
Uma *Offenbachiada*:
Siegfried Kracauer, as operetas de
Offenbach e a farsa do Napoleão III

An *Offenbachiade*:
Siegfried Kracauer, Offenbach's operettas
and the farce of Napoleon III

Wilson José Flores Jr.

Doutor em Teoria Literária pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor de Teoria Literária do Departamento de Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás (UFG).

wfloresjr@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4278-3483>

Recebido em: 29/01/2020

Aceito para publicação em: 26/02/2020

Resumo

Em *Jacques Offenbach e a Paris de seu tempo* (1937), Siegfried Kracauer propõe construir a “biografia de uma sociedade”, a Paris do Segundo Império. O autor busca determinar “a função social” de Offenbach e suas operetas, enfatizando a relação entre o artista e seu tempo. O objetivo deste artigo é discutir a forma híbrida do livro que se configura, nas palavras do autor, como “literatura sociológica” e, a partir dela, o caráter ambivalentemente subversivo das *offenbachiadas*.

Palavras chave: Literatura sociológica. Biografia de uma sociedade. Jacques Offenbach. Sátira. Exterritorialidade.

Abstract

In *Jacques Offenbach and the Paris of his time* (1937), Siegfried Kracauer proposes to build the “biography of a society”, the Paris of the Second Empire. The author aims to determine the “social function” of Offenbach and his operettas, emphasizing the relationship between the artist and his time. The objective of this article is to discuss the hybrid form of the book that is configured, in the author's words, as “sociological literature” and, from it, the ambivalently subversive character of the *offenbachiades*.

Keywords: Sociological literature. Biography of a society. Jacques Offenbach. Satire. Exterritoriality.

Siegfried Kracauer (1889–1966) é autor de uma reflexão poderosa e original. Em sua produção inicial, que compreende sobretudo os ensaios escritos na primeira metade da década de 1920 para o *Frankfurt Zeitung*, o autor vinculava-se, como sintetiza Francisco Chicote, às “concepções idealistas próprias da *Kulturkritik*, da filosofia da vida e do neokantismo do período guilhermino”¹ (CHICOTE, 2019, p. 63). A crítica à modernidade se realizava, sobretudo, a partir da “concepção antropológica da ‘crise da cultura’, cujo exemplar mais destacado é o de Georg Simmel” (CHICOTE, 2019, p. 63). Tal concepção considera, em linhas gerais que os laços, valores e princípios, idealmente ligados a certa noção de comunidade, teriam sido desfeitos e suplantados por um individualismo egoísta, contraface da multidão anônima que caracterizaria a vida nas grandes cidades. É também desse momento a leitura de *A teoria do romance*, de Georg Lukács, livro que permaneceu como referência importante por toda sua obra. Em particular, a noção de “desterro transcendental”, que pressupõe tanto o desenraizamento do sujeito em relação a um contexto social quanto o “desterro de uma alma na ordem do dever-ser do sistema suprapessoal de valores” (LUKÁCS, 2007, p. 61), marcou profundamente a reflexão de Kracauer. Entre os mais importantes ensaios desse período, destaca-se “Aqueles que esperam” (1922), no qual o autor defende, como sustenta Vicente Jarque, uma atitude de “abertura” ou “disponibilidade hesitante”, distanciando-se daqueles que se apegavam à tradição religiosa ou à fé cega, como também dos *homens curto-circuito* que substituíram a “fé pela magia estética (o peculiar Círculo de [Stefan] Georg) ou pela esperança utópica inoperante (Rosenzweig ou Bloch), bem como dos cétricos desesperados (Weber) [...]” (JARQUE, 2006, p. 17).

Por volta de 1925, a leitura de outra obra do filósofo húngaro, *História e consciência de classe*, teve um importante papel na mudança substancial de perspectiva crítica empreendida pelo ensaísta alemão. Kracauer passa a desenvolver uma reflexão materialista atenta às “discretas manifestações de superfície”, as quais, como afirma no início de “O ornamento da massa” (1927), “em razão de sua natureza inconsciente”, garantiriam “um acesso imediato ao conteúdo fundamental do existente” (KRACAUER, 2009, p. 91)². O autor muda significativamente a orientação de sua crítica à modernidade, deixando a perspectiva nostálgica da suposta perda da organicidade comunitária e reconhecendo o “processo de racionalização moderno” como “axiologicamente ambíguo”, na medida em que “libera a humanidade das formas mitológicas de organização” tornando a consciência genérica uma “possibilidade objetiva pela primeira vez na história” (CHICOTE, 2019, p. 72).

