

Fisiognomias: Walter Benjamin e a escrita da história através de imagens

Dra. Denise Marcos Bussoletti¹

Resumo: Este artigo busca esboçar alguns elementos da “fisiognomia” como a “arte de escrever a história através de imagens” utilizando as contribuições de Walter Benjamin e alguns de seus comentadores. Para tanto, destaca o lugar da imagem na historiografia benjaminiana e na sua teoria da cultura, apontando o método da composição como uma proposta de escrita da história. A montagem e a experiência da ruptura são apresentadas ainda como instrumentos ou recursos fundamentais na execução dessa abordagem e de sua teoria de apresentação do trabalho histórico. A Caixa de Letras configura-se, ao final, como uma das imagens-síntese à escrita da história em representação aferida.

Palavras-chave: Escrita da história. Fisiognomia. Imagens.

Fisiognomias: entre o rastro e a aura

Fisiognomia² é a arte de escrever a história através de imagens. Para Walter Benjamin, “escrever a história significa dar às datas a sua fisionomia” (BENJAMIN, 2006: 518). A fisiognomia pode ser compreendida assim, como uma representação da história, ou ainda a possibilidade de conferir-lhe um determinado “rosto, pois, seguindo a perspectiva benjaminiana: “A história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto – não numa caveira” (BENJAMIN, 1984:188).

O rosto que interessava a Benjamin era “o rosto da modernidade”, ou a “fisiognomia da multidão” (BOLLE, 2000). No entanto, transitar por entre estes rostos, neste artigo, é de alguma forma assumir diante do texto em construção a atitude do *flâneur*, personagem central na historiografia benjaminiana, deambulando apressada e intencionalmente sobre alguns de seus fragmentos e citações. A “dialética da *flânerie*” que nas palavras de Benjamin supõe, por um lado ser “olhado”, ser “suspeito” e por outro lado, ser “insondável”, “escondido”, se constitui como a dialética do *flâneur*, o homem da multidão (BENJAMIN, 1989: 190). O que virá a seguir, adota assim, os caminhos abertos por Benjamin, em uma limitada interpretação.

Sabemos que Walter Benjamin era um autor que, sem ser poeta, “pensava poeticamente” (ARENDRT,1987), característica essa que confere não só uma especial iluminação à leitura

¹ Professora Associada Doutora da Universidade Federal de Pelotas Mail: denisebussoletti@gmail.com

² É interessante salientar que a noção de *psysognomia* foi bastante utilizada na Europa, mais precisamente na segunda metade do século XVIII. Johann Caspar Lavater, e a obra Fragmentos Fisiognômicos, publicada em 1778, é considerada um dos marcos fundamentais. A proposta era de realizar algo como um “mapeamento de todas as faces humanas” decodificando elementos na busca de uma “linguagem natural” das faces. Esse “saber fisiognômico” possibilitaria uma “leitura de perfis”; através das linhas que determinam a face, o caráter do indivíduo poderia ser apreendido. Cada caráter seria único, e cada face ao constituir um “caráter na escritura divina” acabaria por revelar traços do próprio caráter desse indivíduo (SILVA, 2005:282).

de sua escrita, mas nos possibilita também explorar outros sentidos possíveis para o trabalho histórico na atualidade. Flanando sobre imagens benjamianas, esse texto pretende, assim, exercitar a distância e a proximidade, enquanto movimentos aparentemente opostos, porém característicos de um estilo, que entre o rastro e a aura, entre o poético e o teórico aponta para a especificidade estratégica da escrita benjaminiana da história.

Rastro e Aura. O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que a deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós (BENJAMIN, 2006: [M 16 a, 4]490).

Imagens Benjaminianas

A concepção da fisionomia benjaminiana remete-nos ao papel das imagens na sua historiografia. Bolle (2000) refere-se à fisionomia benjaminiana como “uma espécie de especulação de imagens”. Algo como um estudo, um exame, uma exploração das imagens “prenhes de história”.

Seguindo a interpretação de Arendt (1987), o pensamento benjaminiano se articula por imagens e não por conceitos. Nesse sentido, podemos dizer que a imagem é uma categoria central para a compreensão da proposta do autor e de sua teoria da cultura. Em sua historiografia, as imagens podem ser vistas, entre outras, como: arcaicas, de desejo, oníricas, de pensamento, dialéticas, alegóricas, fantasmagóricas.

