

Sociologia da ópera de Rosanne Martorella: uma perspectiva norte-americana*

1. UMA DIVULGAÇÃO NECESSÁRIA

O facto de não haver em Portugal uma tradição sociológica sistemática aplicada às artes tem por consequência que as inúmeras traduções de obras estrangeiras que invadem o mercado pertencem, quase exclusivamente, ao domínio da história e crítica de arte. Por outro lado, a grande proximidade teórica com correntes francesas da sociologia da arte (Francastel e, mais actualmente, Bourdieu) tem implicado igualmente um grande desconhecimento das perspectivas norte-americanas, com forte componente empírica.

Neste sentido, este texto visa divulgar um dos trabalhos de Rosanne Martorella, socióloga que tem desenvolvido pesquisas no âmbito da ópera e do mecenato cultural nos EUA.

Em termos teóricos, o seu trabalho tem o mérito de estabelecer os parâmetros da sociologia da ópera, analisando a especificidade deste tipo composto de produção artística, especificidade essa que se prolonga nas respectivas lógicas de produção, formas de organização social, modos de gestão, difusão e comercialização. Mas a actualidade do livro —que possibilita o conhecimento da situação da ópera nos EUA, muito diferente da que existe na Europa— reside ainda no recurso sistemático a contributos da economia das artes para analisar a crise económica da ópera, crise que comporta inevitáveis consequências nas estratégias de *fundraising*, gestão e produção das companhias. Num momento em que na Europa se depositam grandes expectativas no mecenato para resolver défices do financiamento público e contrariar a estatização da cultura, Martorella mostra os *impasses* gerados no modelo norte-americano, em que a figura do Estado está praticamente ausente, num regime de generalizada liberalização da cultura. Directamente dependente da filantropia privada, a ópera constitui, por isso, um caso notável para se estimar o conjunto de possibilidades e de constrangimentos exercidos pelo mecenato na produção cultural.

2. SOCIOLOGIA DA ÓPERA: CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS

A análise sociológica e económica das cinco maiores companhias de ópera dos EUA —Metropolitan Opera Association, New York City Opera Company, Seattle Opera, Lyric Opera de Chicago e S. Francisco Opera— é pre-

* Rosanne Martorella, *The Sociology of Opera*, Praeger Studies, Nova Iorque, 1982.

cedida de um conjunto de proposições teóricas que estabelecem os parâmetros da sociologia aplicada a este tipo de *performing art*, constroem o modelo de análise e organizam as interrogações sistemáticas que percorrem planos como o do desenvolvimento e implantação dos estilos operáticos (cap. 2), o mercado da ópera (cap. 3), audiências e tipos de produção (cap. 4) e sistema sociorganizacional (caps. 5 e 6).

A sociologia da música é básica, mas não esgota a problemática da ópera, produção colectiva para a qual contribuem: a música, a canção, o teatro, a dança. A esta produção cultural compósita corresponde também uma complexa rede de lugares ocupacionais mediadores entre os actos artísticos e a recepção do público, atravessando a esfera da *formação* (diversos tipos de instituições de ensino, como academias, conservatórios, universidades, etc.), da *produção* (compositores, maestros, músicos, cantores), da *gestão* (directores e gestores das companhias), do *patrocínio* (figuras individuais, fundações, empresas e instituições governamentais), da *difusão* (críticos, publicitários, bem como a edição discográfica, radiofónica, televisiva e livreira) e da *comercialização* (empresários, agentes de bilheteira e as próprias audiências, consumidoras do produto cultural). Neste sentido, Martorella concebe a ópera como uma *série de processos*, implicando um complexo *sistema organizacional*.

Atendendo à sua lógica de produção, para a qual concorrem expressões artísticas específicas, e enquanto forma que combina a associação *colectiva* com a «*performance*» *individual* dos artistas, a autora identifica a ópera como um tipo específico de *sociação* (conceito de Simmel), gerindo em simultâneo *conflito* e *cooperação*. O seu recurso às teorias do conflito visa captar esta dinâmica interna da organização, bem como explicar as suas próprias estratégias de reprodução e de mudança, conseguidas tanto com a *competição* entre artistas e companhias, como pela sua necessária *coesão*, sem a qual ficaria ameaçada a própria produção colectiva.