1 Quando não se indica algo diferente, as traduções são minhas.

2 As implicações, obviamente, são muitas, mas ficam aqui apenas assinaladas.

A visão do papel do intelectual que se depreende da obra de Kracauer é, para falar com Walter Benjamin, a de um “descontente”, um “desmancha-prazeres” (BENJAMIN, 2008) que se dedica a desmascarar as ilusões que sustentam a vida social, investindo contra a ideologia a fim de expô-la sem seus ornamentos brilhantes. À figura do “descontente” associam-se a do “marginal” e a do *outsider*, culminando em seu pendor *exterritorial*. Como argumenta Miguel Vedda, a “consciência desgarrada” que caracteriza o intelectual moderno desde Erasmo, Montaigne, Diderot, Heine, expressa-se em Kracauer como uma completa incompatibilidade “com a imobilidade de um sistema” e uma “aversão pelo estacionário”, uma vez que, para ele, “o único modo de o intelectual alcançar uma visão original, não coisificada da realidade sociohistórica consiste em observá-la com um olhar distanciado, tal como só poderia dirigir-lhe um *outsider*” (VEDDA, 2011, p. 19). Por isso, sustenta Vedda, Kracauer conclama os intelectuais a aplicar

suas armas ao dismantelamento do mitológico, a cujo âmbito pertencem todos os conceitos e opiniões fossilizados. O intelecto é definido [...] como uma arma de destruição de todo elemento mítico no homem e em torno dele; os pensadores e artistas que não se dedicam à substancial tarefa de desmascarar as ideologias e pôr à prova todos os saberes recebidos, acabam presos a uma irracionalidade natural. (VEDDA, 2011, p. 25)

O ensaio é a forma privilegiada de expressão desse intenso trabalho de investigação e reflexão sobre o mundo moderno devido ao “dinamismo e a celeridade no pensamento e na escrita, a predileção pelo fragmentário e provisório, a atração por imagens momentâneas e a rejeição do abstrato e definitivo” (VEDDA, 2011, p. 12). Ao ensaísta, cabe a tarefa de “criar uma linguagem que, em sua ductilidade e dinamismo, se ajuste à variabilidade de um mundo que não pode mais ser explicado a partir de formas e sistemas fixos” (CIORDA; MACHADO; VEDDA, 2012, p. 7). Daí a forma do ensaio assumir “sempre como sua a função de captar os objetos em pleno movimento” (VEDDA, 2011, p. 17), configurando uma dimensão propriamente estética, literária, cuja análise é indispensável, uma vez que é indissociável da reflexão realizada. Ressalve-se, no entanto, que o caráter literário, deste ponto de vista, não implica uma primazia da “retórica das metáforas” sobre a “construção conceitual” (como sugere KOCH, 1996, p. 8 apud CHICOTE, 2019, p. 60), mas sim o estudo realista do objeto, isto é, “a elevação consciente do objeto enquanto *prius* ontológico” (CHICOTE, 2019, p. 62).

Entre os recursos utilizados por Kracauer em seus ensaios, destacam-se a ironia e a sátira que visam desmascarar ideologias e revelar a precariedade do que se pretende elevado e perene, sejam as ilusões a que se entregavam os empregados berlinenses ou as fantasmagorias que sustentaram o Segundo Império na França.

Biografia de uma sociedade

Em *Jacques Offenbach e a Paris de seu tempo*, publicado em 1937, Siegfried Kracauer propõe construir a “biografia de uma sociedade”, a Paris do Segundo Império. Como adverte o autor no prefácio, seu livro nada teria em comum com as biografias cujo principal propósito é “descrever a vida de seu herói”³. Seu objetivo, ao contrário, seria determinar a função social de Offenbach, enfatizando a relação entre o artista e seu tempo. Nas palavras de Kracauer:

ao expor as conexões entre a opereta e a sociedade, o livro destaca também a dependência de toda forma de arte de condições sociais específicas. [...] As mudanças sociais mais ínfimas são captadas por [Offenbach] como por um sofisticado instrumento de precisão.

