

MEMÓRIAS E RECONCILIAÇÕES: PORTINARI SOB A LENTE DE WALTER BENJAMIN**MEMORIES AND RECONCILIATIONS: PORTINARI UNDER THE LENS OF WALTER BENJAMIN** <https://doi.org/10.63330/aurumpub.018-006>**Geraldo Pieroni**

Doutor em História pela Université Paris-Sorbonne (Paris IV)
Professor-pesquisador no PPGCom – Universidade Tuiuti do Paraná
LATTES: 5942523122018910

Alexandre Martins

Doutor em Filosofia pela PUC-Paraná
Professor no Centro Universitário Santa Cruz e Diretor de Inovação no Colégio Medianeira de Curitiba
LATTES: 4107941408820978

RESUMO

Este artigo investiga o conceito de "reconciliação alegre" formulado por Walter Benjamin em sua obra "Rua de Mão Única" (1928) e sua aplicabilidade à análise da pintura social brasileira, especificamente nas obras de Cândido Portinari dos anos 1930-1940. A partir da frase "A humanidade deve despedir-se de seu passado reconciliada – e uma forma de reconciliação é a alegria", examinamos como Benjamin propõe uma ética da memória que recusa tanto o esquecimento quanto o ressentimento paralisante. Em seguida, demonstramos como Portinari, em pinturas como *Mestiço* (1934), *Café* (1935) e a série *Retirantes* (1944), elabora pictoricamente uma reconciliação com o passado colonial e as injustiças sociais brasileiras, tornando visíveis os "vencidos da história" sem idealizá-los ou vitimá-los. A análise revela que a alegria benjaminiana não se configura como negação do sofrimento, mas como sua transfiguração dialética: ela acolhe a dor sem suprimi-la, sublimando-a em uma representação que lhe confere dignidade. Nesse horizonte, a alegria se estabelece como categoria simultaneamente filosófica, política e estética, capaz de afirmar a vida em meio às ruínas.

Palavras-chave: Walter Benjamin; Cândido Portinari; Filosofia da história; Memória social; Pintura brasileira; Arte e política.

ABSTRACT

This article investigates the concept of "joyful reconciliation" formulated by Walter Benjamin in *One-Way Street* (1928) and its applicability to the analysis of Brazilian social painting, specifically in the works of Cândido Portinari from the 1930s and 1940s. Drawing on the phrase, "Humanity must bid farewell to its past reconciled – and one form of reconciliation is joy," we examine how Benjamin proposes an ethics of memory that refuses both forgetting and paralyzing resentment. We then show how Portinari, in paintings such as *Mestiço* (1934), *Café* (1935), and the *Retirantes* series (1944), pictorially elaborates a reconciliation with Brazil's colonial past and social injustices, making the "vanquished of history" visible without idealizing or victimizing them. The analysis reveals that Benjaminian joy does not negate suffering but transfigures it dialectically: it embraces pain without erasing it, sublimating it into a representation that grants it dignity. In this perspective, joy emerges as a category that is simultaneously philosophical, political, and aesthetic, capable of affirming life amid ruins.



Keywords: Walter Benjamin; Cândido Portinari; Philosophy of history; Social memory; Brazilian painting; Art and politics.



1 INTRODUÇÃO

Na história da filosofia, a alegria assumiu muitos significados. Para Platão (427-347 a.C.) e Aristóteles (384-322 a.C.), ela não era simples prazer, mas fruto da vida orientada ao bem e à virtude. Os estoicos, como Sêneca (4 a.C.–65 d.C.), a entendiam como serenidade diante da ordem racional do cosmos. Em Agostinho (354-430), a alegria verdadeira só se encontra em Deus, como plenitude do amor. Spinoza (1632-1677) a concebeu como aumento da potência de existir, passagem a um estado de maior perfeição. Kant (1724-1804) a subordinou ao dever moral, como algo secundário à ação ética. Nietzsche (1844-1900), ao contrário, colocou-a no centro: alegria trágica, dionisiaca, afirmação da vida mesmo no sofrimento.

