





## Riegl e Benjamin: arte, história e teoria moderna

Sheila Cabo Geraldo

*O texto é parte de um capítulo sobre historiografia que compõe a tese de doutorado Arte e Modernidade Germânica, apresentada ao Departamento de História da UFF. Trata-se de análise teórica da permanência do pensamento histórico-crítico de Alois Riegl na filosofia da história e na metodologia de Walter Benjamin ao tratar da arte e dos objetos artísticos.*

*Walter Benjamin, Alois Riegl, modernidade.*

A Secessão de Berlim de 1911 foi um dos acontecimentos mais contraditórios e reveladores dos problemas que envolviam o sentido da arte, da história e da teoria artística no projeto moderno. Problemas que, de alguma maneira, nos alcançam hoje, seja no que diz respeito ao destino da arte, seja quanto à metodologia histórica no enfrentamento dos objetos artísticos.

Sob a direção de Louis Corinth, a Secessão agrupara na cidade alemã artistas franceses, como Derain e Vlaminck, chamando-os expressionistas e deixando de fora artistas alemães, mesmo os que se identificavam como participando dos movimentos de "renovação" da arte na Alemanha. Rose Carol Long<sup>1</sup> refere-se à reação de Max Osborn a essa Secessão enfatizando que o crítico considerava esses artistas alemães "expressionistas" e "ultramodernos", já que percebera sua grande ruptura com o Impressionismo, assim como reconhecera a importância que artistas como Cézanne e Gauguin tiveram para a arte moderna na Alemanha. Ainda citando as reações críticas à Secessão berlinense, Long refere-se à de Walter Heymann, que se lança em defesa da participação dos artistas alemães na sala dos expressionistas,<sup>2</sup> argumentando que artistas como Kirchner e Pechstein vinham mostrando, em várias exposições, a coerência de seus trabalhos em relação à arte mais moderna francesa. Heymann identifica nos alemães não só a influência de Gauguin, mas também a de Matisse, o que mais reforça sua teoria. Além disso, argumenta Long, os textos de Matisse e Maurice Denis teriam efetivamente servido de

base para textos alemães de defesa do antinaturalismo, identificado como a principal característica moderna.<sup>3</sup>

Surpreendente, entretanto, é o texto de 1911 Um protesto de Artistas alemães editado por Carl Vinnen (1863-1922),<sup>4</sup> um pintor de paisagem que havia pertencido à colônia de Worpswede, perto de Bremen, tornando-se membro da Secessão de Berlim em 1903. Vinnen faz críticas ferozes à arte francesa, reclamando dos artistas novos alemães por estarem perdendo as "qualidades primitivas nórdicas". Considerava que esses artistas, que se deixavam "influenciar", estivessem traíndo a Alemanha. Seu texto desencadeia uma antologia denominada *A Luta pela Arte: a resposta ao "Protesto dos artistas alemães"*, que negava a conspiração e afirmava a importância dos critérios artísticos, independente das fronteiras nacionais.

Wilhelm Worringer<sup>5</sup> (1881-1965) participou dessa antologia e procurou relacionar as novas direções artísticas à metafísica e à tradição primitiva, chamando atenção para as consequências que o racionalismo ocidental provocara, ou seja, a fragmentação e o limite da experimentação. Levanta, ainda, uma importante questão para a época, que se refere às diversas fontes artísticas sobre as quais os modernos alemães teriam construído sua poética. Tendo sido um dos primeiros a fazer uma defesa teórica da "nova arte", sua tese de doutorado, *Abstraktion und Einfühlung* (Abstração e Empatia), publicada em 1908, passou a ser uma espécie de guia para os artistas que viviam na Alemanha. Assim é que

em 1911, ao escrever o texto para a coletânea *A luta pela arte*, defende esses novos artistas que se identificaram com suas teses. Em resposta a Vinnen, argumenta que a nova arte, dita por seus detratores "sem forma", decadente e superficial, está, em verdade, ligada à metafísica e à tradição primitiva. Argumenta que a herança clássica do Renascimento europeu, cujo foco é o ilusionismo e o racionalismo, traçou uma barreira contra os valores metafísicos, deixando o homem fechado no mundo das aparências. Conclama os observadores a aprenderem os segredos da arte primitiva para que se desliguem do individualismo e da condição fragmentada da arte do passado recente.

