência econômica da atividade ao longo do tempo, a produção teatral só seria possível de realização fora do escopo econômico, isto é, ser feita por agentes que não exigem um comprometimento financeiro com a produção.

Além do mais, a análise da dinâmica da atividade teatral elaborada por Baumol e Bowen (1966) expurga as produções amadoras. Tendo isso em vista, os autores não conseguem verificar a importância dessas produções na atividade, tornando difícil a observação de movimentos cíclicos.

Já sob a abordagem evolucionária o amadorismo se apresenta como uma forma de renovação do mundo artístico, pois devido ao menor vínculo financeiro dos agentes amadores com o sucesso financeiro da produção, eles estariam mais predispostos a tentarem novas formas de encenação, sem mencionar que eles não estão presos em nenhuma trajetória artística bem-definida, não havendo resistência em se desviar da sua trajetória.

Por fim, outra diferença está na derivação de políticas públicas para a produção teatral. Com base no modelo de doença de custos, a política possível, e talvez a única, seria a de patrocínio ou através de doação de recursos a fim de preencher o vácuo crescente entre as receitas e os

custos. Nesse caso, não só o orçamento público deveria ser crescente já que o déficit das produções teatrais também seria crescente como os efeitos dessa política sobre a economia como um todo seriam desastrosos (BAUMOL, 1984).

Sob a luz neo-schumpeteriana, as políticas voltadas para essa atividade terão seu escopo aumentado, visando não apenas a manutenção mínima da atividade, mas também incorporar nas suas considerações a produção de diversidades, a importância do amadorismo, a formação de público, facilidades de construção de redes de cooperação e as dificuldades de acesso à financiamento e espaços de apresentação para grupos de teatros menores.

Essas outras formas de atuação do poder público na atividade teatral são percebidas ao longo da história dessa atividade no Brasil. No início do teatro brasileiro, o poder público assumiu na maioria dos casos a responsabilidade pela construção dos espaços para apresentação; não raro trouxe companhias teatrais estrangeiras; difundiu o gosto ou o hábito de frequentar os teatros; fundou escolas; apoiou financeiramente companhias, etc.

A política econômica na visão neo-schumpeteriana adquire uma função seletiva, e por isso assume uma relevância elevada na definição da trajetória, e por consequência no desenvolvimento, de uma atividade econômica. Negligenciar essa dimensão não é o mesmo que se abster da sua parcela de responsabilidade sobre a dinâmica; mas sim, reforça-se a trajetória atual.

Cabe destacar que a visão neo-schumpeteriana tem muito que contribuir para o avanço da compreensão da produção teatral e da sua dinâmica. O desenvolvimento da economia evolucionária baseada no agente promete ajudar significativamente a continuidade dos estudos econômicos quanto às artes, pois o nível de análise desce ao agente, menor do que a de firmas que é comumente considerada na literatura, e nesse caso as interações e seus processos de aprendizado e difusão de conhecimento adquirem relevância.

Nos estudos sobre economia evolucionária baseada no agente, são desenvolvidos algoritmos quanto aos comportamentos dos agentes que são heterogêneos e apresentam racionalidade

limitada. As interações não são globais e nem anônimas, e por isso são importantes para definir as trajetórias das produções artísticas e as relações de aprendizado.

Coerente com essa linha de pesquisa, a abordagem neo-schumpeteriana favorece um melhor entendimento do processo criativo, pois parte dele pode ser derivada de atributos pessoais (fatores internos), e a outra parte resultante de forças externas (fatores externos) do ambiente ou convenção no qual o indivíduo está inserido. É nesse rol de fatores externos que as interações exercem o seu papel de criadoras de convergência, pois interações frequentes com os mesmos agentes modela as expectativas, bem como permite um processo de aprendizado conjunto que direciona os atributos pessoais (talento, experiência, aptidão, etc.) para algumas áreas específicas dentro das possibilidades de criação artística.