Walter Benjamin (1892-1940) dá à alegria um sentido completamente novo. Para ele, ela não é recompensa moral, serenidade metafísica ou mera afirmação vitalista, como já fora concebida na tradição filosófica. A alegria benjaminiana é antes de tudo uma forma de reconciliação com o passado. Ela não significa esquecimento ou negação das dores e perdas, mas a capacidade de assumir a memória histórica sem ser aprisionado por ela. Nesse sentido, a alegria torna-se um gesto crítico, pois permite avaliar o passado, reconhecer suas ruínas e injustiças, e recusar a naturalização do sofrimento. Ao mesmo tempo, é um gesto messiânico, pois abre espaço para a redenção: ao transformar o peso da história em potência, cria-se uma despedida reconciliada que não apaga as marcas do tempo, mas as converte em esperança ativa. Assim, a alegria deixa de ser mero estado psicológico e se torna uma categoria histórica e ética, sinal de uma humanidade capaz de reconciliar-se consigo mesma e com seu passado, sem perder a consciência crítica e a capacidade de sonhar um futuro transformado.

A relação entre memória, trauma histórico e representação artística constitui um dos problemas centrais da modernidade. Como as sociedades devem confrontar seus passados violentos sem cair nem no esquecimento amnésico nem na melancolia paralisante? Esta questão atravessa o pensamento de Walter Benjamin (1892-1940), filósofo alemão cuja obra se desenvolve no contexto catastrófico da Europa entre guerras, marcada pelo colapso da experiência tradicional e pela ascensão dos totalitarismos.

Em “Rua de Mão Única”, publicado em 1928, Benjamin formula uma proposição aparentemente paradoxal: “A humanidade deve despedir-se de seu passado reconciliada – e uma forma de reconciliação é a alegria” (BENJAMIN, 1987). Esta frase, inserida na seção “Destino e Caráter”, condensa uma filosofia da história que rompe com o progressismo linear e o romantismo nostálgico, propondo a alegria como categoria filosófica e política capaz de elaborar o passado sem negá-lo.

Contemporaneamente, no Brasil dos anos 1930-1940, o pintor Cândido Portinari (1903-1962) desenvolvia um projeto artístico de representação dos trabalhadores rurais, dos retirantes nordestinos e dos afrodescendentes – sujeitos historicamente marginalizados pela narrativa oficial brasileira. Suas obras, neste artigo analisadas, *Mestiço* (1934), *Café* (1935) e a série *Retirantes* (1944), configuram uma poética

visual que, argumentamos, opera uma reconciliação benjaminiana com o passado colonial e suas persistências no presente republicano.

Propomos uma leitura cruzada entre a filosofia benjaminiana da memória e a pintura social portinariana, demonstrando como ambos os autores, em contextos distintos, elaboram formas de reconciliação com o passado que não apagam a violência histórica, mas a transformam em potência crítica e dignificante. Na primeira seção, contextualizamos histórica e filosoficamente o conceito benjaminiano de reconciliação alegre; na segunda, analisamos sua operacionalização nas três obras de Portinari; na terceira, discutimos as implicações metodológicas desta leitura para os estudos de arte e memória.

2 RECONCILIAÇÃO ALEGRE: CONTEXTO E CONCEITO EM WALTER BENJAMIN

A obra “Rua de Mão Única”, escrito durante a República de Weimar (1919-1933), período de intensa turbulência na Alemanha pós-Primeira Guerra Mundial. O trauma coletivo da guerra, que ceifou milhões de vidas e dilacerou o tecido social europeu, coexistia com uma crise econômica devastadora – hiperinflação, desemprego massivo e instabilidade política marcavam o cotidiano alemão (LÖWY, 2005). Simultaneamente, a modernização acelerada transformava radicalmente a experiência urbana: o cinema, o rádio, o automóvel e a fotografia alteravam as formas de percepção e as relações com o tempo e o espaço.