Por outro lado, quer a perspectiva interaccionista, quer a dos estudos organizacionais, constituem sistemas teóricos indispensáveis na medida em que dão conta do sistema de relações desenvolvidas entre a diversidade de protagonistas que participam na ópera e caracterizam o seu modelo organizacional. Mas, adverte a autora, não poderão ser utilizadas sem condições. Com efeito, as correntes interaccionistas, muito embora heurísticas para captar estruturas de significado presentes nas múltiplas interacções, omitem frequentemente os respectivos contextos culturais e institucionais. Não tratam, por isso, de questões como a da posição social do artista e sua evolução, regime de patronato e relações de poder, sistemas ideológicos socialmente dominantes que interferem nas concepções artísticas. Quanto aos estudos organizacionais, atentos às relações entre produção e distribuição dos bens culturais, excluem, na sua maior parte, a especificidade do produto artístico, que, certamente dependente de factores de gestão e mercado, exige uma perspectiva de análise distinta da da economia genérica. Para isto, Martorella recorre a contributos da economia da arte. Finalmente, e em síntese, a sua preocupação com os enquadramentos institucionais, organizacionais e económicos da ópera afastam este trabalho de uma sociologia da música de tradição europeia, que privilegia abordagens semióticas e fenomenológicas, bem como de uma estrita musicologia.

3. DESENVOLVIMENTOS HISTÓRICOS DA ÓPERA: ÓPERA COMO VOZ E ÓPERA COMO MÚSICA

Associação entre palavra e música, a história e o desenvolvimento dos estilos da ópera são marcados pelas diferentes tradições e períodos em que se enfatizou ora a figura e interpretação individual do cantor — a *ópera como voz*, predominante na Itália —, ora a contribuição da orquestra e a intervenção do compositor e do maestro para a obra colectiva — a *ópera como música* de tradição germânica. Diferente de uma abordagem estritamente musicológica, ou de uma visão que veja na ópera o desenvolvimento incondicionado do talento, Martorella considera o processo complexo que conduziu à profissionalização, especialização e interdependência dos artistas no seu trabalho, processo esse que foi directamente influenciado pelas formas de mecenato, estruturas de mercado e preferências dos públicos da ópera.

Fora numa Itália renascentista, não cercada pela cultura medieval francesa, nem pelo ascetismo religioso dos movimentos da Contra-Reforma e do luteranismo dominante nos países do Norte, que se desenvolvera um «espírito de voluntarismo», com expressão clara no culto da individualidade do artista. Nas sociedades comunitárias, onde a arte tem funções rituais e mágicas, o músico era privado dessa individualidade. Na antiga Grécia, música e poesia eram por excelência «artes liberais» (mais do que a pintura e a escultura, com estatuto de artesanato). Todavia, o monopólio da Igreja sobre a vida musical durante a Idade Média viria a reduzir a expressão individual num estilo homofónico que enfatiza o coro.

Se a origem provável da ópera se encontra nas *peças de mistério*, representações sagradas nas *piazas* italianas, sobretudo a partir dos séculos XIII e XIV, a introdução da ideia de *solo* e de *performance* individual nasce sobretudo com o processo de secularização dos músicos, que decorre desde o século XIII, em França, com o *jongleur* e mais tarde o *ministrel*. A partir do século XIV, e já num espírito renascentista, o patronato aristocrático, o eclesiástico e o das classes mercantis venezianas levariam ao florescer das *florentine camerata* — recitativos monádicos e dramáticos —, que estão na base do desenvolvimento da ópera italiana.

É uma ópera do agrado do diletantismo italiano, uma *ópera de solo* carregada de emoção e dramaticamente enfatizada pelas árias. Exemplares do virtuosismo e da voz são os *castrati*, que dominam o mercado da ópera no século XVIII, vindo progressivamente a desaparecer nos inícios do século XIX, dando lugar à figura da *prima donna* (nomeadamente nos trabalhos de Rossini, Verdi, Donizetti, Bellini) e do *primi uomini* (com destaque nas óperas de Rossini, Verdi e, mais tarde, Wagner). Na era do barroco, a *opera seria*, com recorrência a temas mitológicos, e as variantes trágico-cómicas (*opera buffa* e *opéra comique* em França) são «artes da interpretação» que vivem fundamentalmente da *performance* individual do cantor, tendo estado na base dos dois períodos mais notáveis do *bel canto*: 1820-35 e entre 1880 e a primeira guerra mundial.

A improvisação e a interpretação do cantor não têm a mesma expressão na ópera de tradição germânica, onde predomina a música sinfónica e as recitações dramáticas são sujeitas ao papel prioritário da orquestra. Como salienta Rosanne Martorella, diferente da católica, a música religiosa germânica solicitara a congregação e tornara populares as sociedades de coros

(*kantorein*). Não só este patronato eclesiástico, mas também o emergir do mercantilismo, criaram o gosto pela representação de temas comuns e reais e, diferentemente dos salões aristocráticos, aos quais agradava a *opera seria*, as classes médias ascendentes privilegiavam a música instrumental e representações daquele tipo. Esta *ópera como música* afasta-se assim da *ópera como voz*, do *bel canto*, de Verdi, Rossini, Donizetti e Bellini.

