



# “A IRÔNICA UTOPIA DE UM DOMÍNIO DURADOURO DO CAPITAL”: A OPERETA SOB O SIGNO DA FANTASMAGORIA BENJAMINIANA

“THE IRONICAL UTOPIA OF A LASTING DOMINATION OF CAPITAL”: THE OPERETTA UNDER THE SIGN OF BENJAMINIAN PHANTASMAGORIA

Rodrigo César Dias\*

\*\* rodrigocezardias@gmail.com

Doutor em Letras - Estudos de Literatura – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Porto Alegre/RS), com período sanduíche na Universidade de Coimbra (CAPES-Print).

RESUMO: em “Paris, capital do século XIX”, Walter Benjamin assevera que a opereta seria a “irônica utopia de um domínio duradouro do capital”. A partir dessa sentença, proponho uma interpretação a respeito desse gênero teatral-musical, altamente popular na segunda metade do século XIX, lançando mão do conceito de fantasmagoria. Para tanto, procuro contextualizar o conceito no projeto benjaminiano, estabelecendo articulações entre fantasmagoria, sonho, utopia e imagem dialética, bem como recuperando rastros do diálogo entre o pensamento do filósofo e a psicanálise freudiana. Em momento posterior, retomo os comentários esparsos que Benjamin dedicou à opereta e a seu compositor mais proeminente, Jacques Offenbach, no intuito de reconsiderar o potencial crítico dessa forma artística, recorrendo à análise de *La vie parisienne*, opereta musicada por Offenbach e escrita pela dupla de dramaturgos Henri Meilhac e Ludovic Halévy em 1866.

PALAVRAS-CHAVE: opereta; fantasmagoria; utopia; Walter Benjamin; Jacques Offenbach.

in “Paris, capital of 19th century”, Walter Benjamin asserts that operetta was the “ironical Utopia of a lasting domination of Capital”. Based on this sentence, I propose an interpretation regarding this theatrical-musical genre, highly popular in the second half of the 19th century, using the concept of phantasmagoria. To do so, I contextualize the concept in Benjamin’s project, establishing connections between phantasmagoria, dream, utopia and dialectical image. In parallel, I seek traces of the dialogue between the philosopher’s thought and Freudian psychoanalysis. After that, I return to the sparse comments that Benjamin dedicated to operetta and its most prominent composer, Jacques Offenbach, with the aim of reconsider the critical potential of this artistic form. In order to demonstrate that, I analyze *La vie parisienne*, an operetta set to music by Offenbach and written by the playwright duo Henri Meilhac and Ludovic Halévy in 1866.

KEYWORDS: operetta; phantasmagoria; utopia; Walter Benjamin; Jacques Offenbach.

No ensaio *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*, publicado em 1986, Flora Süssekind resgata (ou mesmo instaura), na cena crítica brasileira, o teatro de revista como um gênero dramático digno de análise estética. Em sua abordagem, a autora se apropria da leitura de Walter Benjamin sobre a Paris do século XIX para pensar as contradições da modernização brasileira, defendendo a tese de que as revistas de ano de Arthur Azevedo e de seus coautores produziram miragens ficcionais – utopias urbanas – que tranquilizariam os indivíduos imersos nesse processo agudo de reorganização e transformação do Rio de Janeiro na passagem do século XIX para o século XX. Desse modo, a utopia da capital estaria vinculada a um esforço de elaborar o processo traumático causado pelas transformações oriundas do processo de modernização.

A respeito desse dispositivo estético, Süssekind assevera que seria possível dizer, sobre a revista de ano, “o mesmo que Walter Benjamin quando se refere à opereta em ‘Paris, capital do século XIX’: ‘A opereta é a irônica utopia de um domínio duradouro da capital’” (SÜSSEKIND, 1986, p. 16). O gesto teórico-interpretativo implicado por esse deslocamento é altamente profícuo; todavia, ele está assentado na reprodução de um lapso. No texto original, consta que “*Die Operette ist die ironische Utopie*

*einer dauernden Herrschaft des Kapitals*” (BENJAMIN, 1991a, p. 52, grifo meu), em que *Kapitals* corresponde à acepção de capital como um valor que, na circulação, “modifica sua grandeza de valor, acrescenta a essa grandeza um mais-valor ou se valoriza” (MARX, 2013, p. 227), e não à acepção utilizada por Süssekind, de capital como cidade que sedia a administração de província ou país – que, por sua vez, seria, em alemão, *Hauptstadt*, como consta no título do próprio ensaio, “*Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts*”. Tal equívoco remonta à tradução francesa de Maurice de Gandillac, publicada em 1971 – “*La opérette est l’ironique utopie d’une durable domination de la capitale*” (BENJAMIN, 1971, p. 131, grifo meu) –, texto fonte da tradução referida por Süssekind (BENJAMIN, 1983), que integra o segundo volume de *Teoria da literatura em suas fontes*, organizado por Luiz Costa Lima. Em edição posterior, a tradução brasileira é corrigida e ganha uma nota de rodapé que ilumina esse imbróglio, embora não se refira diretamente a ele: Costa Lima assinala, em nota de rodapé, que Benjamin faz, nesse mesmo parágrafo, um jogo de palavras de difícil tradução, lançando mão de *Kapitale*, “como se fosse o feminino de *das Kapital*” (BENJAMIN, 2002, p. 697), para substituir *Hauptstadt*, aproximando-se de *capitale*, termo análogo na língua francesa: “*Paris beschäftigt sich als Kapitale des Luxus und der Moden. Offenbach schreibt dem pariser Leben den Rhythmus vor. Die Operette*

*ist die ironische Utopie einer dauernden Herrschaft des Kapitals*” (BENJAMIN, 1991, p. 52, grifos meus). Ainda assim, portanto, Paris segue como *a* capital do luxo e da moda, enquanto a opereta segue caracterizada como a utopia de um domínio duradouro *do* capital.

Não pretendo, por meio da exposição desse lapso tradutório ou tipográfico, refutar a leitura de Süsskind, mesmo porque a citação do texto benjaminiano lhe serve mais como mote do que pressuposto teórico, não prejudicando sua tese, que se sustenta ao longo do ensaio – divisor de águas na fortuna crítica de Arthur Azevedo e no debate sobre formas teatrais como a revista de ano e a opereta no Brasil. Para este estudo, entretanto, é imperativo recorrer a uma tradução literal do termo utilizado por Benjamin, atribuindo ao capital o domínio duradouro que ele ainda não perdeu. Feito esse reparo, proponho neste artigo uma exploração a respeito da opereta, da obra e da figura de Jacques Offenbach a partir dessa sentença, que, destacada do ensaio de Benjamin por meio desta leitura, fará as vezes de núcleo gravitacional do debate. Com isso, defendo a hipótese de que a opereta pode ser lida a partir do conceito de fantasmagoria, encerrando, contraditoriamente, um potencial mistificador e crítico. Para o desenvolvimento dessa abordagem, retomo, ainda, rastros do diálogo entre a filosofia benjaminiana e a psicanálise,

sugerido por Süsskind e articulado de modo explícito por pesquisadoras como Susan Buck-Morss, Margaret Cohen e María Castel.

### DAS PASSAGENS AO TEATRO: FANTASMAGORIA, SONHO E UTOPIA

Do grande projeto filosófico de Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk* – ou somente *Passagen* –, temos acesso a apenas dois textos cuja redação pode ser considerada “concluída”. Trata-se dos dois *exposés* intitulados, originalmente, “Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts” e “Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle”, que traçariam os planos de “uma filosofia material da história do século XIX” (TIEDEMANN, 2018, p. 14)<sup>1</sup>. Traduzidas para o português sob o título “Paris, capital do século XIX”, as duas versões apresentam modificações relevantes entre si, mas se orientam pela mesma premissa, apresentada de modo mais explícito no *exposé* de 1939: “mostrar como, em consequência dessa representação coisificada da civilização, as formas de vida nova e as novas criações de base econômica e técnica, que devemos ao século XIX, entram no universo de uma fantasmagoria” (BENJAMIN, 2018, p. 72).