Vale ressaltar também que estudos sobre criatividade não se restringem apenas às artes, mas também repercutem sobre as atividades científicas, como relembra Cowen (1996). Nesse sentido, o avanço desses estudos quanto aos condicionadores do processo criativo favorece também o entendimento do processo inovativo em outras indústrias, principalmente naquelas em que o regime econômico predominante é o empreendedor.

Ademais, complementar a essa análise com base na abordagem neo-schumpeteriana que foca nas curvas de aprendizado, nas trajetórias e nas inovações, está a análise institucionalista que lançará as bases para o entendimento das redes de cooperação ineridas nos mundos artísticos e a relevância dos custos de transação nas relações entre os artistas e pessoal de apoio.

Conclui-se assim que diferentes abordagens, em particular a neo-schumpeteriana e a institucionalista, podem contribuir para o enriquecimento das discussões e do entendimento dos fatores que colaboram no desenho da dinâmica das artes cênicas. Aliás, essa compreensão tem potencialidade de ultrapassar as fronteiras da atividade teatral, bem como as da economia da cultura, e quiçá as da economia industrial como um todo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABERNATHY, R.; UTTERBACK, J. (1978) Patterns of Industrial Innovation, **Technology Review**, pp. 40-47 (Slaughter, 1993)

ADLER, Moshe. Stardom and talent. In: GINSBURGH, Victor; THROSBY, Charles D. (Ed.). **Handbook of the economics of art and culture**. Londres. North-Holland, 2006. p. 3-12.

ALBUQUERQUE, S. J. O Teatro Brasileiro na década de oitenta. **Latin America Theater Review**, 25, 2, primavera, 1992, p. 32-36.

ARROW, K. J. The economic implications of learning by doing. **The Review of Economic Studies Ltd.**, vol. 29, no. 3, 1962, p. 155-173.

ARTHUR, W. B. Competing Technologies, Increasing Returns, and Lock-In by Historical Events. **The Economic Journal**, 99, 1989, p. 116-131.

_____, ERMOLIEV, Yu, KANIOVSKI, Yu. (1987) Path-Dependent Processes and the Emergence of Macro-Structure. **European Journal of Operational Research**, 30, 1987, p. 294-303.

BAKHSHI, H. (2009) **Soft innovation: towards a more complete Picture of innovative change**. Disponível em: http://www.nesta.org.uk/publications/assets/features/soft_innovation. Acessado em 06 de agosto de 2011.

BAUMOL, W. J.; BOWEN, W. G. On the Performing Arts: The Anatomy of Their Economic Problems. **The American Economic Review**, vol.55, nº ½ (Mar. 1, 1965), p. 495-502.

_____. Macroeconomics of unbalanced growth: the anatomy of urban crisis. **The American Economic Review**. Vol. 57, No 3, Jun., 1967.

_____. Social wants and dismal science: the curious case of the climbing costs of health and teaching. **The American Philosophical Society**. Vol. 137, No. 4, 1993.

_____; BLACKMAN, S.; WOLFF, E. Unbalanced growth revisited: asymptotic stagnancy and new evidence. **Economic Research Reports**. Jan., 1984.

_____. Applied welfare economics. In: TOWSE, Ruth (Ed.). **A Handbook of Cultural Economics**. Cheltenham & Northampton. Edward Elgar Publishing, 2003, p. 20-31.

_____; BOWEN, William G. **Performing arts: the economic dilemma**. 3 ed. Princeton & Oxford. M.I.T. Press, 1966.

BECKER, H. S. Art as collective action. **American Sociological Review**. Vol. 39, No. 6, pp. 767-776, dec. 1974.

_____. **Art Worlds**. Califórnia, University of California Press, 1984.

_____. Mundos artísticos e tipos sociais. In: VELHO, G. (Org.). **Arte e sociedade**. Rio de Janeiro, Zahar, 1977, p. 9-27.

