

Walter Benjamin: a História como Construção e Alegoria

Stella Penido

Pensar uma perspectiva construtivista na concepção da Teoria da História de Walter Benjamin só é possível se passarmos antes por seu aspecto demolidor. A crítica ao historicismo é o aspecto demolidor por excelência da concepção de história de Benjamin. Nas *Teses sobre o Conceito de História* ele procura contrapor radicalmente o materialismo histórico ao historicismo.

O historicismo, ao qual Benjamin se refere, é o ideal de pesquisa que pretende escrever a História Universal. Nesse ideal, o tempo é concebido como linear e espacialmente dividido, como o tempo que marcam os relógios. Os espaços, igualmente divididos, conferem ao tempo uma noção de momentos também iguais. Esse é o tempo espacializado, é o tempo que se baseia na noção de quantidades iguais. É o tempo que Benjamin denomina de «homogêneo e vazio».

A história é vista como um *continuum* de pontos equidistantes, que podem ser conhecidos enquanto parte desse processo. O passado se apresenta ao historicismo como uma imagem eterna, por isso, através de uma investigação criteriosa, esses pontos podem ser conhecidos tal como foram original e integralmente. Essa investigação deve realizar-se através do método de empatia. Nesse sentido, o investigador atual é capaz de compreender o tempo concernente à sua pesquisa segundo os critérios próprios a este tempo, procurando resgatá-lo como realmente se deu, identificando-se com as condições de tal época. O investigador historicista, portanto, ao se deter num instante histórico determinado, deve despojar-se de todos os conhecimentos e pressupostos de momentos posteriores e do seu momento atual. Esse historiador, para ser científico deve ser imparcial, e para isso deve esquecer tudo aquilo que for posterior ao período analisado.

O historicismo contém em si uma determinada noção de progresso profundamente criticada por Benjamin, que sempre procurou apontar quão enraizada ela estava na perspectiva da historiografia burguesa e da social-democracia. Essa concepção baseia-se na idéia de um progresso em si da humanidade. Dessa forma não se levam em conta os progressos de ordem técnica associados à melhoria da qualidade de vida da humanidade, e nem se leva em conta a felicidade hu-

mana. Aqui, o progresso da humanidade é visto como um processo sem limites que está relacionado com a capacidade de aperfeiçoamento inerente à humanidade. É um processo que avança por si mesmo, não existe possibilidade de que o processo histórico da humanidade se dê em outras bases.

A perspectiva histórica de Benjamin, que ele próprio nomeia como materialismo histórico, deve ser vista como diametralmente oposta ao historicismo. Nela, a história não é desfiada entre os dedos como as contas de um rosário, e desta forma deixa de ser imprescindível o estabelecimento do nexos causal entre os vários momentos da história. O tempo não é concebido como linear e dividido em pontos equidistantes que são dotados do mesmo valor. Aqui, o tempo não é espacializado e percebido quantitativamente, o que se valoriza é a percepção qualitativa desse tempo.

A intenção historicista de identificação entre os sujeitos de momentos históricos distintos, o método da empatia —que pressupõe o despojamento de conhecimentos alheios e posteriores ao momento investigado pelo historiador— é vista como não crítica. Para Benjamin, esta intenção procura estabelecer o diálogo entre os sujeitos através das semelhanças entre os momentos respectivos, impedindo a percepção e o reconhecimento das diferenças, de forma tal que acaba se transformando justamente no oposto do que o historicismo almejava: a projeção do sujeito que investiga no sujeito investigado. Portanto, essa concepção é tida como não-crítica, pelo fato de que não questiona os próprios pressupostos metodológicos da tarefa do historiador. Não existe, aqui, uma auto-reflexão que coloque em jogo o foco da teoria histórica. Escondido atrás de um procedimento científico que procura desvendar, desenvolver e aprimorar as técnicas de análise, o historicismo ignora as diferenças e acaba tornando semelhante aquilo que é distinto. Dessa forma, torna-se negligente e esquece de levar em conta o peso do próprio presente do historiador em sua análise.