Neste cenário, emergia também a ameaça totalitária. O fascismo italiano já estava consolidado desde 1922, e na Alemanha, movimentos de extrema-direita instrumentalizavam o passado mitificado para fins políticos, preparando o terreno para o nazismo que ascenderia ao poder em 1933. Benjamin, intelectual judeu e marxista heterodoxo, percebia agudamente como o passado poderia ser mobilizado tanto para a redenção quanto para a barbárie.

É diante deste contexto que Benjamin propõe uma relação não-nostálgica e não-ressentida com o passado – uma postura revolucionária contra a tendência de sua época de mitificar ou recalcar a história recente. A reconciliação alegre surge, portanto, como alternativa teórica e prática às duas armadilhas da memória: o esquecimento conveniente e a fixação melancólica.

Benjamin desenvolve uma filosofia da história que rompe com a concepção linear e progressista dominante no século XIX. Para ele, o passado não está morto, mas permanece vivo, exigindo redenção. Como Gagnebin (1999, p. 91) explicita, a rememoração benjaminiana “não é um simples lembrar-se de, mas [...] uma tentativa de salvar o passado, de lutar contra o esquecimento, de manter viva a memória dos vencidos”.

A proposta da reconciliação alegre de Benjamin surge como um diálogo crítico com a tradição melancólica alemã, presente em Goethe, Schopenhauer e na cultura romântica, que tende a fixar-se no passado e, assim, paralisa o movimento da vida. Para Benjamin, a alegria representa o oposto dialético: ela permite elaborar o passado, transformando memórias de dor e perda em força para avançar. Nesse sentido,



a alegria não nega o sofrimento, mas o supera de maneira dialética (*Aufhebung*), no sentido hegeliano, preservando a lembrança do trauma enquanto abre espaço para a liberdade e o futuro. Trata-se, portanto, de um acerto de contas consciente com a história, longe do perdão amnésico ou da resignação melancólica, em que a memória dolorosa se torna ponte para a esperança e para a ação transformadora. A alegria benjaminiana não configura escapismo sentimental, mas possui dimensão política e emancipatória. Ela opera contra três tendências dominantes: Contra a instrumentalização fascista do passado, que mobilizava memórias míticas para legitimar projetos autoritários; Contra o progresso burguês, que pretendia "esquecer" as injustiças fundadoras da modernidade capitalista; Pela abertura utópica, pois a reconciliação genuína com o passado permite imaginar futuros alternativos.

Esta concepção antecipa temas centrais das "Teses sobre o Conceito de História" (1940), obra derradeira de Benjamin escrita às vésperas de seu suicídio na fronteira franco-espanhola. Ali, ele afirma: "Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'como ele de fato foi'. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo" (BENJAMIN, 1994, p. 224). A reconciliação alegre é precisamente esta apropriação da reminiscência que salva o passado do esquecimento imposto pelos vencedores: "Só à humanidade redimida cabe plenamente o seu passado" (BENJAMIN, 1994, p. 223). A alegria, portanto, não é pré-condição, mas consequência e sinal da redenção histórica em processo.

Benjamin demonstra a reconciliação alegre não apenas tematicamente, mas formalmente. "Rua de Mão Única" é composta por fragmentos aforísticos que justapõem imagens, memórias e reflexões sem hierarquia prévia – uma técnica de montagem que o autor desenvolveria teoricamente em "A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica" (1935-1936).

