

Um mito da ópera e a Escola de Frankfurt – O filme *Callas Forever* à luz da polêmica entre Theodor Adorno e Walter Benjamin

An opera myth and the Frankfurt School – the film *Callas Forever* in the light of the polemic between Theodor Adorno and Walter Benjamin

Sônia Pedrosa
Especialista em Comunicação pela UERJ
E-mail:

Resumo

O embate de idéias entre pensadores da Escola de Frankfurt reaparece no filme *Callas Forever*. Elementos da crítica à indústria cultural feita por Adorno & Horkheimer estão presentes na trama, assim como pontos da polêmica com Walter Benjamin. Enquanto os primeiros defendiam a arte tradicional, que consideravam séria e autônoma, Benjamin simpatizava com as novas formas de artes tecnológicas – como o cinema –, que, para ele, teriam caráter libertador. Na metanarrativa *Callas Forever*, a autenticidade da arte como “dom divino” – privilégio daqueles que têm a singularidade do gênio, como Maria Callas – entra em conflito com o produto filme da indústria cultural.

Palavras-chave: Cinema; arte; tecnologia; indústria cultural.

Introdução

¹ “Thinkers like Montaigne and Pascal noted the need for diversion already in the 16th century, and writers like Goethe began attacking the banal diversions offered by the press and mass culture, noting that they were serving as major means of escape from social reality.”

Coincidência ou não, o fato é que o escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe – autor da obra-prima *Fausto* – foi um dos primeiros a atacar as “diversões banais oferecidas pela imprensa e cultura de massa” (Kellner, Internet), ainda nos séculos 16 e 17¹. Ao escrever *Fausto*, no entanto, acreditamos que o escritor ainda não tinha em mente as implicações mercadológicas na arte produzida pela indústria cultural, que Theodor W. Adorno e Max Horkheimer denunciaram na obra *Dialética do Esclarecimento*. Mas o mito de *Fausto* bem que poderia ser aplicado aos processos de comercialização da arte, à subversão dos valores artísticos praticada pela indústria cultural, tal como sustentaram os filósofos da Escola de Frankfurt, três séculos depois de Goethe.

A história de *Fausto* é bem conhecida. O Dr. Fausto é um velho cientista que sacrificou toda a sua vida em nome da ciência e da pureza de sua alma. Mefistófeles aposta com Deus que consegue atraí-lo para o seu lado. Deus permite que a experiência seja feita. Mefistófeles conhece bem sua presa:

Fausto está cansado e alquebrado, insatisfeito com as coisas que realizou e sente que, na verdade, perdeu tempo, sacrificando sua mocidade, sua saúde e sua riqueza. Provavelmente morrerá pobre e desconhecido, sem nunca ter amado. Na prática, não é muito difícil aceitar um pacto proposto por Mefistófeles: este lhe dará a juventude perdida, dinheiro e o amor de uma mulher. Em troca, *Fausto* lhe dará sua alma.

O resumo da história escrita por Goethe é importante, pois o mito de *Fausto* está no núcleo da metanarrativa que analisaremos, o filme *Callas Forever*, do diretor italiano Franco Zeffirelli, realizado em 2002. O exame será feito à luz das teorias sobre a indústria cultural, de Adorno & Horkheimer, em contraposição às idéias mais otimistas em relação às tecnologias da mídia – em especial, o cinema – de outro frankfurtiano: Walter Benjamin. Buscaremos, assim, destacar a forte polêmica entre as idéias de Adorno e as de Benjamin, que animou os estudos da Escola de Frankfurt e que é destacada por Francisco Rüdiger.



O mito Callas

Cada vez mais a mídia se ocupa das metanarrativas, e o cinema – elevado à categoria de arte – pode fazer uma espécie de catarse, a partir da abordagem dos conflitos e das crises artísticas que acontecem nos bastidores das grandes produções. Seria a utilização, pelos diretores, de suas obras cinematográficas para a elaboração de suas crises e questionamentos pessoais? É possível. Porém que objeto de criação não é verdadeiramente fruto de um questionamento anterior, de uma reflexão que o autor começa a fazer em algum momento e que, *a posteriori*, chega à maturação, tal como ocorre nas pesquisas acadêmicas?

