

O FANTÁSTICO DE TODOROV DE UM PONTO DE VISTA BENJAMINIANO

NAIARA MARTINS BARROZO*

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Recebido em: 4 set. 2019. Aprovado em: 22 set. 2019.

Como citar este artigo: BARROZO, N. M. O fantástico de Todorov de um ponto de vista benjaminiano. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, v. 19, n. 3, p. 228-239, set./dez. 2019. doi: 10.5935/cadernosletras.v19n3p228-239

Resumo

Como afirma Todorov (2017, p. 166) em *Introdução à literatura fantástica*, o fantástico “se fundamenta essencialmente numa hesitação do leitor – um leitor que se identifica com a personagem principal – quanto à natureza de um acontecimento estranho”. O objetivo deste artigo é observar como esse conceito apresentado pelo pensador búlgaro pode se articular com a concepção de crítica de arte exposta por Benjamin (2010a) em “As afinidades eletivas de Goethe”. Gostaria de pensar até que ponto o instante de hesitação quanto à natureza de um acontecimento estranho, essencial para a existência do fantástico, pode ser fundamental também para possibilitar a existência da crítica de uma obra específica.

* E-mail: naiara.barrozo@gmail.com
 <http://orcid.org/0000-0002-4503-673>

Palavras-chave

Fantástico. Benjamin. Todorov.

INTRODUÇÃO

O presente texto tem como objetivo pensar de que maneira o conceito de fantástico apresentado por Tzvetan Todorov (2017) em seu livro *Introdução à literatura fantástica* pode ser lido a partir da concepção de crítica apresentada por Walter Benjamin (2010a) em “As afinidades eletivas de Goethe”, apesar de ambos os autores se vincularem a abordagens da literatura bastante distintas. A ideia que pretendo apresentar é a de que o instante de hesitação essencial para a existência do fantástico pode ser fundamental também para a existência da crítica de uma obra específica no contexto mencionado. Para isso, proponho dividir a exposição em dois momentos. No primeiro, apresentarei o conceito de crítica de arte para Benjamin a partir da distinção feita no texto sobre Goethe entre os conceitos de comentário e de crítica. No segundo momento, apresentarei o conceito de fantástico para Todorov, a fim de que, em seguida, seja possível pensar a função que essa categoria pode exercer para alguém cujo desejo seja empreender uma crítica tal como entendida em termos benjaminianos.

ASPECTOS DA CRÍTICA DE ARTE EM WALTER BENJAMIN

Publicado entre 1924 e 1925 na revista *Neue Deutsche Beiträge*, dirigida por Hugo von Hofmannsthal, o ensaio “As afinidades eletivas de Goethe”¹ é uma resposta de Benjamin (2010a) às críticas do romance que haviam sido desenvolvidas até o período. O alvo do filósofo é especialmente a leitura proposta por Friedrich Gundolf. Em 1916, o literato publicara um estudo sobre Goethe de grande destaque na Alemanha, em que apresentava uma imagem hagiográfica do escritor e a partir da qual a valorização do casamento e a defe-

1 Neste trabalho, utilizei as traduções encontradas em *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe* (BENJAMIN, 2010b) e a proposta por Jeanne Marie Gagnebin em seu artigo “Comentário filológico e crítica materialista” (2014).

sa das renúncias feitas em seu nome tornavam-se os problemas centrais da obra. Para Benjamin, o trabalho de Gundolf começaria com o *próton pseudos* do método, ou seja, o erro primordial que suscitará uma série de equívocos, pois seu ponto de partida é a vida do escritor e não a obra. No âmbito da pesquisa artística, segundo o filósofo afirma no ensaio, há apenas duas atividades para as quais a obra está em primeiro plano: a crítica e o comentário.

Tendo como objetivo ressaltar o caráter verdadeiramente crítico da análise que propõe do romance, nas primeiras linhas do texto, Benjamin (2010a) irá empreender exatamente a definição do conceito de crítica de arte filosófica. Isso será feito a partir da contraposição com o trabalho do comentador.