A imagem possibilita o acesso a um saber arcaico e a formas primitivas de conhecimento, às quais a literatura sempre esteve ligada, em virtude de sua qualidade mítica e mágica. Por meio de imagens – no limiar entre a consciência e o inconsciente – é possível ler a mentalidade de uma época. É essa leitura que se propõe Benjamin enquanto historiógrafo. Partindo da superfície, da epiderme de sua época, ele atribui à fisionomia das cidades, à cultura do cotidiano, às imagens do desejo e fantasmagorias, aos resíduos e materiais aparentemente insignificantes a mesma importância das “grandes idéias” e às obras de arte consagradas. Decifrar todas aquelas imagens e expressá-las em imagens “dialéticas” coincide, para ele, com a produção de conhecimento da história (BOLLE, 2000: 43).

Benjamin, em seu projeto, traça ou escreve a história por imagens. Imagens dialéticas, ou “semelhanças não sensíveis” é a forma como Benjamin acolhe estas imagens. Busca refletir a *práxis* através da linguagem, como o lugar onde as coisas escapam do seu curso e de forma “fugidia e sutil” se relacionam e se encontram, “cintilando por um instante” e depois desaparecendo. A escritura seria nessa perspectiva um processo de constituição de “uma ampla reserva de semelhanças não sensíveis” (MATOS,1999: 66).

Passagens, dizia Benjamin, “são casas ou corredores que não têm o lado exterior – como o sonho. (BENJAMIN, 2006: [L 1 a,1] 451). Da escritura como processo de passagem, ao intitulado “projeto das passagens”,³ a singularidade de uma abordagem que de acordo com seus objetivos pode ser compreendida como Tiedemann, na introdução da edição alemã do livro das Passagens de Benjamin, assim identifica.

Originalmente um comportamento sensível e qualitativo do homem, em relação às coisas, transformou-se do ponto de vista filogenético cada vez mais na faculdade de perceber semelhanças não sensíveis que constituíam para Benjamin na capacidade da linguagem e da escrita. Diante do conhecimento que se baseia na abstração, a experiência benjaminiana procurava preservar um contato imediato com o comportamento mimético. Ele se preocupava com um saber sensível “que não apenas se alimenta daquilo que se apresenta sensível aos seus olhos, mas também consegue apoderar-se do simples saber e mesmo dos inertes como de algo experienciado e vivido”. Em lugar dos conceitos, surgiram imagens: as imagens ambíguas e enigmáticas do sonho nas quais se mantêm oculto aquilo que escapa entre as malhas demasiadamente largas da semiótica e recompensa por si só os esforços do conhecimento; a linguagem imagética do século XIX, que representa sua “camada mais profundamente adormecida”: uma camada que deveria despertar com as Passagens (TIEDEMANN, In: BENJAMIN: 2006: 18).

As passagens, portanto, como uma articulação temporal encontrada por Benjamin nas alegorias de Baudelaire, realizam uma imagem da própria época - a Modernidade dos anos 1920 /30.

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado: mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma

³ O livro das Passagens foi um livro que, como tal, por Benjamin, jamais foi escrito. Trata-se de um projeto inconcluso, que assume a forma de uma sequência de fragmentos, ou notas. Essas notas, na maior parte das vezes, são citações que foram recolhidas nas mais diferentes fontes por Benjamin e que foram catalogadas, algumas sem nenhum comentário e em outras com alguma pista ou orientação que sugere a organização interna dos fragmentos.

constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem. Despertar. (BENJAMIN, 2006: [N 2 a,3] 504).

Imagens apresentam-se como de “sonho”, “ambíguas”⁴, ou “arcaicas”, despertadas num outro tempo, que não é o ontem, nem o amanhã, mas um tempo de um outro presente. Um tempo interrompido no espaço. Um tempo em que o presente trama-se com o relevante do passado e o futuro anuncia sua proximidade. Um tempo benjaminiano anunciado, como aquele que distingue o tempo controlado pelos relógios, o “tempo homogêneo e vazio”; onde os acontecimentos caem dentro dele, do tempo pontuado pelo calendário, onde, nos “dias de recordação”, as coisas são lembradas e tornadas atuais. Esse é o tempo da história, não o das “badaladas indiferentes e regulares do relógio”, mas antes o tempo da pausa, momento em que o passado como interpretação é construído e a história se faz como presente, como agora.