Franco Zeffirelli utiliza uma história de ficção sobre os supostos últimos meses de vida da cantora de ópera Maria Callas, sua amiga pessoal, para discutir o confronto entre a arte tradicional e a arte produzida pela indústria cultural e possibilitada pela tecnologia, sem deixar de reverenciar a figura mitológica da diva. No filme, a autenticidade da arte como um “dom divino” – privilégio daqueles que têm a singularidade do gênio, como Maria Callas – entra em conflito com o produto ilusório da indústria cultural, que atende a interesses empresariais e mercadológicos, e ameaça macular o legado da *primadonna*.

Assim, apesar de não se tratar de uma biografia da cantora e se posicionar como um fruto tanto da fantasia do autor (Zeffirelli) como de sua longa amizade com Maria Callas – como anuncia o letreiro, ao final da exibição – o filme não deixa de apresentar alguma semelhança narrativa com filmes que contam a vida de heróis, como foi mencionado por Coelho & Helal (1996). Tal acontece com a questão do dom, o talento inato surpreendente e, às vezes, incompreendido.

Da mitologia das artes, aliás, Callas é um exemplo perfeito. Ao mesmo tempo deusa e escrava, ela consagrou sua vida à arte. E viveu como uma de suas personagens, heroínas trágicas que – atendendo aos padrões de mulheres da

ópera – cantam, sofrem e morrem. Como a personagem Tosca (da ópera de mesmo nome, de Bellini), que sofre por sentir a presença do homem amado mesmo após a morte dele, Callas chorou por Onassis, o seu grande amor. No filme de Zeffirelli, cenas de Fanny Ardant interpretando Callas, numa apresentação de Tosca a uma platéia de estudantes, sucedem a uma cena da cantora lembrando o milionário grego, já falecido, em meio a fotos e um recorte de jornal com a notícia do casamento do milionário grego com Jackie Kennedy.

Como Carmem, da ópera de Bizet, na narrativa dentro da narrativa cinematográfica de Zeffirelli, ela se encaminha para a morte, após uma passagem triunfal pelo povo. No entanto, o caráter fáustico, o preço pago pela fama, que pontua as narrativas mitológicas do cinema, segundo Coelho & Helal, nesse caso extrapola as dificuldades da vida particular do ídolo. A experiência fáustica vivida por Callas, na ficção cinematográfica, reside na tentação de reaver a voz perfeita da juventude, graças aos recursos disponibilizados pela tecnologia. Da mesma forma que Fausto, Maria Callas – ícone de uma arte tradicional e burguesa, a ópera – é tentada, não por Mefistófeles, mas por Jeremy Irons, no filme um produtor musical que convence empresários a investir em arte para obter lucros. Mas vamos à história do filme.

A proposta: *Callas Forever*

O filme se inicia com o produtor Larry Kelly, interpretado por Iron, chegando ao aeroporto de Paris, onde produzirá o show de uma banda de *punk rock*, *Bad Dreams*. Larry é cercado por um bando de jornalistas e crivado de perguntas, algumas provocadoras, insinuando um declínio na carreira de quem já produziu Nureyev, Margot Fonteyn e Maria Callas. Larry lembra aos repórteres que também já produziu shows de rock, dos Rolling Stones e de Bob Dylan, e diz que, em 1977, novos astros estão surgindo. Perguntam se irá visitar Callas e ele desconversa. Tão logo os jornalistas se afastam, um rapaz se

aproxima e pergunta a Larry se ele não se cansa daquilo tudo, de toda aquela “bobagem”. Larry responde, com penetração, que *publicidade* não é bobagem. Eles iniciam, então, uma conversa que resvala para um flerte. Larry, uma espécie de alter-ego do diretor Franco Zeffirelli, é gay.