Essa história que descreve o processo da humanidade como espetáculo, sem se perguntar sobre a importância do historiador na reconstrução que sua pesquisa pretende realizar, é a história contada na perspectiva dos vencedores. O olhar de uma história que considera o progresso como elemento inerente à humanidade tem o ponto de vista dos que venceram e dos que ainda estão vencendo. A perspectiva historicista apela justamente para a empatia do historiador com os monumentos deixados pelos vencedores. A perspectiva do materialismo histórico, segundo Benjamin, deve seguir o caminho oposto. Aqui, procura-se discernir uma história das tentativas que fracassaram. Na medida em que considera que «nunca houve um documento de cultura que não fosse um documento de barbárie»¹ adere à exigência de «escovar a história a contrapelo»².

No processo mesmo de transmissão da cultura, é a perspectiva dos que venceram que é preservada de geração em geração. Os que vencem hoje são herdeiros dos monumentos deixados pelos que venceram ontem. E cada monumento desses não se refere somente àqueles que o construíram, mas também àqueles que sucumbiram por causa disso. O materialismo histórico não celebra os documentos da cultura como manifestações dos mais fortes, mas procura res-

1 Cf. Benjamin, Walter, *Walter Benjamin: Obras Escolhidas*, 1985, p. 225.

2 *Idem, ibidem*.

gatar, para a sua pesquisa histórica, a vivência daqueles que fracassaram. É preciso buscar os documentos dos que perderam, na medida em que o número de documentos deixados pelos que venceram é bem mais extenso, e preservado como elemento da cultura. Não é a história que existe nos livros oficiais que deve ser contada.

Para tudo isso o materialismo histórico precisa dar conta de uma teoria da memória que não seja aquela que pretende resgatar os pontos do passado como eles de fato ocorreram. O historiador materialista sabe que usar os óculos da pretensa imparcialidade científica significa tanto negligenciar sua própria influência e ação no processo de reconstrução da história, como encobrir a real convivência com os valores da cultura dominante preservada por aqueles que venceram.

Diante da dificuldade de se definir quem são os atores vencidos, valorizados na história benjaminiana, a tentação de obter-se uma resposta através de seu semblante de historiador materialista, que utiliza a terminologia «classes dominantes *versus* classes dominadas», pode fazer-se presente. Mas certamente sua análise ultrapassa o jargão materialista em sua caracterização da modernidade. É através de figuras muito pouco convencionais na historiografia de sua época — como o *flâneur*, o *dandy*, o colecionador, ou a prostituta — que vê a possibilidade de pintar seu quadro. De um outro ângulo, quando se indaga a respeito da documentação teórica e literária, permanece-se sem resposta: ele busca Kafka e Baudelaire. Em que medida pode-se, a partir dos monumentos de uma cultura constituída por tais elementos, construir uma história dos fracassos? Benjamin oferece uma resposta a essas indagações em sua ressalva no ensaio *Sobre Alguns Temas em Baudelaire a respeito das Flores do Mal*, sem no entanto esgotá-las. «O livro que contara com os leitores mais estranhos, e que, de início, havia encontrado bem poucos leitores favoráveis, em alguns decênios tornou-se um clássico; e também um dos mais editados.»³ Ao final, inclusive, parece sublinhar ainda mais as indagações aqui esboçadas.

A tentativa de resgate do passado tem sentido para o historiador materialista quando ele traz a memória dos fracassos tal como ela é lembrada hoje. Somente por causa da expectativa de que o «encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa»⁴ se realize, é que o historiador materialista investiga a história. Procurando resgatar as intenções que existiram a respeito do nosso presente, enquanto ele ainda era uma perspectiva de futuro, juntamente com as iniciativas malogradas da construção desse possível futuro, que hoje é o nosso presente, é que se sabe que o presente, tal como ele é vivido agora, poderia ser outro. Não se trata, portanto, apenas de denunciar as histórias não-oficiais para que elas não fiquem encobertas pela marcha dos vencedores. Na tentativa de resgate dos desejos não realizados, é que o nosso presente pode dar ainda alguma resposta ao passado. É no diálogo com o passado arruinado que Benjamin vê a possibilidade de deter a ordem cega do historicismo, imposta pelo progresso sem freios. Muito antes de olhar para o futuro, o historiador materialista preza escutar as vozes do passado.