Reconhecendo o texto de Vinnen como sintomático da crise de seu tempo, ou seja, sintomático da necessidade que se impõe de uma reflexão sobre a concepção de arte, que agora se torna inadiável, também considera que esse seja o momento de uma reflexão profunda sobre a relação da arte com a história. Ele diz:<sup>6</sup>

*Onde o público despreparado e regressivo vê, e só pode ver, os produtos da auto-indulgência e sensacionalismo idiota, nós sentimos necessidade histórica.*

Worringer continua o texto fazendo uma impressionante leitura da arrogância e do sentimento de superioridade dos europeus, que ele vê estarem se curvando diante da "grandeza fundamental da vida primitiva e da expressão artística".<sup>7</sup> Assim é que o historiador considera que já não lhe restam dúvidas de que a arte primitiva não seja determinada por nenhuma falta de habilidade, mas por uma diferente concepção do propósito artístico, "um propósito que permanece em uma grande e elementar base, de sorte que nós, com nossa bem polida visão da vida, não podemos conceber".<sup>8</sup>

Evidentemente, a base do pensamento de Worringer vem da Escola de Viena, principalmente de Alois Riegl (1858-1905). O conceito riegeliano de *Kunstwollen* parece estar perpassando suas tentativas de determinar os

diferentes propósitos ou as diferentes "intenções" na arte. O conceito de Riegl teria aberto a brecha para que historiadores negassem normas estéticas atemporais para a arte, baseados num ideal artístico. Reunindo as duas tradições, a pesquisa erudita museográfica e a especulação estética acadêmica, Riegl teria refutado a concepção de que cada período artístico teria uma etapa de ascendência e outra de decadência, negando, portanto, a sucessão progressiva por superação de épocas, o que vai ser de grande importância também para Walter Benjamin na análise do 'drama barroco', assim como teria sido referência de Ernst Bloch, em suas reflexões sobre o próprio Expressionismo.

Segundo Paul Philippot,<sup>9</sup> Riegl defende, de acordo com o sentido historicista alemão do século 19, a idéia de que a história da arte deveria ser vista numa perspectiva de história universal, em que a compreensão de um período dado implica os que o precederam e que contribuíram para fazê-lo daquela maneira, mas também defende a idéia de uma consciência do ponto de vista do historiador, marcada pelas tendências de sua própria época. Assim é que nenhum período seria negligenciável, já que seria uma espécie de ligação do passado com o presente, como também a história dos objetos de arte deixaria de ser fazer datação e atribuição de objetos, para ser uma pergunta sobre o que os motiva.

Pretendendo "fundar uma história da arte científica na especificidade da arte", Riegl lança para a história da arte as bases de uma grade conceitual teórica destinada a caracterizar as diferentes formas históricas do *Kunstwollen*,<sup>10</sup> uma grade que, entretanto, porque Riegl sempre esteve apegado à análise dos fenômenos individuais, se constitui mediante a práxis do trabalho histórico, quando os conceitos críticos só são elaborados na medida em que tenham sido reclamados pela caracterização. Ao ater-se aos fenômenos, Riegl entendia que nada os poderia caracterizar a não ser por meio de uma relação com a história da arte como um todo, em que cada estilo se situa e se distingue, procedendo, então, uma definição por comparação e por oposição. Cada vez que quis definir as particularidades da arte de uma

época e de um artista, ele a comparou e a opôs às de outras épocas ou de outras culturas. Ao mesmo tempo em que trabalha no plano histórico, vê a necessidade de precisar e coordenar, no plano teórico, os conceitos suscitados nessas confrontações. Tenta forjar instrumentos de conceitualização dos elementos, que na "estrutura" revelam um *Kunstwollen*.