Larry oferece uma carona ao rapaz, Michael, um jovem e talentoso pintor. Chegando ao apartamento de Michael, Larry descobre que o jovem é um talentoso pintor e que, em breve, fará sua primeira mostra individual. Michael coloca um disco de Callas, o que surpreende o produtor, e diz que, infelizmente, é jovem demais para tê-la visto num palco. Ele conta que quando fez uma operação para recuperar a audição (ele usa um aparelho auditivo), sua mãe levou para o hospital uma gravação de Callas cantando. “Ela queria que o primeiro som que eu ouvisse fosse de uma beleza de outro mundo, *sobrenatural...* Callas”, explica o pintor. Ele pergunta se Larry pensa em produzir um espetáculo da cantora. Larry conta que a voz de Callas está inutilizável, mas revela que tem planos para ela.

Ocupado com os detalhes da produção do show do *Bad Dreams*, quando dá instruções para a realização de *playback* da banda no estádio local, Larry é abordado pela jornalista Sarah (Joan Plowright), uma mulher na faixa dos 60 anos, especializada na cobertura dos movimentos dos astros do show business. “Trapaceando, hein? Não era para ser ao vivo?”, provoca a jornalista. Larry se diz espantado com o interesse do jornal de Sarah por uma banda punk. Sarcástica, ela diz que a música deles não é lá grande coisa, mas o número de detenções dos músicos é fantástico.

Durante a conversa, voltam as flores que Larry havia enviado para Callas. Dizem-lhe que a cantora está em viagem pelas ilhas gregas, mas Larry sabe que, desde a morte de Onassis, ela não volta à Grécia. Dirigindo-se a Sarah, provoca: “Sua amiga!”. Sarah responde que há meses não a vê, pois Callas desmarca os encontros entre as duas. Um rapaz da produção pergunta por que tanto interesse, pois “Callas já era”. O comentário enfurece Larry, que pergunta se ele já a ouviu cantar,

e afirma que é a maior cantora de ópera que já existiu. O empregado responde que ela não é do seu tempo e Larry ameaça demiti-lo.

O produtor vai ao apartamento de Callas e, depois de driblar a empregada e vencer a resistência da cantora, consegue iniciar uma conversa. Callas, agressiva, pergunta se ele tem outra proposta como a do concerto do Japão – o último da cantora e que foi considerado um desastre – ou se planeja mostrá-la em um circo. Liga o aparelho de vídeo e passa o concerto do Japão. Callas diz que guardou a fita para se lembrar de nunca mais pôr os pés num palco novamente. Larry afirma que por mais que ela ache que sua voz não estava boa naquela noite, o público adorou. Em tom de desprezo, Callas alega que o público não notaria se ela latisse. E o encara, dizendo que lê os jornais e sabe que não está mais no mercado.

Larry explica que teve uma idéia que poderia lhe dar uma segunda chance. Callas pede-lhe para não falar em segunda chance, pois Ícaro não teve uma. “E se Ícaro tivesse asas artificiais? Há novas tecnologias. O mundo está mudando, temos que mudar com ele”, argumenta o produtor. Entrega seu projeto, que chama de Callas Forever, e explica que pretende filmar uma ópera com Maria Callas, utilizando o som de suas antigas gravações. Callas não dá crédito à idéia de Larry e se diz ofendida, humilhada. Alega que, se ele planeja ganhar dinheiro às suas custas, ela não tem tempo para parasitas. Acabam brigando e Larry se retira, jurando não voltar a vê-la. Ao chegar no escritório e ser informado sobre exigências do *Bad Dreams*, comenta que astros de rock são fáceis, se comparados a uma *primadonna*.