É procurando dar conta de uma teoria da memória distinta da que está pres-

3 Cf. Benjamin, Walter, *Benjamin, Habermas, Horkheimer e Adorno*, 1983, p. 29.

4 Cf. Benjamin, Walter, *Obras Escolhidas*, p. 223.

suposta nas bases do historicismo que Benjamin recorre a Proust. Nesse ponto se delinea um dos aspectos do que se poderia chamar de um princípio construtivista da história. Esse aspecto tem como base a memória e a arte da narrativa.

Um dos temas mais recorrente da obra de Benjamin é o declínio da arte de narrar, associado ao ritmo exorbitante da sociedade capitalista, que desenvolveu novas formas de expressão como o romance e a informação jornalística. A arte de narrar está diretamente relacionada com as sociedades pré-capitalistas e tem raízes na tradição oral.

Desenvolveu-se num ambiente onde os acontecimentos eram comumente experimentados, onde remeter-se a um fato ou contar uma história dizia respeito a todos, onde podiam-se trocar percepções porque essas estavam ligadas a todos os elementos da comunidade. Um ritmo de vida onde as mudanças ocorriam muito lentamente e as tradições eram rígidas e estáveis. Dessa forma, as gerações passadas sempre tinham algo, uma experiência comum, a dizer às novas gerações. A narrativa remete-se a algum momento da história onde a prática de contar histórias era utilizada como possibilidade de dar conselhos e associada à prática do artesanato manual. O artesão trabalhava contando histórias ouvidas de seus pais e de viajantes que traziam notícias distantes. Aqui, as histórias longínquas, tanto no tempo como no espaço, faziam parte da vida comum.

Benjamin constata nostalgicamente que essa capacidade de contar histórias declinou com as transformações trazidas pela sociedade capitalista, chegando quase às vias de extinção. Substituída pelo romance e pela informação jornalística, a prática de contar e recontar a mesma história através de gerações cede lugar à exigência do novo. Os jornais cumprem essa exigência trazendo notícias novas a cada dia. O romance surgiu quando a capacidade de trocar experiências (*Erfahrung*) cedeu de vez lugar às vivências individuais (*Erlebnis*); veio suprir as necessidades do sujeito moderno que não teve outra opção senão expandir cada vez mais o seu espaço interno. O romance é o resultado da ânsia de falar desse eu (interior ao sujeito) hipertrofiado por causa de sua supervalorização que, para não sufocar na solidão de sua própria vivência, precisa escrever sobre si. O romance e a informação jornalística são tipicamente modernos, e só se tornaram possíveis com a invenção da imprensa. Com a inexistência de uma experiência comum, a história e a memória coletiva desaparecem, restando somente a memória privada do indivíduo isolado.

Por tudo isso, o romance surgiu como uma forma literária acabada, onde o contar da história se dissolve num fim determinado, que é esperado pelo leitor como o momento que deve conferir um sentido à história contada. É nesse fim que o leitor projeta a sua necessidade de sentido para a própria vida. A narrativa, ao contrário, tinha forma inacabada, onde o contador de histórias podia acrescentar sua própria experiência, como o ditado de que «quem conta um ponto, aumenta um ponto». Não existe esta busca exaustiva de significado para a vida. O narrador está inserido numa sociedade onde as tradições são estáveis, e o sentido da vida está contido na própria tradição —é inerente a esta.

A imagem de Proust para Benjamin é o semblante de uma possibilidade nova de um resgate da memória, talvez com a mesma intensidade e importância que a memória coletiva tinha no caso das sociedades pré-capitalistas. Aqui, a limitação da memória individual transforma-se na capacidade de trazer à

lembrança situações vividas que foram esquecidas, com a possibilidade de que essas reminiscências tragam significado, luminosidade, para o momento presente. No caso do narrador em Proust, somente a memória involuntária, acionada pelo acaso (a infância relembada pelo gosto da *madeleine*), é capaz de trazer de volta as vivências significantes, que haviam sido esquecidas com o passar do tempo. Tal resgate não é possível através da memória voluntária acionada pela consciência do sujeito; somente um objeto externo é capaz de, por acaso, fazer coincidir semelhanças que resgatam o tempo perdido.