A importância da contribuição de Riegl para a historiografia – e não só para a moderna historiografia que se desenvolve na Alemanha, com Worringer, mas, sobretudo, para a historiografia da arte e da cultura moderna – pode ser medida, ainda, pela influência que exerceu na metodologia histórica de um dos principais pensadores da história da cultura e da arte do século 20, que foi Walter Benjamin. Wolfgang Kemp<sup>11</sup> escreveu um instigante ensaio sobre a proximidade entre a metodologia usada por Benjamin e a defendida por Riegl, principalmente aquela presente no livro sobre a arte na Roma antiga. Kemp diz que até mesmo Wölfflin<sup>12</sup> havia eleito Riegl seu "pai espiritual", assim como havia considerado o livro de Panofsky e Saxl, *Melancolia de Dürer*, a última palavra de uma pesquisa "incomparavelmente fascinante", que se desenrolava naquele início de século tanto na Áustria quanto na Alemanha. O que Kemp se pergunta é se Benjamin havia tomado consciência dessa pesquisa no campo da estética, considerando-se seu interesse por arte e história da arte, haja vista sua tese de doutoramento sobre o conceito de crítica de arte. Analisando as resenhas que Benjamin passa a escrever para jornais desde então, destaca um grupo delas, publicado em *Literarische Welt* com o título de Livros que são sempre atuais. Parece que Benjamin havia feito resenhas, entre outros, do livro *A Arte da Roma Antiga*,<sup>13</sup> em que Riegl se ocupava, além do estabelecimento de uma concepção de arte, da pesquisa histórica da arte do ponto de vista metodológico. *A Arte na Roma Antiga* seria, assim, um livro capital para Benjamin, especialmente no que diz respeito ao método de abordagem do objeto artístico. Para Benjamin, Riegl ali formulara um programa de análise da obra que, prioritariamente, parte da condição de "pertencer" do objeto, ou seja, de estar no fluxo *continuum* da história, para

poder conceber a obra, então, do ponto de vista da "fisiognomia", ou seja, de uma concepção histórica que, sem ser formalista, se concentra nos objetos. Benjamin, seguindo Riegl, aposta num "amor pelo objeto", que reconhece a "radical unicidade da obra" e diz que esse amor penetra até o fim de sua intimidade, como no íntimo de uma mônada, que, como sabemos, não tem fim, mas traz em si a "miniatura do mundo".

Assim é que Kemp vê tanto Riegl quanto Benjamin compartilharem uma "mirada" constantemente voltada para a obra de arte singular. Mas se Riegl, assim como Benjamin, dá atenção primeiramente à forma, isso não significa que um e outro entendam a forma de maneira autônoma. Enquanto a forma em Riegl é expressão de "querer artístico" – que por sua vez não era um fenômeno isolado, mas análogo a outras manifestações do "querer" de época –, em Benjamin é "expressão integral da tendência religiosa, metafísica, política e econômica de seu tempo". Benjamin escreve:

*Quando a obra de arte singular é vista como um cômputo específico e não ainda exposto pela "ciência estética", a obra se delinea a nossos olhos em toda sua potente novidade e vizinhança. Se de início considerava-se a obra na medida de um simples meio de conhecimento, ou seja, pista de outra obra que ali não está incluída, hoje aparece como um pequeno mundo fechado em si e independente.*<sup>14</sup>

Com muito propósito, Kemp reconhece, entretanto, que o mais significativo na concepção histórica de Benjamin continua sendo a cautela na aproximação dos objetos com vistas a uma decifração de conexões, que são sempre densas e intrincadas. Benjamin aposta numa "imersão material" coincidente com uma concepção de "produção coletiva da imagem". Se faltava – como na observação de Adorno<sup>15</sup> – uma "direta recondução da particularidade histórico-artística, ou histórico-cultural, ao acontecimento da história social",<sup>16</sup> para Benjamin, entretanto, o que importava era o empenho em movimentar-se sobre um objeto contornado de eventos e correlações de caráter estético-histórico. Em sua história

não haveria possibilidade de um olhar nítido,<sup>17</sup> mas de um olhar impregnado por uma constelação de fenômenos que se confundem e se sucedem, como num caleidoscópio, proporcionando rica e variada combinação de figuras. O que Benjamin faz é explorar essa observação do tipo fisiognômica, que exige dos objetos sua capacidade de se mostrar. O procedimento conduzir-se-ia pela articulação e, mediante formulação analógica, exporia essa multiplicidade de conexões, permitindo o desvelar-se do objeto único, que concentra o social.

Não foi só do ponto de vista do método, entretanto, que Benjamin se aproximou de Riegl. Ambos tiveram a história da percepção humana como tema, o que se reflete na eleição do objeto e permeia o próprio método. O mais interessante nessa leitura que aproxima Riegl e Benjamin parece ser justamente a identificação de uma "existência aurática da obra de arte" anunciando-se em Denkmalskultus, redigido por Riegl em 1903.<sup>18</sup> Esse ensaio é uma introdução à lei austríaca sobre a tutela dos monumentos, em que o historiador se questionava sobre as qualidades que uma obra de arte adquiriria e sobre as que perderia com o tempo. Partindo do pressuposto de que o puro "valor artístico" da obra não é determinável objetivamente, Riegl assegura que o que permanece, em verdade, é o "valor de memória", que ele distingue em "valor histórico" e "valor de época". O valor histórico ficaria evidenciado pelo resíduo que consente ao pesquisador reconhecer as circunstâncias precisas nas quais a obra teve origem. O valor de época é mais complicado, porque seu acesso inclui a ação do público, que não absorve a obra na aparência que lhe era própria na origem, mas através da pátina acrescentada pelo tempo transcorrido desde sua origem.