No ensaio, Walter Benjamin (2010a) afirma que, apesar de ambas as atividades, a do crítico e a do comentador, terem como objetivo uma apresentação detalhada da obra com a qual se encontram, elas diferem por aquilo que as move. Segundo Benjamin (2010a, p. 12): “A crítica busca o teor de verdade (*Wahrheitsgehalt*) de uma obra de arte; o comentário, o seu teor ‘coisal’/material (*Sachgehalt*)”.² Compreender essa distinção implica compreender também a “estrutura” e a dinâmica da obra de arte, como são apresentadas pelo filósofo nesse ensaio. Começamos pela diferenciação dos objetos de cada atividade.

Proponho que entendamos os teores como sendo duas camadas hermenêuticas primárias que compõem a obra de arte, no sentido de que é a partir delas, atravessando-as, que o crítico poderá alcançar uma infinidade de outras camadas de significação. Nesse sentido, seguindo a definição de Gagnebin (2014), o teor de coisa seria a espessa camada da realidade histórica incorporada ao texto literário na materialidade da língua particular na qual ele foi escrito (alemão, português, grego etc.). A partir dessa definição, ele seria, portanto, o lugar do tempo na obra de arte. O teor de verdade, por sua vez, corresponderia ao significado daqueles dados do real que compõem o teor de coisa. Mas não devemos entender aqui a noção de significado como o estabelecimento de um conceito imóvel passível de ser apreendido. Tampouco devemos achar que se trata de pensar esses teores a partir da distinção forma (*Form*) e conteúdo (*Inhalt*), como se no teor coisal estivessem signos que guardariam

2 Nessa parte, optei por fazer uso da tradução dos termos *Sachgehalt* e *Wahrheitsgehalt* proposta por Jeanne Marie Gagnebin (2014). A autora não aceita o uso da expressão teor factual proposta pela tradução corrente para *Sachgehalt* porque ela se remeteria a um fatalismo que não existiria na obra do filósofo.

arbitrariamente conteúdos a serem transmitidos a outro recipiente significativo, com o qual não teriam nenhuma relação íntima. Ao contrário, quem for guiado por essa tendência deve saber que a noção de teor (*Gehalt*) corresponde exatamente ao lugar onde conteúdo e forma são um só, como Benjamin (2009, p. 32) afirma em “Treze teses contra esnobes”. O filósofo toma o termo de Goethe exatamente para afastar o problema da separação e da contraposição que se faz comumente entre as duas esferas. Isso nos é afirmado por Gagnebin em nota ao ensaio “Dois poemas de Friedrich Hölderlin”,³ em que a comentarista presentifica o espírito do conceito goethiano a partir da remissão ao seguinte trecho do escritor, indicado por Pierre Rusch na tradução francesa do texto: “Disputa entre forma e sem forma. Privilégio do teor sem forma diante da forma vazia. O teor traz a forma consigo. Forma nunca é sem teor” (GOETHE *apud* BENJAMIN, 2011, p. 14).

Feita essa ressalva, podemos identificar na exposição benjaminiana três momentos da existência da obra de arte em que esses teores se relacionariam de diversas formas: o período da empatia temporal, o do espanto e do início da “pervivência” (*Fortleben*) da obra. A essa última fase, seguindo a nomenclatura sugerida pelo próprio autor, chamemos de fama. No ensaio sobre “A tarefa do tradutor”, escrito em 1921, um ano antes de analisar a obra de Goethe, Benjamin (2011, p. 105) define exatamente deste modo uma etapa específica da vida da obra: “Quando surge, essa continuação da vida das obras recebe o nome de fama”. Nesse mesmo trecho, ele chama a atenção ainda, por meio da distinção de nomenclatura, para o fato de que o período de “pervivência” (*Fortleben*) da obra não deve ser confundido com sua sobrevivência (*Überleben*). Em nota à tradução, Gagnebin explicita a necessidade de se atentar para a diferença que existe entre esses dois termos. Na língua portuguesa, ela foi explicitada por Haroldo de Campos por meio da criação do neologismo “pervivência” para a tradução do vocábulo alemão *Fortleben*. Per-viver traz consigo no prefixo escolhido pelo poeta e tradutor brasileiro as noções de continuidade, complementação, desvio, morte, destruição, reforço, aumento e intensidade. O termo sobrevida não abarca todos esses sentidos, e, como veremos adiante, o movimento crítico é acompanhado por todos eles. A sobrevida se relaciona apenas com a noção de prolongamento da existência da obra. A crítica deriva dela, mas é na pervivência que a vida da obra de arte irá alcançar,