[...] Offenbach é um pássaro zombeteiro; mas, ao contrário do que a tolice gosta de dizer, sua voz zombeteira nunca profana as santas instituições; ele só se diverte às custas delas quando fingem ser sagradas. É rindo que ele faz cair a máscara da falsa dignidade, da autoridade ilusória, do poder usurpado. E faz isso apenas pelo prazer de contrariar? Não, ele parece estar obedecendo a um impulso imperioso de todo o seu ser assombrado pela visão de uma humanidade transparente, livre e liberta de todos os pesadelos. O paraíso brilha diante dos seus olhos. Volta indefinidamente nas melodias de suas operetas que são de uma alegria celestial [...]. (KRACAUER, 2018a, p. 12–13)

Em relação à sua organização, o livro, em harmonia com seu objeto, é ele mesmo uma combinação provocativa de profundidade e frivolidade (MACHADO, 2006, p. 56; AGARD, 2010, p. 206). Em carta de 31/10/1934 a Max Tau, Siegfried Kracauer afirma: “esse livro, ainda em construção, deverá ser ele mesmo uma *offenbachiada*, tecido com anedotas, de leitura fácil e de uma profundidade que não será necessariamente explícita”⁴.

A expectativa depositada pelo autor num possível êxito editorial de *Offenbach* – o que o teria ajudado na difícil situação em que se encontrava no exílio em Paris à época da publicação – foi frustrada. Dois amigos próximos foram bastante incisivos em suas críticas. Theodor Adorno foi enfático, não apenas criticando o livro pela ausência de uma análise musical das operetas como considerando que Kracauer teria se deixado levar pelo *kitsch*. Walter Benjamin, por sua vez, considerou que o livro possuía um caráter essencialmente apologético que inviabilizava a crítica pretendida⁵. Por outro lado, houve também várias reações positivas, como a de Ernst Bloch e a de Meyer Shapiro que captou um aspecto

3 Convém lembrar que Kracauer foi um grande crítico desse tipo de biografia a que chamou no título de um de seus ensaios mais conhecidos de “forma de arte da nova burguesia” (KRACAUER, 2009, p. 117–122). Os autores de biografias evitariam “extrair todas as consequências das novas circunstâncias históricas”, permanecendo presos aos “antigos conceitos de individualidade” ao invés de reconhecer que o indivíduo se converteu em um ser anônimo (VEDDA, 2011, p. 123).

4 Trecho da carta de Kracauer a Max Tau de 31/10/1934 citada por Agard (2010, p. 206).

5 Carta de Benjamin a Adorno de 09/05/1937 citada por Machado (2018, p. 101).

decisivo do livro (a que voltaremos na próxima seção deste texto): a aproximação entre investigação histórica e forma literária de exposição⁶.

Carlos Eduardo Jordão Machado enfatiza a pesquisa minuciosa realizada por Kracauer para a elaboração da biografia social, que incluiu “obras sobre a história da França, crônicas, periódicos e jornais, memórias, depoimentos, anedotas, tudo elaborado pacientemente por meio de um número infindável de fichas, excertos, mapas etc. – um trabalho de detetive” (MACHADO, 2018, p. 47). Três obras de Marx destacam-se entre essas fontes: *Lutas de classe em França (1848–50)*, *Guerra civil em França* e, sobretudo, *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*, fundamental para a leitura que Kracauer faz do Segundo Império (o caráter farsesco do regime de Napoleão III, a boemia como classe fundamental para a sustentação do regime, entre outros). Machado sustenta que *Jacques Offenbach e a Paris de seu tempo* “é uma obra exemplar não apenas do ponto de vista de uma história cultural, mas também de uma reflexão política” (MACHADO, 2018, p. 47).

No livro, ganha vulto a análise da *fantasmagoria* do Segundo Império⁷ que antecipa, em muitos aspectos, a propaganda nazista. Como destaca Machado, “as operetas de Offenbach permitem mostrar a realidade do período, pela sua irrealidade” (MACHADO, 2018, p. 43): “a sociedade do Segundo Império passava por cima dos cadáveres e das ruínas, uma espécie de inconsciência; não dar crédito à realidade era o seu lema” (MACHADO, 2018, p. 57). Kracauer associa a *fantasmagoria* do Segundo Império ao tédio, à distração, à alegria para embriagar, ao brilho para deslumbrar, ofuscar e confundir, à farsa de um governo autoritário que se ergueu sobre os escombros de lutas legítimas que foram derrotadas. Nas palavras de Enzo Traverso: “paralisadas pelo golpe de Estado e sufocadas pela ditadura, as energias da sociedade encontraram uma saída no desejo de diversão reforçado pela riqueza e pelo mito de um progresso incessante” (TRAVERSO, 2006, p. 134).