Para o autor, a representação reificada da civilização seria produzida a partir de uma concepção de história como vazio a ser preenchido por uma série ilimitada de

1. Dados oriundos de nota introdutória escrita por Willi Bolle à edição brasileira das *Passagens* (BENJAMIN, 2018). O primeiro *exposé*, enviado em 1935 para o Instituto de Pesquisa Social, foi decisivo para que o projeto de Benjamin fosse aceito no programa oficial da instituição. O segundo, escrito a pedido de Max Horkheimer, em 1939, é, em boa medida, uma tradução do original alemão para a língua francesa, ainda que apresente, segundo o editor da obra completa do filósofo, Rolf Tiedemann, modificações “especialmente esclarecedoras para o desenvolvimento das reflexões teóricas de Benjamin nos quatro anos que se situam entre as versões dos dois *exposés*” (TIEDEMANN *apud* BOLLE, 2018, p. 51).

fatos congelados, homogeneizados. Essa perspectiva historicista provocaria a desvinculação das formas de vida e das criações da humanidade do componente humano e social que as produz e as transmite historicamente, engendrando fantasmagorias cujas expressões mais fulgurantes seriam, para Benjamin, as passagens parisienses, as exposições universais, a experiência do *flâneur*, “que se abandona às fantasmagorias do mercado”, e a experiência do burguês, que imprime “a marca de sua existência individual privada” nos cômodos que habita (BENJAMIN, 2018, p. 72).

Conforme a leitura de Benjamin, as passagens se apresentavam como espaços liminares em que o interior e o exterior se interpenetravam. Nesse entrelugar, o olhar dos passantes, dirigido para as mercadorias de luxo expostas nas vitrines, lhes era devolvido, estabelecendo-se, assim, uma identificação entre pessoa e mercadoria. Essa dinâmica seria amplificada nas exposições universais, “lugares de peregrinação ao fetiche mercadoria” (BENJAMIN, 2018, p. 59), em que o valor de troca das mercadorias seria idealizado ao passo que seu valor de uso seria relegado ao segundo plano. Benjamin vislumbrava na comoção das massas rumo às exposições um movimento em que as pessoas se imbuíam do valor de troca das mercadorias – “[as exposições] inauguram uma fantasmagoria a que

o homem se entrega para divertir-se” (BENJAMIN, 2018, p. 60). Nessa altura do texto, encontramos a menção à opereta, comentada anteriormente.

A fantasmagoria da cultura capitalista alcança seu desdobramento mais brilhante na exposição universal de 1867. O Império está no auge de seu poder. Paris afirma-se como a capital do luxo e das modas. Offenbach prescreve o ritmo da vida parisiense. *A opereta é a irônica utopia de um domínio duradouro do capital* (BENJAMIN, 2018, p. 61, grifo meu).

Há algo de epigramático no fecho dessa seção, antecedida por uma sequência de frases paratáticas, que imprime uma relação de interdependência ou, ao menos, de alguma cooperação entre o governo autocrático de Napoleão III, a proeminência de Paris como capital do luxo e das modas e a prescrição do ritmo da vida parisiense ditada pela opereta de Jacques Offenbach. Para conseguirmos mensurar de maneira acurada o alcance dessa menção, entretanto, faz-se necessária uma contextualização sobre o gênero e o compositor em questão.

Em suas imprecisões, as definições do termo opereta delineiam-no como um gênero teatral-musical alegre e leve, uma “pequena” ópera. Embora seja muitas vezes associada à *opera buffa* italiana, que conquistou os palcos



franceses no século XVIII, a opereta provavelmente se constituiu, segundo Richard Traubner, mais como uma resposta cômica “tanto às grandes óperas sérias italianas (e francesas) como às *opéras comiques* francesas desnecessariamente sérias” (TRAUBNER, 2003, p. 2, tradução minha). Ainda que apresente oscilações quanto às significações que assume diacrônica e diatopicamente, sua consolidação como fenômeno parisiense e, ao mesmo tempo, internacional se daria somente em meados do Oitocentos, com as composições de Hervé, Charles Lecocq e, sobretudo, Jacques Offenbach, cuja obra se difundiu pelos cinco continentes, atestando o poderio cultural de Paris no século XIX (YON, 2014).

Offenbach, por sua vez, foi um maestro judeu-alemão nascido em Colônia que fez seus estudos no Conservatoire de Paris, atuando em posições de direção em casas de espetáculo da envergadura da Opéra-Comique e da Comédie Française. A partir dessa experiência, fundou, em 1855, o Bouffes-Parisiens, teatro dedicado sobretudo à encenação de operetas e peças de gêneros afins. A inauguração da empresa, sediada em um pequeno teatro situado nos Champs-Élysées, deu-se justamente no torvelinho gerado pela Exposição Universal de Paris de 1855, cujo epicentro era o Palais de l’Industrie, também localizado nos Champs-Élysées.

Retornando à versão de 1935 de “Paris, capital do século XIX”, observamos que as exposições universais de 1855 e de 1867 se configuram como balizas para a interpretação de Benjamin acerca do avanço da técnica e da fantasmagoria engendrada pelo capital. Para apresentar a Exposição de 1855, o filósofo recorre a uma afirmação de Renan, erroneamente atribuída a Taine: “A Europa deslocou-se para ver mercadorias” (BENJAMIN, 2018, p. 59). Dentre essas mercadorias, poderíamos elencar os bens culturais oferecidos no Bouffes-Parisiens por Offenbach, que teria embarcado na fantasmagoria produzida pelo regime do Segundo Império, recolhendo seu público do fluxo de pessoas que visitava a Exposição e garantindo seu lugar como um dos compositores mais prolíficos e badalados de sua época, vindo a “prescrever o ritmo da vida parisiense” em 1867<sup>2</sup>.

Cotejando as versões de “Paris, capital do século XIX”, Susan Buck-Morss diagnostica que a de 1939 apresenta, diferentemente da de 1935, “um estilo lúcido, descritivo, com introdução e conclusão totalmente novas, em que a teoria do sonho está surpreendentemente ausente” (BUCK-MORSS, 1983, p. 238, tradução minha)<sup>3</sup>. A partir desse gancho, Margaret Cohen (1989) levanta a hipótese de que a importância atribuída ao conceito de sonho, percebida na versão de 1935, teria sido deslocada para a

2. É oportuno observar, porém, que o nome de Offenbach parece se dissociar da pessoa Offenbach, como uma espécie de “nome fantasia”, que acaba por englobar os coautores de suas obras. Apesar de participar ativamente na elaboração dos enredos e na *mise-en-scène*, o maestro compunha a partitura das operetas, cabendo a escritores como Hector Crémieux, Henri Meilhac e Ludovic Halévy a responsabilidade pela criação dos libretos. Por mais que esses escritores fossem reconhecidos à sua época como autores relevantes na cena teatral contemporânea, sua contribuição acaba por ser diluída na obra de Offenbach, muitas vezes relegada ao plano do acessório. Isso se dá, em grande medida, por conta da percepção verificada na recepção do gênero de que a música seria proeminente em relação ao texto; nesta leitura, entretanto, buscarei recuperar elementos dramáticos a fim de possibilitar uma leitura mais global dessas obras.

3. No original: “a lucid, descriptive style, with a totally new introduction and conclusion, in which the dream theory is strikingly absent”.

ampliação de protagonismo do conceito de fantasmagoria na de 1939 – conceito que, não obstante, incorporaria e prolongaria o alcance do anterior. Um dos argumentos recorrentes para justificar essa transição se fundamenta em uma carta que o filósofo recebera de Theodor Adorno em 2 de agosto de 1935, em que este critica certa “psicologização” da imagem dialética, desencantada como sonho (ADORNO; BENJAMIN, 2012, p. 179).

A sentença que motiva a crítica de Adorno é a citação a Jules Michelet, “*Chaque époque rêve la suivante*” [“cada época sonha a seguinte”], epígrafe que interrompe o fluxo da primeira seção do *exposé*, intitulada “Fourier ou as passagens”, e é reencenada no parágrafo que a segue, iniciado pela seguinte aproximação: “à forma do novo meio de produção, que no início ainda é dominada por aquela do antigo (Marx), correspondem na consciência coletiva imagens nas quais se interpenetram o novo e o antigo” (BENJAMIN, 2018, p. 55). Adorno demonstra preocupação com o risco de indistinção entre a noção de consciência coletiva apresentada por Benjamin e a de inconsciente coletivo, elaborada por Carl Gustav Jung, que, em sua perspectiva, seria mistificadora. Para Adorno, a apresentação da imagem dialética como sonho, como uma percepção coletiva do caráter fetichista da mercadoria, conduziria à possibilidade de que o mundo da mercadoria se revelasse

enquanto utopia, mas não enquanto seu inverso, na imagem dialética do século XIX como Inferno, como catástrofe permanente (ADORNO; BENJAMIN, 2012, p. 177)<sup>4</sup>.