Método da Composição: a citação

Sobre o método da composição, Benjamin assim formulou:

Dize sobre o método da composição: como tudo em que estamos pensando durante um trabalho no qual estamos imersos deve ser-lhe incorporado a qualquer preço. Seja pelo fato de que sua intensidade aí se manifesta, seja porque os pensamentos de antemão carregam consigo um télos em relação a esse trabalho. É o caso também deste projeto, que deve caracterizar e preservar os intervalos da reflexão, os espaços entre as partes mais essenciais deste trabalho, voltadas com máxima intensidade para fora (BENJAMIN, 2006: N 1,3:497).

Relacionando o método da composição com a obra, e esta sendo compreendida pelo autor como sendo “a máscara mortuária da concepção” (BENJAMIN, 2000:31), identificamos uma experiência de escrita que se aproxima do modo alegórico.

O ponto em questão para Benjamin baseava-se em que, tanto em sua expressão alegórica (como passagem eterna) como simbólica (como eternidade fugaz), a temporalidade entra em toda a experiência, não só

⁴ A ambiguidade é compreendida como uma “manifestação imagética da dialética”, ou ainda como a “lei da dialética na imobilidade”. Esta “imobilidade” é o que caracteriza a “utopia e a “imagem dialética” como “imagem onírica”. (TIEDEMANN, In: BENJAMIN: 2006: 48).

abstratamente, como Heidegger o queria em sua “historicidade” do Ser, mas concretamente aquilo que é eternamente verdade, só pode ser capturado nas imagens transitórias e materiais da própria história (BUCK-MORSS, 2002: 44-5).

Isso nos possibilita compreender o papel das citações na visão de Walter Benjamin. Olgária de Matos se refere à utilização do recurso da citação como um elemento que condensa a filosofia de Walter Benjamin, isso “da crítica literária à epistemologia, do surrealismo à fotografia, da tarefa do tradutor à do historiador, da faculdade mimética ao conceito de história. O filósofo estabelece com a citação um ‘*doublé bind*’” (MATOS, 2002:1).

Nesta perspectiva, as citações não são réplicas, são constelações de associações de palavras, que mesmo conservando as características de sua fabricação são acrescidas de algo que é próprio de quem se lança nessa aventura, uma outra ordem, um tempo diferente, numa mesma presença, como alegoria do passado. Escrever por citações é uma forma de preservar a “recordação como íntima”.

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não sursuruparei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os (BENJAMIN, 2006: n. 1 a, 8, 502).

A citação durante o trajeto da escrita e da leitura é, portanto, o anúncio de uma descontinuidade introduzida, onde um certo “estranhamento” é provocado por uma existência simultânea com o elemento posto como “familiar”. Afirmava Benjamin: “Este trabalho deve desenvolver ao máximo a arte de citar sem usar aspas. Sua teoria está intimamente ligada à da montagem (BENJAMIN, 2006: n.1,10, 500).

A citação não é, pois, uma repetição ingênua que se refugia no mesmo, pelo contrário, a citação é o apelo para que o texto oculto possa, pela repetição, trazer o que poderia permanecer como “quase secreto”.

Em sentido próximo, a citação é repetição sem ser coincidência, é refúgio na dimensão do mesmo e apelo de um outro. Em "A Imagem de Proust", com as idéias "semelhança" e "correspondência", compreende-se que a citação se coloca fora da lógica da identidade uma e una. Alegórica, ela torna manifesta a inadequação entre o contexto original e o atual, entre o objeto e sua representação; isto porque a memória involuntária "pertence ao repertório da pessoa privada" cujo passado, porém, entre em conjugação com o passado coletivo". [2] A memória inintencional,

como a denominou por sua vez Freud, possui função hermenêutica e transformadora. Citar é "pôr em movimento", "trazer para si", "chamar": "a Revolução Francesa se entendia como uma Roma recomeçada. Ela citava a antiga Roma exatamente como uma moda cita uma vestimenta de outrora". Não é a história que, hegelianamente indicia os homens em seu tribunal com seu poder de veredicto; são os homens que julgam a história (MATOS, 2002)⁵.