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

BERNAL, O. O corpo invisível: teatro e tecnologias da imagem. **Urdimento: revista de estudos em artes cênicas**. N. 11, p.117-190, 2008.

BLAUG, M. Where are we now on cultural economics? **Journal of economic surveys**. Vol. 15, No. 2, 2001.

BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo, SP: Perspectiva, 6ª Ed, 2009.

BURKE, Andrew E. Music business. In: TOWSE, Ruth (Ed.). **A Handbook of Cultural Economics**. Cheltenham & Northampton. Edward Elgar Publishing, 2003. p. 321-330.

CASTAÑER, X, CAMPOS, L. The determinants of artistic innovation: Bringing in the role of organization. **Journal of Cultural Economics** 26, 2002: 29–52.

CHAPMAN, B. (2003) **“Baumol’s Disease”: the pandemic that never was**. Disponível em www.qedinteractive.com.au/NoPandemic.pdf. Acessado em 21 de julho de 2012.

COELHO, M. Prefácio. In: SÁ, N. (Org.) **Diversidade – um guia para o teatro dos anos 90**. São Paulo, Editora Hucitec, 1997.

CORAZZA, R. I.; FRACALANZA, P. S. **Caminhos do pensamento neo-schumpeteriano: para além das analogias biológicas**. Nova Economia – Belo Horizonte, mai./ago. 2004, vol.14, p.127-155.

COWEN, T. (1996) **Why I do not believe in the cost-disease**. Disponível em: <http://ideas.repec.org/a/kap/jculte/v20y1996i3p207-214.html>. Acessado em 22 de agosto de 2011.

DOSI, G. Technological paradigms and technological trajectories – a suggested interpretation of the determinants and directions os technical change. **Research Policy**, vol. 11, no. 3, 1982.

ELIASSON, G.; HENREKSON, M. William J. Baumol: An entrepreneurial economist on the economics of entrepreneurship. **Small Business Economics**. Vol. 23, p.1-7, 2004.

ERBER, F. S. **Inovação tecnológica na indústria brasileira no passado recente – uma resenha da literatura econômica**. Rio de Janeiro, mimeo IE/UFRJ, 2009.

FARIA, J. **O teatro realista no Brasil: 1855-1865**. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

FERREIRA, C. Uma breve história do Teatro Brasileiro Moderno. **Revista Nuestra América**, no. 5, 2008.

FERREIRA, L. A.; MACHADO NETO, M. M. **Economia da Cultura**. Rio de Janeiro, Editora Ciência Moderna Ltda., 2011.

FIANI, R. **Cooperação e conflito: instituições e desenvolvimento econômico**. Rio de Janeiro, RJ: Elsevier, 2011.

FIRJAN, Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro. **A cadeia da indústria criativa no Brasil**. No. 2, maio de 2008.

FRANCO, Gustavo H. B.; FARNAM, Henry W. **Shakespeare e a Economia**. Rio de Janeiro. Zahar, 2009.

FREEMAN, C. Innovation and the strategy of the firm. In: FREEMAN, C. **The economics of industrial innovation**. Harmondsworth: Penguin Books, 1974. p.225-282.

_____. Networks of innovators: a synthesis of research issues. **Research Policy**, n. 20, 1991.

_____, SOETE, L. (1977) **A economia da inovação industrial**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2005.

FREY, B. **The rise and fall of festivals: reflections on the Salzburg festival**. University of Zurich, No. 48, 2000.

FUNARTE, Fundação Nacional de Arte. **Cultura em números: Anuário de estatísticas culturais** 2009. Disponível em: http://oglobo.globo.com/cultura/arquivos/cultura_em_numeros_2009.pdf. Acessado em: 5 de novembro de 2009.

GOODWIN, Craufurd. Art and culture in the history of economics thought. In: GINSBURGH, Victor; THROSBY, Charles D. (Ed.). **Handbook of the economics of art and culture**. Londres. North-Holland, 2006. p. 26-66.

