


número 1 volume 1 junho 2015

ISSN 2446-757X



CÍRCULO DE GIZ

André Bueno • Alfredo Bronzato da Costa Cruz • Alessandra Serra Viegas •
Daniel Augusto Pereira Silva • Diogo Cesar Nunes • Eduardo Gusmão de
Quadros • Ian Almond • Júlio França • Leonardo Cesar do Carmo • Louise
Lemos de Azevedo • Marcelo Fonseca Alves • Maria João Cantinho

CÍRCULO DE GIZ ©

REVISTA CÍRCULO DE GIZ
REVISTA MULTIDISCIPLINAR DE ARTES E HUMANIDADES

Rio de Janeiro

NÚMERO 1, VOLUME 1, ANO 1 (junho de 2015)

Semestral

ISSN 2446-757X

1. Humanidades - Periódico. 2. Artes - Periódico. 3. Filosofia - Periódico. 4.
Multidisciplinar - Periódico.

Capa e diagramação: Diogo C. Nunes.

Fotografia da capa: Alfredo Bronzato.

Revisão e revisão técnica:

Louise Azevedo, Diogo C. Nunes,
Marcelo Fonseca Alves e Alfredo Bronzato.

Ilustrações: Anna Corina Gonçalves.



www.circulodegiz.org

Estética do entrelugar

Sujeito, crítica e obra de arte, entre Benjamin e Lacan

Marcelo Fonseca Alves*

RESUMO | O presente artigo busca ensaiar uma aproximação dos pensamentos de Walter Benjamin e Jacques Lacan, a partir das noções de sujeito, crítica e obra de arte, como dispostos na tese de doutorado de Benjamin. Em suma, a proposta é acenar com a possibilidade de que o percurso benjaminiano sobre a noção de crítica no romantismo alemão seja lido a partir do referencial teórico da psicanálise lacaniana, uma vez que o evanescente sujeito que se vislumbra na fresta entre os níveis da reflexão parece-nos compatível com o sujeito do inconsciente, apreendido “só-depois”, justamente a partir dos traços restantes da reflexão, qual seja, nos românticos, segundo a leitura de Benjamin, a obra de arte.

PALAVRAS-CHAVE | Obra de arte; Sujeito; Crítica; Walter Benjamin; Jacques Lacan.

ABSTRACT | This article seeks to assay an approximation between Walter Benjamin's and Jacques Lacan's thoughts from the notions of subject, critique and work of art, as arranged in Benjamin's doctoral thesis. In summary, the proposal is to suggest the possibility that Benjamin's reflection on the notion of critique in the German Romanticism can be read from the theoretical framework of Lacanian psychoanalysis, since the evanescent subject glimpsed in the gap between the reflection levels seems to us compatible with the subject of the unconscious, apprehended "just-after", precisely from the remaining traces of the reflection, namely, for the Romantics, according to Benjamin, the work of art.

KEYWORDS | Work of art; Subject; Critique; Walter Benjamin; Jacques Lacan

UM TRAÇO MARCANTE NO DESENVOLVIMENTO DA OBRA DE WALTER Benjamin é a sua aparente “guinada”, em torno de 1925, de uma perspectiva essencialmente mística e metafísica para uma perspectiva materialista dialética, que se torna mais explícita a partir de 1928. Trata-se de um traço tão marcante, que seus primeiros comentaristas viam uma cisão no interior da obra, optando por trabalhar os escritos posteriores a 1928 – tais como “O autor como produtor” e

* Mestre em Letras (UFRJ); doutorando em Artes Visuais (EBA-UFRJ); graduado em Educação Artística (UERJ). Professor da FACHA – Faculdades Integradas Hélio Alonso.

“Experiência e pobreza”, ensaios nos quais se verifica uma concepção marxista mais ortodoxa – de maneira francamente apartada da produção anterior. Outra perspectiva delinea-se mais recentemente, dispondo-se a uma leitura que, mais próxima da recepção de Theodor Adorno e de Gershom Scholem, se recusa a ver uma cisão na obra, de modo que julga reconhecer nela certa unidade. Unidade problemática, sem dúvida, posto que assentada na relativa contradição em que consiste a coexistência entre as tendências metafísica, mística e materialista. Nas palavras de Michael Löwy (2005, p. 17), a filosofia de Walter Benjamin:

[...] apoia[-se] em três fontes muito diferentes: o Romantismo alemão, o messianismo judaico, o marxismo. Não se trata de uma combinação ou “síntese” eclética dessas três perspectivas (aparentemente) incompatíveis, mas da invenção, a partir destas, de uma nova concepção, profundamente original. Não podemos explicar seu itinerário por uma ou outra “influência”: as distintas correntes de pensamento, os diversos autores que cita, os escritos de seus amigos são materiais com que ele constrói um edifício próprio, elementos com os quais vai realizar uma operação de fusão alquímica, para fabricar com eles o ouro dos filósofos.

Nessa perspectiva, os elementos fundamentais da estética benjaminiana devem ser rastreados não somente em seus escritos tardios, como os acima mencionados, mas também em seus escritos de juventude. É a perspectiva a partir da qual percorreremos aqui a sua tese de doutorado, *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, apresentada à Universidade de Berna em 1919. Márcio Seligmann-Silva (1999, p. 9-10) afirma que:

Foi apenas com a inclusão [entre os anos 70 e 80] da tese de doutorado de Benjamin no horizonte das atuais pesquisas que se começou a compreender tanto sua teoria do conhecimento, como [...] seu conceito de crítica e sua prática. Apenas com o estudo das afinidades entre o pensamento desse autor e o Idealismo Mágico de Novalis e a obra de Friedrich Schlegel, pode-se obter uma compreensão mais aprofundada dos conceitos benjaminianos fundamentais, tais como os de “semelhança”, “verdade”, “origem” [...], “leitura”, sem contar com a [...] noção de “tempo-ago-ra” e com a filosofia da linguagem de Benjamin.

Trata-se, pois, de um escrito proteico. Uma das intenções de Walter Benjamin nessa tese é responder à crítica que se fazia ao romantismo como mistificador e obscurantista, idealista e sentimentalista. Para tanto, Benjamin procura recortar e resgatar o que lhe parece ser a decisiva contribuição da primeira geração romântica, a

saber: a concepção de uma crítica de arte imanente à obra de arte. O que sustenta teoricamente a concepção romântica de crítica de arte é a reflexão, eleita como procedimento-chave tanto para a produção e a crítica de arte quanto para o conhecimento em geral. Reflexão para os românticos é a ação do pensamento. Para eles, o pensamento avança, “eleva-se”, em níveis de reflexão enquanto *medium* do pensamento. “Eleva-se” em uma direção específica: o absoluto. Como, porém, a reflexão é infinita, o absoluto converte-se em figura da reflexão supostamente acabada.