A diversidade de fontes, a compilação de fragmentos e o “trabalho de detetive” realizado por Kracauer em *Jacques Offenbach e a Paris de seu tempo* configura o que Olivier Agard denomina de uma “arqueologia da modernidade”. Esse procedimento, como assinala Agard, estaria a serviço da construção de uma “história cultural do século XIX que não fosse puramente documental, mas orientada para uma compreensão da modernidade” (AGARD, 2010, p. 208). Nesse sentido, o livro seria um prolongamento da *construção no material*, evocada por Kracauer a propósito de *Os empregados* (KRACAUER, 2008) e que levou Walter Benjamin, em sua resenha deste último, a comparar o autor a um trapeiro⁸:

6 A referência das informações deste parágrafo é Machado (2018, p. 81).

7 Ressalte-se que, reconhecidamente, há pontos de contato importantes entre *Offenbach* e o *Trabalho das passagens*, de Benjamin (BENJAMIN, 2009). Embora a discussão dessa aproximação seja de grande interesse, exigiria desenvolvimentos e desdobramentos que excederiam os limites e os objetivos deste ensaio. Para uma discussão do assunto, ver Machado (2006, 2014).

8 A imagem do trapeiro foi tomada por Walter Benjamin de Charles Baudelaire, especificamente do poema “O vinho dos trapeiros”, de *As flores do mal* (BAUDELAIRE, 1985, p. 378–379).

[...] se quisermos imaginá-lo tal como é, na solidão de seu ofício e sua obra, veremos a um trapeiro que, na alvorada, junta com seu bastão os trapos discursivos e os farrapos linguísticos a fim de juntá-los em sua carroça, queixosa e teimosamente, um pouco bêbado, deixando de vez em quando esvoaçar de maneira zombeteira, ao vento da manhã, um ou outro desses calicós: “humanidade”, “interioridade”, “profundidade”. Um trapeiro, ao amanhecer: na alvorada do dia da revolução. (BENJAMIN, 2008, p. 100-101)

A propósito da figura do coletor/colecionador de trapos e da *construção no material*, Miguel Vedda sustenta que Kracauer tornou “intimamente sua a arte de reunir, montando em um tapete ou um mosaico, os resíduos desprezados pela sociedade burguesa” (VEDDA, 2011, p. 130). Na mesma linha, Enzo Traverso afirma que, para o autor alemão, “o historiador deve transformar-se em um ‘coleccionador’ de fragmentos dispersos do passado rebentado, de uma história destrozada”, uma vez que, para Kracauer, a matéria histórica deve ser apreendida “por meio de um processo cognitivo fundado na primazia do visual” (TRAVERSO, 2010, p. 51). Tal procedimento implica uma crítica profunda ao positivismo histórico. Como sublinha Vedda, trata-se de

opor-se a qualquer ilusão de restituição orgânica da realidade histórica “tal como realmente foi” (Ranke); novamente se revela aqui o procedimento defendido e praticado por Kracauer como o de um trapeiro que recolhe retalhos de materiais e constrói com eles mosaicos diversos que não têm a pretensão de ser a verdade única e definitiva. (VEDDA, 2018, p. 31)

A figura do mosaico, aliás, é fundamental para compreender não apenas o método, mas sobretudo a própria concepção de conhecimento de Kracauer, à qual é inerente a dimensão estética. A esse respeito, Francisco Chicote argumenta que a construção do mosaico pressupõe dois momentos fundamentais: “a um momento de (a) desintegração *conscientemente* mediada segue-se outro de (b) reconfiguração *ironicamente* mediada” (CHICOTE, 2019, p. 80, grifos do autor).

Literatura sociológica

Jacques Offenbach e a Paris de seu tempo reúne “narrativa épica” e “rigor histórico-sociológico”, numa “síntese de forma literária e sociologia ou, nos próprios termos [de Kracauer], *literatura sociológica*”⁹ (MACHADO, 2018, p. 47). Essa noção implica “captar o mundo das coisas em sua ‘forma sensível’, ou seja, estética” (MACHADO, 2012, p. 165). O

9 Numa comparação mais direta, Gertrud Koch, em *Siegfried Kracauer: uma introdução*, argumenta que a opção de Kracauer por escrever a “biografia de uma sociedade” ao invés de um estudo monográfico sobre a obra de Jacques Offenbach seria explicada por sua intenção de produzir um livro que pudesse ser comparado a um romance. A autora extrai disso uma consequência que, de certa forma, ressoa o ponto de vista de Adorno sobre o livro: “lê-se o livro como um romance em que as experiências de uma pessoa histórica tomam o centro do palco, algo que emerge mais cruamente devido à debilidade das análises musicais. O que vemos é Offenbach como um artista do seu tempo; o que não vemos é o compositor Offenbach” (KOCH, 2000, p. 67).

realismo daí resultante, como discutido no início deste texto, longe de significar a recuperação dos grandes textos do século XIX, liga-se, antes, à configuração estética enquanto concreção expressiva da natureza intrínseca do objeto.