Benjamin afirma: “citações em meu trabalho são como salteadores, que irrompem armados e roubam ao passante a convicção” (BENJAMIN, 2000: 61). A citação parece poder ser, assim, uma forma, pois, de reivindicar o passado como agora, onde todos os instantes vividos podem ser capturados com a força da estética do choque, nunca neutralizações, e sim, mobilizações através da escritura. Salteadores armados roubando as convicções dos menos avisados que atravessam seus múltiplos caminhos.

A montagem: experiência da ruptura e alguns dos seus “perigos”

Eis, assim, a técnica que suporta a arquitetura intangível de uma escrita da história, que tem como busca a experiência poética da ruptura. A montagem, que, como sugere Benjamin, e através de Bolle, pode ser compreendida como:

[...] um procedimento característico das vanguardas do início do século XX. É, sobretudo essa tradição que está presente na obra de Benjamin: os conceitos de montagem do Dadaísmo, do Surrealismo, do teatro épico e dos meios de comunicação de massa jornal e cinema. Há também a influência do Barroco (a alegoria como precursora do princípio de montagem), do Romantismo (a estética do fragmento) e da Revolução Industrial (construção montagem como a torre Eiffel). Em casos-limite, como no Dadaísmo, a dialética de montagem e desmontagem leva à ruptura com a obra de arte e ao questionamento da arte como instituição. Essa tendência de ruptura está presente também em Benjamin, mas na maioria das vezes ele utiliza a montagem como princípio construtivo (BOLLE, 2000: 89).

Retomando o Dadaísmo como um movimento de vanguarda que mais utilizou a técnica de montagem, Benjamin destaca alguns elementos fundamentais de sua estética, os quais sinteticamente seriam: o papel revolucionário das vanguardas, a autenticidade da

⁵ MATOS, O. *Walter Benjamin: a citação como esperança*. Revista Semear. Nº 6. Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses. In: http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/6Sem_20.html. Acesso: em 20 de agosto de 2006.

obra, os fragmentos da realidade como elementos centrais da montagem, a moldura que separa a arte da vida, e a imagem dialética do tempo explodido.

A força revolucionária do dadaísmo estava em sua capacidade de submeter a arte à prova da autenticidade. Os autores compunham naturezas-mortas com o auxílio de bilhetes, carretéis, pontas de cigarro, aos quais associavam elementos pictóricos. O conjunto era posto numa moldura. O objeto era então mostrado ao público: vejam, a moldura faz explodir o tempo; o menor fragmento autêntico da vida diária diz mais que a pintura. Do mesmo modo, a impressão digital ensangüentada de um assassino, na página de um livro diz mais que o texto (BENJAMIN, 1994: 128).

Um dos pressupostos determinantes para o procedimento da montagem é a exigência do conhecimento imediato, um “conhecimento fulgurante” que leva a um método de escrita que possa captar a instantaneidade do pensamento (MURICY, 1998).

No entanto, um dos perigos que cerca o escritor da história, que resolve acatar a inspiração benjaminiana, reveste-se na possibilidade de se deixar sucumbir por algo que Wollin denominou como “excesso de identificação” ao pensamento e à obra benjaminiana.

Antes de poderem ser apropriadas, as suas idéias devem ser submetidas a um efeito de alienação; o seu feitiço tem de ser quebrado, devem ser despojadas de sua aura. Para isso, devem ser incansavelmente postas em contato com outras tradições intelectuais, bem como com novas circunstâncias históricas. Só através de um tal confronto poderão provar o seu valor. O pior serviço que se pode prestar às iniciativas teóricas de Benjamin é conceder-lhes o estatuto de sabedoria recebida, assimilá-las acriticamente ou por inteiro. O seu modo de pensar, simultaneamente fascinante e enganoso, convida ao comentário e à exegese, que não devem ser confundidas com a adulação (WOLLIN, 1995:93).

Acreditamos, assim, que o escritor da história, inspirado em Benjamin, deve conferir ao seu traço o exercício atento e a pretensão de uma criticidade ativa. Parece interessante, pois, se, por um lado, ceder ao fascínio, à admiração e à sedução dessa perspectiva (com a responsabilidade e o compromisso que as escolhas conscientes trazem consigo), por outro, deve estar alerta aos limites e às dificuldades da escrita da história pretendida. Trabalhar com o inacabado, com o inconcluso, com o fragmentário, com o associativo, com o desvio e com as imagens dialéticas exige uma pré-disposição à flexibilização e à renovação constante do pensamento e uma sensibilidade crítica e atuante às multiplicidades do real. Algo próximo ao que Eagleton chama atenção como sendo a tarefa de uma “crítica radical”.

