

## Sobre o contemporâneo e as imagens fotográficas

*Elane Abreu de Oliveira<sup>1</sup>*  
*Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ*

**Resumo:** Partindo do pressuposto benjaminiano de que as imagens são dialéticas e de que o contemporâneo, para Giorgio Agamben, é o desconexo, inatual e anacrônico, este ensaio destaca a fotografia como modelo de imagem contemporânea por excelência. Sendo presente e, ao mesmo tempo, voltada para o passado, a imagem fotográfica incorpora o anacronismo que, nos autores acima citados, é fundamental para compreender o nosso tempo. Nesse sentido, também enfatizamos o papel da produção artística na compreensão de nossa época, uma vez que pode encarar a fotografia não apenas como material de produção visual, mas como um modo de ver e conhecer o mundo hoje.

**Palavras-chave:** fotografia, contemporâneo, arte.

### O que é contemporâneo?

Este ensaio surgiu de uma inquietação sobre a noção de contemporâneo colocada pelo filósofo Giorgio Agamben - um dos nomes que faz ressonar o pensamento de Walter Benjamin em nossos dias. E por se fazer presente também em nosso vocabulário cotidiano o adjetivo contemporâneo, a ideia do filósofo nos faz pensar de forma mais intensa nesse termo, que tanto qualifica aspectos culturais quanto estéticos. Partindo do pressuposto benjaminiano de que as imagens são dialéticas e de que o contemporâneo, para Giorgio Agamben, é o desconexo, inatual e anacrônico, destaco a fotografia como modelo de imagem contemporânea por excelência. Sendo presente e, ao mesmo tempo, voltada para o passado, a imagem fotográfica incorpora o anacronismo que, nos autores acima citados, é fundamental para compreender o nosso tempo. Nesse sentido, também enfatizo o papel da arte na compreensão de nossa época, uma vez que pode encarar a fotografia não apenas como material de produção visual, mas como um modo de ver e conhecer o mundo hoje.

O que há de contemporâneo nas imagens? Referimo-nos, muitas vezes, à palavra "contemporâneo" de um modo, por vezes, descuidado, por querer obter dela um sinônimo de atual, hodierno, recente. Porém, ao refletir sobre o conceito de "contemporâneo", que, segundo Agamben (2009), direciona-se ao inatual, ao anacrônico e intempestivo,

---

1 Doutoranda da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ), com pesquisa apoiada por bolsa Faperj Nota 10, e autora do livro "A fotografia como ruína" (EdUFPE, 2010). Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Especialista em Teorias da Comunicação e da Imagem pela Universidade Federal do Ceará (UFC).

percebemos que não há nenhuma dessas qualidades no que colocamos como “contemporâneo” em senso comum. De alguma forma, o contemporâneo de Agamben se aproxima de uma fotografia, trazendo o passado no seu ventre. É intrínseca à relação entre o “contemporâneo” e o tempo de um curto-circuito entre presente, passado e futuro. A imagem fotográfica corporifica esse anacronismo do espaço-tempo.

O conceito de “contemporâneo” em Agamben (idem) independe de uma condição hodierna de produção de imagem, está ligado mais a uma inatualidade do tempo. Para o autor, só por meio de um anacronismo podemos dar conta de nosso tempo, já que ao nos deslocarmos dele, tornamo-nos mais capazes de compreendê-lo. Contemporâneo é o que não coincide, é o desconexo do tempo presente, o que percebe não as luzes desse tempo, mas o escuro dele – “as trevas do presente”. É “aquele que recebe em pleno rosto o fecho de trevas que provém do seu tempo” (id., ib., p. 64). Essas características se relacionam à ideia de origem em Benjamin (1994), que se configura como um salto que rompe com o *continuum* da história e funda uma outra temporalidade. É algo que emerge, uma libertação do vir-a-ser dos acontecimentos.