A reflexão consiste no seguinte:

O pensamento na autoconsciência refletindo a si mesmo é o fato fundamental do qual partem as considerações gnosiológicas de Friedrich Schlegel e, em grande parte, também as de Novalis. As relações consigo mesmo do pensamento, presente na reflexão, é vista como a mais próxima do pensamento em geral, a partir da qual todas as outras serão desenvolvidas. (Benjamin, 1999, p. 29).

Para Friedrich Schlegel o alvo por excelência do pensamento somos “nós mesmos”, e o pensamento é essencialmente, nas palavras de Schlegel reproduzidas por Benjamin: “a capacidade de ser o Eu do Eu”. E ainda, a essas palavras, Benjamin (Ibid., p. 30) acrescenta: “Desse modo, pensar e reflexão são postos no mesmo plano”. Segundo Benjamin, Schlegel parte, entretanto, de uma reflexão segunda. Esta reflexão é segunda porque reflete uma anterior, que deu a consciência de si por uma operação de retorno sobre o pensado.

Na esteira dessa reflexão, uma categoria cara para o pensamento moderno, o sujeito, é posto em questão a partir de sua mais usual concepção: o “penso, logo sou” (ou, se se quiser, “existo”), que tem sua lógica invertida na medida em que o postulado cartesiano se desdobra na reflexão, pois ela (a reflexão), nesse desdobrar-se, obriga o sujeito a retirar sua essência do pensamento para recolocá-la em um ponto externo ao “penso”, modificando sobremodo o estatuto de sua existência (ou de sua essência, como preferimos) segundo o *cogito*. Assim, não é exatamente no conteúdo do pensar que reside a chance de o sujeito estar autoconsciente, mas no pensamento refletido em si, como faz Descartes. Porém, para tanto, essa reflexão não pode ser ela mesma refletida, sob pena de dissolução do sujeito do *cogito*, o que efetivamente se dá no desdobramento levado a cabo pelos românticos. Fichte já chegara antes deles a este ponto, onde requisitara a intuição que conhece, nos interstícios da operação, o sujeito absoluto, que ele designa como “Eu-originário”. (Ibid., p. 32-33).

É aí que se distingue, segundo Benjamin, o pensamento de Schlegel e Novalis do de Fichte, pois enquanto para aqueles a reflexão não estanca e continua em liberdade tendendo ao infinito, para Fichte o Eu-originário é intuído, como sentido, entre o primeiro e o segundo nível da reflexão. Isso estanca o seu (da reflexão) fluxo e de certo modo faz as pazes do sujeito em Fichte com o sujeito no *cogito*. Ao contrário disso, Benjamin chama atenção para a tendência ao infinito na reflexão romântica e a implicação dessa infinitude na concepção do Eu, citando Schlegel: “Não podemos intuir a nós mesmos, neste ponto o Eu sempre nos escapa. Podemos, no entanto, certamente pensar a nós mesmos, então, infinitos [...]” (Ibid., p. 41). O sujeito, na reflexão dos românticos, desliza e continua a deslizar a cada novo nível da reflexão. Assim, em Schlegel o Eu-originário não chega, como em Fichte, a constituir o ponto de chegada em um processo de autodeterminação (com pretensão ontológica) do Eu. Schlegel converte o Eu-originário em alvo da reflexão supostamente acabada (Ibid., p. 39). Supostamente, pois, como vimos, nos românticos a reflexão é infinita, de tal maneira que o Eu só pode figurar ao mesmo tempo como promessa e móvel da reflexão em seu movimento de expansão, ou melhor, de desdobramento infinito.

Benjamin sublinha uma peculiaridade característica da reflexão do primeiro romantismo: “A infinitude da reflexão é, para Schlegel e Novalis, antes de tudo não uma infinitude da continuidade, mas uma infinitude da conexão” (Ibid., p. 36). A noção de conexão indica a existência de cisões, lacunas, entre os diferentes graus de reflexão na cadeia reflexiva. Desse modo, cada passagem de um a outro grau da reflexão (do Eu do Eu para o Eu do Eu do Eu, e assim ao infinito) se dá por “saltos”. Benjamin cita Schlegel: “[...] uma ‘passagem deve ser sempre um salto’” (Ibid., p. 37). Pode-se assim dizer que o Eu cintila justamente naquele ponto de indiferenciação que é o centro de gravidade de toda reflexão, identificado por Benjamin como ponto de conexão na reflexão dos românticos – ponto que é, portanto, vislumbrado como uma falha, uma fissura. Ademais, justamente por causa dessa referência ao Eu, a reflexão dos românticos tem que ser infinita, porque é só na infinitude que ela realiza a sua significação, qual seja, a re-velação do sujeito como “entrelugar”¹ na cadeia da reflexão.

¹ A noção de “entrelugar” faz remissão ao conceito de “cadeia do significante”, de Jacques Lacan, conceito ao qual retornaremos.

Benjamin forja um conceito sintético para a reflexão e seu papel central na teoria do conhecimento da geração primeiro romântica: o conceito de *medium-de-reflexão*², que em alemão, *Reflexionsmedium*, apresenta uma ambiguidade. Ela significa tanto *medium-de-reflexão* quanto *medium-da-reflexão*. Quanto a essa ambiguidade de sentido Benjamin, em sua nota 61, diz tratar-se do seguinte:

O sentido duplo da designação não acarreta nenhuma obscuridade. Pois, por um lado, a reflexão mesma é um *medium* – graças a seu constante conectar; por outro lado, o *medium* em questão é tal que a reflexão move-se nele – pois essa, como o absoluto, movimenta-se em si mesma. (Benjamin, 1999, p. 45).