Kracauer, além de um ensaísta profundamente consciente da linguagem e da dimensão literária de seus textos, era também romancista. Escreveu dois romances: *Ginster. Escrito por ele mesmo* (KRACAUER, 2018b) e *Georg* (KRACAUER, 2016). A redação do primeiro ocorreu entre 1927 e 1928, enquanto a escrita do segundo foi iniciada em 1934 – coincidindo com *Offenbach* – tendo sido publicado apenas postumamente em 1973. Miguel Vedda sublinha que, à época de sua publicação, *Ginster* foi um grande êxito de crítica. Escritores como “Joseph Roth e Thomas Mann, entre outros, comentaram-no favoravelmente e ainda em 1964 Adorno o caracterizava como a produção mais importante de Kracauer, quem, por sua vez, também julgava que *Ginster* era sua maior realização” (VEDDA, 2011, p. 125). *Ginster* é a “imagem prototípica do pária ou do *outsider*” (VEDDA, 2011, p. 126), condição que partilha com *Georg*, com Offenbach e, como vimos anteriormente, com a concepção de Kracauer do papel do intelectual: “cético ante os valores pretensamente eternos do verdadeiro, do bom e do belo, Ginster quer, com sua ironia, converter-se em um pacífico desmancha-prazeres” (VEDDA, 2011, p. 129).

Olivier Agard destaca a proximidade do livro sobre Offenbach da forma romance, reconhecendo um “parentesco evidente” entre o estudo sobre o músico de origem alemã e o romance *Georg. Offenbach, como Georg*¹⁰, colocam no centro do debate a reflexão sobre o exílio (AGARD, 2010, p. 321). Ambos seriam figuras marginais e singulares, que encarnariam, de certo modo, a razão universal da humanidade e terminariam no isolamento (AGARD, 2010, p. 205).

Ao comentar o artigo “O mundo vital do Segundo Império” que Kracauer escreveu para o *National-Zeitung* e que corresponde, basicamente, ao oitavo capítulo da segunda parte de *Jacques Offenbach e a Paris de seu tempo*, intitulado “Cortesãs, *bon vivants* e jornalistas”, Carlos E. Jordão Machado enfatiza que esse é o momento que reúne mais intensamente narrativa literária e investigação histórico-sociológica, “como se fosse uma sátira e crônica num tom muitas vezes [...] jocoso, hilariante”, que compõe “um microcosmo peculiar”, “configurando um mosaico expressivo do mundo vital do Segundo Império” (MACHADO, 2018, p. 62).

O capítulo apresenta as personagens que compunham o mundo das operetas. A narrativa combina momentos de caracterização de ambientes e personagens, comentários do autor/narrador, detalhes da rotina das cortesãs e dos *bon vivants*, além da atração que esse mundo exercia sobre jornalistas e escritores. Trata-se da boemia do *gran monde*: as

¹⁰ Há uma importante dimensão autobiográfica em *Ginster*, *Offenbach* e *Georg* que precisa ser destacada, mas que não será objeto de análise deste texto. Apenas como referência, Gertrud Koch aponta nessa direção, sugerindo a possibilidade de ler *Jacques Offenbach e a Paris de seu tempo* como uma continuação de *Georg* e *Ginster* no capítulo 4 (“Autobiography and social biography: *Ginster*, *Georg* and *Offenbach*”) do livro *Siegfried Kracauer: an introduction* (KOCH, 2000, p. 48–74).

mais conhecidas e celebradas atrizes e cortesãs, os mais ricos e perdulários homens, sobretudo aristocratas, que olhavam com desprezo para os burgueses por seu vínculo com o mundo do trabalho e dos negócios. Nesse ambiente, apenas havia lugar para um ou outro burguês disposto a dilapidar sua fortuna com os caprichos de uma “cocota”. Apresenta-se ainda a rivalidade ressentida do *demi-monde* em relação ao *gran monde* e o abismo que os separava das “massas republicanas” que odiavam as cortesãs por acreditar que eram “criaturas de luxo e da decadência”, além de ver a Offenbach como “*le grand corrupteur*” (KRACAUER, 2018a, p. 219).

O capítulo começa da seguinte maneira:

“Eu preciso do meu salão”, queixou-se Hortense Schneider quando, obedecendo a um de seus caprichos, foi tocar para um público de pequenos burgueses no enorme salão do Châtelet. Logo, arrependida, retornou ao *Variétés*.