Para tratar do termo utopia, necessariamente precisamos nos referir à *Utopia*<sup>5</sup>, publicada em 1516 por Thomas More. Sua narrativa apresenta o relato de um viajante a respeito de uma república que goza de paz e prosperidade inauditas. Se a gênese do termo pode ser circunscrita com relativa precisão, o mesmo não ocorre com a origem da *ideia de utopia*. Embora o gênero utopia institua seus precursores – incluindo, por exemplo, representações do paraíso bíblico, a Cocanha medieval e a *República* de Platão, referência central para a obra de More –, o princípio compositivo da utopia é eminentemente moderno, apresentando-se como uma das linhas de força subjacentes aos relatos de viajantes europeus versando sobre o “Novo Mundo”, à sátira iluminista, aos arroubos românticos contra a sociedade reificada, dentre outras expressões. Em linhas gerais, portanto, as utopias são construídas negativamente em relação à configuração histórico-social em que estão enraizadas, mobilizando imagens de abundância, moralidade e integridade para criticar o *status quo* – a catástrofe permanente.

Segundo o exposto até aqui, Benjamin articula um movimento em que o contato com o novo impulsionaria um

4. Cohen (1989, p. 96) caracteriza a imagem dialética de inferno a partir da coexistência de desespero e jocosidade, gaiatice [*despair and playfulness*].
5. Segundo Márcio Meirelles Gouvêa Júnior (2017, p. 13, grifo do autor), o título *Utopia* remete a  $\text{ουτοπία}$ , “que em tradução livre do grego pode ser compreendido como *Não Lugar*. Veja-se ainda a carta de Guillaume Budé a Lupset [...] em que o erudito francês propôs uma corruptela dessa interpretação para *Udepotia*, ou  $\text{ουδεποτία}$ , que se traduziria por *Não Tempo*. Desse modo, a *Utopia* se revelaria como um *não lugar em tempo algum*”.

retorno a uma sociedade sem classes, que pode ser identificado por meio de seu comentário acerca da utopia de Charles Fourier. Para o pensador, categorizado por Friedrich Engels (1984) como socialista utópico, a revolução dos meios de produção que possibilitou o desenvolvimento da indústria proporcionava condições para a construção de uma sociedade sem classes, organizada racionalmente e tão harmônica quanto uma máquina bem azeitada – trata-se, pois, do recurso ao novo para a construção de um futuro que reencenasse aspectos da sociedade primeva. Assim como observamos na utopia de More, a abolição da propriedade privada seria uma condição fundamental para a construção desse modelo de sociedade.

A linha de leitura de Benjamin apresenta, portanto, uma ambiguidade radical ao atribuir ao novo a possibilidade de ruptura com o presente rumo ao resgate de uma utópica sociedade sem classes, visto que a ideia de novidade, de *nouveauté*, é apresentada, no mesmo texto, como uma qualidade independente do valor de uso da mercadoria que consistiria na “quintessência da falsa consciência” (BENJAMIN, 2018, p. 66). Essa aparência de novo – no sentido de novidade –, continua Benjamin,

se reflete, como um espelho no outro, na aparência da repetição do sempre-igual. O produto dessa reflexão é a fantasmagoria

da “história cultural”, em que a burguesia saboreia sua falsa consciência. [...] Assim como no século XVII a alegoria se torna o cânone das imagens dialéticas, assim acontece no século XIX com a *nouveauté* (BENJAMIN, 2018, p. 66).

De acordo com Buck-Morss (1983, p. 233, tradução minha), “ao passo que Adorno demandava um argumento dialético que articulasse essas duas posições contraditórias entre si, Benjamin simplesmente apresentou ambas e tratou da ‘ambivalência’ fundamental na situação histórica”<sup>6</sup>, de modo similar à leitura de Marx acerca da ambivalência apresentada pelo maquinário, que poderia tanto intensificar quanto aliviar a exploração do trabalho humano – abrindo margem tanto para a utopia de uma sociedade sem classes como para a “irônica utopia de um domínio duradouro do capital” (BENJAMIN, 2018, p. 61). E é no pensamento de Marx que Buck-Morss (1983, p. 228) reconhece uma das matrizes para a ideia de sonho coletivo apresentada por Benjamin, ilustrando essa relação a partir de duas citações incorporadas no *Konvolut N* das *Passagens*<sup>7</sup>: “a reforma da consciência consiste apenas em despertar o mundo... do sonho de si mesmo” e “ficará claro que o mundo há muito possui o sonho de uma coisa, da qual precisa apenas possuir a consciência para possuí-la realmente” (MARX, 1932, p. 226, v. I *apud* BENJAMIN, 2018, p. 759 e MARX, 1932, p. 226-227, v. I *apud*

6. No original: “where Adorno found need of a dialectical argument leading from one of these evaluative poles to another, Benjamin simply stated both contradictory positions, and spoke of the fundamental ‘ambivalence’ in the historical situation”.

7. O *Konvolut N* é um dos 36 arquivos temáticos que integram as *Passagens*, os quais compreendem um conjunto de mais de 4000 fragmentos textuais – citações e anotações (BOLLE, 2018, p. 93).



BENJAMIN, 2018, p. 774). A outra matriz para a perspectiva de Benjamin nessa teoria do despertar seria, para a autora, a psicanálise freudiana, articulada dialeticamente com o pensamento marxista (BUCK-MORSS, 1983, p. 228).

Faz-se necessário, porém, considerar que a leitura de Freud e mesmo de Marx realizada por Benjamin, dimensionada a partir dos rastros encontrados em sua obra e em sua correspondência, não prima pela sistematicidade (BUCK-MORSS, 1983; CASTEL, 2015; BUSE *et al*, 2005). Apesar e a partir dessa fragmentação teórica, porém, Buck-Morss defende que, mesmo reconhecendo a validade da crítica de Adorno quanto à dissolução das diferenças de classe na imagem de sonho coletivo, Benjamin teria mantido sua posição: “curiosamente (e dialeticamente), ele encontrou na teoria marxista uma fundamentação para a concepção de sonho coletivo e, em Freud, um argumento para a existência de distinção de classe nessa concepção” (BUCK-MORSS, 1983, p. 228, tradução minha)<sup>8</sup>. Essa relação é ilustrada pela autora a partir do fragmento K 2, 5 das *Passagens*, em que o autor propõe a seguinte leitura sobre a “doutrina da superestrutura ideológica”:

À primeira vista, parece que Marx pretendia somente estabelecer uma relação causal entre superestrutura e infraestrutura. Mas a observação de que as ideologias da superestrutura

refletem as condições de maneira falsa e deformada já vai além. A questão é, de fato, a seguinte: se a infraestrutura determina de certa forma a superestrutura no material do pensamento e da experiência, mas se esta determinação não se reduz a um simples reflexo, como ela deve então ser caracterizada, independentemente da questão da causa de seu surgimento? Como sua expressão. A superestrutura é a expressão da infraestrutura. As condições econômicas, sob as quais a sociedade existe, encontram na superestrutura a sua expressão – exatamente como o estômago estufado de um homem que dorme, embora possa “condicioná-lo” do ponto de vista causal, encontra no conteúdo do sonho não o seu reflexo, mas a sua expressão. O coletivo expressa primeiramente suas condições de vida. Estas encontram no sonho a sua expressão e no despertar a sua interpretação (BENJAMIN, 2018, p. 665).

Buck-Morss estabelece uma relação entre a maneira “falsa e deformada” com que a ideologia da superestrutura *expressa* a infraestrutura, segundo a leitura de Benjamin, e a distorção do sonho apresentada por Freud em sua *Interpretação dos sonhos*, sintetizada na seguinte fórmula: “o sonho é uma realização (*disfarçada*) de um desejo (*suprimido ou recalçado*)” (FREUD, 2001, p. 150, grifo do autor)<sup>9</sup>, sendo a distorção do sonho o procedimento censório responsável pelo disfarce que encobre o conteúdo latente com o conteúdo manifesto. Isso posto, continua Buck-Morss,

8. No original: “interestingly (and dialectically), he found in Marxist theory a justification for the conception of a collective dream, and in Freud an argument for the existence of class differences within it”.