A diva cai em tentação

Após a saída do produtor, Maria Callas começa a ficar tentada pelo projeto. Liga, então, para a amiga e jornalista Sarah. Após ficar sabendo que Maria vive à base de pílulas e passa as noites insones, ouvindo os discos de suas antigas gravações e lamentando a morte de Onassis, completamente isolada do mundo em seu

apartamento, de onde nunca sai, Sarah procura Larry Kelly. Ela leu o projeto de Larry e diz que o achou maravilhoso, pois pode devolver a vida a Callas. Pede a Larry que ajude Callas a sair de seu exílio voluntário e apela para a sua preocupação com o bem-estar da cantora. Larry, a princípio resistente, fica intrigado e acaba voltando à casa de Callas, onde, sem ser observado, assiste à artista se consumindo em lágrimas na madrugada, ao som dramático de *Madame Butterfly*. A cena comove Larry que, no dia seguinte, acorda Callas, mencionando a preocupação dos amigos com seu estado e pedindo que ela confie nele, sem perguntas.

A diva acaba cedendo e vai a um estúdio, em evento marcado por Larry, que fará uma demonstração do funcionamento de seu projeto. No estúdio, o que ela começa a assistir é a gravação de sua última apresentação, o que a faz ficar furiosa. Larry pede que ela se acalme e recomeça a passar a fita, mas dessa vez a imagem do concerto do Japão traz a voz de Callas em sua mais perfeita forma e em sincronia com a imagem. Maria está admirada e intrigada. Larry explica que o som é de uma gravação de Callas de 22 anos atrás e que fizeram a junção de imagem e som. “Mas isso é desonesto. Não estou cantando”, comenta Callas. O produtor reage imediatamente: “Não? Então de quem é essa voz, de Renata Teobaldi? É a sua voz e a sua imagem. Tem que ser você”. O misto de som e imagens começa a persuadir Callas. O que ela vê e ouve, a agrada e seduz.

Mais tarde, em conversa com Sarah, confessa que está confusa. “Estaria vendendo minha alma ao diabo?”, questiona. Sarah alega que o diabo é redundante em 1977, e que se aceitasse o projeto teria uma forma de viver para sempre. “Vampiros vivem para sempre”, responde Callas. A jornalista diz que ninguém é mais vampiro do que ela própria, pois os jornalistas vivem de sugar o sangue dos outros. “Você é o que eu gostaria de ser. Eu queria ser Maria Callas”, afirma. À noite, em casa, Callas é assombrada pelo fantasma de Carmem, ópera que gravou, embora sem nunca tê-la cantado em um palco. Ela interpreta a visão como um sinal e propõe a Larry a filmagem de Carmem, pois não fez o trabalho completo em relação

a essa personagem e, assim, seria algo novo, e não simplesmente uma volta ao passado.

Começam as reuniões de Larry com os *managers* da indústria da cultural, que no filme aparece em sistema integrado, tal qual descreve Adorno (1986). Ele lembra que Carmem é uma das óperas mais populares do mundo, que o lançamento do filme estimulará uma nova geração de trabalho de Callas e que, com o novo mercado de vídeo, as vendas de discos e de fitas de vídeo de Callas explodirão, e os *royalties*, com certeza, vão lhes garantir uma “velhice aquecida” no futuro. O projeto será um dos maiores eventos culturais do século 20, segundo Larry, que anuncia que, pela primeira vez, bancará 50% do capital inicial.

Callas chega ao estúdio para uma gravação e é recebida por um batalhão de jornalistas e fotógrafos, o que a princípio lhe desagradava. Ela chega a pensar em ir embora, mas é convencida por Larry, que alega não ter como evitar os repórteres e diz que Callas saberá lidar com eles muito bem. Começam as perguntas, que a cantora responde com cuidado, e quando é questionada sobre a sua porcentagem sobre os lucros do filme, Callas se dá conta de que, com a publicidade, terá melhores condições de negociar. “Que bom terem lembrado de mim, é sempre bom ter a imprensa por perto”, diz a Larry, que sorri, satisfeito com a aceitação da cantora. Callas já está vivendo o processo de sedução.