Para Benjamin, o "valor da obra" aproxima-se do que Riegl considerou "valor artístico", ou seja, constitui-se em um tempo determinado, que não permanece, a não ser, como vimos, enquanto memória. Entretanto, ao que Riegl denominou "valor histórico", Benjamin, criticamente, desconfiando da possibilidade de uma "pesquisa histórico-científica", chama

"documentariedade histórica do objeto", que se assenta em sua "duração material", mais próxima do que Riegl chamou de "valor de época". Esse "valor de época" em Riegl corresponderia à "aura" benjaminiana, conceito que inclui as transformações em cultura na determinação do valor. Kemp afirma que a aproximação entre o texto de Riegl sobre os monumentos e o texto A Obra de arte na época de suas técnicas de reprodução, de Benjamin, revela que ambos consideram que faz parte da determinação da obra de arte a condição a que era sujeita em uma determinada época. Kemp diz:

*O fato de que a história se deposite na obra não constituía decerto um obstáculo, no seu ponto de vista, mas era a premissa – e ainda a motivação mais favorável – de sua recepção ou de uma modalidade perceptiva ainda difusa e todavia na eminência de esvaír-se por inteiro (...). Pode-se dizer que tanto Riegl quanto Benjamin conservam uma atenção particularmente intensa pelos signos de consumação e declínio que acompanham os objetos. Ambos enfrentam o tema da ruína (...). O último Benjamin recolhe no objeto a presença de "rachaduras" que não são mais a presença da idade, ou seja, da natureza, mas o êxito de uma ação abrasiva que é perpetrada pela sociedade em si mesma. Essas "rachaduras" compõem a superfície dos produtos mais modernos.<sup>19</sup>*

A concepção do objeto artístico como objeto aurático está nitidamente associada à visão do historiador como aquele que é capaz de passar do objeto singular à função cultural. Na concepção de Benjamin, Riegl havia aberto a possibilidade de considerá-la em si mesma, abrindo, por sua vez, a de a arte ser estudada de forma monográfica. A monografia seria uma abordagem historiográfica decididamente associada à visão dos fenômenos enquanto concentradores de sentidos. Benjamin teria levado essa possibilidade a seu máximo e aberto um campo definitivo para a historiografia da arte moderna, já que a monografia permitiria tratar o "insignificante", o "inaparente", em que o pesquisador veria a história brotar.

O texto de Kemp tem interessante desdobramento, resultado de uma



**Moderner Unterricht in Malerei**  
**Leiter: M Pechstein u. E L Kirchner**  
**Auskunft: Wilmersdorf Durlacherstr 14**  
Montag u. Sonnabend 12-1 Uhr Kunstverlag Dr. G. G. G.

investigação das relações possíveis entre Benjamin e o Círculo de Warburg,<sup>20</sup> que permaneceu na Alemanha até 1933 e operou uma espécie de continuação das pesquisas de Riegl. Benjamin tomou conhecimento do Círculo, e, segundo Kemp, Hoffmannstal, que tinha Benjamin em alta conta, havia mandado a Panofsky o capítulo sobre a melancolia do livro *A Origem do Drama Barroco Alemão*, esperando uma apreciação positiva, o que não ocorreu.

Pressupõe-se que a crítica negativa de Panofsky deveu-se ao fato de o Círculo seguir a orientação de Ernst Cassirer, tendo Panofsky percebido as restrições benjaminianas ao neokantismo que, quando define a "síntese recreativa", está propondo uma aproximação interpretativa, o que impõe um sujeito que fala e não, como em Benjamin, se cala. O processo de história e crítica de arte benjaminiano, no que traz a história riegeliana em sua base, está

exatamente no 'drama' exposto. Na essência do Barroco estariam implícitas as concepções de crítica e da filosofia da história de Benjamin. O crítico salva seu "objeto mergulhando nele até se perder";<sup>21</sup> ruma, penetra seu objeto até as entranhas e lhe atribui a possibilidade de vaticinar, até que a crítica se cale diante do objeto que deixou de ser mudo.