3 Ver nota de Gagnebin ao ensaio “Dois poemas de Friedrich Hölderlin” em Benjamin (2011, p. 13).

de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e mais abrangente desdobramento.

Antes de prosseguirmos, vale ressaltar que tudo o que for dito aqui não se refere a obras de arte quaisquer, mas apenas às grandes obras, àquelas que duram na história. Isso é enfatizado por Benjamin tanto no texto sobre tradução como no ensaio de 1922. De acordo com o que Luciano Gatti (2009) escreveu em *Constelações*, a categoria de duração é utilizada aqui para enfatizar o caráter histórico da relação existente entre o teor de verdade e o de coisa. Ela remeteria a uma compreensão romântica de obra clássica, para a qual um texto literário, por exemplo, nunca poderia ser completamente apreendido, estando sempre aberto para uma nova crítica. Tal compreensão se relaciona, de acordo com o comentador, com o entendimento da obra como um organismo, que cresceria com o passar do tempo. No ensaio sobre o romance de Goethe, Benjamin pensaria a duração como “um processo de envelhecimento durante o qual a vida da obra se embota aos poucos e seu efeito desaparece” (GATTI, 2009, p. 54).

Podemos agora voltar nossa atenção para os problemas da obra no tempo e do tempo na obra. No primeiro momento da existência de um grande livro, a relação dos seus teores respeita o que Benjamin (2010^a, p. 12) chama de “a lei fundamental da escrita literária”. Se seu teor de verdade for significativo, como seria o de todo clássico, ele deve estar intimamente ligado ao seu teor de coisa, imerso nele. Essa aderência de uma esfera a outra deve ser praticamente imperceptível tanto para o escritor como para os leitores durante esse período inicial. De acordo com o filósofo, o amálgama aparecerá antes de tudo apenas como teor coisal. Mas não para seus contemporâneos: “os dados do real na obra apresentam-se, no transcurso dessa duração, tanto mais nítidos aos olhos do observador quanto mais se vão extinguindo no mundo” (BENJAMIN, 2010a, p. 12). O distanciamento histórico interposto entre leitor e obra literária é o que permitirá às coisas da realidade, antes vivas no cotidiano do receptor e, por isso, familiares a ele, destacar-se da superfície do texto como elementos estranhos.

O distanciamento histórico de que falamos aqui não parece ter exatamente a ver com uma distância temporal cronológica, com o intervalo entre a data de produção e o ato de leitura ou com os diferentes períodos da recepção. Antes, parece mais ter a ver com a percepção da violência da transitoriedade do tempo que se impõe inevitavelmente. Não existe um período de tempo cro-