Uma vez que a ótica contemporânea das imagens se estabelece em um conflito entre passado e presente, morte e vida, ausência e presença, trevas e claridade, é reiterada a dialética que Benjamin expressou enfaticamente em alguns de seus textos, dos quais destaco o ensaio “Sobre o conceito da história”. As ruínas do historicismo ali aparecem como despertar de um olhar atento e crítico para o passado e no qual o historiador materialista deve investir suas forças para salvar algumas dessas migalhas. Assim como é imprescindível ao historiador não pensar a história como totalizante, já que ela é construída em uma montagem de fragmentos, é arriscado pensar as imagens como verdadeiras. Olhar imagens e fazer-lhes a devida crítica requer a postura de encará-las como fragmentárias, incompletas, residuais. Uma montagem possível da fisionomia de nosso tempo pode ser fruto de uma tarefa lúdica de juntar seus trapos. Marcio Seligmann-Silva (2007, p. 36), ao comentar Benjamin, pontua que “na mesma medida em que a tradição é reduzida a ruínas e a imagens (...), na mesma medida em que a aparência de totalidade é abalada, por outro lado o “espaço lúdico” (*Spiel-Raum*) é expandido”. O autor aponta, desse modo, para a força criativa que emana da fragmentação.

Questiono-me se a arte, ao adotar as fotografias como ruínas anacrônicas, não está, de algum modo, incorporando a atitude do *caráter destrutivo* benjaminiano: “o que existe ele converte em ruínas, não por causa das ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas”. (BENJAMIN, 1995, p. 237). E mesmo que essa conversão opere numa perspectiva melancólica de ver as coisas, uma vez que tudo parece aniquilado ou em vias de se aniquilar, parece possível imaginar um destino diverso para as imagens a partir da arte. Do ponto de vista residual, fragmentário, de ver o mundo, a força criadora parece pulsar. Na fotografia, essa força atua na sua linguagem muda e imperfeita, no seu deslocamento no tempo, no reconhecimento de sua porção alegórica (BENJAMIN, 1998).

Na dimensão do “contemporâneo” que Agamben prescreve, a fotografia se estabelece como imagem contemporânea por excelência: ela está diante de nós – em um tempo presente –, contudo, é desconexa desse tempo, pois traz do passado a sua sombra, a sua obscuridade. Dito isso, toda fotografia é uma ruína do tempo, uma imagem inatural. Indo além, a imagem fotográfica se configura como o rosto das trevas do presente. Uma ótica contemporânea de nosso tempo exige a capacidade de olhar fotograficamente o mundo, percebendo o que dele podemos redimir das trevas. Considero a fotografia, para além de sua materialidade, como um modelo mental de notar semelhanças, de interromper o *continuum*, de descontinuar evidências.

Eduardo Cadava (1995, p. 222-223), leitor de Benjamin, fundamenta com muita riqueza a dinâmica de luz e sombra que carrega o pensamento benjaminiano. Para ele, história é fotografia. Ambas trazem da luz as condições de possibilidade do conhecimento. Parafraseando o filósofo, ele afirma que “a história do conhecimento é a história das vicissitudes da luz”<sup>2</sup> e esse conhecimento vem em flashes, na simultaneidade de iluminação e cegueira. Nesse sentido, a fotografia corrobora o conceito de contemporâneo de Agamben, não trazendo à tona apenas as luzes do presente, mas o seu “fantasma”, a sua obscuridade. Ainda a partir da leitura de Cadava podemos formular a seguinte assertiva: toda fotografia é uma sombra de fotografia. Ou seja, ao mesmo tempo em que a fotografia ilumina, dá sinais da morte nela contida, de uma chama em vias de apagar-se. A fotografia é rastro, uma ruína de luz. E eis o momento de perigo: a iminência do apagar da chama.

No entendimento de “contemporâneo” relacionado especificamente à fotografia, está não apenas uma “tendência estilística” da fotografia, como explana Entler (2009, p. 1), mas uma “postura” que busca “se colocar de modo mais consciente e crítico diante do próprio meio”. A incorporação da fotografia em um amplo campo de práticas artísticas levou, por exemplo, a diálogos do fotojornalismo com a arte conceitual na década de 60. Artistas conceituais do final dos 60 e início dos anos 70 invocaram a relação da fotografia com o “real” e o “documental” também como forma de revisão da indicialidade (GREEN & LOWRY, 2007). Uma “auto-crítica” do meio era, assim, necessária para sua desestabilidade como registro objetivo do mundo. E este caráter crítico dos fotógrafos com sua própria produção pode, em certa medida, estar acompanhada da percepção agambeniana de “contemporâneo”.