Assim, a reflexão é *medium* para o pensamento, para o Eu com seu brilho fugaz nas conexões entre os níveis da reflexão, e é *medium* do seu próprio movimento, na medida em que ela se confunde, para os românticos, com o absoluto: “A reflexão constitui o absoluto e ela o constitui como um *medium*” (Ibid., p. 46). Esse conceito procura dar conta simultaneamente das teorias do conhecimento e da linguagem no primeiro romantismo alemão. Ele indica, no seu vínculo com o absoluto, uma totalidade no tempo e no espaço, de tal maneira que cada elemento singular figura como um momento do e no *medium-de-reflexão*, em conexão universal com todos os outros momentos, conferindo a cada momento da reflexão um caráter de *mônada*³ em relação ao *medium-de-reflexão*⁴. A implicação mais imediata do *medium-de-reflexão*, por seu

² Quanto ao alcance do conceito de *medium-de-reflexão* em Benjamin, cf. Seligmann-Silva, Márcio. *Double bind: Walter Benjamin, a tradução como modelo de criação absoluta e como crítica*. In: Seligmann-Silva, Márcio (org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: Annablume, 2007, p. 17-49.

³ Neste contexto, o termo *mônada* apresenta diferença sutil em relação ao seu uso por Leibniz. Se, por um lado, o termo mantém o sentido de que o elemento constitutivo do todo está presente na unidade, por outro lado a unidade, sobretudo na concepção da obra de arte, é incompleta, inacabada no que concerne à enunciação da Ideia de arte, que constitui o horizonte do *medium-de-reflexão* da arte, como veremos mais adiante.

⁴ O conceito de *medium-de-reflexão* é um dos conceitos que Benjamin mantém ao longo de sua obra posterior. Sua teoria da tradução (Benjamin, Walter. A tarefa do tradutor. In: _____. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2011, p. 101-119.), por exemplo, é especialmente marcada por esse conceito e permite evidenciar como Benjamin o utiliza. Ele concebe a língua/linguagem em geral como um *medium*. Essa língua/linguagem que constitui o *medium* consiste na língua original anterior à Babel, de tal maneira que as línguas contemporâneas são “partes” da língua original e são, nesse sentido, complementares umas às outras em relação à língua primeira. Cada língua contém o germe da língua original, mas é incompleta, inacabada,

caráter absoluto, na esfera do conhecimento é a do, por assim dizer, “conhecer como autoconhecer”. Para os românticos, o “pensar-se a si mesmo como fenômeno [...] é apropriado para tudo, pois tudo é si-mesmo” (Benjamin, 1999, p. 38). “Todo conhecimento é autoconhecimento de uma essência pensante que não precisa ser um Eu.” (Ibid., p. 61). E ainda: “A célula germinal de todo conhecimento é [...] um processo de reflexão numa essência pensante, através do qual ela se conhece a si mesma. Todo ser-conhecido de uma essência pensante pressupõe seu autoconhecimento.” (p. 62). Assim, segundo a concepção romântica, a “[...] relação entre sujeito e objeto do conhecimento [...] não desempenha nenhum papel em relação ao autoconhecimento” (p. 63). Sujeito e objeto não constituem mais que “centros de reflexão” (p. 64).

Benjamin arremata sua exposição acerca do *medium-de-reflexão* e suas implicações mais imediatas para a concepção de arte dos primeiros românticos com o seguinte: “Apenas com a reflexão nasce o pensamento, sobre o qual se reflete. Daí poder-se dizer que toda reflexão simples nasce absolutamente de um ponto indiferenciado” (Ibid, p. 48). A partir dessa proposição, ele segue discutindo dois momentos no pensamento de Schlegel. No primeiro, esse “ponto indiferenciado” é determinado “como o Eu”. Este primeiro momento do pensamento de Schlegel permanece em pleno acordo com Fichte. Já no segundo momento dos “escritos schlegelianos [...] este conceito⁵ desempenha um papel menor”. A partir dessa segunda perspectiva, Benjamin acrescenta que:

No sentido primeiro romântico, o ponto central da reflexão é a arte e não o Eu. [...] A intuição romântica da arte repousa no fato de que não se compreende no pensar o pensar nenhuma consciência-do-Eu. A reflexão livre-do-Eu é uma reflexão no absoluto da arte. (Benjamin, 1999, p. 48).

em relação a ela. Daí que a tradução, para Benjamin, na medida mesma em que uma língua/linguagem é um momento no *medium-de-reflexão* da língua, a tradução não pode implicar a transposição do sentido pura e simplesmente por analogias sintáticas, uma vez que tais analogias implicariam a concepção das línguas como equivalentes, desconsiderando completamente a sua identidade própria enquanto momento no *medium-de-reflexão* da língua. E tal identidade reside exatamente nas formas das línguas/linguagens (há, portanto, um privilégio do significante ao qual retornaremos) e seu ideal de tradução é uma tradução termo a termo, que mantenha a estranheza sintática da língua traduzida na língua tradutora. Sobre as teorias da linguagem e da tradução em Benjamin, cf. Seligmann-Silva, 2007.

⁵ Isto é, o conceito do ponto indiferenciado da reflexão, o absoluto, determinado como o Eu.

Isso reitera a distinção, já mencionada, entre a concepção primeiro romântica e as concepções de Fichte e de Descartes. O que se pode agora acrescentar é que, tanto para Descartes como para Fichte, o Eu é conteúdo. Para o primeiro, conteúdo do pensamento; para o segundo, conteúdo da reflexão⁶. Isso porque, em quaisquer dos casos, para a consciência, o Eu só pode ser apreendido como conteúdo (no pensamento ou na reflexão, tanto faz) de uma *representação*. Em Descartes, a consciência é do conteúdo do pensamento: *Eu* penso, logo *Eu* sou. Em Fichte, como conteúdo da reflexão. Ainda que Fichte, desdobrando a reflexão presente no *cogito*, traga para o primeiro plano da consciência a reflexão ela-mesma, ele reinsere a unidade do sujeito como conteúdo da reflexão. Por sua vez, diferentemente de Fichte, Schlegel quer realizar o potencial infinito da reflexão. Isso implica que o Eu não pode recrudescer em nenhuma figura substancial; ele evanesce, como se despontasse para imediatamente se dissolver no desdobramento da reflexão. Por isso, para Schlegel, a reflexão se constitui como o medium por excelência e seu conteúdo é forma⁷. Justamente porque o Eu deixa de ser o conteúdo, a forma da reflexão ela-mesma passa a constituir o seu conteúdo. Portanto, aquilo que para Fichte é o conteúdo do ponto central da reflexão, o Eu, em Schlegel, assume um caráter formal.