9. Na *Interpretação dos sonhos*, publicada em 1899 (mas datada como de 1900), Freud ainda se arrimava na tese de que mesmo os sonhos de angústia seriam radicados na lógica de realização de desejo. Essa posição é revista ao longo de sua produção, com destaque para “Além do princípio do prazer”, ensaio publicado em 1920 em que é explorado o conceito de compulsão à repetição.



10. No original: “If one takes the bourgeois class to be the generator of a collective dream, the socialist tendencies of that industrialism which it itself created would seem to catch it in an unavoidably ambivalent situation. The bourgeoisie desires to affirm that industrial production from which it is deriving profits; at the same time it wishes to deny the fact that industrialism creates the conditions which threaten the continuation of its own class rule”.

Se tomarmos a classe burguesa como geradora do sonho coletivo [o sonhador cujo sonho expressa o desconforto de um estômago demasiado cheio], as tendências socialistas desse industrialismo que ela mesma criou apanham-na em uma situação inevitavelmente ambivalente. A burguesia deseja afirmar essa produção industrial da qual obtém lucro; ao mesmo tempo, ela deseja negar o fato de que o industrialismo cria as condições que ameaçam a continuidade do domínio de sua própria classe (BUCK-MORSS, 1983, p. 229, tradução minha)<sup>10</sup>.

Tal conflito se assemelha, por sua vez, ao apresentado em “Consciência de classe” por Georg Lukács, em que a burguesia “age como uma classe na evolução econômica objetiva da sociedade, mas [...] não pode tornar-se consciente da evolução que ela própria realiza, a não ser como um mecanismo que lhe é exterior, submetido a leis objetivas e suportado por elas” (LUKÁCS, 2003, p. 163). Assim, a necessidade de a burguesia se manter “inconsciente”, alheia a esse processo “*manifesta-se como uma contradição interna e dialética na consciência de classe*” (LUKÁCS, 2003, p. 164-165, grifo do autor), visto que essa tomada de consciência sinalizaria a necessidade de sua supressão enquanto classe.

Assim como o faz Buck-Morss, María Castel também defende a hipótese de que Benjamin toma categorias psicanalíticas elaboradas por Freud e as reconfigura para a

prática política no âmbito de uma historiografia materialista. Essa leitura é articulada por Castel a partir de uma aproximação entre a concepção freudiana de sonho como “montagem de representações multívocas, aparentemente banais, mas que expressam um antigo desejo cujo cumprimento ainda está pendente e cujo verdadeiro sentido escapa a seu sujeito” (CASTEL, 2015, p. 281) e as imagens dialéticas benjaminianas, que também implicariam uma “procura pela figuratividade”, nelas também se une o que foi com o agora, tais ‘imagens autênticas’ também aparecem sob os aspectos banais e acessórios e, como os sonhos, elas também requerem interpretação” (CASTEL, 2015, p. 281). Seguindo por essa senda, podemos acomodar a ideia provisória de que o despertar proposto por Benjamin não se daria para fora do sonho, ignorando-o, mas *através* dele, interpretando-o. Sendo esse sonho uma expressão das condições de vida do coletivo, distorcida pela ideologia, o ato de se despertar deveria se dar por meio da interpretação do sonho, visando seu conteúdo latente a partir da leitura de seu conteúdo manifesto. Entretanto, segundo a perspectiva de Margaret Cohen (1989) aludida anteriormente, o investimento na categoria de sonho teria sido deslocado, no *exposé* de 1939, para a de fantasmagoria.

Cohen (1989) radica o uso de fantasmagoria empregado por Benjamin na produção marxiana, remetendo à

elaboração sobre o caráter fetichista da mercadoria – uma relação social entre homens que assume, para eles, “a forma fantasmagórica [*phantasmagorische Form*] de uma relação entre coisas” (MARX, 2013, p. 147)<sup>11</sup>. Segundo Cohen, Benjamin “amplia a tese marxiana acerca dos poderes fantasmagóricos da mercadoria para cobrir todo o domínio dos produtos culturais parisienses, um uso de fantasmagoria que o próprio Marx introduziu n’*O 18 de Brumário*” (COHEN, 1989, p. 88, tradução minha)<sup>12</sup>, como podemos observar em expressões como a “fantasmagoria a que o homem se entrega para divertir-se” (BENJAMIN, 2018, p. 60), inaugurada pelas exposições universais, ou “a fantasmagoria da história cultural” (BENJAMIN, 2018, p. 66), constantes no *exposé* de 1935. Cohen (1989, p. 89) ressalta, contudo, que, na versão de 1939, a fantasmagoria ganha proeminência como “a forma expressiva assumida pelos produtos da cultura da mercadoria do século XIX”. Ao passo em que no primeiro *exposé* há uma dialética entre sonho e despertar, no segundo, defende Cohen, haveria uma atribuição do poder de desmistificação ideológica à própria fantasmagoria, que poderia ser mistificadora ou crítica (COHEN, 1989, p. 90), lançando, como exemplo, a conclusão em que Benjamin apresenta a obra *Eternité par les astres*, escrita por Louis-Auguste Blanqui, como uma última fantasmagoria do século “que implicitamente compreende a crítica mais acerba a todas as outras” (BENJAMIN, 2018, p. 88).

Outra referência possível para o uso desse conceito é o gênero de espetáculo conhecido como fantasmagoria ou experiência fantasmagórica, difundido por Etienne-Gaspar Robertson na década de 1790 e contemplado no primeiro fragmento (Q 1, 1) do *Konvolut Q* [Panorama].

Havia panoramas, dioramas, cosmoramas, diafanoramas, navaloramas, pleoramas (*pleo*, “eu navego”, “passeios náuticos”), o fantoscópio, fantasma-parastacias, experiências fantasmagóricas e fantasmaparastáticas, viagens pitorescas pelo quarto, georamas; vistas pitorescas, cineoramas, fanoramas, estereoramas, cicloramas, um panorama dramático [...] (BENJAMIN, 2018, p. 865).

As fantasmagorias de Robertson mimetizavam um ritual de invocação dos mortos, apresentando projeções de espectros anônimos ou famosos – como Virgílio, Voltaire, Marat e a figura lendária de Guillaume Tell, para ficarmos em alguns exemplos. Segundo a leitura de Cohen (1989, p. 92), esses espetáculos se configuravam de forma ambígua: de um lado, transformavam personagens que protagonizaram eventos sangrentos da história recente ou pesadelos fantásticos em entretenimento noturno; de outro lado, porém, esses espetáculos também contribuíam na integração desses personagens, heróis ou vilões, ao panteão fantasmagórico da história cultural

11. Cotejo com o original via Marx (1962, p. 86).

12. No original: “extends Marx’s statement on the phantasmagorical powers of the commodity to cover the entire domain of Parisian cultural products, a use of phantasmagoria that Marx himself initiates in *The Eighteenth Brumaire*”. O termo *Phantasmagorie* (MARX, 2016, p. 11) é traduzido, na edição brasileira consultada de *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*, como *quimera* (MARX, 2011, p. 31).

– exorcizando-os, em alguma medida. Para além disso, a pesquisadora propõe uma aproximação etimológica e conceitual entre fantasmagoria e alegoria, fundamentada em registros lexicográficos produzidos no século XIX para dar conta do neologismo:

Littré propõe a seguinte etimologia: “Ε. φάντασμα, aparição (ver *fantasma*, e δγσρέω, falar: falar com os fantasmas, chamar os fantasmas.” *Le Robert*, por outro lado, sugere que a palavra deriva do “grego *phantasma*, ‘fantasma’, e *agoreuein*, ‘falar em público’, sob a influência de alegoria (→ *Phantasm*); para Guiraud, “‘híbrido popular’ de *fantasme* e *gourer*, *agourer*, ‘enganar’ (COHEN, 1989, p. 95, tradução minha)<sup>13</sup>.

Assim, haveria um espectro de significação que desliza entre falar com ou invocar fantasmas em público, na ágora, a partir da estrutura etimológica de alegoria como “falar o outro em público”, e uma prática de engodo que instrumentalizaria a crença em fantasmas. Nesse sentido, a autora privilegia a primeira articulação, recorrendo às seguintes passagens a respeito da poesia de Baudelaire, oriundas respectivamente do *exposé* de 1935 e do de 1939:

Assim como no século XVII a alegoria se torna o cânone das imagens dialéticas, assim acontece no século XIX com a *nouveauté* (BENJAMIN, 2018, p. 66).