nologicamente determinado para que essa violência se torne perceptível. Ela nos aparece no material mortificado da realidade histórica, na própria mortificação, quando nos deparamos com os dados do real e não os reconhecemos mais, quando não nos identificamos mais neles, quando, ao contrário, os enxergamos como elementos absolutamente estranhos, que nos espantam. Esse momento da quebra da empatia, que é o espanto, parece ser um momento em que o leitor experimenta algo como uma suspensão temporal do presente. Não se trata de suspender o presente para imergir na linearidade da narrativa, mas para que seja possível imergir na temporalidade não linear da obra de arte. No encontro com o estranho, de certo modo, nós mesmos seríamos retirados por um instante da linearidade da história e experimentaríamos outro tipo de temporalidade. É o espanto causado pela quebra da empatia que possibilitará a percepção da existência de uma alteridade temporal no texto, isto é, a percepção do passado no corpo do objeto,⁴ do tempo *na* própria obra de arte. É dessa maneira que se inicia a etapa em que os teores ficariam em relevo, quando finalmente o amálgama teor de coisa-teor de verdade poderia vir à tona. Mas isso não acontece. Benjamin (2010a) nos diz que o momento do conhecimento da alteridade é também aquele no qual se inicia o período da vida da obra em que a fusão entre os teores se desfaz. Esses movimentos não são consecutivos, mas simultâneos. Nesse período, os conhecimentos objetivos do passado, como ruínas, estarão cada vez mais visíveis aos nossos olhos, atuando como um véu sobre o teor de verdade. Quanto mais a existência dos dados se mostrar evidente com o estranhamento, mais o significado deles permanecerá oculto. Ao longo da duração de uma obra de arte, isto é, à medida que a distância histórica aumentar, mais se tornará necessário o atravessamento do teor coisal por meio de interpretações filológicas. Nesse ponto, torna-se imprescindível a tarefa do comentador.

Esse instante do conhecimento da alteridade temporal da obra é decisivo também para o crítico materialista. A emergência do teor de coisa como aquilo que contém a história é o brilho que permitirá ao leitor vislumbrar a opacidade cristalina do texto literário. Somos obrigados a ver que o texto tem um corpo que “possui história e não constitui apenas um cenário para ela” (BENJAMIN,

4 Nesse sentido, ao contrário do que o próprio Benjamin afirma no ensaio, talvez seja possível pensar que, no momento mesmo da concepção de um texto literário, haja um leitor capaz de ver e interpretar seu teor coisal por causa de sua capacidade de observar criticamente o espírito de seu tempo, promovendo a distância necessária para mortificá-lo, e assim promover uma verdadeira crítica, como o próprio Benjamin fez ao longo da década de 1930, ao pensar a arte de seu tempo.

2011, p. 105), e que ele se relaciona com uma temporalidade distinta da temporalidade cronológica que nos guia em nosso cotidiano. É assim que a obra de arte se torna visível como signo de uma imobilização messiânica, como central de forças heterogêneas tensionadas do passado que guarda uma nova configuração história em germe. Ante esse cristal, o interesse do comentador seria apenas clarificar para o presente os dados do real. Mas a análise demorada da especificidade do passado serviria para o crítico só como ponto de partida.

A observação do parágrafo inicial do ensaio sobre as “As afinidades eletivas de Goethe” nos permitiu perceber o seguinte movimento: no início, teor de verdade e teor de coisa estão unidos na obra; a distância histórica decanta os elementos tornando o teor coisal visível, isto é, trazendo à tona a obra de arte como um cristal de tempo-de-agora. Por tornarem a obra visível ao materialista como cristal, permitindo o trabalho posterior do crítico, “na medida em que se dissociam da obra, eles [os teores] tomam a decisão sobre a imortalidade da mesma” (BENJAMIN, 2010a, p. 13).

Estando clara a ideia de crítica com a qual estamos trabalhando, agora é possível perceber de que maneira o fantástico encontra lugar nessa dinâmica.

DO FANTÁSTICO PARA O CRÍTICO

Todorov (2017) inicia sua *Introdução à literatura fantástica* a partir de uma discussão sobre gênero. Enquanto para Benjamin a obra de arte é aquela que funda seu gênero, o que tem a ver com o modo de relação entre a história interna da obra, de sua recepção, e a história do mundo, para Todorov não é possível pensar literatura sem partir de uma concepção determinada de gêneros. Por isso, esse é o primeiro ponto de sua elaboração teórica. Ele chega a identificar literatura e gênero quando afirma que todo estudo de literatura participa necessariamente de um duplo movimento, a saber: “da obra em direção à literatura (ou ao gênero) ou e da literatura (ou gênero) em direção à obra” (TODOROV, 2017, p. 11). Essa identificação é esclarecida em uma definição posterior, segundo a qual “os gêneros são precisamente essas escalas através das quais a obra se relaciona como universo literário” (TODOROV, 2017, p. 12). Segundo o que o autor afirma, a apresentação do conceito de fantástico vem em um momento em que aparentemente as obras literárias que

lhes são contemporâneas parecem não pertencer a qualquer gênero, o que ele acha duvidoso.