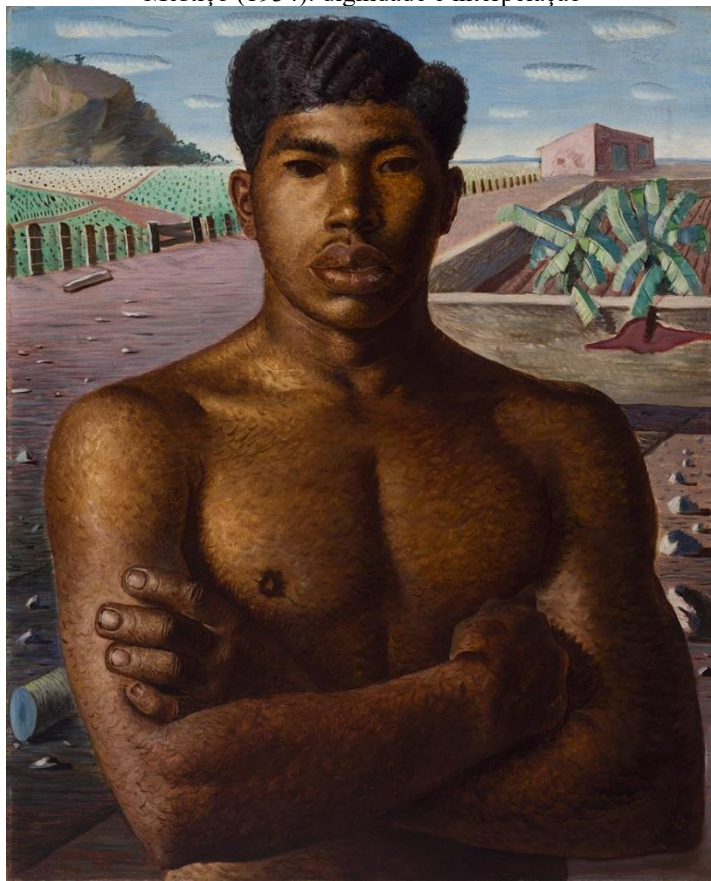
3 PORTINARI E A RECONCILIAÇÃO PICTÓRICA COM OS VENCIDOS

Cândido Portinari desenvolve sua pintura social num Brasil marcado por contradições profundas. A Revolução de 1930 inaugura a Era Vargas, período de modernização conservadora que industrializa o país mantendo estruturas oligárquicas. A abolição da escravidão (1888) está há apenas meio século no passado, e suas persistências, racismo estrutural, trabalho análogo à escravidão no campo, marginalização da população negra, são palpáveis no cotidiano nacional.

O modernismo brasileiro dos anos 1920, com a Semana de 1922 e o movimento antropofágico, havia proposto uma revisão crítica da identidade nacional. Nos anos 1930, artistas como Portinari, Di Cavalcanti e Lasar Segall voltam-se para a representação do povo brasileiro real – não o índio idealizado do romantismo, mas trabalhadores, migrantes, afrodescendentes. Portinari, filho de imigrantes italianos e nascido em Brodowski (interior de São Paulo), havia vivido a infância em contato direto com trabalhadores das fazendas de café. Sua formação acadêmica europeia (Prêmio de Viagem ao Estrangeiro, 1928) não o

afasta desta origem; ao contrário, o retorno ao Brasil em 1931 marca o início de sua fase de pintura social engajada.

Mestiço (1934): dignidade e interpelação



Portinari: Mestiço (1934): Pinacoteca de São Paulo

Mestiço (1934), óleo sobre tela de 81 × 65 cm pertencente à Pinacoteca do Estado de São Paulo, representa um homem negro em primeiro plano, busto em três quartos, olhando diretamente para o espectador. A obra inaugura a fase madura de Portinari e pode ser lida como operação de reconciliação benjaminiana: Portinari não reduz ao exótico nem folcloriza o sujeito negro. O retratado é apresentado com o dorso nu, simples, mas demonstra com a mesma sobriedade formal de um retrato burguês tradicional. Esta escolha estética configura uma inversão de valores: o negro mestiço, historicamente invisibilizado ou caricaturado na pintura brasileira, recebe tratamento pictórico nobre.

As marcas do trabalho estão presentes, mãos grandes, pele curtida pelo sol, expressão séria, mas não são enfatizadas de modo a vitimizar o sujeito. Portinari equilibra reconhecimento da exploração social com afirmação da dignidade humana.