Ao aviltamento das coisas por meio do seu significado, que é característico da alegoria do século XVII, corresponde o aviltamento singular das coisas por meio do seu preço, enquanto mercadoria (BENJAMIN, 2018, p. 84).

A relação de continuidade entre a alegoria, em que a materialidade, a coisa, é aviltada por meio de um significado transcendente, e a mercadoria, em que a coisa é aviltada por meio de seu preço nos remete à fórmula marxiana de que, na sociedade capitalista, “os valores de uso constituem, ao mesmo tempo, os suportes materiais do valor de troca” (MARX, 2013, p. 114). Assim, a fantasmagoria engendrada pelo regime de circulação de mercadorias atualiza a concepção religiosa que fundamenta a forma alegórica: em vez de promover o desencantamento do mundo, conforme previa o projeto iluminista, o capitalismo reencanta as relações sociais. Tendo em vista que a opereta é circunscrita por Benjamin a um universo de fantasmagorias – enquanto forma artística, bem cultural e mercadoria que expressaria a utopia de um domínio duradouro do capital – e que as fantasmagorias comportam ambigualmente um potencial mistificador e crítico, proponho um questionamento acerca das possibilidades de interpretação que podem ser irradiadas pelo gênero e por suas realizações concretas a partir de suas condições materiais de produção, recepção e transmissão.

13. No original: “Littré proposes the following etymology: “Ε. φάντασμα, apparition (see *ghost*, and δγσρέω, speak: speak to the ghosts, call the ghosts.” *Le Robert*, in contrast, suggests that the word comes from “the Greek *phantasma* ‘ghost’, and *agoreuein* ‘to speak in public’, under the infl. of allegory (→ *Phantasm*); for Guiraud, “‘popular hybrid’ of *fantasme* and *gourer*, *agourer* ‘to fool’”.



### LA VIE PARISIENNE: SINAL DE MAIS, SINAL DE MENOS

Para além da breve menção a Offenbach e à opereta constante na primeira versão de “Paris, capital do século XIX”, Benjamin havia recorrido sobre o objeto em um ensaio sobre o poeta e jornalista vienense Karl Kraus, publicado em 1931<sup>14</sup>. Para Benjamin, “nas operetas de Offenbach a trindade burguesa do verdadeiro, do belo e do bom é reunida, bem ensaiada e com acompanhamento musical, em sua pirueta no trapézio da idiotice. O absurdo é a verdade; a estupidez, o belo; a debilidade, o bom” (BENJAMIN, 2005, p. 448, tradução minha)<sup>15</sup>. Esse juízo vincula-se a seu comentário sobre a performance de leitura em voz alta de *La vie parisienne* realizada por Kraus, contando somente com o acompanhamento de um arranjo para piano.

Nenhuma das obras de Offenbach preenche tão satisfatoriamente os requisitos da opereta como *La vie parisienne*; nada em *La vie parisienne* é tão parisiense quanto a natureza transparente dessa vida noturna absurda através da qual não a lógica, mas certamente a ordem moral faz sua aparição. *Obviamente, ela não chega para julgar; ela chega como protesto e evasão, como ardil e como gesto apaziguador: em uma palavra, sob a forma de música*. Música como bastião da ordem moral? Música como a polícia de um mundo de prazer? Sim, esse é o esplendor que se precipita sobre os velhos salões de baile parisienses – o Grande

Chaumiere, o Bal Mabilille, o Closerie des Lilas – durante a performance de *La vie parisienne* (BENJAMIN, 2005, p. 111, grifo meu, tradução minha)<sup>16</sup>.

Benjamin dá a entender que a opereta se prestaria à conservação do *status quo*, sobretudo por meio da música, que apaziguaria a tensão decorrente dos conflitos sociais, comportando-se como prolongamento dos aparatos de repressão e contribuindo para a manutenção de “um domínio duradouro do capital” (BENJAMIN, 2018, p. 61). Esse mecanismo reacionário seria implodido pela performance de Kraus, que entremeia a leitura do texto com comentários e com invectivas dirigidas ao público.

A voz de Kraus fala, em vez de cantar, essa música interior. Ela assovia mordazmente pelos picos de estupidez atordoante, reverbera estilhaçante do abismo do absurdo; nos versos de Frascata, ela zumba como o vento na chaminé, um réquiem para a geração de nossos avós – a obra de Offenbach é tocada pelos estertores da morte. *Ela se contrai, livra-se de tudo que é supérfluo, passa pelo perigoso trajeto de sua existência e reemerge salva, mais real do que antes*. Onde quer que essa voz inconstante seja ouvida, os relâmpagos dos anúncios publicitários e o trovão do metrô rasgam a Paris dos bondes e dos lampiões a gás (BENJAMIN, 2005, p. 449, grifo meu, tradução minha)<sup>17</sup>.

14. Na composição desse texto, intitulado “Karl Kraus”, Benjamin incorpora trechos de “Karl Kraus reads Offenbach”, artigo breve originalmente publicado pelo autor na *Die Literarische Welt*, em abril de 1928.

15. Na edição consultada: “in Offenbach’s operettas the bourgeois trinity of the true, the beautiful, and the good is brought together, freshly rehearsed and with musical accompaniment, in its star turn on the trapeze of idiocy. Nonsense is true, stupidity beautiful, weakness good”.

16. Na edição consultada: “None of Offenbach’s works fulfills the requirements of operetta as completely as *La vie parisienne*; nothing in *La vie parisienne* is as Parisian as the transparent nature of that nonsensical nightlife through which not the logical but certainly the moral order makes its appearance. Of course, it does not come to judge; it comes as protest and evasion, as cunning and as mollifying gesture: in a word, as music. Music as preserver of the moral order? Music as the police of a world of pleasure? Yes, that is the splendor that falls on the old Paris ballrooms – the Grande Chaumiere, the Bal Mabilille, the Closerie des Lilas – during his performance of *La vie parisienne*”.

17. Na edição consultada: “The voice of Kraus speaks, rather than sings, this inner music. It whistles biting about the peaks of dizzying stupidity, reverberates shatteringly from the abyss of the absurd; and in Frascata’s lines it hums, like the wind in the chimney, a requiem to the generation of our grandfathers. – Offenbach’s work is touched by the pangs of death. It contracts, rids itself of everything superfluous, passes through the dangerous span of this existence and reemerges saved, more real than before. For wherever this fickle voice is heard, the lightning flashes of advertisements and the thunder of the Metro cleave the Paris of omnibuses and gas jets”.



Se em suas condições de encenação convencional a opereta apresentaria para o filósofo, pelo que podemos supor, um efeito conciliatório que iria ao encontro dos interesses da ideologia burguesa, na performance de Kraus ela seria despida do supérfluo, redimindo-se de seu aspecto ilusório e alienante e expondo dialeticamente nas fraturas da cidade do século XX a Paris do século XIX. Mobilizando as teses de Benjamin “Sobre o conceito da História”, podemos dizer que a performance de Kraus realizava uma leitura a contrapelo de *La vie parisienne*, encontrando o seu “tempo de agora” e explodindo-o do *continuum* da história por meio de um efeito de distanciamento (BENJAMIN, 2013b).

Apesar disso, Benjamin não deixa de citar uma passagem escrita por Kraus no artigo intitulado “Offenbach-Renaissance”, que sinaliza um caminho diferente de leitura, reconhecendo uma “inimitável duplicidade da música offenbachiana”,

que imprime, simultaneamente, um sinal de mais e um sinal de menos antes de tudo que ela fala, traindo o idílio com a paródia, a zombaria com o lirismo – a abundância de dispositivos musicais prontos para performar cada função, unindo prazer e dor; este dom é aqui desenvolvido ao seu tom mais puro (KRAUS *apud* BENJAMIN, 2005, p. 111)<sup>18</sup>.