Na tradição germânica, mais do que o cantor, é sobretudo o compositor-maestro quem ocupa o palco da ópera. Progressivamente, este tomará o lugar do cantor-virtuoso no campo da ópera, como acontece, por exemplo, no século XVIII, com Tartini, Vivaldi, Beethoven, Mozart, Corelli, compositores que combinam, em simultâneo, competências de composição e de *performance*. Os próprios artistas cantores, no final do século XIX, especializam-se na *interpretação*, nomeadamente de Beethoven, Chopin ou Wagner.

A actividade editorial associada à música e a emergência de uma nova figura intermédia — a do editor —, bem como a de empresário, introduzem, no entanto, um progressivo distanciamento entre compositores e audiências, acentuando-se a especialização na divisão do trabalho artístico. Sobretudo a partir do século XIX, será a figura do maestro que ocupará o palco da ópera. A sua autoridade, salienta Martorella, foi favorecida em grande parte pelo desenvolvimento da orquestração e pelas sucessivas inovações no plano da produção, cenarização e instrumentos musicais que decorrem ao longo do século XX. A regência do espectáculo por parte do maestro passará agora a ser a arte da interpretação, cuja recriação é mesmo entendida como criação, pautada pelos parâmetros da individualidade e liberdade do artista. O maestro viria a ser investido da qualidade de estrela, uma estrela que disputa o estrelato do cantor virtuoso.

Neste capítulo introdutório, a autora pretende considerar os traços globais da emergência e evolução social dos tipos de ópera (*operatic styles*) e dos estatutos dos artistas. Mas, não havendo uma inteira substituição das principais figuras, ainda hoje as colisões que caracterizam a diversidade de posições e perspectivas nesta produção colectiva radicam em grande parte numa disputa entre a precedência histórica e a actualidade artística dos respectivos papéis e funções.

Sintetizaremos adiante a sua abordagem da organização social da ópera, mas antes, e porque o seu objectivo é analisar a situação da ópera nos EUA, convém referir que os modelos norte-americanos são importados da Europa desde os inícios do século, não havendo uma tradição histórica da ópera no Novo Mundo. Por outro lado, se, na Europa, depois dos regimes de mecenato renascentista, a cultura e a ópera vão ficando a cargo de estruturas estatais, que suportam as companhias e regulam o mercado de trabalho artístico, nos EUA, a ópera é sobretudo uma actividade de carácter privado e vive da sua comercialização.

4. ECONOMIA DA ÓPERA: SISTEMAS DE PATROCÍNIO E CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO

A diminuta presença de instituições governamentais ou mesmo a ausência de estatais como principal suporte financeiro que permita às companhias gerir e contar com orçamentos relativamente estáveis fazem que a ópera nos

EUA dependa directamente quer da sua lógica e eficácia comercial, quer do patrocínio privado de individuais, fundações e empresas. Quando muito, estes encontram incentivos indirectos no Estado por meio das isenções fiscais.

Assim, as condições de produção da ópera na América são directamente determinadas pelos padrões da filantropia (por vezes oscilantes e descontínuos), pelo elevado crescimento dos custos de produção e, finalmente, por encargos com a manutenção das estruturas, que, dado o gigantismo das maiores companhias, devoram grande parte dos recursos e dificultam o planeamento das temporadas. Acresce a isto a própria precarização do mercado de trabalho dos artistas, particularmente acentuada em companhias e conjunturas de maiores dificuldades. Neste sentido, Martorella avança a tese de que a *crise económica da ópera* decorre em grande parte do processo de institucionalização, burocratização e profissionalização das companhias, que criou uma espécie de «economia de escala» para um produto artístico que não pode ser rendibilizado economicamente por acréscimos de produtividade.

Esse processo inicia-se entre 1860 e 1920, mas acentua-se sobretudo a partir de 1930. Por exemplo, a Metropolitan Opera, que em 1880 pertencia a um conjunto de grandes empresários, tornar-se-á, em 1932, numa associação pública não lucrativa a depender directamente do director. Desde então distingue-se a *propriedade* da *gestão* das companhias. Os anos 30, devido à ascensão de uma classe média urbana economicamente favorecida, conhecem também uma maior procura social da ópera. Esta procura desenvolve-se sensivelmente até aos anos 60, assistindo-se à ampliação de repertórios e de produções. Mas, a partir dos anos de 1965-69, a proliferação das pequenas companhias é indicadora da crise que se agrava em 1970-80. A ópera converte-se numa estrutura contingente na medida em que, e principalmente nas maiores companhias, a sua produtividade não cobre os custos de produção, desenvolvendo-se um *desesperating gap* entre rendimentos e despesas. Isto agrava certamente as condições económicas dos artistas, o desenvolvimento das carreiras, as oportunidades de trabalho (sobretudo no caso dos de estatuto mais desfavorecido, como são, por exemplo, os músicos e cantores não de primeira fila), estimulando uma viva concorrência entre organizações e dentro de cada uma delas.