Seu salão – cortesãs, *bon vivants*, jornalistas do Boulevard aos quais se somavam financistas, políticos, estrangeiros e outras personagens indefiníveis. “Desde as galerias até ao térreo”, disse um alemão de passagem, “uma nuvem carregada de perfumes violentos e de cheiro de maquiagem se espalha; e da plateia, onde muitos cavalheiros e algumas senhoras tomaram os seus lugares à mesa para jantar, o odor de champanhe subia até à varanda. Embriaguez no alto, embriaguez abaixo...”. Na sua indignação, o estrangeiro parecia esquecer-se dos camarins onde estavam entronizadas dispendiosas criaturas com penteados em camadas e longos brinco pendendo das orelhas, que tocavam seus ombros de neve. Todos se conheciam aqui, e havia tanta intimidade entre os homens do mundo e as atrizes que o palco e o salão se tornavam um só. (KRACAUER, 2018a, p. 215)

No trecho acima, tudo se torna o mesmo. Embriaguez, frivolidade, deslumbramento e uma plethora de estímulos sensoriais formavam o ambiente de intimidade que caracterizava o teatro das operetas. A observação distanciada comprometeria o ato de saborear os doces eflúvios do esplendor e da proximidade que tornava ambiente e personagens uma só coisa. Todos se deliciavam nesse cenário em que a “igualdade”, despida de qualquer conotação política, era apenas um privilégio exclusivo dos membros do clube, reforçando, em cada um deles, a imagem de si que desejavam projetar para os demais. O único desmancha-prazeres é o “alemão de passagem” que analisa a cena distante do encantamento que fascina todos os outros. Seu olhar mais objetivo se aproxima do olhar de Kracauer, mas com a diferença de que, ao invés de demonstrar indignação, o autor reconstrói o cenário de modo acentuadamente irônico. Não há reprovação moral. Há uma seleção de imagens que configuram o mundo das operetas como um ambiente saturado em que a distração, a diversão e a alegria reinam despreocupadamente, expondo, pelo excesso, a contraface crítica desse mesmo mundo que, por meio da organização narrativa, denuncia a si mesmo.

O público a que as *offenbachiadas* visavam era a “boemia mundana que no teatro de operetas se sentia como em casa” (a atmosfera de intimidade), formando um “mundo à

parte”, distinto do da burguesia, e sem o qual “a frivolidade da opereta nunca teria alcançado as mesmas repercussões” (KRACAUER, 2018a, p. 215):

De fato, foi à [boemia], e só a ela, que visava a mescla de sátira social e embriaguez característica da opereta de Offenbach. Por quê? Porque os boêmios viviam à margem da sociedade da qual eles eram inteiramente dependentes. [...] Se o seu estatuto de *outsiders* os incitava a debochar da ditadura, seu deboche tomava sempre a forma de um gracejo. Qualquer que fosse sua alegria ao ver o regime ridicularizado, todos os boêmios sabiam que deviam a esse mesmo regime sua preciosa e dourada liberdade, por isso eles se apressavam, em seu próprio interesse, em passar da crítica à aquiescência inebriada. A frivolidade da boemia era condicionada pela sua situação social. (KRACAUER, 2018a, p. 216)

Debochada e acomodada, a boemia sustentava o regime de Napoleão III, ao mesmo tempo em que possuía um ponto de vista capaz de deslindar sua grandeza falaciosa. O narrador é um observador atento e curioso, que analisa com argúcia as cenas, constituindo uma forma narrativa a um tempo leve, inconformada e desmistificadora, na medida em que não faz concessões ao mundo narrado nem adula o leitor. O movimento do texto procura lançar luz sobre o lusco-fusco do mundo da opereta como forma de deslindar as fantasmagorias do Segundo Império e estratégias que, no momento da publicação do livro(1937), alimentavam a propaganda nazista.