Uma das tarefas da crítica radical, como Marx, Brecht, e Walter Benjamin a entendiam, é a de salvar e redimir, para o uso da esquerda, tudo o que for viável e valioso no legado de classe que somos herdeiros. “Use o que você puder” é um slogan brechtiano bastante sadio – com o corolário implícito, evidentemente, de que tudo o que for inútil nessas tradições deve ser jogado fora sem nostalgias (EAGLETON, 1993: 12).

A formulação de André Breton, no manifesto escrito com Trotsky, que postula “toda licença em arte”⁶, defende que na criação artística o mais importante é que “a imaginação escape a qualquer coação, não se deixe sob nenhum pretexto impor qualquer figurino” (BRETON, TROTSKY, 1985: 42-43), tal formulação, parece também uma importante aliada na perspectiva de reforço de uma crítica radical. A escrita da história vai se configurando assim pelo território daquilo que parece ser a sua primeira necessidade que é a liberdade. Uma liberdade que busca sua construção no horizonte daquilo que aceita desalojar impossibilidades e interroga-se num movimento contínuo, necessário e sempre em busca do verdadeiro. Uma escrita que se constitua como uma via de acesso, a um “artigo de fantasia” e que em palavras benjaminianas suscita: “ser feliz significa poder tomar consciência de si mesmo sem susto” (BENJAMIN, 2000:37).

Caixa das Letras

Chegamos ao ponto que parece possível evocar uma, entre tantas imagens, e conferir a essa um tratamento de imagem-síntese da perspectiva de escrita da história, enquanto fisiognomia. Pelo mosaico benjaminiano seccionamos a “Caixa de Letras”, fazendo da re-apresentação desta neste texto, um recurso de exposição na busca de uma composição ilustrativa. No entanto, para reencontrar a “Caixa de Letras” uma certa arqueologia temporal é por Benjamin introdutoriamente requerida.

É impossível revermos completamente algo já esquecido. E talvez seja bom assim. O choque da requisição do passado seria de tal maneira arrasador que, nesse momento, deixaríamos forçosamente de compreender a nossa saudade. Deste modo, compreendêmo-la, e quanto mais profundamente jazer em nós o esquecido, tanto melhor. Tal como a palavra esquecida, ainda há pouco sobre os lábios, libertaria a língua para vôos demostécnicos, o esquecido parece conter em si o peso de todo o vivido que nos é prometido. O que o torna tão pesado e carregado, talvez

⁶ BRETON, A. *Por uma Arte Revolucionária Independente/ Breton-Trotsky*; Patrícia Galvão...[et al.] São Paulo: Paz e Terra: CEMAP, 1985.

não seja outra coisa senão os vestígios de hábitos desaparecidos, nos quais já não nos saberíamos orientar. Provavelmente o segredo que os faz sobreviver consista na sua mistura com a poeira de nossas construções desmornadas (BENJAMIN, 1992: 152).

Pela “Caixa de Letras”, uma experiência primeira de leitura e de escrita, onde as letras movem-se no espaço revelando as marcas de um pacto inicial que apresenta a escrita. Uma escrita que se estabelece como renúncia.

Seja como for – para todos nós há coisas que desencadeiam hábitos mais duradouros do que todas as outras. Essas possibilitaram o desenvolvimento de capacidades que se tornariam determinantes para a existência de cada um. E, já que essas foram, para mim, a leitura e a escrita, não há nada que me desperte mais saudade do que a caixa das letras. Eram pequenas peças com as letras isoladas do alfabeto gótico que as fazia parecer mais jovens e mais femininas do que os caracteres impressos. Acomodavam-se elegantemente nas calhas inclinadas, cada qual acabada em si e interligavam em seqüência segundo as regras de sua ordem – a palavra – à qual pertenciam como irmãs. Admirava-me como tamanha modéstia se podia associar à tamanha magnificência. Era um estado de graça. E a minha mão direita que aplicadamente se esforçava para o alcançar, não o conseguia. Tinha de esperar lá fora, como o porteiro que deixa entrar os eleitos. A sua relação com as letras estava marcada pela renúncia. (BENJAMIN, 1992: 152-153).