As dificuldades tornam-se ainda mais pronunciadas com o surgimento dos grandes complexos artísticos — Lincoln Center, em Nova Iorque, Kennedy Center, em Washington, The National Arts and Recreation, em Ítaca, The Dorothy Chandler Pavilion, em Los Angeles, etc. Criando erroneamente a imagem do *boom* das artes na América, e numa conjuntura particularmente confiante na continuidade dos apoios mecenáticos, o seu crescimento indiscriminado viria a estrangular as companhias com avultados encargos não só de produção, mas sobretudo de manutenção, progressivamente inflacionados, e os défices passaram a ser a norma.

Existem hoje nos EUA três tipos de companhias: a primeira categoria inclui a Metropolitan, de expressão internacional e cujo orçamento sozinho é superior aos das maiores companhias seguintes; no segundo grupo estão a New York City Opera, a S. Francisco Opera, a Lyric Opera de Chicago e a Seattle Opera Company, com reconhecimento internacional também. Finalmente, a uma terceira categoria pertencem as múltiplas *civic operas*, companhias das pequenas cidades, recrutando por vezes artistas internacio-

nais e desenvolvendo *tournées* intensivas, com uma clara estratégia de prolongar recursos por temporada.

A crise económica é particularmente agravada no caso das companhias de maior dimensão: Rosanne Martorella estima, no seu estudo, que a Metropolitan tem um défice de 30%; a Lyric Opera, de 60%; a S. Francisco Opera, de 46%, e a Seattle Opera, de 53%. Finalmente, só os encargos salariais com os artistas variam entre os 72% e os 41%, considerando os respectivos orçamentos; os custos de produção não salariais, entre 38% e 18,5%; as despesas administrativas, entre 25,5% e 12,1%.

Quanto às fontes de rendimento das companhias, está igualmente estimado que, em geral, cerca de 57% são de bilheteira, 13% de doações individuais, 7% de fundações, 10% de diversas associações, 5% de empresas e apenas 6% do governo central, havendo cerca de 4% dos fundos que provêm do governo federal. Compreende-se, assim, como a forte pressão de bilheteira condiciona a selecção dos repertórios (que terão de ser de sucesso), bem como a grande dependência em relação ao mecenato.

Mas não se pense, alerta Rosanne, que todas as 22 000 fundações existentes nos EUA estão interessadas em financiar as artes; com efeito, apenas em cerca de 1300 se encontraram apoios deste tipo, sendo os principais sectores visados pelas fundações os da educação e da saúde. Entre todas, a mais rica e mais interessada nas actividades culturais é, sem dúvida, a Fundação Ford, que as apoia desde 1954. Mas, se nos anos 60 ajudava prioritariamente companhias e produções experimentais, hoje subvenciona menos a ópera contemporânea, dirigindo os seus fundos sobretudo para a manutenção de estruturas das companhias e desenvolvendo programas de auxílio, indicador em si mesmo dos efeitos da crise económica.

Quanto à ajuda privada, também ela sofreu evoluções. Por exemplo, as contribuições individuais, que eram no passado da ordem dos 2%, hoje atingem os 13%. De todas as grandes famílias mecenas dos EUA, os Rockefellers ocupam um lugar de relevo, últimos benfeitores do Lincoln Center e que gastaram mais de 30 milhões de dólares em arte. Em 1980, só na Metropolitan, as doações individuais eram cerca de 13 milhões de dólares.

No que se refere ao mecenato de empresa, a sua grande progressão no campo da ópera leva Martorella a considerá-lo hoje uma das mais importantes fontes de recursos das companhias, para as quais se tornam indispensáveis permanentes estratégias de *fundraising*, procurando doações em dinheiro, patrocínios para as novas produções e custos de manutenção, participações em equipamentos, apoios publicitários, etc. Estas tarefas estão a cargo sobretudo dos gestores e dos *tax-advisers*. Todavia, este mecenato dirige-se preferencialmente para as maiores e mais prestigiadas companhias: por exemplo, das 80 novas produções da Metropolitan entre 1950 e 1972, 65 foram quase integralmente patrocinadas por grandes empresas e individuais.