Esse caráter formal assumido pelo conteúdo da reflexão a partir de seu terceiro nível permite a Benjamin afirmar que a reflexão no medium absoluto, que é o medium-de-reflexão, é uma reflexão “livre-do-Eu”, uma vez que o pensamento desdobrado não comporta nenhuma “consciência-do-Eu” (isto é, nenhuma consciência-de-si). O Eu como conteúdo da representação aparece, na leitura que Benjamin faz de Schlegel, como uma espécie de miragem. Assim, em lugar do Eu, Benjamin coloca no ponto indiferenciado da reflexão, na fresta entre dois níveis da reflexão desdobrada, a arte, visto que para Schlegel o conteúdo da reflexão assim concebida é forma.

⁶ Schlegel diz que a reflexão em Fichte é o primeiro nível (o qual, por nossa conta, designamos como segundo nível, posto que entendemos o *cogito* como primeiro nível) da reflexão e a designa como “o sentido”. (Benjamin, 1999, p. 37).

⁷ É importante assinalar que o termo “forma” para designar o conteúdo da reflexão não confere um sentido formalista ao pensamento de Schlegel, mas procura evidenciar, como o faz Benjamin (1999, p. 52), o profundo parentesco entre o Schlegel poeta e o Schlegel filósofo, daí a proposição de Benjamin do medium-de-reflexão como o absoluto da arte, pois, segundo Benjamin, em Schlegel, a arte é o medium-de-reflexão por excelência.

Contudo, entendemos nós, a proposição de que não há Eu na reflexão e em seu lugar figura a arte é fruto, na leitura benjaminiana, de dois aspectos. O primeiro aspecto remete ao que determina o horizonte do medium-de-reflexão quando aplicado ao campo da produção artística, a saber: a Ideia de arte. A Ideia de arte passa a cumprir a função cumprida pelo Eu-originário (isto é, o absoluto) em Fichte, ou seja, o absoluto da arte é a Ideia de arte, tendo como figura local na unidade reflexiva a obra de arte.

O segundo aspecto refere-se ao fato mesmo de o Eu, na concepção de reflexão dos românticos, perder seu contorno ontológico – tanto no sentido do *cogito* quanto no sentido da posição do sujeito em Fichte. Nessa proposição de que se trata de uma reflexão “livre-do-Eu”, Benjamin, seguindo Schlegel, está de fato recusando-se ao estatuto do sujeito como sujeito da consciência (mesmo que essa consciência seja eminentemente intuitiva, como em Fichte), não tendo, entretanto, outra coisa para colocar no seu lugar a não ser a obra de arte. Assim, entendemos que essa ideia de uma reflexão “livre-do-Eu” seja fruto da “impressão” causada justamente pelo caráter evanescente do sujeito da reflexão e sua incompatibilidade com o sujeito da consciência enquanto conteúdo da representação.

Nossa proposta é, neste ponto, que esse percurso benjaminiano seja lido a partir de outro referencial teórico, o da psicanálise lacaniana⁸, uma vez que o evanescente sujeito que se vislumbra na fresta entre um e outro nível da reflexão parece-nos compatível com o sujeito do inconsciente, apreendido “só-depois” justamente a partir dos traços restantes da reflexão, qual seja, nos românticos, segundo a leitura de Benjamin, a obra de arte.

Para dar consequência a essa proposta, cabe estabelecer, primeiramente, os termos em que Lacan trabalha a questão do sujeito. Na sua discussão sobre o sujeito é central o conceito de significante,

⁸ É lugar comum a aproximação de Benjamin com a obra de Freud. Sérgio Paulo Rouanet dedica um livro inteiro aos itinerários freudianos de Benjamin (Rouanet, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2008.). O que propomos, porém, com nossa aproximação de Jacques Lacan no ponto em que o fazemos extrapolar as perspectivas propriamente freudianas de Walter Benjamin, sobretudo se levarmos em conta o momento de sua obra que temos em vista. Assim, o que estamos propondo é uma leitura diferenciada desse momento da obra de Benjamin com implicações que não se restringem a essa obra, insinuando mesmo o que entendemos como ajustes teóricos passíveis de elaboração e visam à concepção mesma de obra de arte para além do campo em que Benjamin trabalha na sua tese de doutorado. Ainda quanto à incorporação de elementos da obra freudiana por Benjamin, cf. Seligmann-Silva, Márcio. *A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, p. 66-68.

que ele define como aquilo que “representa um sujeito para outro significante” (Lacan, 1985, p. 150). Essa definição é notoriamente distinta daquela que frequentemente se lê na linguística e na semiótica, do significante como suporte material do signo. Apesar de tal definição do significante ser restrita⁹ nos termos mesmo da própria linguística e da semiótica, em um escrito publicado em 1957, *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud*, Lacan (1998, p. 496-533) discute a concepção do signo, colocando em relevo o papel do significante, a partir do modo como figura na transcrição dos cursos de Saussure (1995), com base na experiência psicanalítica conforme lida na obra de Freud e esteadado pela obra de Roman Jakobson. Nesse escrito Lacan primeiro procura situar os problemas da constituição do signo, retomando o que ele denomina de “algoritmo saussuriano”, e da emergência do sentido (Lacan, 1998, p. 500-506). Quanto ao algoritmo saussuriano, Lacan sublinha que ele é constituído por três elementos, o significante, sob o qual figura o significado, ambos separados por um traço, uma barra. Lacan chama imediatamente a atenção para a barra de separação entre o significante e o significado, apresentando a tese de que o significado encontra-se barrado. Para tanto, ele vai a uma imagem dada no *Curso de linguística geral* para a configuração estrutural do significante e do significado em sua relação, a saber: a imagem de uma iluminura medieval onde as ondulações das águas de um rio ocorrem em paralelo e alheias uma à outra (Ibid., p. 506). Lacan pretende que essa ilustração indique o deslizamento constante entre as camadas do significante e do significado, o que exige ler o traço de separação entre significante e significado naquilo que ele representa: ele barra o significado. É desse deslizamento que tenta dar conta a suposta arbitrariedade constitutiva do signo em sua verticalidade, estabelecendo um “basta” – que na imagem saussuriana é representada por traços verticais que interceptam simultaneamente as duas linhas onduladas (Saussure, 1995, p. 131) – (Figura 1). Esta ação por assim dizer estacionária do signo é, por excelência, a ação vertical da cultura sobre o

⁹ Restrita porque tende a mascarar o caráter eminentemente formal do significante. Por outro lado, essa definição do significante o restringe ao conjunto formado pelo signo tomado como unidade binária significante/significado, na qual o significado é definido como imagem mental. Ora, o significante também é uma imagem desse tipo, como ficará patente na leitura lacaniana, com implicações importantes no que diz respeito à ação desejanste do sujeito.

discurso, movimento que tem em vista conferir estatuto de realidade ao que antes se delineia como um fato de linguagem, desse modo subscrevendo o sentido da realidade ao engessamento que tem lugar no signo. Não é por outro motivo senão o da relação entre o signo e a realidade que Lacan (1985, p. 150) o define como aquilo que representa “algo para alguém”.