Algumas iniciativas artísticas põem em exercício esse pensar imagético contemporâneo quando apresentam a dinâmica inatural das imagens. Independentemente de terem sido materializadas pela primeira vez em tempos pregressos, as imagens já produzidas, oriundas de uma temporalidade esquecida e remota, podem ressurgir em um impulso de manter acesa alguma chama de conhecimento sobre nosso tempo. Destacarei, a seguir, alguns artistas que elaboram suas obras com base em fotografias esquecidas, descartadas, rejeitadas pelo progresso que impera em nossa época. Falar de algumas dessas obras é dar

---

2 Tradução livre de “the history of knowledge is a history of the vicissitudes of light”.

ênfase a um tempo que se descola, que se desloca, que visa a sombra do passado, tão “contemporânea” a nós.

### **Fotografias “contemporâneas”**

Como é possível despertar o desejo de as fotografias falarem na sua “inaturalidade”? Como determinados artistas visuais trabalham esse potencial fotográfico? Proponho, aqui, trazer à tona modos de libertação das imagens fotográficas, levando em consideração que elas estão soterradas, sem voz nem luz. Alguns artistas, a exemplo da brasileira Rosângela Rennó e do francês Christian Boltanski, atuam nessa tarefa de escavação das imagens, de escuta dos seus silêncios. Até então, as imagens às quais me direciono estão no campo da arte, o que, de certa forma, não me faz ser redentora de uma delas sequer. Entretanto, os caminhos que sugerem cada um desses artistas exemplificam o que pode ser chamado de uma apresentação “contemporânea” da fotografia. Enfatizando o que foi pontuado anteriormente, é priorizada a contemporaneidade - conforme Agamben - anacrônica, desconexa, deslocada do hoje, mas sem deixar, por isso, de ser sensível à fisionomia de nosso tempo.

As obras do francês Christian Boltanski devolvem à vida arquivos-ruína, muitas vezes, silenciados pelo encadeamento histórico. Nelas, está em jogo o exercício do que Benjamin coloca como papel do historiador materialista: reconhecer “o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos, ou, dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido” (BENJAMIN, 1994, p. 231). Atuando no lado obscuro da escrita histórica que não nos foi contada, Boltanski procura recriar seus arquivos imagéticos numa leitura que se desprende do silêncio.

*A roda da fortuna*, como assim intitula o artista sua recente obra, coloca-nos face a inúmeros rostos de recém-nascidos montados em uma engrenagem de aço e roldanas. Em preto e branco, imagens de bebês, no movimento rotativo de um maquinário que alude ao funcionamento de uma gráfica de jornal, deslizam sobre as cabeças dos observadores da obra. Uma experiência de “sorte” é reservada a elas com o parar do mecanismo e a eleição de apenas um rosto. O fluxo temporal da engrenagem, alusiva ao aparato da produção industrial, dramatiza a experiência do aleatório, na qual não é prevista a escolha de um bebê para vir à tona numa tela no centro da engrenagem. O apito de uma sirene é definitivo para que a máquina desacelere, irrompa um rosto e nos sugira questões como: quem é escolhido para morrer? Ou viver? Um destino imprevisto é colocado aos pequenos seres humanos anônimos que compõem a obra. Aludem a personagens comuns, às pequenas memórias devastadas no *continuum* da história que, num ato de acaso, são ou foram eleitos. A grande engrenagem que faz parte da instalação constrói a ideia de um ciclo impositivo da escrita histórica, fabricando vidas e as condenando à “sorte”, seja na alusão ao extermínio nos campos de concentração ou ao aborto.