Relativamente aos apoios governamentais, têm expressão diminuta. Só para disso se fazer uma ideia, os 5% dos financiamentos centrais para a ópera em 1970-71 foram repartidos por mais de 400 organizações. Por outro lado, os apoios centrais dirigem-se prioritariamente para as maiores companhias, cabendo aos governos federais e locais o patrocínio das mais pequenas, dispersas por todo o país. Apesar de tudo, a presença estatal dá credibilidade

e prestígio às organizações e, na medida em que a estreita dependência dos fundos privados gera inevitáveis inseguranças económicas, Martorella mostra como se desenvolvem *lobbies* no meio para cativar recursos estáveis dos aparelhos estatais. Os próprios *impasses* económicos a que se vem aludindo levaram a ver no governo «o patrão do futuro»; a esta tendência não deixa de estar associada uma nova autolegitimação das companhias, que devem justificar-se como organismos de cultura socialmente necessários: «a arte para a comunidade.»

Finalmente, os próprios critérios de atribuição de subsídios estatais estão em si mesmos comprometidos com um sistema fundamentalmente privado e acabam por se ajustar ao perfil das maiores companhias de ópera, criando-se assim um circuito circular: consideram, então, a qualidade e reconhecimento artístico das organizações, as suas actividades de serviço público, os montantes conseguidos e garantidos dos fundos privados, o papel e a necessidade destas instituições no seio da comunidade.

5. GOSTOS MÚSICAIS: RELAÇÕES ENTRE REPERTÓRIO E BILHETEIRA

A selecção dos repertórios por temporada reflecte um compromisso, nem sempre fácil, entre gostos predominantes do público, preferências dos mecenas e a orientação dos directores das companhias. No caso de uma produção artística altamente deficitária, a pressão da bilheteira condiciona fortemente as decisões de produção, gestão e planeamento, muitas vezes em detrimento de valores estritamente estéticos.

Quanto maiores forem as companhias, uma das estratégias para reduzir os défices é conseguida quer pela redução de produções mais dispendiosas (muitas vezes, mais do gosto do público), quer pelas produções de risco, que seguramente terão um menor sucesso de bilheteira. Uma consequência praticamente inevitável é a *estandardização dos repertórios*, incluindo sobretudo óperas populares, em desfavor das contemporâneas e com carácter experimental. A grande preocupação com os custos de produção e o necessário apelo ao público têm ainda estado na base das campanhas publicitárias, que chegam mesmo a construir uma imagem «mediática» da ópera (um bom exemplo: anunciava-se uma produção da *Carmen* proclamando «Carmen makes love on weekdays and on weekends»).

As concessões ao gosto do público (diga-se mesmo que o mecenato privado e governamental está mais disponível para financiar produções populares) acarreta efeitos quer no que é produzido, quer *como* é produzido. Assim, cerca de 75% dos repertórios incluem óperas de sucesso, havendo apenas 10% a 25% para produções contemporâneas. Enquanto estas últimas são comercializadas num *mercado universitário*, destinado a uma pequena fracção do público (mas a mais receptiva a valores inovadores), as maiores companhias apresentam repertórios «clássicos», constituídos em maioria por óperas italianas do século XIX, as que mais resistiram à selectividade competitiva ao longo do tempo (quadros n.ºs 1 e 2). De todas, ainda mais conservadora é a maior de todas, a Metropolitan Opera (o que mereceu da parte de um director a classificação de «casa petrificada e fossilizada»). A concorrência entre companhias pode ainda levar à especialização dos reper-

tórios: por exemplo, competindo com o MET, a New York Opera Company levaria à cena sobretudo produções mais contemporâneas.

A relação com a bilheteira interfere também nos modos de produção. Verifica-se então que a um público de «gosto repetitivo, conservador e mesmo reaccionário», palavras de um director, «interessa sobretudo o lado do *espectáculo* (conseguido com a enfatização dos efeitos dramáticos, a opulência da cenarização — luzes, trajes, *décor* — e o excesso de pantomina, melodicamente harmonizada com os ritmos musicais) e a *vedeta*, que deve, pelo menos, abrir a temporada.

Qual é o público da ópera? Martorella é aqui demasiado sumária. Reconhece que a ópera pertence ao gosto de fracções com elevado capital cultural e económico, funcionando muitas vezes como símbolo de *status*. Distingue dois segmentos: os *habituais*, com pelo menos uma ida semanal à ópera, constituindo em grande parte o conjunto de relações próximas com a companhia (mecenias, claque, fãs, etc.); e os *ocasionais*, onde se incluem frequentemente subscritores de campanhas de auxílio às companhias, fracções cativadas pelo impacto dos *media*, portadoras de um gosto tendencialmente mais conservador e fortemente atraídas pelas circunstâncias excepcionais da produção (vedetas, maestros, etc.).