O tema do esquecimento aparece em Benjamin, de forma absolutamente renovadora, quando sugere a necessidade de um trabalho do esquecimento em relação à construção oferecida pela memória voluntária. Proust em sua construção elaborou um trabalho inverso ao de Penélope. Se Penélope durante a noite desfazia sua tapeçaria para que durante o dia pudesse constituir-la, Proust criou uma urdidura do esquecimento capaz de, durante a noite, liberar as lembranças da memória voluntária, incapazes de reconstituir significativamente o tempo passado. Durante a noite, o sonho tem a faculdade de fazer esquecer a memória voluntária que será reconstituída durante o dia. O esquecimento tece a tapeçaria da existência vivida, é a tapeçaria da rememoração sem limites daquilo que foi vivido. É o esquecimento do acontecimento vivido, enquanto finito.

Se, por um lado, o romance de Proust traz consigo a possibilidade de resgate do passado, não como ele de fato foi, mas como ele foi experimentado por quem o viveu; por outro lado, esse romance é um «romance da crise», diz respeito a uma vivência particular. «Pertencente ao repertório da pessoa particular, isolada em todos os sentidos.»⁵ É a rememoração que se torna infinita, pois não é trazida original e integralmente mas como ela foi lembrada. Nesse sentido, o passado resgatado lança luzes para o presente, porque aquilo que ficara perdido como intenção malograda pode receber respostas do presente.

Na perspectiva de Benjamin, não há consolo quanto à condição moderna do isolamento humano da sociedade capitalista: a arte de narrar não tem possibilidade de resgate. A única experiência comum entre os homens é o isolamento, a hipertrofia do eu, e a própria ausência de experiência comunicativa. A possibilidade de trazer significado ao presente está no olhar reconstrutor das vivências significativas do passado. É essa a base de uma nova forma de contar histórias, uma narrativa moderna, que vê o passado como uma história inacabada que pode ser continuada pelo narrador do presente.

É bastante problemático pensar numa concepção de história que se baseie numa teoria da memória involuntária, dependente da obra do acaso, para guiar um olhar para o passado que lance luzes sobre o presente. O próprio Benjamin, em seu ensaio *Sobre Alguns Temas em Baudelaire*, parece problematizar essa questão ao fazer uma distinção entre o Proust escritor, que constrói toda a situação relatada, e o personagem que sofre essa construção, participando da experiência do acaso e da memória involuntária. «Desse modo deparou-se desde o início com a tarefa elementar de contar a respeito de sua infância: e pode medir toda a di-

5 Cf. Benjamin, Walter, Benjamin, Habermas, Horkheimer e Adorno, p. 31.

ficuldade ao apresentar como efeito do acaso o simples fato de sua possibilidade. No decorrer dessas reflexões forja a expressão memória involuntária que traz o cunho da situação que foi criada.»⁶

De qualquer forma, algo da memória involuntária persiste na concepção de Benjamin. Esse fato fica bem claro nas *Teses sobre o Conceito de História*, quando afirma que a «verdadeira imagem do passado perpassa veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido.»⁷ Esse aspecto fugaz do passado, que emerge no momento de perigo, traz consigo as características de uma memória que só poderá ressurgir no instante em que o sujeito histórico está prestes a se sujeitar às classes dominantes, como seu instrumento. Portanto, tal como a memória involuntária, é o presente —em um perigo atual— o único capaz de despertar significado em algum passado esquecido. O *continuum* de uma história que toma as intenções malogradas do passado como perdidas porque ele já foi vivido só pode ser explodido pelas centelhas do agora. É nesse sentido que a produção de uma história que possa trazer à tona um passado saturado de agoras, capaz de explodir o *continuum* de uma história sem significado depende de uma construção alegórica. Baseia-se, portanto, no procedimento de um historiador que se identifique com o trabalho do alegorista.

O conceito de alegoria, tal como foi revivido por Benjamin nas suas investigações a respeito do drama barroco alemão, traz em sua definição a marca de uma distinção muito ativa em relação ao conceito de símbolo. Enquanto na significação simbólica o símbolo permanece eternamente igual a si mesmo, devido à sua vontade de totalização, na significação alegórica, ao contrário, a alegoria precisa desenvolver-se de formas sempre novas e surpreendentes.

Na alegoria, os objetos são descontextualizados de seu meio, as coisas surgem como mortas, privadas de suas vidas. O símbolo deseja tornar eterna a significação da coisa viva, procurando seu sentido verdadeiro e único. A alegoria, em oposição, assegura a eternidade da coisa através de sua morte, sua descontextualização, na possibilidade da recriação de novos e infinitos sentidos.