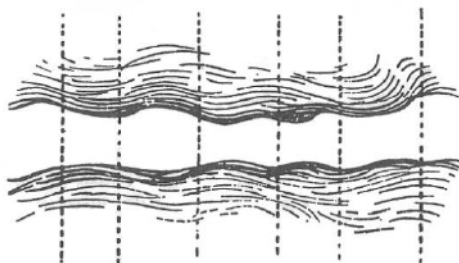


Fig. 1: Representação da ação vertical de estabilização das camadas do significante e do significado. (Fonte: Saussure, 1995, p. 131).

A partir desse raciocínio, Lacan põe sob suspeita tal arbitrariedade em seu valor decisivo sobre a emergência do sentido, de início a partir de uma representação gráfica (Lacan, 1998, p. 502-503) (exatamente o que Lacan chama de algoritmo) que faz uma paródia da representação do signo no *Curso de linguística geral*. Neste livro, o algoritmo consiste na palavra “árvore” (o significante) vinculada ao desenho de uma árvore (o significado), separadas por um traço horizontal (Figura 2); em lugar disso, Lacan escreve lado a lado as palavras “homens” e “mulheres”, ambas postas sobre um mesmo traço, sob o qual figuram duas portas idênticas (Figura 3). Típico do método de Lacan, essa representação introduz uma equívocação no modelo saussuriano, e talvez mais de uma. De imediato, o novo algoritmo acentua o problema da determinação do significante enquanto traço de oposição, que em sua camada indica diferença, e o impasse, na cadeia inferior, que ele instaura, indicando aí tanto o problema da identidade do sujeito enquanto desejante, implicado na leitura, quanto o da ordenação cultural da necessidade, ironicamente reduzida ao problema fisiológico e seu destino na sociedade: o esgoto. Chamamos atenção para a instabilidade da relação entre significante e significado, indicada

no algoritmo lacaniano; essa instabilidade pretende dar prova do caráter precário e provisório do sentido.

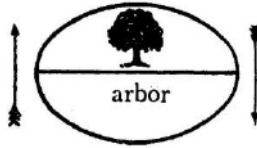


Fig. 2: Algoritmo que representa o signo em Saussure (1995, p. 81).

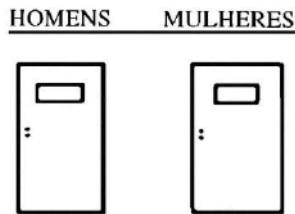


Fig. 3: O algoritmo lacaniano para o signo. (Lacan, 1998, p. 502).

O sentido é aquilo que pode figurar como aquém do signo, como aquilo mesmo que instaura a significação a partir do significante. Quanto à relação entre o significante e o sentido, Lacan diz o seguinte:

[...] o significante, por sua natureza, sempre se antecipa ao sentido, desdobrando como que adiante dele sua dimensão. É o que se vê, no nível da frase, quando ela é interrompida antes do termo significativo: Eu nunca..., A verdade é que..., Talvez, também... Nem por isso ela deixa de fazer sentido, e um sentido ainda mais opressivo na medida em que se basta em se fazer esperar. (Lacan, 1998, p. 505).

A presença do significante figura, portanto, como “promessa” de sentido – a despeito da ausência do (diríamos mesmo que, sobretudo, diante da “fuga do”) significado. Importante assinalar que o que permite que se institua o significante como tal em sua cadeia é a diferença que ele porta em relação a outro significante. O que caracteriza, então, o significante é antes a diferença que ele porta e que ele institui no âmbito do sentido, ou melhor, que ele “promete” instituir nesse âmbito¹⁰.

¹⁰ Quanto a isso, à guisa de exemplo, pode-se mencionar a busca do novo pela arte de vanguarda. A novidade procurou se instituir primeiro no âmbito do significante,

Ainda em referência ao algoritmo lacaniano, dissemos que o sujeito está implicado ali enquanto sujeito desejante, justamente porque o “termo significativo”, mesmo quando presente, não impede o deslizamento do sentido, deslizamento que converte o “termo significativo” em uma *passagem* para a camada do significado. Isto quer dizer que o que Lacan está indicando por “termo significativo” no trecho acima designa o termo que faria a passagem, na leitura, para a camada do significado e que no algoritmo fora indicado pelos significativos termos “homens” e “mulheres”. Ora, o que Lacan está indicando no seu algoritmo é o impasse dessa passagem no que diz respeito à diferença sexual e, na esteira dessa diferença, na designação do objeto do desejo. Assim, se é como diferença que o significante se constitui em relação a outro significante, isto quer dizer que o significante só é passível de ser designado como tal na medida em que se encontra situado em uma cadeia com outros significantes. Daí Lacan (1998, p. 506) afirmar “que é na cadeia do significante que o sentido insiste, mas que nenhum dos elementos da cadeia consiste na significação de que ele é capaz nesse mesmo momento”.

A expressão “cadeia do significante” é conceito em Lacan: o encadeamento do significante é caudatário da ação do sujeito, donde a lei de encadeamento do significante em Lacan não deve ser entendida como o código na língua, mas a lei do desejo que orienta o sujeito em sua fala – é o que define o campo dito simbólico em Lacan como campo do Outro. Assim, pode-se ver com clareza que a fala do sujeito assenta, ou melhor, se estrutura a partir da falta de significado, a mesma falta sobre a qual se estrutura o desejo. O termo “alíngua” em Lacan refere-se justamente à fala do sujeito do desejo, do sujeito do inconsciente, cuja ação na cadeia do significante já fora indicada desde Freud, na *Traumdeutung* (Freud, 1976), consistindo principalmente em operações de deslocamentos, de substituições e de condensações, operações em que consistem justamente os regimes de trabalho da metáfora e da metonímia.

justamente como promessa de novidade no âmbito do sentido: se o significante é novo, se o modo de amarração e encadeamento do significante é novo, então o sentido que brotar daí será, também, novo. Isso é especialmente evidente no momento mais radical dessa busca, que foi o Dadaísmo. Da distância que já podemos manter em relação à arte de vanguarda e, sobretudo, da perspectiva que ora adotamos, o que se pode dizer, como insinuação crítica em relação à produção da vanguarda, é que, salvo exceções, a operação não passou de bricolagens no nível do código e a novidade que se instituiu não foi, em diversos casos, muito além de um plano, digamos, sintático.

