CMP 1.2.4.34

FOLHA DE S. PAULO
Quinta-feira, 3 de agosto de 1978
ilustrada

O Teatro Scala de Milão — o maior templo do bel canto em todo o mundo — completa hoje 200 anos de atividade

A "festa dos ricaços" agoniza, até na Itália

JOÃO MARCOS COELHO

Com 2.200 lugares, o Scala ficará aberto hoje das 10 da manhã à meia-noite, para comemorar seu aniversário, com uma extensa programação.

Provavelmente, a Itália é o único país, em todo o mundo, em que a ópera não perdeu a aura de espetáculo de grande público. Mesmo nos demais países europeus, como Alemanha, França e Inglaterra, o gênero está reduzido a festivais e temporadas pequenas dentro da programação musical distribuída ao longo do ano.

Há, claro, bons motivos para isso: foi lá que a ópera praticamente nasceu, no início do século 17, e é também lá que se localiza o mais prestigioso templo do bel-canto italiano, o Teatro alla Scala de Milão, que completa hoje extamente 200 anos de vida.

Se, entretanto, as grandes brigas com maciça participação popular dos séculos passados — como, por exemplo, a célebre querela entre os verdianos e os wagnerianos — pertencem a um remoto passado no resto do mundo, ainda existe hoje na Itália um feroz fanatismo em torno de seu patrimônio lírico.

Há cerca de dois meses, ocorreu o que os italianos chamaram de "truffa lirica", um enorme escândalo envolvendo os nomes mais famosos do mercado lírico nacional. E que, de repente, o juiz Nino Fico decretou a prisão de um sem-número de celebridades por terem infringido a lei n.º 800, de 1967, que proíbe aos organizadores delegar a intermediários a contratação de cantores líricos e também contratar artistas estrangeiros, a menos que possuam "valor excepcional". Como dá para perceber, lá a ópera ainda mexe com todas as estruturas, até políticas. Gente como Francesco Siciliani, ex-diretor do Scala, Sylvano Bussotti, compositor de vanguarda e diretor artístico do La Fenice de Veneza, Nino Bonavolonta, diretor do Conservatório e da Ópera de Cagliari, foi presa por quatro dias na prisão romana Regina Coeli. Ao todo, quarenta personalidades foram acusadas de "corrupção às custas do Estado" e "evasão ilegal de capitais". Houve quem dissesse que o escândalo foi forjado pelo Democracia Cristã com o objetivo de provar ao país que nem só ela se implica com corrupção e suborno, já que muitos dos atingidos são comunistas ou então trabalham subordinados a prefeituras administradas por comunistas. Na verdade, tudo se origina numa petição do advogado Umberto Sebastiani em 1973, causada pelo preterimento de sua mulher, cantora, em favor de stars estrangeiras.

De qualquer modo, o balanço da situação atual da ópera no mundo — no dia exato em que se comemoram os dois séculos de existência de seu maior templo, o Scala — não pode deixar de apresentar amplo saldo negativo. Os bons cantores são cada vez mais raros; o repertório se reduz a duas dezenas de óperas de épocas passadas; não há criação contemporânea que consiga sair dos estreitos limites da vanguarda. É claro que compositores europeus atuais continuam tentanto reavivar o gênero: mas a distância que os separa do público é infinita. E a razão é até simples: os aficcionados da ópera não aceitam nenhuma novidade; contentam-se apenas em cultuar suas obras-primas, de Rossini, Verdi, Puccini, Donizetti, Bellini, Leoncavallo, etc., etc. O fanático, hoje, delira ao reconhecer suas árias preferidas — ainda que mal cantadas — assim como outra parcela do público, muito mais ampla, se extasia com Alvarenga e Ranchinho, Nelson Ned ou Morris Albert. Ou seja, por distanciados que estejam na estratificação social, tanto o espectador de ópera quanto o de música comercial regem o seu consumo de modo idêntico.