GORGULHO, Luciane F.; *et alli*. A economia da cultura, o BNDES e o desenvolvimento sustentável. In: BNDES Setorial, n. 30, set.2009. Rio de Janeiro.

HASENCLEVER, L.; TIGRE, P. Estratégia de inovação. In: HASENCLEVER, L.; KUPFER, D. (Org.) **Economia industrial**. Rio de Janeiro, Elsevier, 2002. p. 431-447.

HEILBRUN, J. Baumol's cost disease. In: TOWSE, Ruth (Ed.). **A Handbook of Cultural Economics**. Cheltenham & Northampton. Edward Elgar Publishing, 2003 p. 91-101.

IBGE, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística; MinC, Ministério da Cultura. **Sistema de informações e indicadores culturais: 2003-2005**. Rio de Janeiro. IBGE, 2007.

KLINE, S.; ROSENBERG, N. An overview of innovation. In: LANDAU, R.; ROSENBERG, N. (Ed.). **The positive sum strategy**. Harnessing technology for economic growth. Washington D.C.: National Academy Press, 1986. p. 275-306.

KUBRUSLY, L. Modelos estatísticos. In: HASENCLEVER, L.; KUPFER, D. (Org.) **Economia industrial**. Rio de Janeiro, Elsevier, 2002. p. 593-618.

KUHN, T. S. **The structure of scientific revolutions**. Chicago: University of Chicago Press, 1962.

LÉVY-GARBOUA, L.; MONTMARQUETTE, C. A Microeconometric Study of Theater Demand. **Journal of Cultural Economic**, 20, 1996, p. 25-50.

LOSEKANN, L., GUTIERREZ, M. Diferenciação de produtos. In: KUPFER, D., HASENCLEVER, L. (Org.). **Economia Industrial: Fundamentos Teóricos e Práticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2002. p. 91-108.

LUKSETICH, W. A. Orchestras. In: TOWSE, Ruth (Ed.). **A Handbook of Cultural Economics**. Cheltenham & Northampton. Edward Elgar Publishing, 2003. p. 349-355.

LUNDVALL, B-Å (Ed.). **National innovation systems: towards a theory of innovation and interactive learning**. London: Pinter, 1992.

MALERBA, F. Learning by firms and incremental technical change. **The Economic Journal**, v. 102, n.413, 1992, p.845-859.

MALGADI, Sábado. **Panorama do teatro brasileiro**. 6 ed. São Paulo. Global., 2004.

MATOS, M. **Economia da cultura e desenvolvimento: teoria e evidências a partir da análise de arranjos e sistemas produtivos e inovativos locais culturais no Brasil**. Tese de

Doutorado, Curso de Pós-Graduação em Economia da Universidade Federal Fluminense, 2011.

MENARD, C. **L'économie des organisations**. Paris: La Découverte, 1997.

MUTEZNBECHE, Ecila; MELLO, Carmen. Questões relativas à atividade teatral (visão da Associação dos Produtores do Rio de Janeiro). In:VELLOSO, João P. dos R. (Coord.). **Teatro Mágico da Cultura, Crise Global e Oportunidades do Brasil**. Rio de Janeiro. Editora José Olympio, 2008.

NELSON, R. R.; WINTER, S. G. (1982) **Uma teoria evolucionária da mudança econômica**. Campinas, Editora da UNICAMP, 2005.

NORTH, D.; DAVIS, L. **Institutional Change and American Economic Growth**. Cambridge: Cambridge University Press, 1971.

OCDE, Organização para Cooperação e Desenvolvimento Econômico. **Manual de Oslo**. 3 ed., 2005.

PENROSE, E. (1959) **A teoria do crescimento da firma**. Campinas, Editora Unicamp, 2005.

PETERAF, M., BARNEY, J. Unraveling the resource-based tangle. **Managerial and Decision Economics** 24, 2003:309-323.