Óperas mais populares nos EUA (1966-72)

[QUADRO N.º 1]

Óperas	Número de espectáculos
<i>La Bohème</i>	1023
<i>Il Barbiere di Siviglia</i>	870
<i>Le Nozze di Figaro</i>	800
<i>Traviata</i>	759
<i>Madame Butterfly</i>	707
<i>Die Fledermaus</i>	673
<i>Carmen</i>	661
<i>Così Fan Tutte</i>	558
<i>Mansel e Gretel</i>	534
<i>Tosca</i>	404

Fonte: Central Opera Service, New York City, *Opera Repertory 1966-1972* (New York Central Service Bulletin, 1972).

Óperas contemporâneas mais populares nos EUA (1966-72)

[QUADRO N.º 2]

Óperas	Compositores	Número de espectáculos
<i>Amahl</i>	Menotti	2187
<i>The Telephone</i>	Menotti	894
<i>The Medium</i>	Menotti	669
<i>Down in the Valley</i>	Weill	444
<i>Noye's Fludde</i>	Britten	437
<i>The Old Maid and the Thief</i>	Menotti	388
<i>Trouble in Tahiti</i>	Bernstein	233

Fonte: Central Opera Service, New York City, *Opera Repertory 1966-1972* (New York Central Opera Service Bulletin, 1972).

Compositores mais populares nos EUA (1966-72)

[QUADRO N.º 3]

Compositores	Número de espetáculos
Puccini	3228
Mozart	2564
Verdi	2254
Rossini	1187
Donizetti	1029
Gounod	442
Offenbach	411
Pergolesi	353
Mascagni	359
Leoncavallo	289
Wagner	261

Fonte: Central Opera Service, New York City, *Opera Repertory 1966-1972* (New York Central Opera Service Bulletin, 1972).

O crescimento e a constância das audiências na ópera é efeito também do papel e do impacte cultural dos *media*, aspecto que teve um grande desenvolvimento nos EUA. Mas as maiores exigências de informação pública multiplicaram, por seu lado, os agentes difusores, entre os quais os críticos possuem lugar de destaque porque, intermediários entre artistas e público, contribuem decisivamente para a procura social da ópera. O sector da crítica é complexamente estruturado por diferentes interesses, competências (nomeadamente a formação musical) e funções nos *media*, mas, em geral, a sua forte influência no sucesso de bilheteira gera juízos ambivalentes quanto ao seu papel e poder: figura difusora indispensável, não deixa de merecer censuras por parte dos artistas, que acusam os críticos de directamente interferirem nas suas carreiras; por parte dos gestores, por nem sempre apoiarem convenientemente as produções; finalmente, por parte da comunidade de especialistas músicos, por se limitarem frequentemente a habilidades jornalísticas e literárias.

6. ORGANIZAÇÃO SOCIAL DA ÓPERA: GESTÃO E *STAR-SYSTEM*

Rosanne Martorella mostra como nas companhias de ópera, organizações não auto-sustentáveis financeiramente, mas que incorporam aspectos da produção cultural de massas — o sistema do estrelato e a pressão das audiências —, a estrutura dos lugares ocupacionais e respectiva interacção geram uma frequente tensão, e mesmo colisão, entre os *valores de produção* na gestão/administração e os *valores artísticos* que norteiam a concepção da ópera.

Com a progressiva profissionalização da música e das companhias, assistiu-se igualmente a uma crescente especialização dos *art managers* e *art administrators*. Hoje, em todas as companhias, existem lugares e funções específicas atribuídas ao conselho de administração (*the board of directors*) e para a gestão corrente da organização (com um gestor geral e um director artístico, este último acumulando por vezes ambas as funções).

Na mudança do século pertenciam aos conselhos de administração figuras individuais notáveis, entre as quais empresários, que aspiravam aqui a um estatuto de prestígio e grande reconhecimento social. Sobretudo nas maiores companhias, e na sequência da sua estreita dependência do mecenato empresarial, predominam os executivos de negócios (que chegam a ser mais de 30% do corpo dos administradores, juntamente com membros de instituições cívicas, artísticas ou não. Pelo contrário, a presença de professores e de artistas é superior nas companhias de menor dimensão. Este conselho tem por funções a definição de linhas programáticas gerais para a organização, fazer o seu controlo financeiro e protagonizar estratégias de *fundraising*. Mas o «homem da organização», aquele cuja actividade é definida por critérios não artísticos e legitimada por necessidades de sobrevivência e crescimento da companhia, é o gestor.