Mas lá o bel canto ainda provoca escândalos, e mexe até com as estruturas políticas

Na origem do gênero, no entanto, já se localiza aquilo que no século XX causa a sua destruição, ou, no máximo, a reduz a um fenômeno de parca significação: ela está ligada, de forma imanente, à ascensão da burguesia, que gostosamente se curtiu contemplando-se no palco em séculos passados. O voluntarismo, o liberalismo burguês, estão presentes nas individualidades que emergem da ópera — é como se o bom burguês se enxergasse na luta individual de Don Giovanni, Sigfried ou Salomé. Afinal, para ascender socialmente, ele também precisou lutar muito. Atualmente, porém, o espectador não vive realidade social pautada pela individualidade,mas sim pela busca da identidade. Isto é, o indivíduo, na sociedade industrial capitalista, se dissolve no coletivo, e asssim não há por que se mirar no exemplo de heróis que, além de tudo, são ultrapassados, já que refletem basicamente a ideologia de uma burguesia ascendente.

Assim, a liberdade de amar, de sentir, da ópera, se transforma na ideologia da liberdade burguesa, que prega o liberalismo para melhor dominar política, econômica e socialmente. Talvez a própria história do Teatro alla Scala de Milão sirva como exemplo concreto das ligações umbilicais da burguesia com a ópera como gênero.

Quando o Teatro Ducale, em Milão, foi destruído por um incêndio em 1776, numa terça-feira gorda de carnaval, a consternação foi geral. Afinal, perdia-se o maior centro de ópera da cidade. Imediatamente, os aristocratas de Milão, então com cerca de 130 mil habitantes, proprietários de camarotes no Ducale, reuniram-se para construir um novo teatro. Alguns meses mais tarde, em julho, Maria Teresa da Áustria, através de decreto, cedeu um terreno, situado no local onde existira a Igreja de Santa Maria alla Scala, e autorizou a construção, que ficou em cerca de 1,4 milhão de liras milanesas, financiadas pelos burgueses donos de camarotes no antigo Ducale.

Em um ano e nove meses, o arquiteto Giuseppe Piermarini projetou e concluiu o maior templo do bel-canto em todo o mundo, que nesses duzentos anos atravessou revoluções, viu o nascimento, glória e morte de muitas estrelas do canto, regência e composição. E que, hoje, permanece afundado em déficits imensos — nesses últimos anos quase sempre ameaçado de fechamento — como já aconteceu nos primeiros tempos. Um grupo de aristocratas, os "Cavalieri Associati", dirigiu-o nos primeiros dez anos, perdendo 24 mil "zecchini"; de 1790 a 1796, a Sociedade Maldonati teve um prejuízo de 96 mil liras.

Até 1816, portanto em seus primeiros 38 anos de existência, o Scala foi palco de todo tipo de espetáculo, dos circenses às companhias teatrais, como a famosíssima Comédie Française. A platéia ficava de pé, pois não havia cadeiras nem poltronas (somente em 1891 foram colocadas no teatro), enquanto os aristocratas donos de camarotes promoviam verdadeiras orgias, que iam de lautos jantares até fazer amor com uma corista particularmente bem dotada que detectavam no primeiro ato. Muitas vezes, acontecia de a corista não retornar mais ao palco até o fim do espetáculo, já que preferia ficar fazendo amor com seu par nos luxuosos camarotes.

Aquele mesmo ano, 1816, marca a proibição de qualquer outro espetáculo no Scala que não o lírico. Mas era muito difícil, para os pobres cantores, atrair a atenção dos espectadores, mais preocupados em papear, paquerar, jantar ou mesmo amar. Havia casos extremos, como o dos bailarinos Antonio e Andrea Vulcani em 1791: desesperados por não conseguir chamar a atenção do público, resolveram fazer gestos obscenos para a platéia. Disso resultou um quebra-quebra fantástico. No dia seguinte, ambos foram obrigados a afixar na entrada do teatro uma carta pedindo desculpas ao "distinto público" e prometendo colocar dali para a frente algodão nos ouvidos para não se perturbarem mais com o vozerio ou as vaias da platéia.

Em 1798, os donos de camarotes foram obrigados a tirar seus brasões das sacadas de seus camarotes; mas, evidentemente, continuaram a sustentar financeiramente o Scala.

Nos últimos 162 anos, apenas uma vez o teatro não foi utilizado exclusivamente para espetáculos líricos. Motivo: uma epidemia, que deixou todos, cantores e públicos fora de combate. Somente dois atores conseguiram subir ao palco do Scala para representar tragédias: Adelaide Ristori, em 1860, e Ermete Zacconi, em 1918 (este por "altas finalidades patrióticas", num espetáculo que marcou a vitória sobre os austríacos).