FIGURA 1: *A roda da fortuna* – Christian Boltanski (2011)

É recursivo em Boltanski o tema da memória ou das “pequenas memórias”, já que ele não fala da memória dos vencedores, mas daquelas que foram arruinadas, despedaçadas. Na tentativa de dar voz, ainda que de forma alusiva, a essas “pequenas memórias”, o artista não só prestigia a lembrança dos seus vestígios, mas, em contrapartida, faz uma crítica à amnésia deles. Sua inquietação com o extermínio em massa e o destino de vidas comuns é traduzida ao trazer para suas obras a singularidade dos seres humanos. Há interesse em mostrar o quão múltiplo somos e quantas múltiplas recordações são rechaçadas ou morrem com atos de guerra, por exemplo. Diz o artista: “interesse-me pelo que chamei de *A pequena memória*, uma memória afetiva, um saber cotidiano, o contrário da grande memória preservada nos livros”<sup>3</sup> (BOLTANSKI, 1998). As “pequenas memórias” trabalhadas nas imagens de Boltanski questionam o tempo homogêneo da história tradicional. Elas são fragmentos no chão da grande memória lembrada. *A roda da fortuna*, ao iluminar esses rastros “pequenos de memória”, entretanto, aponta para a ausência de recordação das ruínas deixadas no curso linear histórico, ou seja, os pequenos saberes esquecidos.

É significativo o modo como o artista materializa o tema da ausência: seja de testemunhos, de humanidade ou de lembranças. Os retratos dos bebês estão o tempo todo em virtualidade, em possibilidade de um devir até que a sirene declare sua aparição em imagem fixa. Estão no limiar entre a presença e a ausência, entre o aparecer e o desaparecer. Vemos, nesses aspectos, possibilidades interpretativas que se relacionam à dialética das imagens benjaminianas. Os rostos estão entre o sonho e o despertar. Escapando a um reconhecimento mais vívido, ou mesmo à captura de um presente, os 600 recém-nascidos de *A roda da fortuna* também reforçam um caráter instável das imagens, como a própria “centelha” benjaminiana e a ideia de “contemporâneo” de Agamben. Jogando com esses estados – morte e vida, presença e ausência, passado e presente -, o artista persiste na tarefa de atuar na fragilidade imagética da “pequena memória”, já que ela, de tão

<sup>3</sup> Tradução livre de: “Je m'intéresse à ce que j'ai appelé *La petite mémoire*, une mémoire affective, un savoir quotidien, le contraire de la grande mémoire préservée dans les livres”.

quebradiça, pode desaparecer. “Essa pequena memória, que forma para mim nossa singularidade, é extremamente frágil, e desaparece com a morte”<sup>4</sup> (*idem, ibidem*), sublinha o artista.

O aparato mecânico de *A roda da fortuna*, ao dialogar também com o aparato mecânico de uma gráfica de jornais, propõe uma discussão sobre a própria indústria massiva de notícias que empacota a experiência cotidiana. O tempo da produção de notícias comprime a temporalidade das imagens e suas histórias, que, sob legendas, têm suas possibilidades de leitura encarceradas. Por outro lado, a “linha de montagem” de bebês, sugerida na obra, fala de nascimentos e mortes desconhecidos, descontextualizados, sem informações sobre suas origens, ao passo que nos interpela acerca dos futuros dos viventes. É justamente a infância o lugar da ausência de fala, do devir da linguagem, que, segundo Agamben (2005), possibilita a inscrição de si na história. Imaginando destinos, Boltanski troca o falatório da imprensa por rostos de recém-nascidos cujos olhos nem sequer abriram, mas suas “fortunas” estão ali potencialmente ofertadas. A frieza da máquina e a vulnerabilidade infantil condensam a dialética melancólica da “roda da vida” como também da “morte”.

De outra maneira, a brasileira Rosângela Rennó desenvolve suas obras com base em diversos tipos de imagens já descartadas: as midiáticas, as de álbuns fotográficos abandonados, as de arquivos institucionais e pessoais. Sua busca é traçar elos entre o que nada mais tem valor como informação sobre o hoje e o que ainda não foi revelado sobre esse nada de valor. Rever imagens do passado, dar novos sentidos às fotografias encontradas, questionar o documento fotográfico explorando suas potencialidades para além de seu caráter de constatação, têm sido tarefas recorrentes da artista.