De que se trata, pois, o gênero fantástico? Ele é definido por Todorov (2017, p. 31) do seguinte modo:

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. [...] O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. O conceito de fantástico se define pois com relação aos de real e de imaginário.

Para que o fantástico aconteça, é necessária, portanto, a existência de pelo menos cinco aspectos: uma construção literária dotada de uma verossimilhança interna capaz de conferir sentido ao todo que funciona como o real literário; uma personagem que ao se deparar com essa totalidade percebe que algo lhe escapa, algo não faz sentido na economia textual; a existência de um ou mais elementos que de fato causem estranheza, que perturbem a coesão; o leitor; e a hesitação em decidir sobre como lidar com o que escapa, o que parece ser o mesmo que dizer: a hesitação em decidir o que fazer com o elemento que causa estranheza.

Alguns desses aspectos aparecem como elementos básicos do fantástico no trecho que segue:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética” (TODOROV, 2017, p. 39).

Gostaria de chamar a atenção aqui para o terceiro ponto. Existe um aspecto interessante nele que pode nos ajudar a pensar algo que diz respeito à própria definição do gênero. Todorov não está propondo uma classificação por meio da qual será possível empreender a interpretação de uma obra sem que essa interpretação dê fim à própria possibilidade de que essa obra se mantenha dentro dessa classificação. Tomado assim, o gênero não tem como pretensão adequar e congelar a configuração sobre a qual ele é aplicado. Partindo de algumas definições, ele aponta muito mais para um estado comum, partilhado por algumas obras literárias em função daquilo que suas configurações suscitam no leitor em um “por enquanto” da leitura, em um instante. No *por enquanto* porque, “quando o leitor sai do mundo das personagens e volta à sua prática própria (a de um leitor), um novo perigo ameaça o fantástico. Perigo que se situa ao nível da interpretação do texto” (TODOROV, 2017, p. 37).

É importante salientar também que a manutenção do gênero depende de uma postura ativa do leitor, no sentido de manter a indecisão. No trecho, Todorov afirma que é importante que o leitor adote uma certa atitude. Como consequência, portanto, temos a ideia de que a manutenção desse estado ficcional é, pelo menos em certa medida, intencional, ele parte de uma recusa a outras sendas que se apresentam como chaves para abrir outras portas. Ao leitor deve interessar manter o equilíbrio, a suspensão de sentidos da dúvida.

A corda bamba é o lugar mais próprio ao fantástico. Esse é o lugar que o define. No momento em que o leitor se decide, a obra se torna outra coisa. Na perspectiva generalista de Todorov, esse *outra coisa* restringe-se a duas outras classificações: o estranho e o maravilhoso.

O fantástico, como vimos, dura apenas com o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem que devem decidir se o que percebem depende ou não da “realidade”, tal qual existe na opinião comum. No fim da história, o leitor, quando não personagem, decide, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico. Se ele resolve que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. O fantástico leva, pois, uma vida cheia de perigos, e pode se desvanecer a qualquer instante (TODOROV, 2017, p. 48).

Coerentemente com sua abordagem, o movimento que Todorov propõe é o de reclassificar o texto literário a partir do critério de decisão ativa do leitor. Mas proponho que tomemos outro caminho: o caminho que se mostra a partir da perspectiva do crítico, apontado por Benjamin.

Em termos práticos, o trecho sugere o seguinte caso: o leitor se depara com um texto literário. Esse texto lhe parece verossímil. Contudo, ele encontra um elemento estranho, que escapa a qualquer explicação conforme a estrutura interna do texto. É possível, mas não necessário, que esse elemento seja percebido também pelo herói que hesita com relação à realidade que a narrativa lhe apresenta. Nesse caso, é pela empatia que o leitor chegará à estranheza, àquilo que destoa. Aqui o leitor entra em contato com o fantástico por meio da representação da hesitação como a hesitação do herói. Considerando o modo como o crítico benjaminiano se relaciona com a obra de arte, apresentado no primeiro momento deste artigo, é importante perceber que essa estranheza, a princípio, nada tem a ver com aquele elemento estranho interno da obra capaz de quebrar a empatia e suscitar o comportamento crítico. Isso ocorre porque sua existência depende da identificação do leitor com a personagem e de uma falta de distanciamento dele em relação à obra.