No final do capítulo, comentando uma série de jornalistas e escritores que gravitam em torno do mundo das operetas, inclusive “algumas celebridades da velha guarda”, como Théophile Gautier, Véron, Arsène Houssaye e Nestor Roqueplan, o biógrafo social afirma:

A maioria deles submeteu-se, sem dificuldade aparente, às doces cadeias de uma existência que os aproximava da boemia mundana. Auber era um homem desenraizado. Aos 82 anos, ele ainda aparecia no teatro e ficava no café Tortoni até uma hora da manhã, como se, novo Anteu, quisesse eternizar sua velhice tocando todas as noites o chão do Boulevard. (KRACAUER, 2018a, p. 230)

A referência irônica a Anteu realiza, a seu modo, a mistura entre frivolidade parisiense e mitologia clássica que Offenbach pôs em cena em *Orphée aux enfers* e que enfureceu um crítico da época, situação que Kracauer descreve da seguinte maneira:

Foi então – seis semanas após a estreia, lançado do topo do seu Olimpo, *Le Journal des Débats*, de Jules Janin, Júpiter dos críticos – que um raio atingiu a opereta. Janin tinha mais uma vez concordado em aventurar-se nos Bouffes-Parisiens e o espetáculo que o esperava dessa vez estava, em sua opinião, para além de qualquer descrição. Não era mais a franca alegria que ele uma vez elogiou, mas um espírito difamador que atingiu o nível da blasfêmia. Privadas de todo o respeito humano, as pessoas arrastaram os amados personagens de Orfeu e Eurídice pela lama e ousaram atacar os deuses... *Orphée* profanou, disse ele, a “santa e gloriosa antiguidade”. Era necessário castigar este sacrilégio. (KRACAUER, 2018a, p. 177)

Ao lado da pompa e do excesso, o ridículo da situação estava também, conforme analisa Kracauer, no fato de que, desde o início do Segundo Império, os “veneráveis heróis da Antiguidade” eram recorrentemente ridicularizados como expressão de uma “imperiosa necessidade de protestar contra a autocracia e a ditadura”. O incômodo do crítico, de acordo com o autor, devia-se, antes, ao desnudamento das bases da sociedade realizada pela opereta ao expor a burguesia, que, “para esquecer suas origens, foi beber nas águas do Letes, com o terrível perigo de confrontar-se consigo mesma” (KRACAUER, 2018a, p. 179).

Comentando *Os empregados*, Francisco Chicote argumenta que o procedimento satírico de Kracauer implica

uma destruição do objeto, [...] uma saturação *ad absurdum* do caráter transcendental da envoltura de seu objeto. A ironia satírica funciona, assim, como ferramenta para a superficialização de conteúdos profundos e sua rejeição imediata não por uma questão de superioridade moral, senão sobre a base de um sujeito amoral e débil que se limita, como nos trabalhos satíricos de Marx e Engels das décadas de 1840 e 1850, a reorganizar seu objeto de modo tal que este revele por si mesmo sua mentira. (CHICOTE, 2019, p. 82)

A observação cabe também para os trechos citados de *Offenbach*, nos quais se observa um duplo movimento satírico: a análise de Kracauer desvela a sátira subjacente à opereta, mas também, em sua própria forma, a narrativa satiriza o mundo do Segundo Império e o “pássaro zombeteiro” que foi Offenbach.

Conclusão

Em síntese, no estudo de Kracauer, as *offenbachiadas* são, ambivalentemente, expressão da irrealidade da época e contraponto à sua presunção de grandeza e permanência. Uma sociedade frívola, que recusava a realidade a todo custo, encontrava sua expressão e crítica na opereta. O caráter satírico das composições expõe o ridículo da farsa de Napoleão III no centro de seu poder, Paris. A música de Offenbach representava a sociedade, oferecendo-lhe a diversão e o esplendor que ela desejava e, ao mesmo tempo, criticando seus excessos, rompantes e cinismo.

Nascida em uma época em que as palavras do Imperador tendiam apenas a esconder a realidade, [a *offenbachiada*] havia tentado durante anos ocupar o lugar deixado vazio pela supressão dessa realidade. Cheia de ambiguidade, ela tinha desempenhado sob a ditadura a função revolucionária de denunciar o princípio da autoridade e a corrupção, e de retratar uma existência livre de todos os constrangimentos enfadonhos sob o disfarce de uma farsa. Sem dúvida a sátira, por sua vez, foi escondida sob os véus da frivolidade; sem dúvida, foi sufocada pela embriaguez, que satisfazia as necessidades do Império. Mas, sob o disfarce dessa frivolidade, penetrava-se mais além do que a boemia mundana desejava... a embriaguez não se destinava apenas a aturdir e os ataques ao Império transpareciam

a todo momento. Numa época em que a burguesia persistia na abstenção e a esquerda estava condenada à impotência, a opereta de Offenbach era uma expressão resoluta de protesto revolucionário. (KRACAUER, 2018a, p. 284)

A força de “subversão da ordem estabelecida” advém, como sustenta Olivier Agard, da condição *exterritorial* de Offenbach que lhe permitia dessacralizar com suas operetas a autoridade, apesar de ele mesmo nunca ter adotado “uma postura de rebelião aberta”. Isso porque, como apontado anteriormente, para Kracauer – retomando uma ideia de Simmel –, é sobretudo “inserindo-se na cultura de acolhimento, assimilando-se, que o estrangeiro introduz imperceptivelmente um elemento de objetividade e crítica” (AGARD, 2010, p. 323).