O início do século passado marcou a fixação do Scala como centro inconteste da música lírica em todo o mundo, já que foi em 1812 que Gioachino Rossini chegou a Milão, e no mesmo ano estreou com estrepitoso sucesso sua ópera "La Pietra di Paragone", que foi apresentada cinquenta e duas vezes. A ópera teve árias bisadas até sete vezes. Fixava-se aí também um costume que já se vinha insinuando desde o início da existência do teatro: o hábito de se bisar muitas vezes a mesma ária, de que o público gosta especialmente.

O Scala já viu o nascimento, a glória e morte de muita diva e prima-dona

O sucesso de Rossini foi tamanho que o vice-rei da Itália, Luciano Bonaparte, se transformou em seu fanático admirador, a ponto de ter-lhe cedido inclusive a amante, a cantora Adelaide Malanotte. O compositor retornou ao Scala ainda por duas temporadas, com "Aureliano in Palmira" e "Il Turco in Itália". Ambas, porém, foram friamente acolhidas pelo público, o que provocou seu afastamento dos palcos durante três anos. A consagração definitiva veio com "Gazza Ladra", em 1817, e confirmada entre 1823 e 1825, quando 32 óperas das cinquenta e duas em cartaz traziam a assinatura de Rossini.

Aliás, o exame da carreira não só de Rossini, mas de praticamente todos os compositores líricos italianos, deixa vir à tona o verdadeiro critério por que se guiavam os criadores do gênero: o público. Tudo dependia do sucesso ou fracasso diante do público milanês, de uma instabilidade à toda prova. A ópera tirava a máscara e se revelava, então, como o gênero que realmente é. Uma música de entretenimento, a real música popular do século XIX, ultrapassada neste pelo cinema, de um lado, e pela música de mercado, dita popular, de outro. Enfim, a ópera nada mais era do que música de consumo. E, para vencer nela, o compositor concedia o possível e o impossível. Por isso, em bem poucas de suas "obras-primas" encontram-se realmente novidades em termos de subversão da linguagem musical, pois a ópera, ao menos a italiana, se compraz, basicamente, em travestir o velho de algumas pequenas variantes, para que se possa prever com certeza — ou a margem mínima de risco — a recepção do público.

Para se ter uma idéia de como funcionava o esquema, basta dar uma olhada na carreira de Antônio Carlos Gomes no Scala. Para conseguir estrear "O Guarani" em 19 de março de 1870, ele teve que bancar o espetáculo por exigência do empresário. E como o compositor campineiro era pobre, Pedro II foi quem investiu nele. Nove anos mais tarde, a estréia de sua "Maria Tudor" foi um fracasso completo; mas quem pode explicar que na récita ocorrida dois dias depois a mesma ópera foi objeto de incríveis ovações? Carlos Gomes ainda estreou outras duas óperas, a "Fosca" em 1873, e "Concor" já no fim da vida, em 1891. Mas, definitivamente, não pode ser considerado um compositor brasileiro. Antes, só pode ser entendido como pertencente à música lírica italiana da segunda metade do século passado.

Há 162 anos, o Scala já maravilhava os estrangeiros que o visitavam, Como Stendhal: "Para mim, o Scala é o primeiro teatro do mundo, porque é o que proporciona o maior prazer da música. Não há uma lâmpada na sala: ela só é iluminada pelo reflexo das luzes de cena. É impossível imaginar alguma coisa maior,mais magnífica, mais imponente, mais nova". Foi apenas em 1884 que as lâmpadas elétricas segundo "o sistema Edison", então novidade absoluta, se fizeram presentes no velho teatro.

A lista de compositores que venceu no Scala é enorme, como também é gigantesca a relação de nomes vencedores numa noite e derrotados nas seguintes Giuseppe Verdi, por exemplo, construiu toda a sua obra intimamente vinculado ao Scala, da estréia. "Oberto, Conte di San Bonifacio",em 1839,ao final da vida,com "Falstaff".