Nesse sentido, Laurence Senelick (2017) sugere que “Benjamin teria percebido na obra de Offenbach, para além do cinismo superficial, uma visão utópica do paraíso perdido”<sup>19</sup>, especulando que, caso as *Passagens* houvessem sido concluídas, o filósofo poderia ter “absolvido” o compositor de alguns clichês, o que apresentaria um avanço em relação ao estudo de Sigfried Kracauer<sup>20</sup>, caracterizado como algo determinista pelo pesquisador. Jacek Blaszkiewicz, em sentido contrário, aproxima as leituras de Benjamin e Kracauer, recorrendo aos apontamentos do próprio Senelick (2017), argumentando que ambos os autores acabam por considerar, de forma reducionista, *La vie parisienne* – e as demais operetas, por extensão – tanto um produto quanto uma representação da frivolidade do Segundo Império parisiense (BLASZKIEWICZ, 2018, p. 71). Para o autor, mais do que meramente espelhar a realidade, *La vie parisienne* teria servido como um manual para navegar pelas interações multiculturais no interior da cidade (BLASZKIEWICZ, 2018, p. 71) – hipótese que, embora seja ricamente fundamentada e demonstrada, não deixa de incorrer em certa redução instrumental da obra de arte.

Apesar de *La vie parisienne* e a opereta receberem críticas contundentes por parte de Benjamin, a obra pregressa do filósofo nos oferece subsídios para tensionarmos alguns aspectos dessa leitura. No “Prólogo

18. Na edição consultada: “which simultaneously puts a plus sign and a minus sign before everything it says, betraying idyll to parody, mockery to lyricism – the abundance of musical devices ready to perform every service, uniting pleasure and pain: this gift is here developed to its purest pitch”.

19. No original: “Benjamin perceived in Offenbach, beyond the superficial cynicism, a Utopian vision of paradise lost”.

20. Trata-se de *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* [Jacques Offenbach e a Paris de seu tempo], publicado em 1937, em que a biografia e a obra do compositor são mobilizadas para uma leitura do Segundo Império, aproximando-se em alguma medida da perspectiva de benjaminiana, mas com um tom mais “apologético”. Salvo engano, o estudo de Kracauer não possui edições em língua portuguesa.

epistemológico-crítico” de sua *Origem do drama trágico alemão*, sua perspectiva de trabalho é fundamentada no sistema platônico, sobretudo n’*O banquete*, em que “a verdade – o reino das ideias – é ilustrada como o conteúdo essencial da beleza” (BENJAMIN, 2013a, p. 18). Segundo o autor, a verdade, contudo,

não se revela no desvelamento, manifesta-se antes num processo que, para usar uma outra expressão metafórica, poderia ser visto como o momento em que se incendeia o invólucro que entra no círculo das ideias, como o incêndio da obra, no qual a sua forma alcança o máximo de intensidade luminosa (BENJAMIN, 2013a, p. 19-20).

Ao apontar a impropriedade de algumas teses que avaliavam o drama trágico alemão a partir do conceito aristotélico de catarse, Benjamin argue que, afora a anacronia dessa perspectiva, “uma forma de arte não pode ser determinada a partir da constelação dos seus efeitos” (BENJAMIN, 2013a, p. 41). Assumindo esse critério formal, a opereta de Offenbach não poderia ser determinada a partir do exterior da obra – dos efeitos “anestésiantes” que ela provocaria em sua audiência, por exemplo. Se a verdade é o conteúdo do belo, a opereta não poderia se mostrar, por meio da leitura de Karl Kraus, “mais real” do que antes: talvez mostre a verdade por meio de uma configuração

estética diferente. Embora a interpretação de Kraus engendre uma versão de *La vie parisienne* diversa da de Offenbach, constituindo-se, ao que tudo indica, mais propriamente como uma paródia, penso que a opereta offenbachiana encerra um potencial crítico latente em sua forma teatral, literária e musical que não é contradito pelo teor de mercadoria que ela possui – o qual certamente não lhe é exclusivo em relação a outras formas artísticas que circulavam no período. Para defender essa hipótese, proponho uma breve análise de *La vie parisienne* enquanto *fantasmagoria*, atentando para os modos pelos quais a peça expressa e tensiona o mundo de mercadorias em que está inserida.

*La vie parisienne*, opereta<sup>21</sup> com libreto de Henri Meilhac e Ludovic Halévy e música de Jacques Offenbach, estreia em 31 de outubro de 1866, oferecendo a seu público um recorte faustoso da modernidade parisiense: o primeiro ato encena uma estação de trem, cruzada por uma multidão miniaturizada, enquanto os posteriores ainda trazem ao palco duas festas grandiosas – uma na residência de uma aristocrata e um baile de máscaras em um restaurante da moda. Para Blaszkiewicz, a peça é uma espécie de antologia operática que empreenderia um processo de análise, taxonomia e mitologização dos espaços e cidadãos de Paris, bem como de seus visitantes (BLASZKIEWICZ, 2018, p. 68). Com isso, *La vie parisienne* integraria,

21. *La vie parisienne* foi caracterizada em sua primeira edição como peça em cinco atos entremeadas por canto [*pièce en cinq actes mêlée de chant*]. Em edição posterior, ela seria reformulada como *opéra-bouffe* em quatro atos.

segundo o autor, uma “teia de literatura ‘cotidiana’ do Segundo Império, incluindo guias turísticos, periódicos de arte e revistas de estilo de vida que antologizavam e comentavam os processos de metamorfose dos espaços públicos e privados da cidade” (BLASZKIEWICZ, 2018, p. 69, tradução minha)<sup>22</sup>. Dessa rede de literatura cotidiana, Blaszkiewicz recupera uma das fontes mais relevantes para a composição do libreto de *La vie parisienne*, a revista ilustrada homônima *La Vie Parisienne*: mœurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, modes, que contou com a colaboração regular de Henri Meilhac e Ludovic Halévy e circulou no período de 1863 a 1970, cruzando a marca de um século de operação. Fundado por Émile-Marcelin-Isidore Planat, conhecido como Marcelin – a quem foi dedicada a edição da partitura de *La vie parisienne* –, o periódico é apresentado no prefácio a seu primeiro ano<sup>23</sup> com a retomada de seu programa: “uma pintura divertida e verdadeira dos costumes atuais; das notas e dos esboços feitos espontaneamente; sob uma forma audaciosa, uma grande honestidade” (M., 1863, n. p., tradução nossa)<sup>24</sup>. Assim, para além da crítica literária, teatral e artística, sua proposta contemplava também comentários sobre salões e personagens da vida parisiense.

Nessa visada, podemos aproximar as duas *vies parisiennes* e essa constelação de gêneros indicada pelo

pesquisador à literatura panorâmica, categoria apresentada por Walter Benjamin em “A Paris do Segundo Império na obra de Baudelaire” que compreende as fisiologias, gênero literário de grande sucesso no mercado editorial parisiense, sobretudo nos anos 1840, caracterizado pela descrição de tipos – principalmente, mas não só – humanos orientada, segundo o autor, a “dar às pessoas uma imagem agradável umas das outras. Assim, as fisiologias teciam, à sua maneira, a sua parte da grande tapeçaria fantasmagórica da vida parisiense” (BENJAMIN, 2015, p. 41). A fim de entabular a análise da peça, contudo, faz-se necessária uma aproximação ao enredo de *La vie parisienne*, que pode ser sumariado nos seguintes termos: os “janotas” parisienses Gardefeu e Bobinet esperam em uma estação de trem pela chegada de Métella, a mulher por cuja atenção disputavam. Ao vê-la acompanhada por um terceiro, acabam se reconciliando e traçam novos planos: Bobinet fará a corte a uma condessa, pois estava dilapidando seu capital com mulheres do *demi-monde*, enquanto Gardefeu, descobrindo que um casal de aristocratas suecos estava em vias de chegar à mesma estação, decide se passar por seu guia a fim de tentar seduzir a estrangeira, uma baronesa. A partir dessas premissas, temos uma série de complicações, quiproquós e amores frustrados, que preenchem a cena até um desfecho próprio do gênero, em que tudo acaba em festa e reconciliação.

22. No original: “web of ‘everyday’ literature of the Second Empire, including tourist guidebooks, arts newspapers, and lifestyle magazines that anthologized and commented on the city’s metamorphosing public and private spaces”.

23. Conforme informações constantes na capa do encadernado consultado, a revista era publicada semanalmente, aos sábados; no primeiro ano, cada edição continha 12 páginas, com a previsão de encadernação em um volume anual de 500 páginas.

24. No original: “une peinture amusante et vraie des mœurs du jour; des notes et des croquis pris sur le vif; sous une forme hardie, une grande honnêteté”. As traduções do francês foram realizadas por [nome da tradutora].