Nossa proposta é, portanto, “traduzir” o medium-de-reflexão pelo conceito de “cadeia do significante”. Desse modo, o ponto indiferenciado entre os níveis da reflexão, que designa o ponto de conexão no medium-de-reflexão, ponto em que Schlegel exige um salto (e o exige do sujeito, diga-se), passa a figurar em nossa leitura como entrelugar, entrelugar significante. É justamente neste ponto, neste entrelugar, que se situa, na leitura benjaminiana, a obra de arte. A obra de arte figura, então, como uma unidade reflexiva, reflexão que estamos vinculando ao significante, conforme Lacan. Isto quer dizer que se, por um lado, estamos lendo a reflexão como operação na cadeia do significante, por outro lado estamos conferindo ao trabalho do significante em Lacan o estatuto da reflexão, o estamos tomando como uma unidade reflexiva, bem como situando a obra de arte como uma emergência que, enquanto significante, marca o que designamos pelo termo de entrelugar.

É o que, na perspectiva que adotamos, pode ser entendido como autoria: a formação de uma unidade reflexiva que marca o lugar do sujeito, uma vez que na definição lacaniana do significante como aquilo que representa o sujeito para outro significante, o termo de representação não possa ser lido no sentido de uma representação de correspondência de pontos, mas como *substituição*. Assim, o significante como representante do sujeito é um substitutivo do sujeito, um avatar do sujeito no campo do Outro, o que se traduz na cadeia do significante pelo movimento mesmo do sujeito, se levamos em conta o de “palavra em palavra” que caracteriza a enunciação e, com ela, os constantes deslocamentos do sujeito e do objeto implicados na operação. Isso porque, em última análise, o sujeito do inconsciente, justamente porque é inconsciente, não é representável como tal e o objeto, que não apresenta, para o sujeito, nenhuma constituição originária, também não é representável em última instância. Ambos, sujeito e objeto, são apreendidos no movimento da cadeia do significante, movimento cuja marca é o modo de encadeamento do significante, aquilo mesmo que aponta para a lei do desejo como o sentido por excelência, a saber: o sintoma.

A conexão que estamos propondo – ou seja, a concepção da obra de arte como unidade reflexiva a partir do medium-de-reflexão da arte e, nessa medida, como demarcação do lugar do sujeito do inconsciente, que lemos segundo o conceito de cadeia do significante em Lacan com as implicações que acabamos de discutir – torna-se, talvez, mais persuasiva quando nos aproximamos da concepção mais

pormenorizada da arte para os primeiros românticos, segundo a leitura benjaminiana. No ponto em que chegamos, estabelecemos a definição de obra de arte como momento no medium-de-reflexão da arte, daí nossa designação da obra de arte como unidade reflexiva. Cabe agora percorrer no detalhe o que isso implica na linguagem da arte e a emergência do sentido. Antes, porém, de nos determos nesses detalhes, é importante levar em consideração um aspecto que já aparece no título da tese de Walter Benjamin. Trata-se do conceito de crítica de arte. Núcleo da tese propriamente dita de Benjamin, a crítica de arte é decorrente da concepção mesma de arte do primeiro romantismo. Benjamin (1999, p. 58-59) introduz a questão da crítica do seguinte modo:

Através da obra filosófica de Kant o conceito de crítica havia recebido um significado quase mágico para a geração mais jovem; de qualquer modo, inegavelmente se associou a ele justamente não o sentido de uma atitude espiritual simplesmente judicativa e não produtiva, mas, para os românticos e para a filosofia especulativa, o termo “crítico” significava “objetivamente produtivo”, “criador a partir da clareza de consciência”. Ser crítico significava elevar o pensamento tão acima de todas as conexões a tal ponto que, por assim dizer magicamente, da compreensão da falsidade das conexões, surgiria o conhecimento da verdade. Nesta significação positiva o procedimento crítico adquire uma afinidade muito próxima com o procedimento reflexivo [...].

Para Benjamin, se o conceito de crítica dos românticos é deverdor da filosofia de Kant, ele se distingue do sentido judicativo – ainda que concebido por Kant (1995) como juízo reflexivo – que a atividade crítica ostentava na *Crítica do juízo*. Não é, pois, propriamente como juízo estético que o conceito de crítica se articula nos românticos, mas como reflexão produtiva. Mas o quê exatamente distingue o procedimento reflexivo dos românticos do juízo reflexivo de Kant? A resposta nos reenvia para a própria concepção da obra de arte como unidade reflexiva e à teoria do conhecimento primeiro romântica, o “conhecer como autoconhecer”: “Na medida em que a crítica é o conhecimento da obra de arte, ela é o autoconhecimento desta; na medida em que ela julga, isto ocorre no autojulgamento da obra.”. (Benjamin, 1999, p. 74). Então a própria utilização do termo “julgamento” é algo contraditória, pois o “julgar” neste caso equivale a “autojulgar”, isto é, reconhecer os princípios (originais) na base da criação da obra singular e, a partir desses princípios, exercer o “juízo”. Ora, tal procedimento é menos o de julgar que o de conhecer no

sentido primeiro romântico. Assim, para os românticos a atividade crítica visa antes de tudo ao conhecimento da arte através da localização da obra singular no medium-de-reflexão da arte. Isso equivale ao reconhecimento, na obra singular, do modo como se particulariza o medium-de-reflexão da arte. Nesta tarefa, a dificuldade com que a crítica se defronta é devida à autolimitação¹¹, na obra singular, do potencial infinito da reflexão, estabelecendo um momento no medium-de-reflexão. Assim, diz Benjamin (1999, p. 77):

[...] esta [a crítica] nada mais deve fazer do que descobrir os planos ocultos da obra mesma, executar suas intenções veladas. No sentido da obra mesma, isto é, em sua reflexão, deve ir além dela mesma, torná-la absoluta. [...] para os românticos, a crítica é muito menos o julgamento de uma obra do que o método de seu acabamento. Neste sentido, eles fomentaram a crítica poética, superaram a indiferença entre a crítica e a poesia e afirmaram: “A poesia só pode ser criticada pela poesia”.