As operetas de Offenbach, ele mesmo um estrangeiro, em sua “delicadeza e alegria, em vez de reivindicar alguma cor local inacessível, pareciam provir das profundezas de alguma pátria distante” a que pertenciam “todos os habitantes da terra”. Por isso, analisa Kracauer, sua música, “à semelhança dos filmes de Charlie Chaplin, tornara-se parte da vida internacional, suscitando esperanças desmedidas relativas à possibilidade de uma reconciliação entre os povos” (KRACAUER, 2018a, p. 153).

Referências

AGARD, Olivier. *Kracauer: le chiffonnier mélancolique*. Paris: CNRS Éditions, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

_____. Sobre la politización de los intelectuales. In: KRACAUER, S. *Los empleados*. Barcelona: Gedisa, 2008. p. 93–101.

CHICOTE, Francisco M. Objeto y sujeto en Siegfried Kracauer. *Pandaemonium Germanicum*, v.23, n. 39, set–dez 2019, p. 57–85.

CIORDA, M.; MACHADO, C.E.J.; VEDDA, M. (orgs.). Apresentação. In: _____. *Filosofías provisionarias: reflexiones en torno de ensayos y ensayistas*. Buenos Aires: Gorla, 2012. p. 7–10.

JARQUE, Vicente. Siegfried Kracauer em terra de ninguém. In: KRACAUER, Siegfried. *Estética sin territorio*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia; Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia; Fundación Cajamurcia, 2006. p. 11–38.

KOCH, Gertrud. *Siegfried Kracauer: an introduction*. Translated by Jeremy Gaines. Princeton: Princeton University Press, 2000.

KRACAUER, Siegfried. *Jacques Offenbach ou le secret du Second Empire*. Traduit par Lucienne Astruc. Paris: Klincksieck, 2018a.

_____. *Jacques Offenbach y el París de su tiempo*. Traducción de Lolo Ábalos. Madrid: Capitán Swing, 2015.

_____. *O ornamento da massa*. Tradução Carlos Eduardo J. Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. *Georg*. Translated by Carl Skoggard. New York: Studio Hudson, 2016.

_____. *Los empleados: un aspecto de la Alemania más reciente*. Traducción y notas Miguel Vedda. Barcelona: Gedisa, 2008.

_____. *Ginster, escrito por él mismo*. Traducción y introducción Miguel Vedda. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2018b.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos M. de Macedo. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Editora 34, 2007.

MACHADO, Carlos E. Jordão. Notas sobre Siegfried Kracauer, Walter Benjamin e a Paris do Segundo Império – pontos de contato. *História*, São Paulo, v. 25, n. 2, 2006. p. 48–63.

_____. *Siegfried Kracauer e a miséria alemã: cidades, empregados, distração e nazi-fascismo; outro capítulo da história da modernidade estética*. 2018. 401p. Não publicado.

_____. Siegfried Kracauer y Walter Benjamin: sobre la génesis histórica del tedio. In: CIORDA, M.; VEDDA, M. (orgs.). *Placeres de la melancolía: reflexiones sobre literatura y tristeza*. Buenos Aires: Gorla, 2014. p. 315–323.

_____. La peculiaridad de la forma ensayo em Siegfried Kracauer: la literatura sociológica. In: CIORDA, M.; MACHADO, C.E.J.; VEDDA, M. (orgs.). *Filosofías provisionarias: reflexiones en torno a ensayos y ensayistas*. Buenos Aires: Gorla, 2012. p. 161–168.

TRAVERSO, Enzo. *Siegfried Kracauer: itinéraire d'un intellectuel nomade*. Paris: La Découverte, 2006.

_____. Bajo el signo de la extraterritorialidad: Kracauer y la modernidad judía. In: MACHADO, C. E. J.; VEDDA, M. (orgs.) *Siegfried Kracauer: un pensador más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Gorla, 2010. p. 33–52.

VEDDA, Miguel. *La irrealidad de la desesperación: estudios sobre Siegfried Kracauer y Walter Benjamin*. Buenos Aires: Gorla, 2011.

_____. Introducción. In: KRACAUER, S. *Ginster, escrito por él mismo*. Buenos Aires: Editorial Las Cuarenta, 2018. p. 9–38.