No barroco a história é a história da natureza, não é constituída por um processo de vida eterna, mas sim de ruína, de declínio. A natureza é vista como efêmera. A alegoria, situando-se neste contexto, trabalha com os estilhaços, com os cacos dessa história declinada. No reino do pensamento, a alegoria se utiliza dos fragmentos significativos acumulando-os numa nova construção, sem unificar os elementos fragmentários em uma chapa totalizadora.

O olhar melancólico lançado pelo barroco se apoia no vislumbre da fragilidade humana, vê a realidade inserida no contexto «da história como a história mundial do sofrimento»⁸. Também existe, aqui, a preocupação com a salvação das coisas na eternidade, mas a perspectiva barroca é a da imanência total das coisas no mundo. «[...] A visão de transitoriedade das coisas e a preocupação de salvá-las para a eternidade estão entre os temas mais fortes da alegoria.»⁹

6 *Idem, ibidem.*

7 *cf. Benjamin, Walter, Obras Escolhidas, p. 224.*

8 *Cf. Benjamin, Walter, A Origem do Drama Barroco Alemão, p. 188.*

9 *Idem, p. 246.*

É através da alegoria que o alegorista vislumbra a salvação das coisas. O objeto, ao ser descontextualizado pelo alegorista, transforma-se em morto, perdendo toda a capacidade de significar por si próprio. Depende incondicionalmente da ação do alegorista para irradiar novos sentidos. Baseado em sua própria onipotência, o alegorista não tem qualquer possibilidade de evitar a arbitrariedade de sua criação.

Diferentemente do símbolo, não é através do sentido próprio à coisa (da vida), nem de uma redenção na transcendência que ela ascende à eternidade, mas pelas ressignificações geradas através da morte.

Tendo tematizado, até aqui, o conceito de alegoria —chave para a leitura da concepção da história benjaminiana e de sua análise da modernidade— podemos penetrar com mais abundância no corredor do princípio construtivista invadindo um ambiente que se caracteriza por três níveis distintos: o nível da forma filosófica escrita (a citação e o ensaio); o nível da própria estrutura da modernidade que se caracteriza pela forma de produção fragmentária das mercadorias e também da cultura; e o nível das análises das figuras alegóricas eleitas.

Tal como o alegorista trabalha com os objetos, o historiador deve proceder com os documentos. O alegorista descontextualiza os objetos de seus significados originais doando-lhes um novo sentido; o historiador deve fazer o mesmo com os fragmentos da história. Os documentos de uma cultura malograda —já fragmentária por esse seu caráter arruinado— tornam-se ainda mais fragmentários quando os trata como citações. Ao utilizar os cacos da história como citação, o historiador os descontextualiza de sua intenção original doando-lhes um novo sentido. Aqui também, o historiador, enquanto o único capaz de trazer a memória que relampeja no momento do perigo atual, é o único capaz de doar novos sentidos ao passado; nisso, tal qual o alegorista, ele é onipotente. No entanto, se o alegorista barroco, como o Todo-poderoso diante dos objetos, com o seu poder ilimitado de trazer ressignificações às coisas, é incapaz de evitar a arbitrariedade de suas significações, o historiador materialista segue um critério. A arbitrariedade alegórica é substituída, no caso do historiador, pela tarefa de oferecer alguma resposta às intenções do passado. O comprometimento com uma história que resgata as intenções fracassadas é o foco de luz que acolhe o historiador ao se debruçar sobre os documentos.

Na tentativa de constituir uma história material das transformações do século XIX —transparente nos manuscritos, cheios de comentários, do seu *Trabalho das Passagens*— Benjamin trabalha com a intenção fragmentária das citações. Essa intenção foi descrita, com um certo ceticismo quanto à possibilidade de sua reconstrução, por Adorno, num texto de 1950: «Desse texto existem milhares de páginas, materiais de trabalho escondidos durante a ocupação de Paris. Mas o conjunto é dificilmente reconstruível. A intenção de Benjamin era renunciar a qualquer interpretação explícita, deixando a significação emergir através da montagem [...] do material.»¹⁰ Tal como o procedimento do alegorista que trazia as ressignificações através da utilização dos fragmentos significativos, acumulando-os numa nova construção, Benjamin intencionava utilizar o procedimento da montagem em sua análise. Com a morte da antiga e original intenção dos