Em imagens em tons de cinza expostas em grandes placas de metal, a série *Corpo da alma*, de Rosângela Rennó, mostra retratos com pessoas segurando fotografias de entes queridos desaparecidos. Essas imagens, originalmente publicadas em jornais, são editadas pela artista de modo a destacar os entes queridos e manter o tom reticulado das pessoas que os seguram. Não por acaso, Rennó retira essas fotografias de um meio de grande circulação – o jornal. Ela coleciona imagens midiáticas, dentre outros gêneros, para dar a elas um destino não tão efêmero quanto o da notícia. Índice da fotografia impressa, o tom reticulado que encobre o personagem da fotografia faz com que ele apareça com certo apagamento diante da maior nitidez dada às imagens dos entes desaparecidos. *Corpo da alma*, assim, encarna o gesto dêitico em relação à presença do referente e ao passado: “olhem, eles estão aqui. Eles desapareceram”. Apontando para o desaparecimento desses corpos, Rennó sublinha a tênue relação entre aparência e ocultação tão presente no trabalho fotográfico. Desvirtuando esses corpos de um código cultural (*studium*<sup>5</sup>), como a imprensa, essas pessoas que são trazidas na obra não são situadas em uma marcação cronológica, em um contexto espaço-temporal.

---

4 Tradução livre de: “Cette petite mémoire, qui forme pour moi notre singularité, est extrêmement fragile, et elle disparaît avec la mort”.

5 Para Barthes (1984), *studium* é a codificação cultural da fotografia, sua conexão com o conhecimento já dado. Diferencia-se do *punctum*, que é o acaso, o detalhe, aquilo que na fotografia “punge” o observador.

Apesar de indicarem visualmente que foram retiradas de um meio anterior – o jornalístico -, na obra, acenam para a inatualidade e o anacronismo.



FIGURA 2: *Corpo da alma* – Rosângela Rennó (2003)

As imagens reivindicam uma percepção mais vigilante, um desvendamento. Onde estão essas pessoas? O que aconteceu com elas? Vítimas de violência, desaparecimento ou mesmo mortos por atos terroristas ou de guerra, as pessoas cujos retratos são segurados por parentes parecem ecoar um estado de impotência, como comenta Herkenhoff<sup>6</sup>. Não há, também, contentamento por parte do familiar da vítima. Este agarra a fotografia como um apelo à esperança, seja por justiça, por saudade ou por lembrança. Sabemos que a imagem fotográfica tem esse poder de indicar a presença da ausência. *Corpo da alma* dá ênfase à presença do vestígio de seres humanos. A obra recoloca o “isso-foi” barthesiano.

É no anonimato desses corpos-imagens, tão cotidianamente tornados lixo, fadados às intempéries do nosso esquecimento, que Rennó problematiza o código fotográfico. Fotografias são limitadas ao *studium* que lhes deu origem? São provas de acontecimentos deixados no passado? O índice fotográfico é questionado na própria constituição da obra. Arrancadas de uma clareza e objetividade – buscada na imprensa -, de provas, vão ao estatuto de ficção; de intencionalidade simbólica vão à atemporalidade extraimagética. A fugacidade estampada nas imagens de *Corpo da alma* adverte para dispersão emergente nas fotografias. Não só dispersam o tempo, os acontecimentos, em uma descontinuidade histórica, mas também os fazem de forma a recuperar a potência material e visual de sua apresentação. Retículas, apagamentos, nitidez, tons de cinza, juntos, são índices do que pode sumir e emergir em imagem, em experiência fotográfica. Rennó, outrossim, impulsiona o empenho benjaminiano de atentar para a descontinuidade do tempo e, por isso, os

6 Disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/bibliografia/en>>. Acesso em: 30 set. 2009.

vestígios do que foi carregam a obra de um sentido reparador, de um devir sombrio do contemporâneo.

E é nesses deslocamentos do já instituído como passado que vemos no empenho desses artistas que apontamos o impulso de trabalhar com o tempo no seu dinamismo, na sua constante mutação, na sua desconexão. A fotografia, para além de seu caráter de fixação, é meio de apresentação do tempo movente, sempre em construção. É dialética e contemporânea por excelência. Nesse caminho, demonstra, de alguma maneira, acertar suas contas com as ruínas do passado no tempo do agora. Olhando para as fotografias, tanto Boltanski quanto Rennó criam possibilidades de anacronismo para as imagens.