O esquema da ópera, porém — pelo menos a italiana — jamais de calçou na figura dos compositores, mas sim na dos cantores, das "divas" e "prima donnas" que levavam ao delírio os fanáticos. O público, na verdade, ia ao teatro assistir seus ídolos: e isto vale tanto para nomes relativamente distantes, como Caruso e Gigli, como para Maria Callas, há pouco falecida.

O ano de 1896 marca a estréia como regente de uma da maiores glórias da batuta italiana. Arturo Toscanini, dirigindo quatro concertos sinfônios, para no ano seguinte tornar-se o diretor estável da orquestra. Corajosamente, ele impôs aos italianos o repertório wagneriano, em muitos episódios de escândalos e hostilidades. Toscanini tinha particular aversão pelos repetidos bis que era obrigado a conceder ao público fanático por esta ou aquela ária. Em 1903, deixou o teatro de repente, irritado com este comportamento. E em 1929 emigrando para os Estados Unidos, só retornando à Itália no fim da vida.

No século 19, a ópera era música popular, de consumo e entretenimento

A história moderna do Scala começa em 1921, quando ele deixa de ser administrado por particulares e é entregue a um organismo estatal, o Ente Autonomo, por iniciativa entre outros, do próprio Toscanini. Em agosto de 1943, em plena 2.ª Guerra Mundial,portanto, o teatro sofre um bombardeio, e só fica de pé o palco, protegido por um pano de boca de ferro à prova de incêndio. Depois de terminada a guerra, é reconstruído seguindo-se de perto possível as indicações originais de Piermarini: para sua segunda inauguração, é convidado novamente Toscanini. De 1945 a 1972, Antonio Chiringhelli o dirige em sua nova época de ouro. Em 1947, debutam Giorgio Strehler na "Traviata" a Giuseppe di Stefano na "Manon" de Massenet. E dois anos depois, faz sua estréia no templo da ópera uma então obscura soprano de origem grega, Maria Meneghini Callas.

Em 1969, entretanto, os estudantes promoveram uma grande manifestação diante de uma estréia daquelas cheias de personalidades do jet set internacional e muitas peles de lontra, foca e outros bichos menos votados — exatamente como ainda hoje se assiste no Teatro Municipal. A alta burguesia, de repente, se viu às voltas com ovos podres e tomates manchando irremediavelmente todo o seu luxo.

A nova administração de Paolo Grassi, a partir de 1972, tratou logo de democratizar um pouco as atividades do teatro, diminuindo o preço dos ingressos e proporcionando a participação de público mais heterogêneo nos espetáculos. As comemorações do bicentenário do Scala, agora dirigido por Carlo Maria Badini, cobrem duas temporadas anuais, a de 1977 e a de 1978.

Já em São Paulo, comemora-se, com a temporada lírica deste ano, 51 anos desde que Mário de Andrade a chamou de "bonita festa de ricaços". Com a agravante de que as verbas a ela destinadas agora alcançam a cifra de vários milhões de cruzeiros, esta, como as temporadas anteriores, também trará cenários, cantores e maestros estrangeiros para repetir espetáculos medíocres a preços absurdos, em que pouquíssimos terão entrada. Aliás, as assinaturas — é preciso comprar ingressos para toda a temporada num pacote ou então comprar dos cambistas na hora — já alijam a maior parte do público realmente interessado. Naturalmente, as peles, longos e récitas de gala se repetirão com toda a pompa possível e imaginável.

Diogo Pacheco, atualmente maestro-assistente da Orquestra Sinfônica Estadual, é um dos batalhadores por temporadas líricas nacionais. Ou seja, feita com cenaristas, cantores e músicos brasileiros, pois só assim se criaria uma infra-estrutura mínima que impediria a crescente esclerose e petrificação do gênero.

Temo, porém, que mesmo em condições favoráveis como a sugerida não haja saída para a ópera: atualmente, não é ela que está em crise, mas a própria possibilidade de sua representação. Em outras palavras, não há fatores externos a impedir a ópera de explodir. Ela própria, como gênero, está irremediavelmente defasada em relação à sociedade industrial. As poucas tentativas de compositores contemporâneos, como Schoenberg, Berg e Stravinski, não alcançaram a menor ressonância popular. Isto porque o comportamento do habituê de ópera hoje em dia é o do "expert" que delira ao colecionar retrospectos. De fato, ele se põe como síndico dos bens operísticos como se fossem sua propriedade. Atualmente, não é mais a burguesia que, luxuosamente vestida, se curte no palco: são, antes, aqueles que não chegaram a burgueses que enchem o Teatro Municipal nas temporadas líricas — em busca de prestígio, status, ascensão social.