POSSAS, M. Concorrência schumpeteriana. In: HASENCLEVER, L.; KUPFER, D. (Org.) **Economia industrial**. Rio de Janeiro, Elsevier, 2002. p. 415-430.

POSSAS, M. S. **Concorrência e competitividade: notas sobre estratégia e dinâmica seletiva na economia capitalista**. São Paulo: Hucitec, 1999.

PRADO, D. de A. (1999)**História concisa do teatro brasileiro**. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2008a.

_____. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo, Perspectiva, 2008b.

ROSENBERG, N. (1982) **Por dentro da caixa-preta**. Campinas, Editora Unicamp, 2005.

ROUBINE, J. J. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro, Zahar, 1998.

SÁ-EARP, F.; SROULEVICH, H. O comportamento do consumidor de produtos culturais e os combos de entretenimento. In: MELO, Victor A. (Org.). **Lazer: aspectos históricos, configurações contemporâneas**. São Paulo: Alínea, 2009. No prelo.

SÁ-EARP, F.; KORNIS, G.; JOFFE, P. **A Lei Rouanet às vésperas da maioria**. Rio de Janeiro, mimeo, 2012.

SCHUMPETER (1942) **Capitalismo, socialismo e democracia**. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1961.

_____. (1964) **Teoria do desenvolvimento econômico**. São Paulo, Editora Nova Cultural Ltda, 1997.

SEAMAN, B. Competition and the non-profit arts: the lost industrial organization agenda. **Journal of Cultural Economics**, Vol. 28, 2004, p. 167-193.

SIMON, H. A. **Comportamento administrativo**: estudo dos processos decisórios nas organizações administrativas. 2.ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1965.

SOUSA, J. G. **O teatro no Brasil**. São Paulo, Revista dos tribunais, 1960.

STONEMAN, P. (2010) **Soft Innovation: economics, product aesthetics, and the creative industries**. Oxford University Press.

TAALAS, M. (2003) Costs of production. In: TOWSE, Ruth (Ed.). **A Handbook of Cultural Economics**. Cheltenham & Northampton. Edward Elgar Publishing, p. 152-160.

TEECE, D.; PISANO, G. The dynamic capabilities of firms: an introduction. **Industrial and corporate change**, v. 1, n. 3, 1994.

THÉPOT, F. **Faut-il subventionner l'Opéra?** Disponível em: <http://urs-srv-eprints.u-strasbg.fr/336/>. Acessado em 21 de junho de 2012.

THROSBY, D. (1994) The production and consumption of the arts: a view of cultural economics. **Journal of Economic Literature**, Vol. 32, No. 1, p. 1-29.

TIGRE, B. **Gestão da inovação: A economia da tecnologia no Brasil**. Rio de Janeiro, Editora Campus, 2006.

TOLILA, P. **Cultura e Economia**. São Paulo, Editora Iluminuras Ltda, 2007.

TORRES, W. O que é direção teatral? **Urdimento: revista de estudos em artes cênicas**. N. 9, p.111-122, 2007.

TOWSE, R. Opera. In: TOWSE, Ruth (Ed.). **A Handbook of Cultural Economics**. Cheltenham & Northampton. Edward Elgar Publishing, 2003. p. 342-348.

_____. **A textbook of cultural economics**. Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

UNCTAD, United Nations Conference on Trade e Development. **Creative Industries and development**. 2004. Disponível em: http://unctad.org/en/docs/tdxibpd13_en.pdf. Acessado em 21 de julho de 2012.

VOGEL, Harold L. **Entertainment Industry Economics: a guide for financial analysis**. Cambridge. 7 ed. Cambridge. Cambridge University Press, 2007.

WINDRUM; BIRCHENHALL. Is product life cycle theory a special case? Dominant designs and the emergence of market niches through coevolutionary-learning, **Structural Change and Economic Dynamics**, Elsevier, vol. 9(1), 1998, pages 109-134.