A ideia de acabamento, mencionada na passagem acima, faz remissão à teoria do conhecimento de Schlegel e Novalis e indica um elemento constitutivo da obra de arte: só o que é inacabado pode ser conhecido no medium-de-reflexão (dada a sua infinitude). Do mesmo modo, a obra de arte só é passível de ser conhecida, compreendida, em última análise criticada, porque ela é inacabada. Esse inacabamento da obra de arte é estrutural devido ao fato mesmo de ela ser um momento singular do medium-de-reflexão da arte. Nesse sentido, a obra é inacabada não porque se apresente como um esboço ou porque não apresente, no âmbito da sua forma, o acabamento devido. Seu inacabamento refere-se ao fato de, como mônada, conter por assim dizer, em seu movimento formativo, tanto metonímica quanto metaforicamente, o absoluto da arte, qual seja, a Ideia de arte¹².

¹¹ Ibid., p. 40. A autolimitação é um ato de liberdade do sujeito da reflexão, autolimitação da reflexão no medium-de-reflexão. Isso, na esfera específica do romantismo, tem a ver com a teoria do gênio. Em nossa leitura, porém, tal teoria é descartada e em lugar do gênio colocamos o sujeito do inconsciente. A introdução do inconsciente implica, em nossa leitura, a relativização dessa “liberdade”, uma vez que a ação do sujeito é condicionada pela lógica do sintoma.

¹² Ao final de sua tese, Benjamin inclui um apêndice (Ibid., p. 114-123) no qual ele confronta a concepção de Goethe com a concepção primeiro romântica. Para o primeiro, a obra de arte tem um caráter de “torso”, ela é um fragmento do todo, um fragmento do absoluto. Por seu turno, segundo a leitura benjaminiana, os primeiro românticos entendiam a obra como mônada. O primeiro caso, o torso, é uma

É justamente disso que, segundo Benjamin, a crítica deve dar conta e, nesse sentido, ela complementa a obra ao trazer para o primeiro plano o elemento subjacente que permite designá-la como tal (isto é, uma obra de *arte*). E, para os românticos, o que constitui a essência da obra de arte é sua criticidade, sua autocriticidade, dado o seu caráter eminentemente reflexivo. É essa reflexão crítica que a crítica deve decifrar sob as formas da obra de arte singular. Ora, se essa operação é considerada segundo o paradigma do “conhecer como autoconhecer”, isso significa que a crítica não faz mais do que desdobrar a reflexão da arte, reflexão que consiste na dimensão crítica da obra. Isso equivale a dizer que a crítica é a reflexão da criticidade da obra enquanto princípio reflexivo desta, na medida mesma em que ela se situa como momento do medium-de-reflexão da arte. O que a crítica de certo modo expõe é, portanto, o medium-de-reflexão, e o faz ao realizar a infinitude potencial da reflexão da obra – tarefa fadada a ser superada, tendo em vista a infinitude mesma do medium-de-reflexão, no qual a crítica se inclui.

Walter Benjamin afirma o seguinte sobre a concepção de obra de arte primeiro romântica:

A teoria da obra de arte é a teoria de sua forma. A natureza limitadora da forma os românticos identificaram com a limitação de toda reflexão finita [isto é, o que demarca um momento no medium-de-reflexão], e através desta única consideração, determinam o conceito da obra de arte no interior do mundo intuitivo deles. [...] A forma é [...] a expressão objetiva da reflexão própria à obra, que forma a sua essência. Ela é a possibilidade da reflexão na obra [...]; através de sua forma a obra de arte é um centro vivo de reflexão. (Benjamin, 1999, p. 80-81).

A posição central conferida à forma na obra de arte, aquilo mesmo que lhe confere uma dimensão propriamente reflexiva, indica a prevalência do significante na concepção de obra de arte primeiro romântica. Quanto à forma, Benjamin (1999, p. 84) afirma que ela “não é meio para a exposição de um conteúdo”, o que indica a prevalência do significante nessa concepção. Por outro lado, se, como vimos, o significante só é determinável como tal a partir de sua localização em uma cadeia, a forma na obra de arte apresenta esse encadeamento, o

concepção metonímica, no sentido elementar da “parte pelo todo”; no segundo caso, o de uma metáfora, que diz o todo por analogia. Na concepção de alegoria de Benjamin, que ele desenvolve em outro lugar (Benjamin, 1985), tem-se o entrecruzamento das duas figuras de linguagem.

que propomos ser entendido em dois níveis.

O primeiro nível é aquele em que a obra oferece por assim dizer “internamente” o encadeamento das suas formas, cadeia esta que define a forma geral da obra. Nesse sentido, a noção de encadeamento indica a dimensão morfossintática da obra de arte. Isso permitirá a determinação do modo próprio como a obra se apresenta enquanto reflexão autolimitada. Deste nível, diremos tratar-se do nível sintagmático, no qual o significante encontra-se vinculado, no enunciado, com o significado. É o nível do conteúdo manifesto (para usar uma expressão freudiana) da obra de arte, justamente aquilo que a crítica precisa superar para encontrar o teor de verdade¹³ da obra, verdade que é a expressão do medium-de-reflexão pela obra singular.

É na superação, pela reflexão desdobrada, disto que designamos como primeiro nível de encadeamento significante na obra de arte, que a crítica deve expor o segundo nível de encadeamento significante, que aponta para a verdade da obra de arte. Esse segundo nível de encadeamento exige, em primeiro lugar, a ampliação da noção de significante, de modo que por este termo seja abarcada a totalidade da forma da obra de arte singular, a obra mesma determinada como significante, o que Benjamin designa, nos seus termos, como a “forma de exposição” da obra (Ibid., p. 92). Nesse nível, para além do conteúdo manifesto da obra, pode ser apreendida a obra na sua singularidade significante, singularidade que é expressão de sua autolimitação no medium-de-reflexão da arte. É o momento de dizer: o medium-de-reflexão da arte (a Ideia de arte, o absoluto da arte) consiste na totalidade das obras de arte. Desse modo, o absoluto da arte, presente na obra de arte tomada como mônada, configura-se como a história (das formas de exposição) que de alguma maneira se reflete na obra singular. Portanto, é a partir da diacronia que se pode identificar a singularidade significante da obra (isto é, sua distinção em relação ao *continuum* das formas, que traduzimos como a dimensão diacrônica da

¹³ Em outro lugar de sua obra (Benjamin, Walter. As afinidades eletivas de Goethe. In: *Ensaíos reunidos*: escritos sobre Goethe. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.), Benjamin afirma que a obra de arte contém um duplo teor: “teor factual” e “teor de verdade”. O “teor factual” consiste nos “dados da realidade”. Já o “teor de verdade” consiste naquilo mesmo que dura para além das circunstâncias, do contexto, que viu nascer a obra de arte. Benjamin chama atenção para o fato de que teor factual e teor de verdade encontram-se incrustados na obra. O alvo da crítica consiste justamente no teor de verdade da obra. O teor de verdade, nos termos da tese, consiste no medium-de-reflexão.

cadeia significante), aquilo mesmo em que consiste a sua criticidade, o que, por sua vez, é a chave para a sua criticabilidade, isto é, sua constituição paradigmática.