A paleta de ocres, marrons e tons de terra conecta o corpo retratado ao solo brasileiro. Esta escolha cromática opera dupla função: reconhece a ligação histórica entre corpos negros e trabalho na terra (passado

escravocrata e presente semiservil), mas transforma esta conexão em pertencimento, o mestiço não é estrangeiro, mas fundamento da nação.

O elemento mais radicalmente benjaminiano da obra é o olhar do retratado que interpela diretamente o espectador. Este dispositivo rompe o distanciamento temporal e social que tradicionalmente separa obra de arte e público. O passado não está morto no museu; ele olha de volta, exige reconhecimento, convoca responsabilidade. Como Benjamin (1994, p. 224) afirma nas "Teses", existe "um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa", o olhar do Mestiço materializa pictoricamente este encontro.

A reconciliação alegre aqui não reside em celebração acrítica da mestiçagem como uma ideologia que frequentemente mascara racismo, mas no reconhecimento dignificante daqueles que foram fundamento material da sociedade brasileira sem serem reconhecidos como sujeitos históricos plenos. A alegria está no gesto de tornar visível e respeitável o que foi sistematicamente apagado.

Café (1935): monumentalização dos explorados



Portinari: Café (1935): Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro.

A obra representa trabalhadores rurais na colheita de café. A tela foi apresentada na Exposição Internacional de Pittsburgh (1935), recebendo menção honrosa, e marca a consolidação internacional de Portinari. A composição mostra trabalho braçal intensivo em grande lavoura, estrutura produtiva que remonta ao período colonial e escravocrata. A República (proclamada em 1889) não aboliu esta forma de exploração; apenas a transformou. Portinari não denuncia apenas o passado, mas sua persistência no presente. Como Benjamin (1994, p. 225) adverte, "Nem os mortos estarão em segurança se o inimigo vencer", a obra de Portinari luta para que os explorados do passado-presente não sejam esquecidos.

Portinari representa os trabalhadores com corpos ampliados, musculosos, que ocupam quase toda a superfície da tela. Esta escolha inverte a hierarquia tradicional da pintura histórica, na qual heróis épicos (generais, políticos, santos) recebem tratamento monumental, enquanto trabalhadores aparecem diminuídos

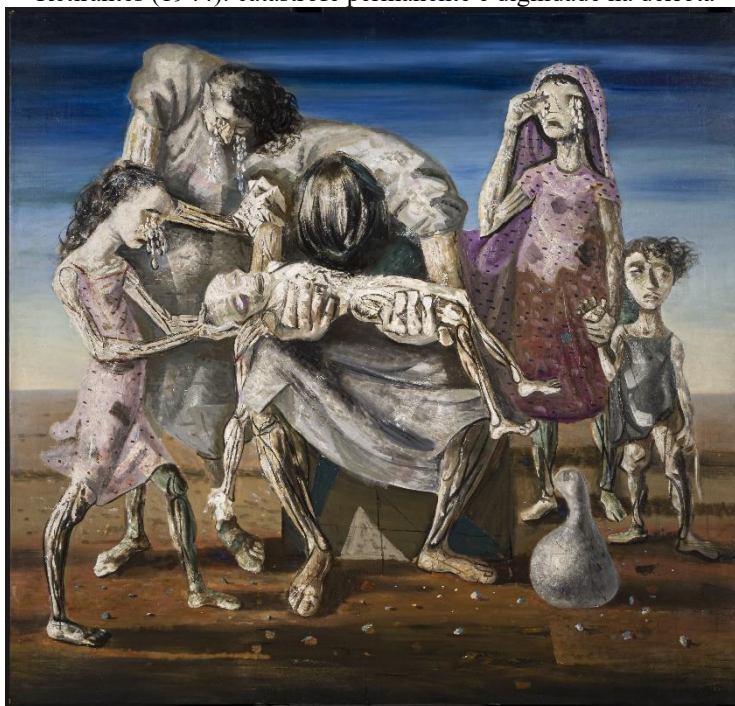
ao fundo. Os colhedores de café tornam-se heróis épicos da produção nacional – não por idealização romântica, mas por reconhecimento de sua centralidade histórica material.