O primeiro ato de *La vie parisienne* é exemplar no que diz respeito ao procedimento “panorâmico” sinalizado anteriormente. Após a abertura musical da peça, a estação é apresentada por meio de um coro de trabalhadores da linha de l’Ouest:

Nous sommes employés de la ligne de l’Ouest,  
Qui dessert Saint-Malo, Batignolles et Brest,  
Conflans, Triel, Poissy,  
Barentin, Pavilly,  
Vernon, Bolbec, Nointot,  
Motteville, Yvetot,  
Saint-Aubin, Viroflay,  
Landerneau, Malaunay,  
Laval, Condé, Guingamp,  
Saint-Brieuc et Fécamp  
(MEILHAC; HALÉVY; OFFENBACH, 1867, p. 1)<sup>25</sup>.

Essa modalidade de exposição em que um personagem ou um grupo de personagens apresenta a si mesmo é recorrente nas operetas e em obras de gêneros afins, como as revistas de ano, por exemplo. Conforme aponta Blaszkiewicz (2018), o rol de estações elencado pelos empregados adquire um sentido duplamente cômico, captando tanto o caráter mecanicamente repetitivo da expansão do sistema ferroviário francês por meio de um

empilhamento das palavras cantadas, cujo significado é diluído no conjunto, quanto aludindo às listas intermináveis de estações apresentadas em guias turísticos que circulavam à época (BLASZKIEWICZ, 2018, p. 67). Penso, ainda, que o coro dos empregados pode ser lido para além de sua função de ambientação e figuração: ao ser cantado, o trabalho é exposto e eludido, soterrado pelo inventário de estações cobertas pelo serviço da linha, em uma performance que, apesar da falta de uma indicação cênica explícita, provavelmente teria um ar festivo. O cotidiano do trabalho, fantasiado pelo canto e pela música, é dispersado, porém, pelo badalar de um sino, que faz com que os personagens retornem às suas funções. Após a chegada de Gardefeu e Bobinet, sujeitos que não trabalham e que protagonizam as desventuras amorosas do enredo, temos um novo coro – desta vez cantado por uma onda de viajantes que desembarcam na estação.

Os recém-chegados, preocupados com a chuva e com a consequente escassez de transporte para ganhar as ruas de Paris, demonstram certa intimidade com a circulação na cidade, o que pode se explicar pelo ponto de partida do trem, Rambouillet, comuna francesa situada 45 quilômetros a sudoeste da capital. Somando-se ao coro de trabalhadores, esse coro contribui para o estabelecimento da estação como um espaço de passagem orientado por

25. No caso das traduções de obras literárias, optei por dispô-las no rodapé a fim de privilegiar o texto original no corpo do trabalho. “Somos empregados da linha de l’Ouest, / Que atende Saint-Malo, Batignolles e Brest, / Conflans, Triel, Poissy, / Barentin, Pavilly, / Vernon, Bolbec, Nointot, / Motteville, Yvetot, / Saint-Aubin, Viroflay, / Landerneau, Malaunay, / Laval, Condé, Guingamp, / Saint-Brieuc e Fécamp”.



um ritmo moderno de deslocamento urbano. Após essa interrupção, a intriga amorosa é retomada com a chegada de um casal de aristocratas suecos, que desempenham o papel de estrangeiros ingênuos interessados em experimentar a vida parisiense. O ato se encerra com a chegada de mais uma leva de viajantes, cujo figurino é indicado na rubrica como variado e bizarro: “A Paris nous arrivons en masse,/ A Paris nous nous précipitons!/ A Paris, il faut nous faire place/ A Paris nous nous ruinerons (MEILHAC; HALÉVY; OFFENBACH, 1867, p. 16, tradução nossa)<sup>26</sup>. Nesse quarteto, é reforçada a imagem de Paris como uma cidade para onde uma massa de viajantes se desloca em busca de prazer, mesmo que arcando com o risco da ruína – o que já é sinalizado, em alguma medida, com a prontidão com que o casal sueco avisa estar dispostos a pagar o quanto for necessário para fruir sua estadia. A “vida parisiense” se apresenta sob o signo da mercadoria, sem uma identificação necessária com a vida de quem simplesmente habita a cidade: viver Paris é consumir Paris ou, mais propriamente, consumir a idealização de Paris, sua fantasmagoria.

Esses versos são desdobrados no coro final, em que essa massa de viajantes, oriunda “de todos os países do mundo” – italianos, brasileiros, japoneses, holandeses, espanhóis, romenos, egípcios e prussianos são elencados –, exprime sua ânsia por prazer. O “corifeu” dessa pequena multidão

é o Brasileiro, que apresenta prodigamente algumas facetas do regime de circulação de mercadorias que subsidia o consumo da vida parisiense. Isso se dá, primeiramente, pelo fato de ele estar acompanhado por dois personagens negros, indicados na rubrica como “*deux petits nègres*” – que pode ser traduzido como “dois negrinhos”. Blaszkiewicz (2018) remete a um artigo publicado em *La Vie Parisienne* pouco mais de uma semana antes da estreia da opereta, intitulado “Étrangers e étrangères”, o qual realiza uma fisiologia dos visitantes cujo ponto de partida é sua divisão em duas classes: “O estrangeiro sério ou curioso e o estrangeiro festeiro. Um que vem por ter visto Paris, o outro por tê-la ‘vivido’” (D., 1866, p. 584, tradução nossa)<sup>27</sup>. A primeira categoria de estrangeiros, segundo o artigo, seria composta geralmente por pessoas oriundas de povos setentrionais – ingleses e, sobretudo, alemães –, ingênuos, interessados em conhecer monumentos históricos e em praticar seu francês modesto. A segunda categoria, por sua vez, é exemplificada pela figura de um “Brasileiro de Londres ou de Nova Iorque, estendido em uma vitória alugada para o mês: de Paris, ele não conhece mais do que os gabinetes privados, os proscênios dos pequenos teatros ou o caminho do Bosque” (D., 1866, p. 584, tradução nossa)<sup>28</sup>.

No rótulo “brasileiro de Londres ou Nova Iorque”, fica implícito algo que remete à dilaceração observada nas

26. “A Paris, chegamos em massa, / A Paris, precipitamo-nos! / Em Paris, é preciso nos dar espaço/ Em Paris, nos arruinaremos”.

27. No original: “le étranger sérieux ou curieux et l'étranger noceur. L'un qui vient pour avoir vu, l'autre pour avoir 'vécu' Paris”.

28. No original: “Brésilien de Londres ou de New-York, étendu dans une victoria louée au mois: de Paris, il ne connaît guère que les cabinets particuliers, les avant-scènes des petits théâtres et la route du Bois”. O *Bois* provavelmente remete ao *Bois de Boulogne*, parque associado à circulação de cocotes.

elites americanas entre a terra natal, local em que desenvolvem suas atividades de exploração econômica, e a Europa, pátria de sua imaginação, segundo a fórmula de Joaquim Nabuco (1998, p. 58-59). Essa dinâmica é extrapolada no canto do Brasileiro ao final do primeiro ato de *La vie parisienne*, em que o personagem rememora suas viagens anteriores a Paris, delimitadas pelo esgotamento da fortuna que ele acumulara – dispendida com duzentos amigos, quatro ou cinco amantes e seis meses de galante ebriedade. De volta aos “céus selvagens” da América, o personagem teria bradado, atualizando – possivelmente de maneira incidental – o grito de Pedro I: “outra fortuna ou morrer!”. O escoamento dos recursos obtidos no Brasil para Paris são marcados sob o signo do roubo: a cidade irá roubar o que o Brasileiro roubou de sua terra natal, sugerindo uma modalidade de exploração econômica predatória, assentada na exploração do trabalho de pessoas escravizadas, que reproduz a lógica colonial.