Imagens da infância, e pela criança alegorista, o que Benjamin considera como uma de suas maiores capacidades - o não esquecimento. Nessa perspectiva, cada lembrança constitui-se numa parte, num fragmento, num gesto, num devir, onde o microcosmo contém em miniatura o destino e a promessa da utopia, da possibilidade de acordar em um lugar onde os homens possam aprender a andar melhor ou quem sabe pela escrita re-encontrar seus aprendizados e sonhos.

A saudade que ela desperta em mim é a prova de como foi parte integrante da minha infância. O que, na verdade, procuro nessa relação é ela própria: toda a infância, tal como contida no gesto de enfiar as letras na calha onde se iriam ordenar em palavras. A mão ainda pode sonhar com esse gesto, mas nunca mais poderá acordar para o concretizar de fato. Assim, posso sonhar como uma vez aprendi a andar. Mas isso de nada me adianta. Hoje sei andar, aprender a andar é que já não sei (BENJAMIN, 1992: 153).

Pela Caixa de Letras, movendo palavras e imagens, a escrita da história torna alguns de nossos pensamentos visíveis; até aqui somente uma das tantas fisionomias possíveis nos múltiplos rostos de passagem. Buscando repetir o gesto, a escrita da história pela “Caixa de Letras”, parece, pois, ser um convite a recuperar um ontem perdido, onde ordenar palavras possa se fazer como renúncia, mas também como anunciação.

Uma escrita da história que busque o passado pelos mesmos gestos da criança diante da “Caixa de Letras” parece ainda assim querer nos acordar, ou despertar para o fato de que se já sabemos escrever, talvez só nos reste compreender que aprender a escrever (se mais não) é algo que se faz apenas pelo sonho, refazendo um outro sentido ao gesto continuado de nossas mãos.

Referências Bibliográficas

ARENDDT, H. 1987. *Homens em Tempos Sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras.

BENJAMIN, W. O autor como produtor. In. BENJAMIN, W. 1892-1940. 1994. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas. Vol. I. São Paulo: Brasiliense.

BENJAMIN, W. *O Flâneur*. In: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. 1989. Obras Escolhidas. Vol.III. São Paulo: Brasiliense.

BENJAMIN, W. *Origem do Drama Barroco Alemão*. 1984. São Paulo: Brasiliense.

BENJAMIN, W. 2006. *Passagens*. Belo horizonte. Editora UFMG: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

BENJAMIN, W. 2000. *Rua de Mão Única*. Obras Escolhidas. Vol. II. São Paulo: Brasiliense. Obras escolhidas. VII.

BENJAMIN, W. 1992. *Rua de Sentido Único e Infância em Berlim por volta de 1900*. Lisboa: Relógio D'água.

BOLLE, W. 2000. *Fisionomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

BRETON. A. 1985. *Por uma Arte Revolucionária Independente/ Breton-Trotsky; Patrícia Galvão...[et al.]* São Paulo: Paz e Terra: CEMAP..

BUCK-MORSS, S. 2002. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Editora Universitária Argos.

EAGLETON, T. 1993. *A Ideologia da Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

MATOS, O. 1999. *O Iluminismo Visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasiliense.

MATOS, O. *Walter Benjamin: a citação como esperança*. Revista Semear. Nº 6. Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses. In: http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/6Sem_20.html. Acesso: em 20 de agosto de 2006.

MURICY, K. 1998. *Alegorias da Dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

ROUANET, S. 1984. Apresentação. In: Benjamin, W. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense.

SILVA, M. 2005. *Physionomia, Paisagem Ideal e Ficção Autobiográfica: A Viagem à Itália de Goethe*. In: *O Local da Diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34.

TIEDEMANN, R. Introdução à Edição Alemã (1982). In: BENJAMIN, W. 2006. *Passagens*. Belo horizonte. Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

WOLLIN, R. *Labirintos*. Em torno a Benjamin. HABERMAS, SCHMITT, ARENDT, DERRIDA, Marx, Heidegger e outros. Lisboa: Instituto Piaget.