Crucialmente, a monumentalização não implica idealização. Os rostos são cansados, os gestos mecânicos e repetitivos, a expressão é de labor extenuante. Portinari não transforma trabalho alienado em celebração folclórica; ele mostra simultaneamente a dignidade dos trabalhadores e a exploração a que são submetidos.

A reconciliação alegre emerge do ato mesmo de representar, tornar visível o invisibilizado. Como Benjamin (1994, p. 223) escreve, "A luta de classes [...] é uma luta pelas coisas brutas e materiais, sem as quais não existem as refinadas e espirituais". A pintura de Portinari participa desta luta ao inscrever no campo da "alta cultura" (o museu, a exposição internacional) os sujeitos que produzem materialmente a riqueza patrimonial, mas são excluídos de sua fruição simbólica.

A alegria não está na situação representada (que é de exploração), mas no gesto político-estético que resgata estes sujeitos do esquecimento e lhes confere dignidade pictórica. É reconciliação não porque apazigua conflitos de classe, mas porque salva a memória dos explorados da invisibilidade histórica.

Retirantes (1944): catástrofe permanente e dignidade na derrota



Portinari: Série Retirantes (1944): Museu de Arte de São Paulo (MASP).

A série Retirantes (1944) simboliza famílias nordestinas fugindo da seca, tema que Portinari retomaria em diversas obras, incluindo os painéis para o Ministério da Educação e Saúde. As pinturas mostram corpos esqueléticos, crianças de barriga inchada, rostos marcados pela fome, mas sempre mantendo porte ereto e olhar direto.

A seca nordestina não é evento natural isolado, mas catástrofe social permanente, resultado de estruturas históricas de concentração fundiária, abandono estatal e desigualdade regional. Portinari pinta não um episódio, mas a acumulação de ruínas sociais. A série funciona como o olhar do anjo benjaminiano que vê catástrofe única onde a história oficial vê sucessão de "fatos isolados".

A deformação expressionista dos corpos – membros alongados, cabeças pequenas, barrigas protuberantes – não é estilização gratuita, mas elaboração pictórica do trauma. Como Seligmann-Silva (2005, p. 212) argumenta, em Benjamin "a linguagem artística não é simplesmente representação, mas apresentação do irrepresentável". Portinari apresenta a fome não realisticamente, mas expressionistamente, tornando visível sua violência ontológica.

Elemento crucial da série é que, apesar da representação da miséria extrema, os retirantes mantêm dignidade. Caminham eretos, carregam seus pertences, protegem suas crianças. Não são reduzidos a objetos de piedade, mas permanecem sujeitos ativos mesmo na derrota. Esta dignidade na catástrofe é precisamente o que Benjamin identifica como essencial para a redenção histórica – os vencidos não podem ser redimidos se forem lembrados apenas como vítimas passivas.

O entendimento doloroso da série Retirantes exemplifica que reconciliação benjaminiana não é apaziguamento ou superação definitiva do trauma, mas elaboração permanente. Não esquece a catástrofe, não celebra falsa superação, não paralisa em melancolia. A obra mantém viva a memória da injustiça enquanto afirma a humanidade dos que sofrem – esta é a "alegria" possível diante do horror: a alegria de não esquecer, de não permitir que os mortos sejam definitivamente vencidos.

4 ARTE, MEMÓRIA E REDENÇÃO

A aproximação entre Walter Benjamin (Alemanha, 1928-1940) e Cândido Portinari (Brasil, 1934-1944) pode suscitar a objeção do anacronismo, frequentemente rejeitado pela história da arte por desrespeitar contextos históricos específicos. No entanto, seguindo a perspectiva de Georges Didi-Huberman (2015), é possível compreender que o anacronismo, quando pensado como montagem crítica, não reduz fenômenos distintos a uma falsa identidade, mas revela tensões e ressonâncias produtivas. É justamente pelo anacronismo que uma imagem nos olha, pois ela nunca pertence inteiramente ao seu tempo: “O anacronismo é necessário, o anacronismo é fecundo, quando o passado se revela insuficiente, até mesmo constitua um obstáculo à sua compreensão (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.25).