Assim, se por um lado a crítica deve considerar fundamentalmente as formas, por outro lado tal consideração só se dá para que se possa superá-las, de modo a expor o medium-de-reflexão da arte, o absoluto da arte:

A reflexão prática, ou seja, determinada, a autolimitação, constituem a individualidade e a forma da obra de arte. Pois, para que a crítica [...] possa ser superação [no sentido hegeliano] de toda limitação, a obra deve repousar nesta limitação. A crítica preenche sua tarefa na medida em que, quanto mais cerrada for a reflexão, quanto mais rígida a forma da obra, tanto mais múltipla e intensivamente conduzida para fora de si, dissolvendo a reflexão originária superior e assim por diante. (Ibid., p. 81).

É a serviço da superação das formas como tais que tem lugar a incorporação, pela crítica, de uma atitude característica da criação romântica: a ironia (Ibid., p. 89-92). Walter Benjamin faz a distinção entre dois tipos de ironia nos românticos (p. 90). Primeiramente uma que ele caracteriza como uma espécie de personificação da arte na pessoa do artista, que assim se coloca acima de toda lei, consistindo nisto a dimensão propriamente subjetivista do romantismo¹⁴. Quanto ao segundo tipo de ironia, ele consiste em um procedimento que tem a ver, já na própria criação artística, com certo distanciamento de caráter eminentemente crítico. Benjamin caracteriza-o, na prática artística, como certo grau de dissolução da ilusão (prefigurando o que mais tarde definirá o paradigma do teatro brechtiano) e, com ela, justamente o inverso do primeiro tipo de ironia, qual seja, certa neutralização da intromissão personalista do artista – neste sentido a ironia delinea-se como auto-ironia. Ao segundo tipo Benjamin denomina “ironia da forma” e diz que:

A ironização da forma [...] ataca a ela mesma [a forma] sem destruí-la, e é esta irritação que deve visar a perturbação da ilusão [...]. Esta relação indica um parentesco patente com a crítica, a qual dissolve a forma de modo grave e irrevogável para transformar a obra individual em obra de arte absoluta (Ibid., p. 91).

¹⁴ Parece ter sido justamente essa dimensão subjetivista do romantismo, duramente criticada por Benjamin, o que a arte contemporânea manteve dessa escola: a afirmativa, para além de irônica, cínica, de “o que faço é arte, porque eu sou artista”.

Assim, a ironia é corrosão da forma em dois níveis: primeiro, no da obra de arte, como autocorrosão interna; e no da crítica, como corrosão da forma individual no medium das formas que é o medium-de-reflexão da arte. Nesse sentido, a ironia funciona como uma espécie de proteção justamente contra o componente emotivo da obra de arte – elemento constitutivo de uma crítica subjetivista e judicativa –, emotividade que faz confundir a autoria com o ego do artista. Ao contrário, a autoria é fruto do próprio movimento, inconsciente, do sujeito.

Ademais, se, por seu turno, a crítica é desdobramento da reflexão da obra, ela mesma se configura como reflexão, como movimento reflexivo que permite emergência do sujeito. Nesse sentido, a crítica enquanto requisição da obra de arte não pode cumprir seu papel senão por uma tomada de posição no medium-de-reflexão, isto é, tomada de lugar na emissão: falar, em última análise, abrindo-se assim à crítica por marcar uma posição no medium-de-reflexão, ou, nos termos de nossa aproximação com Lacan, inscrever-se, via *significante*, no campo do *Outro*. Ora, tal inscrição é ao que visa uma análise, uma psicanálise, donde se pode dizer que a obra de arte assume um lugar análogo ao lugar do analista¹⁵, na medida mesma em que, diante dela, diante dela enquanto forma, o sujeito é requisitado, e requisitado de uma perspectiva eminentemente crítica.

Isso implica, de nossa perspectiva, uma particularidade na interpretação da obra de arte. Se a obra de arte é uma unidade reflexiva (sendo este atributo o pressuposto na base da crítica imanente) e justamente esse caráter reflexivo da obra de arte implica a tomada de posição do crítico (isto é, aquele que em princípio pretende analisar, interpretar a obra), essa tomada de posição é reflexão da reflexão da obra; então, a obra, que no início figura como objeto de análise, converte-se em analista (o lugar do analista), enquanto que, por seu turno, o crítico, que de início figura como analista, converte-se em analisando. Em outras palavras, se algo da especificidade da obra se deixa ver na crítica – e efetivamente se deixa –, a significação da crítica extrapola a especificidade da obra criticada, uma vez que o sujeito fala na crítica.

¹⁵ MDMagno apresenta essa tese da obra de arte como lugar do analista. Cf. MDMagno. *Psicanálise e política*. Op. cit.; Id. *Estética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. Cf. também, Lima, Márcia Mello de; Jorge, Marco Antonio Coutinho (Org.). *Saber fazer com o real: diálogos entre psicanálise e arte*. Rio de Janeiro: Cia. de Freud, 2009.

Referências bibliográficas

- Benjamin, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- Benjamin, Walter. A tarefa do tradutor. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2011. (p. 101-119).
- Benjamin, Walter. *Ensaíos reunidos: escritos sobre Goethe*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.
- Benjamin, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- Freud, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. IV-V. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- Kant, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- Lacan, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- Lacan, Jacques. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- Lima, Márcia M. de; Jorge, Marco Antonio Coutinho (Org.). *Saber fazer com o real: diálogos entre psicanálise e arte*. Rio de Janeiro: Cia. de Freud, 2009.
- Löwy, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MDMagno. *Psicanálise e poética*. Rio de Janeiro: Aoutra, 1986.
- MDMagno. *Estética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- Rouanet, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2008.
- Saussure, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- Seligmann-Silva, Márcio. A descoberta do idealismo mágico (Introdução). In: Benjamin, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- Seligmann-Silva, Márcio. *Double bind: Walter Benjamin, a tradução como modelo de criação absoluta e como crítica*. In: Seligmann-Silva (org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: Annablume, 2007.
- Seligmann-Silva, Márcio. *A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