Mediador entre os padrões artísticos e a natureza pública da ópera, na fronteira entre competências, interesses e posições individuais dos artistas e compromissos de ordem organizacional e colectiva, o gestor e o director artístico (tendo o segundo maior proximidade com os artistas, nomeadamente no estabelecimento de contratos) têm por função racionalizar as práticas da organização e gerir conflitos internos, visando sempre a necessária relação entre custos e recursos de produção. Segundo os dados de Martorella, trata-se de indivíduos com elevada formação (cerca de 60% dos casos) e tanto mais prestigiados quanto mais possuírem formação musical. De qualquer modo, repartidos por vezes em duas categorias administrativas — gestão artística e gestão/coordenação corrente —, são sempre alvo de censuras por parte de cantores, músicos, maestros, dada a sua «ilegítima» interferência nos planos estritamente estéticos, condicionando as decisões de produção por temporada, decidindo sobre contratações e distribuição de papéis, sujeitando-se às imposições do *star-system* e ao recrutamento de artistas internacionais («os que vendem bilhetes»), em suma, denegando frequentemente os valores musicais em favor dos de rendimento económico e, assim, obstando à inovação dos repertórios.

Numa profissão onde o talento e as competências individuais são altamente especializados e personalizados, uma profissão que enfatiza o carácter persistente de um trabalho autocentrado, as relações entre os diversos artistas que participam na obra são igualmente caracterizadas por significativas tensões e dissidências, polarizadas em torno da autoridade de cada um no trabalho de produção. Assim, Martorella assinala que, entre directores, músicos, cantores e *designers*, a questão é a de saber «*who's the boss?*».

O compositor é hoje, mais do que no passado, uma figura ausente da companhia, muito embora seja considerado o elemento mais prestigiado na comunidade musical, porque é ele o primeiro criador. Integra-se principalmente no espaço da formação (universidades, conservatórios, etc.), onde partilha uma «subcultura artística» altamente especializada, vivendo de produções sobretudo experimentais e contemporâneas, destinadas a audiências qualificadas, eruditas e mesmo elitistas. Entre estes valores estéticos e os da ópera «de massas» assiste-se hoje a uma espécie de *cultural lag*. E mesmo compositores dos mais famosos da ópera contemporânea ou música sinfónica (Leindsdorf, Von Karajan, Schippers, Kubelik, Bernstein, Boulez, por exemplo), adquiriram a sua reputação mais como maestros das suas obras do que como compositores.

Com efeito, é o maestro que possui hoje a propriedade da *interpretação*, tida por forma de *criação*, e se encontra no topo da escala de reconhecimento público da ópera: «[...] é adorado pelas audiências, procurado pelas companhias, desejado pelos directores, requerido pelos cantores.» Durante a maior parte do século XIX e parte do século XX, o cantor ocupava o palco da ópera; mais recentemente, tudo se passa como se o virtuoso se tivesse transferido para o maestro. Todavia, o debate sobre esta «arte de interpretação» (devem aceitar-se interpretações individualizadas, ou, pelo contrário, a estrita obediência dos parâmetros do compositor não resultará, por vezes, em produções musicalmente mediócras?) atravessa as clivagens suscitadas entre maestros, cantores e directores artísticos. A autoridade exclusiva do maestro na selecção de repertórios, de interpretações, alterações e controlos sobre a produção gera críticas por parte dos cantores, por nem sempre reconhecerem os limites e as potencialidades da sua voz (o maestro acusa-os, por seu lado, da sua falta de conhecimento dos instrumentos, de uma teoria musical ou ainda de «interpretações criativas» das notas); críticas também por parte dos directores, que os censuram por descuidarem condicionamentos de ordem material (os maestros queixam-se justamente destes condicionamentos, que trazem diversos obstáculos a uma produção de qualidade, nomeadamente, diminuindo o tempo de ensaios); finalmente, críticas por parte dos *designers*/realizadores do espectáculo, para quem os maestros não conhecem convenientemente os requisitos da cenarização dramática.

De facto, a ópera é também representação teatral e, neste sentido, todo o aparato cénico exigiu um grande desenvolvimento técnico no plano da iluminação, cenografia, indumentária, o que trouxe uma nova figura para a companhia: o *designer*/realizador (nomes célebres são, por exemplo, Zeffirelli, Berman, Guthrie, Chagall, Graf, Caldwell, Corsaro). Toda a sua pesquisa focaliza os desempenhos dramáticos, tendo de recorrer a efeitos de contextualização, nomeadamente pelos enquadramentos históricos e simbólicos que caracterizam cada ópera, explorando novas dimensões mesmo dentro de repertórios estandardizados. Mas são acusados pela comunidade musical por interferirem demasiadamente nos aspectos da orquestra e da voz, que, no seu entender, descumam valores musicais em favor dos dramáticos.

Quanto aos cantores, são o talento, a voz, o tempo de carreira, a sorte nos contratos e a destacada personalização que lhes dão um lugar de relevo no competitivo sistema de estrelato, onde escasseiam as posições dominantes. Indicadores do seu símbolo de *status* são ainda o tipo e o número de papéis do seu repertório, a presença nas companhias mais prestigiadas e inacessíveis, a dimensão dos *cachets* requeridos. Salvo os muito poucos que adquiriram um reconhecimento internacional, existe uma forte competição entre os outros que lutam por melhores contratos, oportunidades de trabalho e estatutos remuneratórios, num mercado de trabalho grandemente inflexível e inseguro.