A diferença entre a arte e a indústria

As gravações da ópera *Carmem*, algumas das seqüências visualmente mais belas de *Callas Forever*, não se passam sem conflitos. Uma das situações de conflito mais expressivas acontece durante um ensaio de passos de flamenco, que Callas realiza com o restante das atrizes. Perfeccionista, Maria Callas não pretende parar enquanto não estiver certa de que tudo está perfeito. O diretor acaba intervindo, dizendo ser maravilhoso seu empenho, mas que eles terão que parar para descansar. “Temos regras sindicais”, avisa.

A *primadonna* tem um acesso de raiva e em discussão com Larry diz que com Callas é preciso trabalhar dia e noite. “Esta





² Curioso observar que, aqui, os direitos dos trabalhadores estão associados à indústria cultural e aparecem em oposição às exigências da vida artística, o que coloca a primeira em posição mais humanista.

é a diferença entre Callas e a indústria. Que se danem as regras. Cada movimento tem que ser perfeito”, diz, aos berros². Após o desabafo, no entanto, ela e Larry caem na gargalhada e resolvem sair para selar a paz. Larry a leva à casa de seu amigo pintor, Michael. Callas elogia os quadros de Michael, em especial uma tela vermelha (sua cor favorita), que o rapaz lhe diz ser ela própria. “Quando ouço você, sinto você, tenho sensações”, declara. Emocionada ao ver o quadro favorito de Michael, que ele chama de *Casta Diva*, por passar a sensação de paz e serenidade que a ópera lhe inspirou, Callas diz que às vezes tem visões em sua mente e que ele “leu o seu coração”.

A integridade do mito

O produtor e Maria Callas assistem pela primeira vez ao copião do filme *Carmem*. As cenas são belíssimas, a música de Bizet extremamente envolvente. Larry comenta que parece uma produção MGM e Callas está totalmente tomada, encantada com o resultado da junção de som e imagens, em especial com a cena de sedução de Dom José pela cigana *Carmem*. A visita do ator que interpreta Dom José, o jovem tenor Marco, ao seu camarim começa a despertar Maria Callas para a realidade. Callas tenta seduzir Marco e o beija, mas não é correspondida. Em frente ao espelho do camarim, Callas parece perceber que o tempo não retrocede e que vive uma ilusão. Em seguida, durante a primeira exibição pública de *Carmem*, para uma audiência reduzida, Maria Callas chora copiosamente. Ela se retira e é seguida por Sarah. Callas diz à amiga que o filme é um triunfo, mas que um triunfo é pior do que o fracasso, se o preço é alto demais. “É como Fausto recuperando a sua juventude. Eu recuperei a voz da minha juventude. *Carmem* é uma fraude”, afirma. Sarah alega que toda arte de representação é uma fraude e que ela sempre interpretou personagens em meio a cenários, mas dando-lhes a sua verdade.

Callas está confusa e propõe a Larry a filmagem da ópera *Tosca*, mas dessa vez com sua voz atual. Pede-lhe a ele que agora confie nela. Larry não sabe o que dizer e aceita a proposta. Mas o produtor terá que

convencer os empresários da indústria cultural, o que não consegue. Eles sabem que a voz de Callas está inutilizada e alegam que as filmagens seriam de uma ópera, que é música e voz. No entanto, sonham com os lucros da exibição de *Carmem* e da posterior venda dos discos de Callas.

Callas diz a Larry que eles estão certos: “A verdade é que não há voz. E isso importa porque um dia houve uma voz. E havia uma voz e tanto”. Ela pede a Larry que destrua *Carmem*. Larry reage. “*Carmem* é belo. É um legado para o futuro. As pessoas assistirão e dirão: essa era Callas”, diz o produtor. “Mas não é honesto. É uma fraude. Uma fraude magnífica, é verdade, mas ainda uma fraude. As tecnologias são capazes de criar as mais extraordinárias ilusões. Mas o que eu tive nunca foi ilusão. Foi honesto. Agora você quer que eu encerre a minha carreira anunciando que Maria Callas foi uma fraude, quer que todos os anos de trabalho terminem com uma fraude?”, responde ela.