As restrições benjaminianas, especialmente a que seria a "interpretação subjetiva kantiana", conforme assinala Kemp, revelam significativa impossibilidade de se traçar uma linha direta entre Panofsky e Benjamin, o que, entretanto, não acontece entre Benjamin e Warburg, que, como o próprio Benjamin, não obedece a obrigações profissionais e ama passear no âmbito de várias disciplinas, fazendo o que Kemp chamou de "montagem material".

A história da arte como montagem, com suas características de reorientar, revitalizar e reutilizar, é que vai, de acordo com Ernst Bloch,<sup>22</sup> averiguar a antiga cultura, vista da viagem e da perplexidade, não mais da formação. Para Bloch, a montagem seria capaz de, originária da desagregação dos elementos da realidade, reunir suas partes em novas figuras, antes um método utilizado para fins decorativos (Worringer), puro entrelaçamento arbitrário (imediatamente) de partes. A montagem, que Bloch denomina mediata, estaria em consonância com uma nova concepção de tempo histórico, não linear, que se apóia numa reflexão entre passado e presente. Essa é a mesma concepção de tempo que Benjamin defende e aplica em Rua de mão única, em que o presente, um "agora", não é mera expressão de continuidade do passado, ou seja, não é consequência do passado imediato.

De acordo com Riegl, na montagem não existem "épocas de progresso" se contrapondo a "épocas de decadência". A montagem improvisa com fragmentos, não chegando a nenhuma forma rígida. Não se identificando com formas estáveis, ela é como o jazz, mistura máquinas e sentimentalidade. Foi no Expressionismo, segundo Bloch, que a montagem encontrou formas superiores, com um jogo rico de cruzamentos. A montagem, aí, surge como utilização mediata do que já é

"suspeito", ou seja, das contradições, o que fará com que as formas sejam irregulares e inacabadas. Mas, acima de tudo, a montagem não busca a trapaça do caleidoscópio, não busca fazer dos fragmentos das formas existentes uma nova forma fechada, uma totalidade. Ela é "montagem sonho", como é, também, a maneira como Walter Benjamin escreve o "trabalho das passagens".

Bloch estabelece uma conexão direta entre Rua de mão única, que Benjamin escrevera em 1928, como parte do projeto de *Das Passagen-Werk*,<sup>23</sup> (Trabalho das Passagens) – designação das galerias cobertas francesas do século 19 –, e o que chama de "surrealismo pensante". Ali, a montagem mediata é utilizada como reflexão filosófica. Benjamin opta por uma reflexão fragmentada, micrológica, uma verdadeira arqueologia dialética do cotidiano, que nada tinha de irracional nem de subjetividade incoerente. Não é nada arbitrário, nem um caleidoscópio vazio, assim como não está assentada num eu estável; muito ao contrário, são as coisas em fragmentos, que ao se relacionar, estabelecem relações com o sujeito e significam.

Sheila Cabo Geraldo é historiadora e professora de História da Arte do Instituto de Artes da Uerj e do Curso de Especialização em História da Arte e da Arquitetura da PUC-Rio.