A especialização dos cantores (certamente fruto do talento pessoal, mas também, sem dúvida, de um árduo e longo período de formação e de treino) e o facto de só excepcionalmente alguns terem chegado ao lugar de *diva* — altamente requisitadas pelas companhias — são factores de ordem sociológica que ajudam a entender as clássicas rivalidades, feudos, caprichos e mistério pessoal que alimentam as inúmeras histórias das vedetas, tanto mais mistificadoras quanto mais são exploradas pelos *media* (a rivalidade Callas-

Bing, por exemplo). Este *star-system*, implicando o comprometimento das companhias com os valores mais seguros do mercado, cria igualmente grandes dificuldades no *covering* das estrelas (que devem, pelo menos, abrir a temporada): surge assim um sistema de substituição (*stagione system*), pelo qual se garantem as presenças dos artistas capazes de ocupar o lugar das estrelas (particularmente solicitados no caso das suas «caprichosas» desistências).

Os artistas consideram-se «a parte mais importante na produção»; vêem-se como profissionais centrais na ópera, combinando, contraditoriamente, a ética do artista apenas comprometido com valores de um «alto ideal» com a reivindicação de uma elevada remuneração económica dos seus desempenhos, o que colide muitas vezes com as disponibilidades orçamentais das companhias. Na sua relação com os outros está presente a clivagem entre duas concepções da ópera: a ópera do solo/virtuoso, precedente historicamente; e a ópera como conjunto orgânico total (*Gesamkunstwerk*), o ideal da obra total. A interferência das primas-donas na escolha dos repertórios (são as óperas mais populares aquelas que apelam para o virtuosismo individual), as dissidências com o controlo dos maestros e os desentendimentos com as exigências de dramatização impostas pelos encenadores constituem, assim, motivos polarizadores da interacção por vezes conflitual entre os cantores e todos os outros que contribuem para a obra colectiva.

7. CONCLUSÃO

O livro de Rosanne Martorella é a todos os títulos interessante: pelas perspectivas teóricas e analíticas da ópera, pelos processos de pesquisa empírica e, finalmente, pela integração que propõe entre sociologia e economia da arte. Possibilita, por isso, não só um melhor conhecimento das lógicas de criação artística que configuram esta produção colectiva, como também a distinção entre organizações e mercados da cultura. Com efeito, se a ópera, enquanto arte cénico-musical, se aproxima do teatro e do bailado, já difere radicalmente da situação das artes plásticas e de todas as artes objectuais.

No entanto, muito embora alguns aspectos tenham sido afluídos, parece-nos que mereceriam uma análise mais detalhada. Por exemplo, ao acentuar as dinâmicas de *colisão* internas à organização das companhias, seria de perguntar em que planos e como decorre a dinâmica de *coesão*, não tanto no sentido das estratégias colectivas motivadas pela necessidade de sobrevivência e crescimento organizacional, mas sobretudo no âmbito da própria *criação* colectiva da obra. Por outro lado, ficamos a saber relativamente pouco sobre as origens, trajectórias, percursos de formação artística, etc., dos vários artistas presentes — músicos, compositores, cantores, *designers*, etc., bem como, conhecendo o tipo de interacções desenvolvidas entre as figuras de primeira fila (maestros, estrelas), desconhecemos em grande parte o que se passa entre os que se encontram na sombra do espectáculo. Finalmente, a abordagem do público (ou, melhor, dos públicos) parece-nos bastante rudimentar, não só porque não trata da sua *heterogeneidade* social e cultural interna (e se pensarmos como gostam da ópera públicos eruditos e públicos populares), como porque não considera as diversas modalidades de *recepção*, sempre mais complexas do que a mera sociografia dos públicos.

De resto, é esta abordagem integrada de públicos e recepção estética que permite ultrapassar a noção de *audiência*, para se conhecer e definir o *público*.

Nunca se pode pedir tudo aos autores e muito menos o que eles, por razões diversas, não procuraram tratar. O trabalho de Martorella, tendo o mérito de tratar exaustivamente dos traços globalmente caracterizadores da ópera, tem ainda o mérito de levantar ainda outras pistas de análise, nele apenas sugeridas, que podem ser objecto de posterior exploração teórica e empírica. Espera-se, pois, que a divulgação desta perspectiva sociológica norte-americana possa contribuir para um melhor conhecimento da pesquisa em sociologia das artes nos EUA e, mesmo, aliciar investigadores portugueses a iniciarem um idêntico programa de pesquisas aplicadas à situação da ópera no nosso país.