Larry Kelly diz que a integridade de Maria é admirável, mas infernal para as pessoas que não a têm (refere-se a si próprio). Garante a Callas que fará com que *Carmem* nunca seja exibido. Na cena final do filme, numa praça de Paris, Maria diz a Larry que nasceu Maria Kalogeropoulos e pediu a Deus para ser Maria Callas, mas que talvez devesse ter pedido para ser simplesmente uma mulher, tal como Larry (sempre ocupado, ele leva sua relação amorosa à falência) que, em vez de estar envolvido com produções artísticas, talvez pudesse ter pedido para ser simplesmente um homem. “Mas teríamos sido felizes dessa forma?”, questiona a cantora. O filme termina com o informe da morte de Maria Callas naquele mesmo ano, em 16 de setembro de 1977.

Debate entre Adorno e Benjamin

A dimensão de culto e o conceito de gênio da arte burguesa

Os elementos de crítica à indústria cultural feita por Adorno e Horkheimer estão presentes no filme, assim como pontos da polêmica entre Benjamin e Adorno, e situações que constroem as

narrativas míticas. Callas vive um momento de crise artística, mas seu dom continua valorizado por “aqueles que apreciam a verdadeira arte”. Como o pintor Michael, que diz ser sua voz “do outro mundo, sobrenatural”.

A dimensão de culto da arte tradicional, anunciada por Benjamin, que lança o conceito de aura em “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, aparece no enredo do filme a partir daí. Não é à toa que Callas, logo após apontar a diferença entre ela – uma artista consumada, portadora de um dom extraordinário – e a indústria cinematográfica, vai encontrar correspondência nas telas do artista que pinta inspirado por sua voz. A cena como que revela uma pretensa superioridade da “arte superior” (a arte tradicional) sobre a “arte inferior”, a cultura de massa, que foi apontada por Eco, em *Apocalípticos e integrados*.

Segundo Rüdiger, Walter Benjamin defendia que as obras de arte possuíam uma dimensão de culto em virtude de seu caráter único e artesanal. “A representação teatral, o recital, a pintura ou a escultura geravam mitologias porque estavam fora do alcance das massas. A sociedade burguesa não fez mais do que reforçar essa dimensão, ao relacioná-la ao conceito de gênio” (Rüdiger, 2001, p.137). A singularidade do mito, essa genialidade, é confirmada na cena final do filme quando, depois de optar pela integridade artística e resistir aos apelos da indústria cultural, Callas comenta que nasceu Maria Kalogeropoulos, mas pediu a Deus para ser Maria Callas, quando devia ter desejado ser apenas uma mulher.

Sustentando forte polêmica com Benjamin, Adorno & Horkheimer defendem a arte burguesa, que consideram séria e autônoma. Para eles, a arte leve – a diversão e o entretenimento proporcionados pela indústria da cultura – seria “a má consciência” da arte séria.

A pureza da arte burguesa, que se hipostasiou como reino da liberdade em oposição à práxis material, foi obtida desde o início ao preço da exclusão das classes inferiores, mas é a causa destas classes – a verdadeira universalidade – que a arte se mantém fiel exatamente pela liberdade dos fins da falsa universalidade. A arte séria

recusou-se àqueles para quem as necessidades e a pressão da vida fizeram da seriedade um escárnio e que têm todos os motivos para ficarem contentes quando podem usar como simples passatempo o tempo que não passam junto às máquinas (Adorno & Horkheimer, 1985, p. 127).

Mas, para Benjamin, conforme coloca Rüdiger, as tecnologias modernas promovem uma desmistificação da noção do culto à obra de arte tradicional, que serve para legitimar as reivindicações de mando da burguesia. “Em síntese, estabelecem um relacionamento entre a arte e o sistema industrial, do qual passara a depender a sobrevivência das massas e em conexão com o qual os meios técnicos poderiam vir a constituir um fator de melhoramento estético e intelectual do conjunto da população” (Rüdiger, 2001, p.137). Enfim, o frankfurtiano Benjamin repudia a idéia de cultura burguesa e simpatiza com novas formas de arte tecnológicas (como o cinema), que, na sua acepção, teriam um caráter libertador para as classes populares.