Mas é também possível que a estranheza seja causada diretamente pela obra, sem a mediação da identificação com o herói, diz Todorov. E, nesse caso, a hesitação é imediata: ela é, em última instância, o próprio modo como a obra se apresenta. Aqui, o estranhamento causado pelo fantástico é o estranhamento causado diretamente pelos elementos extremos de um texto literário específico. Aqui estranhamento é espanto. Nesse sentido, a hesitação engendra a distância histórica que possibilita uma postura crítica. Ao engendrar essa distância, ele possibilita ao leitor a percepção da alteridade temporal da obra, confere o pressuposto que torna visíveis os teores de coisa e de verdade do texto literário – o que, como vimos, é imprescindível para que o texto continue vivo. A adoção ou não dessa postura crítica irá depender do leitor.

No caso da hesitação representada, também é possível alcançar esse momento. Mas o caminho é mais longo. Será preciso que o estranhamento causado na personagem seja percebido também como o estranhamento da obra. Se o leitor encontrar qualquer justificativa que dê conta daquilo para a personagem, justificando, por exemplo, psicológica ou religiosamente um fato destoante ou a percepção que o herói teve desse fato, o estranhamento se resolve e não será transferido para a obra. O estranhamento será desfeito antes de

se transformar em espanto. Se a hesitação, a dúvida, for mantida ativamente pela intenção do leitor, a obra se tornará uma obra estranha, e, ao abraçar o estranhamento, o leitor poderá se tornar um leitor crítico. Aqui é preciso ter paciência, sustentar a dúvida, sustentar o que há de fantástico.

O momento do perigo para o gênero é o momento de decisão do leitor. Ao abraçar a obra e dar início ao processo crítico tal como descrito por Benjamin, o leitor opta também pela morte do fantástico. Mas isso não é exatamente triste – nesse estágio, ele já cumpriu seu papel. Nesse sentido, a destruição do gênero é a condição de possibilidade de recriação da obra. Ele serve como guia, não é um fim em si.

Todorov's fantastic from a Benjaminian's point of view

Abstract

As Tzvetan Todorov (1970, p. 165) says in his *Introduction à la littérature fantastique*, the fantastic “is based essentially on a hesitation of the reader – the reader that identifies himself with the main character – about the nature of a strange event”. Considering this, my paper aims to observe how the concept of fantastic showed by the Bulgarian thinker can be articulated with the conception of art criticism exposed by Walter Benjamin (2010a) in his text entitled “Goethe's elective affinities”. Ultimately I would like to think if the moment of hesitation, essential for the existence of the fantastic, may also be fundamental to make possible the existence of the critique of a specific work of art.

Keywords

Fantastic. Benjamin. Todorov.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. As afinidades eletivas de Goethe. *In*: BENJAMIN, W. *Ensaaios reunidos: escritos sobre Goethe*. São Paulo: Editora 34, 2010a.

BENJAMIN, W. *Ensaaios reunidos: escritos sobre Goethe*. São Paulo: Editora 34, 2010b.

BENJAMIN, W. A tarefa do tradutor. *In*: BENJAMIN, W. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2011.

BENJAMIN, W. Treze teses contra esnobes. *In*: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas III: rua de mão única*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2009. p. 32.

GAGNEBIN, J. M. Comentário filológico e crítica materialista. Ensaio sobre Walter Benjamin. *In*: GAGNEBIN, J. M. *Limiar, aura e rememoração*. São Paulo: Editora 34, 2014.

GATTI, L. *Constelações: crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Loyola, 2009.

TODOROV, T. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Editions du Seuil, 1970.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2017.