10 *Apud*. Rouanet, S. P., *As Razões do Iluminismo*. p. 37.

fragmentos, torna-se possível fazer a citação desses últimos, de forma que a própria montagem traga consigo uma interpretação latente (tal como as alegorias barrocas) —os comentários tornam-se ausentes numa perspectiva como esta. Num comentário dos manuscritos inacabados do *Trabalho das Passagens*, Benjamin explica sua iniciativa: «Método desse trabalho - montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não rejeitarei nada valioso, nem usarei seu inventário, mas fazer-lhes justiça é a única maneira possível - aplicando-os.»¹¹

Na tese de livre-docência *A Origem do Drama Barroco Alemão* essa tentativa já se iniciara, e as centenas de citações são, nesse trabalho, ainda intercaladas por seus comentários. Aqui, a citação não é utilizada, como se faz comumente, buscando aderir o peso da autoridade dos autores citados ao próprio trabalho; ao contrário, a intenção é elaborar uma reinterpretação das citações de acordo com a construção do texto. Talvez essa heresia com a intenção original dos autores tenha sido mais um dos elementos da coleção de motivos cogitados para o desprezo e a incompreensão, por parte da Universidade de Frankfurt, desse extenso trabalho de resgate da alegoria no drama barroco alemão, feito por Benjamin.

Na perspectiva do ensaio também é possível traçar suas relações com a alegoria. O ensaio é uma das formas preferidas de Benjamin, por sua oposição ao sistema filosófico. O ensaio não assume uma tarefa totalizante, ao contrário, quer sempre apresentar-se como forma aberta à revisão, à releitura de si mesmo. O sistema totaliza, e por esse motivo acaba fechando-se sobre si mesmo. Diferentemente do sistema acabado, o ensaio não apresenta o real como uma totalidade. O ensaio observa o real em sua fragmentação, por isso sua forma é inacabada, no sentido da possibilidade de trazer novas perspectivas a partir da releitura. Por não pretender ser forma acabada, o ensaio representa um ponto de vista possível trazendo consigo a motivação para o estudo de novas interpretações. Não se deve, por isso, classificar o ensaio como tendo uma certa falta de rigor, sem eficácia crítica ou analítica. Ao contrário, o ensaísta considera que o rigor maior é não considerar o real em uma totalidade, mas na fragmentação que lhe é característica.

O símbolo e o sistema se harmonizam tanto quanto a alegoria e o ensaio o fazem. A renúncia à totalização, à sistematização e ao fechamento a novas interpretações possíveis por parte do ensaísta, parece dizer tudo a respeito das semelhanças existentes entre a sua intenção e o procedimento alegórico.

Mesmo com toda a ambiguidade característica dos elementos da modernidade analisados por Benjamin, e com o vislumbre de alguma possibilidade de trazer novas nuances ao culto da mercadoria, não se pode menosprezar a imagem alegórica da própria modernidade. Um mundo marcado pela fragmentação do sistema capitalista, onde o sujeito tem a sua identidade esfacelada ao se submeter às regras do jogo social, não pode ser interpretado de um ponto de vista totalizante. O sujeito moderno, ao entrar para o mercado, vendendo sua força de trabalho, sente como se estivesse vendendo parte de si mesmo. Os objetos per-

11 *Apud. Rouanet, S. P., idem, p. 39.*

dem sua significação própria e passam a constituir-se como mercadoria. Tudo na sociedade é visto como vendável, como rentável.

Aqui, nesse contexto moderno, Benjamin busca Baudelaire, porque até mesmo aquele que parecia poder escapar acaba por se tornar mercadoria. O poeta necessita vender os seus versos. Baudelaire associado à figura do *flâneur* situa-se no limiar da transformação em mercadoria. O *flâneur*, por não compreender sua força de trabalho como mercadoria, procura retardar as transformações modernas, e acaba familiarizando-se com o mercado apenas como uma imagem. Isso só é possível porque o *flâneur* ainda pode praticar o trabalho do ócio —esse é o seu privilégio. Mas na perspectiva de retardar a ida ao mercado, o *flâneur* —como o artista— vende a si mesmo, porque quando não identifica o seu trabalho como mercadoria, acaba identificando a mercadoria consigo mesmo. A temática moderna traz a morte da identidade original dos objetos doando-lhes um novo significado enquanto mercadoria. A perspectiva do capitalismo moderno realiza a consumação da destruição alegórica.