Fraude e ilusão *versus* arte tecnológica revolucionária

Para a diva Maria Callas, no entanto, “as tecnologias são capazes de criar as mais extraordinárias ilusões” e o filme em que atuou, apesar de considerá-lo “belo e magnífico”, não passa de uma fraude. Uma ilusão sedutora da indústria cinematográfica, que promete lucros fabulosos, obtém a chancela dos *managers* e tende a corromper o “verdadeiro artista”, aquele dotado de talento extraordinário. Parece até que Zeffirelli, ou Martin Sheen – que divide com ele a autoria do roteiro –, leu Adorno & Horkheimer. Estes pensadores, ao escreverem sobre a uniformização dos meios técnicos da indústria cultural, afirmam que em seus produtos:

A harmonização da palavra, da imagem e da música logra um êxito ainda maior do que em *Tristão*, porque os elementos sensíveis – que registram sem protestos, todos eles, a superfície da realidade social – são em princípio produzidos

pelo mesmo processo técnico e exprimem sua unidade como seu verdadeiro conteúdo. Esse processo de elaboração integra todos os elementos da produção, desde a concepção do romance (que já tinha um olho voltado para o cinema) até o último efeito sonoro. Ele é o triunfo do capital investido (op. cit., p. 117).

Para Adorno & Horkheimer, o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. A racionalidade técnica seria a racionalidade da própria dominação. Segundo eles, o cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte, pois a verdade é que não passam de um negócio, que utiliza a arte como uma ideologia destinada a legitimar o que produzem. “Eles se definem a si mesmos como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais suprimem toda dúvida quanto à necessidade social de seus produtos” (op. cit. p. 114).

As teorias acima nos remetem imediatamente às cenas de reuniões entre o produtor Larry Keller com os empresários, quando o primeiro se esforça por convencê-los sobre os lucros que obterão com os investimentos em seus projetos artísticos. Uma exposição indireta da tensão estética entre o diretor de filmes (Zeffirelli), que se propõem artísticos, e seus patrocinadores?

Adorno & Horkheimer criticam os executivos poderosos da indústria cultural, que, segundo eles, teriam a determinação comum de “nada produzir ou deixar passar que não corresponda a suas tabelas, à idéia que fazem dos consumidores e, sobretudo, que não se assemelha a eles próprios” (op. cit. 115). Assim, os consumidores estariam reduzidos a simples material estatístico, distribuídos em “grupos de rendimentos assinalados por zonas vermelhas, verdes e azuis”.

A falta de discernimento do público (ainda que de ópera) é denunciada em momentos de *Callas Forever*, como no diálogo entre Larry e Maria, quando falam do concerto no Japão. À afirmação de Larry de que, por mais que ela achasse que sua voz não estava boa na apresentação, o público havia adorado, a cantora comenta que o

público não notaria “se ela latisse”. Mas a magia do cinema, na narrativa de Zeffirelli, acaba seduzindo e iludindo a própria diva, que cai em tentação, com a promessa de retorno do sucesso, e vai perdendo a noção da realidade.

A publicidade proveniente do assédio da imprensa é uma aliada da indústria cultural, desde o início do filme, quando Larry afirma seriamente a seu amigo que “publicidade não é bobagem”. O produtor tem consciência de que a participação da imprensa é sinal de lucros garantidos, o que fica patente quando Maria Callas se dá conta de que, com a imprensa ao lado, ficará mais fácil negociar sua porcentagem. Lembramos, nesse ponto, que Adorno & Horkheimer alegaram que:

A cultura é uma mercadoria paradoxal. Ela está completamente submetida à lei da troca que não é mais trocada. Ela se confunde tão cegamente com o uso que não pode mais usá-la. É por isso que ela se funde com a publicidade. Quanto mais destituída de sentido esta parece ser no regime do monopólio, mais todopoderosa ela se torna. Os motivos são marcadamente econômicos. Quanto maior é a certeza de que se poderia viver sem toda essa indústria cultural, maior a saturação e a apatia que ela não pode deixar de produzir entre os consumidores. Por si só ela não consegue fazer muito contra essa tendência. A publicidade é seu elixir da vida (op. cit. p. 151).