## Notas

- <sup>1</sup> Long, Rose Carol W. *German Expressionism. Documents from the End of Empire to the Rise of National Socialism*. New York: Hall and Co., 1996.
- <sup>2</sup> Long, Rose Carol W. *Op. cit.* Long diz ainda que a questão de Heymann é razoável, já que os artistas do Die Brücke vinham tratando as cores, a forma e o espaço, já há alguns anos, da mesma maneira que os artistas franceses faziam agora.
- <sup>3</sup> Long cita o crítico Max Rafael, que, assinando A R. Schönlink, escrevera o texto introdutório para a Nova Secessão, de 1911, e escreve para *Der Sturm* uma síntese de "Notas de um Pintor", de Matisse. Cf. Long, R. C. *Op. cit.*: 4.
- <sup>4</sup> Vinnen, Carl. "Quousque Tandem", Ein Protest deutscher Künstler, Jena, Eugen Diederichs, 1911, reeditado por Rose Long, *op. cit.*: 5.
- <sup>5</sup> A esse respeito, Worringer, no texto que responde a Vinnen, diz: "Ele, que realmente sabe o que é ser alemão, que sabe toda a história da arte alemã, ele sabe que não nos foi dado, com nossa ambigüidade nata e com nossa instintiva, sensual, inata incerteza, achar o caminho para a forma (...) ele sabe que nós sempre pegamos caminho primeiro de fora da Alemanha, que sempre precisamos desistir e nos perder para achar nosso ser real. Essa foi a tragédia e a grandeza de Dürer a Marées, e ele, que quer cortar nossa arte da interação com outros mundos, está traindo nossa tradição nacional (...) para mim, a qualidade característica da história da arte alemã tem sido sempre o teatro do engajamento e essa apaixonada luta em sua própria estreita fronteira. Eu não gostaria de estar sem essa tragédia, essa ambigüidade, porque isso tem dado à arte alemã sua dinâmica singular". Worringer, W. *Apud* Long, R. C. *Op. cit.*
- <sup>6</sup> Worringer, W. O desenvolvimento histórico da Arte Moderna. *Apud* Long, R. C. *Op. cit.*
- <sup>7</sup> *Ibid.*
- <sup>8</sup> *Ibid.*
- <sup>9</sup> Philippot, Paul. *L'origine de l'art baroque à Rome de Alois Riegl*. Apresentação. Paris, Éditions Klincksieck, 1993.
- <sup>10</sup> O conceito de *Kunstwollen* teve importantes desdobramentos na história da arte do século 20, introduzindo na história a idéia de uma "força supra-individual", objetiva, que se manifesta na atividade de grupos de pessoas. Foi sobretudo interpretado por Erwin Panofsky, para quem o *Kunstwollen* caracteriza-se como um sentido imanente que a crítica, no final de um processo de interpretação, decifra nos fenômenos artísticos. "Nessa ótica, o sentimento de necessidade ou pulsão, que o historiador de arte acredita reconhecer no desenvolvimento de um estilo, não é a realização de uma essência ao longo da sucessão de obras, mas a expressão da coerência de sentidos que a interpretação do historiador liberta dos fenômenos. Não tem um caráter psicológico, tem um caráter transcendental, percebendo a arte em sua essência própria e não em função de fatores exteriores (circunstâncias históricas, pressupostos psicológicos, analogias estilísticas). O conceito, lido por Panofsky, define-se a partir de categorias ou conceitos fundamentais, a priori, que se referem não ao fenômeno em si, mas às condições de seu ser-em-si, e de seu ser-como". Cf. Philippot, Paul. *Op. cit.*: 11.
- <sup>11</sup> Kemp, Wolfgang. Walter Benjamin e la scienza estetica. I: i rapporti fra Benjamin e la Scuola Viennese. In *Aut-Aut*, Firenze, n.189-90, 1982.
- <sup>12</sup> Wölfflin, H. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo, Martins Fontes, 1984.
- <sup>13</sup> Kemp cita a tradução italiana *Arte tardoromana*, editada em Torino, em 1959.
- <sup>14</sup> Benjamin, W. *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, 1972, vol. III, *apud* Kemp, *op. cit.*: 228.
- <sup>15</sup> Adorno, T.W. *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino, 1972, citado por Kemp, *op. cit.*: 222.
- <sup>16</sup> *Apud* Kemp, *op. cit.*: 222.
- <sup>17</sup> Kemp diz que decerto Benjamin considerara as críticas de Adorno, mas que apoiado em Riegl afirma a categoria de expressão, útil na concepção de uma relação entre a base e a produção artística supra-estrutural. Essa seria uma posição que inclui, necessariamente, a distância dos modelos mecanicistas de espelhamento, que Benjamin efetivamente repeliu. Cf. Kemp, *op. cit.*
- <sup>18</sup> Riegl, Alois. Reeditado em *Gesammelte Aufsätze*, 1929.
- <sup>19</sup> Kemp, W. *Op. cit.*: 226.
- <sup>20</sup> Kemp, W. W. Benjamin e la scienza estetica II: Walter Benjamin e Aby Warburg. Firenze, *Aut-Aut*, 1982.
- <sup>21</sup> Rouanet, Sérgio Paulo. *Édipo e o Anjo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981: 20.
- <sup>22</sup> Bloch, Ernst. *The Utopian Function of Art and Literature. Selected Essays*. London/Massachusetts: MIT Press, 1988.
- <sup>23</sup> O texto de Benjamin editado em 1982 como *Das Passagen-Werk*, como explica Willi Bolle, foi separado em duas partes, tendo uma permanecido fragmentária, e a outra constituindo o livro sobre Baudelaire. Além disso, houve uma dispersão, por vários volumes, dos ensaios complementares escritos por Benjamin. Willi Bolle ainda se refere à edição brasileira, cujas traduções parciais "nem sempre respeitam o original". Bolle, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*. São Paulo: Fapesp/Edusp, 1994.