### **À guisa de conclusão**

Na tarefa do historiador quanto do artista, observamos tentativas de uma crítica cultural e histórica. Redimir o passado, colher seus fragmentos, relaciona-se também com a descontinuidade da cultura. História e cultura são alvos do ato de “despertar os mortos”. Para ambas, é necessário um olhar iconoclasta, que escape do progresso e resgate “os corpos prostrados no chão”. Boltanski e Rennó, de forma particular, lançam uma crítica ao nosso traço cultural hodierno de tanto armazenar imagens como também de facilmente descartá-las. Numa escavação contemporânea, eles promovem o encontro dos rostos de outrora com o rosto de nosso tempo.

As obras artísticas, como fotografias de uma luta contra o tempo homogêneo, podem, alegoricamente, conter narrativas que se dirigem a uma crítica da história dos vencedores, na qual o nexos causal existente entre os vários momentos da história é herdado de geração para geração. Contudo, a postura crítica diante deste nexos não se condescende em tomá-lo enquanto verdade única e imutável. O crítico questiona e capta o presente como um “agora” no qual se “infiltram estilhaços do messiânico”, como comenta Benjamin. Neste sentido, fotografias-estilhaços, curtos-circuitos entre temporalidades distintas, abrigam uma força redentora, “uma experiência única”, contemporânea e destrutiva da linearidade causal. E foi para a possível força redentora das sombras do passado que ecoam no presente das imagens que atentamos para Boltanski e Rennó. Suas imagens aludem às vozes caladas e escondidas pelo *continuum* histórico – seja na esteira dos extermínios em massa, da banalização midiática ou do abandono de afetos.

O contemporâneo das obras mencionadas não está necessariamente relacionado aos artefatos que primam por uma estética tecnológica, nem tampouco ao uso de imagens produzidas em nosso tempo. O anacronismo dessas obras está no devir da inatualidade, no resgate do lado obscuro da fotografia e da sua temporalidade que se descola do contexto de nosso tempo. É nesse sentido que podemos dizer que o contemporâneo agambeniano se expressa na inatualidade do uso das imagens, no exercício de uma escrita histórica crítica para elas. É dessa maneira que a contemporaneidade fotográfica lança sombras à luz que ofusca nosso olhar já exausto de imagens cotidianas e midiáticas. No deslocar-se do tempo

de hoje, o conceito de contemporâneo desenha o caminho para uma crítica inatual do tempo presente, ou, em outras palavras, para uma leitura atual do anacronismo de nosso tempo.

## REFERÊNCIAS

### Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.

\_\_\_\_\_. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. (Obras escolhidas, v. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *Rua de mão única* (Obras escolhidas, v. 2). São Paulo: Brasiliense, 1995.

\_\_\_\_\_. Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres. In *Para una crítica de la violencia y otros ensayos* (Iluminaciones IV). Traducción Roberto Blatt. Madrid: Taurus, 1998.

BOLTANSKI, Christian. *La petite mémoire*. In Catalogue du Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1998. Fragmento compilado em *Dossiers pédagogique do Centro Georges Pompidou*. Disponível em: <<http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-boltanski/ENS-boltanski.htm>>. Acesso em: 29 out. 2009.

CADAVA, Eduardo. Words of Light: theses on the photography of history. In PETRO, Patrice. *Fugitive Images*. Indiana University Press, 1995.

ENTLER, Ronaldo. Um lugar chamado fotografia, uma postura chamada contemporânea. In: *A invenção de um mundo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2009.

GREEN, David; LOWRY, Joanna. *De lo presencial a lo performativo: nueva revisión de la indicialidad fotográfica*. In: *¿Qué ha sido de la fotografía?* Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

HERKENHOFF, Paulo. *Rosângela Rennó, a filosofia da instituição fotográfica*. Disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/bibliografia/en>>. Acesso em: 30 set. 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Double-bind: Walter Benjamin: a tradução como modelo de criação absoluta e como crítica. In *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: Annablume, 2007.