Com o advento do disco, a ópera perdeu sua "aura", no dizer de Walter Benjamin. Não há mais o ingresso precioso que permite a ocasião única de se ver Beniamino Gigli, por exemplo. Basta ir às lojas de discos e comprar uma coleção de 25 LPs que a Odeon lançará brevemente no mercado com todas as suas maiores performances.

A julgar, entretanto, pelo ímpeto das gravadoras aqui sediadas no último ano — a Odeon lançou cerca de quarenta óperas, cobrindo todo o repertório italiano importante; a Phonogram lançou todas as óperas de Mozart, além da primeira caixa de Wagner com a Tetralogia, à qual se seguirá uma segunda, ainda este ano — há um público específico para a ópera.

Mas é preciso entender que este público se comporta hoje da mesma maneira que os fanáticos pelo pop ou por qualquer música comercial. E, como gosto, afinal, não se discute, eles estão em seu direito de curtirem o gênero. O que não está certo é a Prefeitura gastar parte substancial de seu orçamento com a organização das caríssimas temporadas líricas para poucos privilegiados. O Scala, lembrem-se, até 1921 era gerido financeiramente por particulares. E até soa correto que o governo italiano assuma as despesas com um produto nacional, no caso. Mas pretender que no Brasil se faça o mesmo é simplesmente absurdo.

Haveria uma alternativa, se pelo menos as temporadas fossem feitas por artistas de real valor; mas isto sistematicamente não vem acontecendo desde 1927, quando Mário de Andrade colocou a temporada lírica em sua real posição. Cenários velhos, artistas já em declínio, execuções displicentes — é preciso acabar com isso. Afinal, já temos artistas brasileiros capazes, em todos os setores, da cenografia ao canto, da composição à regência, que nunca conseguem se apresentar em público. Por que não levar "O Chalaça", de Francisco Mignone, ou mesmo a ópera que ele está terminando de compor? Pelo menos, no caso, se estará gastando com o produto nacional. Quanto ao Scala, provavelmente ainda ficará de pé por muitos anos; já da ópera não se pode dizer o mesmo. Afinal, um gênero que há praticamente meio século só cultiva obras do passado não possui a vitalidade necessária para sobreviver. Não como forma de arte significativa. Como consumo, porém, ela ainda deverá render muito para gravadoras, empresários e outros comerciantes envolvidos em seu esotérico circuito.

Ao optar por um fundo 157, investigue sua administração.

A equipe do Unibanco, administradora do Fundo Crescinco 157, é a mais experiente do mercado: 21 anos de tradição.

UNIBANCO

INFORMAÇÕES DA RESOLUÇÃO 470, DE 25.04.78, DO BANCO CENTRAL DO BRASIL

1. Rentabilidade

Exercício	No exercício %	Acumulada	
		Inversão feita há	%
1968	61,0	10 anos	947,3
1969	98,2	9 anos	584,3
1970	18,1	8 anos	227,2
1971	76,6	7 anos	177,7
1972	(41,0)	6 anos	57,2
1973	4,5	5 anos	166,4
1974	(3,9)	4 anos	155,4
1975	30,0	3 anos	165,1
1976	38,9	2 anos	104,1
1977	46,9	1 ano	46,9
1978 (1º sem.)	26,9	—	—

Obs.: As variações negativas são apresentadas entre parênteses.

2. No cálculo da rentabilidade acima, foram consideradas as seguintes distribuições de dividendos: em 1967, —%; em 1968, 8,0%, em dinheiro; em 1969, 42,7%, em novas cotas; em 1970, 18,8%, em novas cotas; em 1971,47,4%, por capitalização; em 1972, 2,0%, por capitalização; em 1973, 6,3%, por capitalização.

3. Taxa anual média de administração (calculada sobre o patrimônio líquido médio do Fundo, no exercício de 1977): 3,21%.

4. Montante dos encargos e das despesas debitado ao Fundo no último semestre (exclusive despesas de administração), calculado sobre o patrimônio líquido médio no mesmo período: 0,33%.

Denison