Callas Forever, no entanto, expõe também, na narrativa de produção cinematográfica que abriga em seu enredo, um outro lado da cultura de massa. O resultado final, o produto obtido é belo, magnífico, segundo os próprios personagens da trama. Aos olhos do espectador da metanarrativa, é a parte visualmente mais bonita do filme. Dezenas de atores, técnicos e diretor se empenham nas filmagens de *Carmem*, a despeito de serem aplicadas às imagens, vozes de uma gravação já pronta antecipadamente. Segundo Benjamin, “a realização de um filme, principalmente de um filme sonoro, oferece um espetáculo jamais visto em outras épocas” (1985, p.186). Para ele, “com o cinema, a obra de arte adquiriu um atributo decisivo, que os gregos

não aceitariam ou considerariam o menos essencial de todos: a perfectibilidade”

Se para Adorno & Horkheimer, “a indústria cultural desenvolveu-se com o predomínio que o efeito, a *performance* tangível e o detalhe técnico alcançaram sobre a obra, que era outrora o veículo da Idéia e com essa foi liquidada” (op. cit. p. 118), na visão de Benjamin, o cinema tem a função social de criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho, e faz explodir o universo carcerário dos condicionamentos que determinam a nossa existência, assegurando “um grande e insuspeitado espaço de liberdade” (op. cit., p. 189).

Finalizando, lembramos a alusão do filme à arte pictórica, por meio do personagem Michael. Para Benjamin, o pintor e o cinegrafista estão entre si com o mágico e o cirurgião. Enquanto o pintor observa em seu trabalho uma distância natural entre a realidade dada e ele próprio, o cinegrafista penetra profundamente as vísceras dessa realidade.

A descrição cinematográfica da realidade é para o homem moderno infinitamente mais significativa que a pictórica, porque ela oferece o que temos o direito de exigir da arte: um aspecto de realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade (Benjamin, 1985, p.187).

Fica, ao espectador, a possibilidade de discernir e refletir sobre tão divergentes leituras da mídia.

Abstract

The clash of ideas between the Frankfurt School thinkers reappears at the film *Callas Forever*. Elements of criticism to cultural industries carried out by Adorno and

Horkheimer are in the story of the film, likewise polemic points of discussion with Walter Benjamin. Whereas the first defended a traditional art, which they considered serious and autonomous, Benjamin was in sympathy with new ways of technological arts, like cinema, whose liberator character he emphasised. At the film *Callas Forever*, the authenticity of art as “divine gift” – privilege of those who have the oddity of genius, like Maria Callas – gets into conflict with the product film of cultural industry.

Key words: Cinema; art; technology; cultural industry.

Referências

- ADORNO, Theodor W.. “A indústria cultural”. In: COHN, Gabriel (org.). *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1986. p. 92-99 (Grandes Cientistas Sociais, 54).
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 165-196.
- COELHO, Maria Cláudia; HELAL, Ronaldo. *A indústria cultural e as biografias de estrelas – as histórias de Babe Ruth e Tina Turner*. Niterói, Cad. pedag. e cult., jan./dez. 1996.
- KELLNER, Douglas. “Nietzsche’s Critique of Mass Culture”. In: *Illuminations*. Disponível em: <www.uta.edu/huma/illuminations/kell22.htm>. Acesso em: 2 de fev. 2003.
- RÜDIGER, Francisco. “A Escola de Frankfurt”. In: HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga (org.). *Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências*. Petrópolis: Vozes, 2001. p. 131-145.