O historiador materialista, que está inserido nessa destruição moderna dos significados, não pode deixar de ver o processo histórico como proveniente de acúmulo de ruínas e escombros. O historiador não deve buscar a perspectiva simbólica, mas sim a alegórica. Ao procurar resgatar os escombros conseqüentes das intenções malogradas do passado, o historiador não pode ver a história como um processo linear de acertos coerentemente interligados. O que ele vê é uma quantidade imensa de fragmentos mortos, intenções fragmentadas que ficaram encobertas pelos monumentos deixados pelos que venceram.

O *flâneur*, como o *dandy*, o colecionador, a prostituta, são figuras alegóricas escolhidas pelo Benjamin alegorista na sua pintura da modernidade. Como elementos fragmentados que se relacionam e se distinguem entre si, constituem o procedimento alegórico na análise da modernidade esboçada nos *Trabalhos das Passagens* e iniciada nos ensaios de *Paris, Capital do Século XIX* e da *Paris do Segundo Império em Baudelaire*. E aqui mais uma imagem alegórica traz luz ao procedimento histórico construído por Benjamin: é a figura do Anjo da história presente nas *Teses*¹². Parece ser esta a alegoria por excelência (além de ser a mais citada e a mais conhecida) da obra de Benjamin, na medida em que encerra toda a sua luta contra a noção de progresso em si da humanidade, contida no historicismo. O Anjo da história, que deseja lutar contra a tempestade do progresso que o impele irresistivelmente para o futuro, deve ser tomado como um emblema presente em toda a sua análise da modernidade, como sua epígrafe.

Como se desejou aqui desenhar num esboço, a concepção construtiva de nosso autor só pode ser devidamente dimensionada quando a dinâmica desses três níveis puder compreender o entrelaçamento com: sua crítica ao historicismo, a perspectiva de uma história dos fracassos, e a constituição da imagem de Proust.

12 Cf. Benjamin, Walter, *Obras Escolhidas*, p. 226.

Bibliografia

Obras de Walter Benjamin

- Benjamin, Walter. *A Origem do Drama Barroco Alemão*. Trad. e notas Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, ed. Brasiliense, 1984.
- «Sobre o Conceito de História». Em *Walter Benjamin: Obras Escolhidas*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, ed. Brasiliense, 1985.
- «A Imagem de Proust». Em *Walter Benjamin: Obras Escolhidas*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, ed. Brasiliense, 1985.
- «O Narrador». Em *Walter Benjamin: Obras Escolhidas*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, ed. Brasiliense, 1985.
- «A Crise do Romance». Em *Walter Benjamin: Obras Escolhidas*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, ed. Brasiliense, 1985.
- «Sobre Alguns Temas em Baudelaire». Em *Benjamin, Habermas, Horkheimer e Adorno*. Trad. Edson Araújo Cabral e José Benedito de Oliveira Damião, Col. «Os Pensadores», São Paulo, ed. Abril Cultural, 2ª. ed., 1983.
- «Paris, Capital do Século XIX». Em *Walter Benjamin*. Seleção, organização e trad. Flávio R. Kothe, Col. «Grandes Cientistas Sociais», São Paulo, ed. Ática, 1985.
- «Paris do Segundo Império em Baudelaire». Em *Walter Benjamin*. Seleção, organização e trad. Flávio R. Kothe, Col. «Grandes Cientistas Sociais», São Paulo, ed. Ática, 1985.

Obras sobre Walter Benjamin

- Arendt, Hannah. «Walter Benjamin: 1982-1940». Em *Homens em Tempos Sombrios*. Trad. Denise Bottman, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- Gagnebin, Jeanne Marie. *Walter Benjamin*. Col. «Encanto Radical», São Paulo, ed. Brasiliense, 1982.
- Kothe, Flávio R. *A Alegoria*. Série «Princípios», São Paulo, ed. Ática, 1986.
- Rouanet, Sérgio Paulo. *Édipo e o Anjo*. Biblioteca Tempo Universitário n. 63, Rio de Janeiro, ed. Tempo Brasileiro Ltda., 1981.
- «As Passagens de Paris». Em *As Razões do Iluminismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.