Todavia, a busca pelo prazer não é prerrogativa exclusiva das classes dominantes – parisienses ou estrangeiras – em *La vie parisienne*, como podemos observar de maneira mais dilatada no terceiro ato, no qual as classes subalternas roubam a cena, carnavalizando-a. Bobinet convida o barão sueco para uma festa na residência de Mme. Quimper-Karadec, sua tia, então ausente, a fim de

subtraí-lo da companhia da baronesa, favorecendo Gardefeu em sua tentativa de sedução. Para interpretar a alta sociedade parisiense, Bobinet recorre aos empregados de Mme. Quimper-Karadec, que vestem, para tanto, as roupas dos patrões. Tal estratégia apresenta, todavia, uma complicação: se os empregados interpretariam os convidados, quem se encarregaria de servi-los? Após alguns rodízios em que personagens fazem o papel de empregado e de convidado alternadamente, decide-se que o melhor seria dispensar os “empregados”, a fim de se ter mais privacidade, o que resolve o problema e encaminha o final do ato, com uma *chanson à boire*, um número cantado voltado para a celebração da bebedeira e do banquete oferecido. É curioso observar, nessas linhas, uma cooperação entre empregados e patrão, explicitada em um sexteto no qual aqueles se comprometem a colaborar com o plano deste, aliança na qual podemos entrever não só o interesse de os personagens subalternos agarrarem a oportunidade de viver uma experiência relativa de inversão carnavalesca do mundo, como também a sua capacidade de parodiar os gestos dos sujeitos que são por eles servidos e observados cotidianamente.

O quinto ato, por sua vez, apresenta o salão de um restaurante, inspirado no badalado Café Anglais, contando com um novo coro de trabalhadores – garçons, no caso –,

em que sua função é cantada, com destaque para o serviço em cabines privativas, sítio de encontros amorosos. Urbain, um dos ex-funcionários de Quimper-Karadec, demitido por conta da festa clandestina, apresenta-se na função de encarregado pelo grupo de garçons, e o Brasileiro retorna como o “patrocinador” do baile de máscaras. Após duas ameaças de duelo, os conflitos se apaziguam: a baronesa perdoa seu marido pela tentativa de adultério, conquanto partissem imediatamente, e a cena termina em uma celebração a Paris, exaltando os excessos e o posterior perdão geral.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo dos cinco atos de *La vie parisienne* a cidade é apresentada em funcionamento desde a captação dos viajantes ricos na estação até o acompanhamento de sua experiência de viver Paris ao longo de algumas paradas obrigatórias em seu imaginário – a *table d’hôte*, a festa em um grande salão, a ópera, a noitada no restaurante da moda etc. O trabalho e a materialidade dos processos de reprodução da vida são eludidos por uma atmosfera de festa e prazer, em que os trabalhadores da estação ferroviária e os garçons cantam a si mesmos, assim como os empregados de Mme. Quimper-Karadec encenam aristocratas. Entretanto, esse processo fantasmagórico abre, concomitantemente, uma fissura para a sua própria

crítica e desmascaramento, no que podemos aproximá-lo da forma do sonho, cuja censura encobre o conteúdo latente com o conteúdo manifesto ao mesmo tempo em que o expressa, ainda que de maneira distorcida. Os lampejos de exceção em que os trabalhadores assumem centralidade no palco acentuam o teor infernal do sempre igual, mecânico, para o qual retornam, e não deixam de apresentar uma possibilidade de resistência.

Penso que o ponto alto dessa dinâmica se materializa no terceiro ato, quando os empregados assumem e satirizam a máscara social de seus patrões, aproveitando a oportunidade de experimentar uma realização fugaz do desejo de consumo – força motriz da peça. Podemos interpretar esse evento como uma concessão em que é franqueada a integrantes de classes subalternas a possibilidade de fruir clandestinamente a “vida parisiense”, uma espécie de válvula de escape para a luta de classes, visto que o empregado pode sonhar com a condição virtualmente inatingível de ser patrão. A encenação dessa mascarada poderia formalizar, em alguma medida, a “irônica utopia de um domínio duradouro do capital”, em que a interrupção fugaz do carnaval, do momento de exceção, contribui para a manutenção do *status quo*. O limite dessa fantasmagoria, porém, é sinalizado quando os “convidados” encontram uma solução para o problema de quem

iria servir, dispensando os “empregados” para que pudessem se divertir com mais liberdade; ainda que postergado para o dia seguinte, o retorno ao trabalho, cuja exploração possibilita os banquetes e os vestidos sempre inéditos das donas da casa está demarcado e não sai do horizonte da cena. Assim, esse episódio instaura brechas pelas quais podemos vislumbrar a agência de representantes das classes dominadas. Por meio de uma fugaz inversão de classes, o prazer é uma experiência um pouco mais democrática em que relampeja a utopia de uma sociedade sem classes.

#### REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor Wiesengrund; BENJAMIN, Walter. **Correspondência, 1928-1940**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

BENJAMIN, Walter. Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. **In:** BENJAMIN, Walter. **Oeuvres II**: poésie et révolution. Paris: Les Lettres Nouvelles; Denoël, 1971.

BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. **In:** LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v. 2. p. 134-149.

BENJAMIN, Walter. Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts. **In:** BENJAMIN, Walter. **Gesammelte Schriften**: Band V. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. p. 45-59.

BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. **In:** LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da literatura em suas fontes, vol. 2**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

BENJAMIN, Walter. Karl Kraus. **In:** BENJAMIN, Walter. **Walter Benjamin**: selected writings volume 2, part 2 (1931-1934). Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. 2 ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013a.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. **In:** BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013b. p. 7-20.

BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. 3 v.

BLASZKIEWICZ, Jacek. Writing the City: The Cosmopolitan Realism of Offenbach’s **La vie parisienne**. **Current Musicology**, Nova Iorque, n. 103, p. 67-96, Outono de 2018.



BOLLE, Willi. Nota introdutória. **In:** BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. 3 v.

BUCK-MORSS, Susan. Benjamin's **Passagen-Werk**: Redeeming Mass Culture for the Revolution. **New German Critique**, Durham, n. 29, p. 211-240, Primavera-Verão de 1983.

BUSE, Peter; HIRSCHKOP, Ken; McCracken, Scott; TAITHE, Bertrand. **Benjamin's Arcades**: an unGuided tour. Manchester; Nova Iorque: Manchester University Press, 2005.

CASTEL, María. Notas sobre a recepção da obra de Sigmund Freud na filosofia da história benjaminiana. **In:** MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; MACHADO JR., Rubens; VEDDA, Miguel (org.). **Walter Benjamin**: experiência histórica e imagens dialéticas. São Paulo: Editora Unesp, 2015. p. 273-285.

COHEN, Margaret. Walter Benjamin's Phantasmagoria. **New German Critique**, Durham, n. 48, p. 87-107, Outono de 1989.

D. Étrangers e étrangères, **La Vie Parisienne**, 20 out. 1866, p. 584.

ENGELS, Friedrich. **Do socialismo utópico ao socialismo científico**. 6. ed. São Paulo: Global Editora, 1984.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2001.

GOUVÊA JÚNIOR, Márcio Meirelles. Apresentação: uma nova tradução da **Utopia**. **In:** MORE, Thomas. **Utopia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

LUKÁCS, Georg. **História e consciência de classe**: estudos sobre a dialética marxista. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

M. Préface. **La vie Parisienne**, Paris, 1863, n. p.

MARX, Karl. **Das Kapital**: Kritik der politischen Ökonomie. **In:** MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Werke**: Band 23. Berlim: Dietz Verlag, 1962.

MARX, Karl. **O 18 de Brumário de Luís Bonaparte**. São Paulo: Boitempo, 2011.

MARX, Karl. **O Capital**: crítica da economia política: Livro I: o processo de produção do capital. São Paulo: Boitempo, 2013.

MARX, Karl. **Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte**. Berlim: Hofenberg, 2016.

MEILHAC, Henri; HALÉVY, Ludovic; OFFENBACH, Jacques. **La vie parisienne**: pièce em cinq actes mêlée de chant. Paris: Michel Lévy Frères, 1867.

MORE, Thomas. **Utopia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

NABUCO, Joaquim. **Minha formação**. Brasília: Senado Federal, 1998.

SENELICK, Laurence. **Jacques Offenbach and the making of modern culture**. Cambridge; Nova Iorque: Cambridge University Press, 2017.

SÜSSEKIND, Flora. **As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

TIEDEMANN, Rolf. Introdução à edição alemã (1982). **In**: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. 3 v.

TRAUBNER, Richard. **Operetta**: a theatrical history. Nova Iorque; Londres: Routledge, 2003.

YON, Jean-Claude. A ópera-bufa de Offenbach: algumas pistas para o estudo da circulação mundial de um repertório no século XIX. **In**: ABREU, Márcia; DAECTO, Marisa Midori. **A circulação transatlântica dos impressos**: conexões. Campinas: UNICAMP/IEL/Setor de Publicações, 2014.

*Recebido em: 09-10-2023*

*Aceito em: 27-03-2025*