Benjamin e Portinari jamais se conheceram, não compartilharam o mesmo horizonte cultural e não participaram dos mesmos debates intelectuais. Ainda assim, ambos enfrentaram dilemas estruturalmente análogos: como dar forma artística a traumas coletivos? Como representar os vencidos da história sem cair na idealização ou na vitimização? Como transformar a memória em força emancipatória, e não em melancolia paralisante?



A leitura em montagem entre o pensamento benjaminiano e a pintura portinariana não implica supor que Portinari tenha “aplicado” conceitos de Benjamin, mas evidencia como práticas artísticas distintas podem iluminar-se mutuamente. O que emerge dessa aproximação não é um anacronismo ingênuo, mas a revelação de estruturas comuns de elaboração memorial e de posicionamento político-estético.

Da análise realizada emergem critérios que orientam leituras benjaminianas da pintura. A questão da temporalidade pergunta se a obra justapõe tempos distintos em montagem, se o passado retorna como ruína, como fantasma ou como potência. A relação entre forma e conteúdo indaga se a técnica pictórica elabora ou dissimula o trauma, se aposta na fragmentação da montagem ou na totalização própria da ideologia. A posição do espectador considera se a obra convoca à ação ou se reduz à contemplação passiva, se provoca confronto ou busca apaziguar. Já a relação com a tradição avalia se a pintura dialoga de modo reverente com a história da arte ou se a subverte, destruindo convenções ou transformando-as. Por fim, a representação dos vencidos examina se os marginalizados da história estão presentes, e de que maneira: com dignidade ou como mera vitimização.

Quando aplicados às obras de Portinari, esses critérios revelam um mesmo gesto de reconciliação alegre: montagem temporal que faz coexistir o passado colonial e o presente republicano; técnica expressionista que enfrenta o trauma sem ocultá-lo; interpelação direta do espectador; inversão crítica das hierarquias da pintura histórica; e representação dos explorados não como vítimas passivas, mas como sujeitos dotados de dignidade.

A atualidade desse debate é evidente. Sociedades pós-ditatoriais, pós-coloniais e pós-genocidas convivem com o dilema da memória: como lidar com passados traumáticos? Três respostas problemáticas têm predominado. A amnésia institucional, que busca simplesmente “virar a página” sem verdadeira elaboração. A melancolia paralisante, que transforma a culpa em imobilismo e o ressentimento em obstáculo à transformação. E a monumentalização vazia, que ergue memoriais mais voltados a tranquilizar consciências do que a convocar responsabilidades.

Contra esses impasses, a “reconciliação alegre” benjaminiana - reatualizada pela práxis artística de Portinari - oferece outro caminho: uma elaboração da memória que nem esquece nem paralisa, mas que transforma o passado em potência crítica e emancipatória. Como observa Gagnebin (1999, p. 91): “A fidelidade ao passado não é um fim em si, mas visa à transformação do presente. [...] A verdadeira citação do passado não é erudição, mas insurgência.”

As telas de Portinari podem assim ser lidas como citações insurgentes do passado colonial e das persistências da exploração - não para musealizar o sofrimento, mas para convocar transformação no presente.



5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposição benjaminiana de que "a humanidade deve despedir-se de seu passado reconciliada – e uma forma de reconciliação é a alegria" condensa uma filosofia da história radical, desenvolvida no contexto catastrófico da Europa entre guerras. Contra o esquecimento burguês e a melancolia romântica, Benjamin propõe a alegria como categoria política e messiânica: superação dialética do trauma que preserva a memória enquanto libera para o futuro.

A pintura social de Cândido Portinari, produzida no Brasil entre as décadas de 1930 e 1940, promove, como argumentamos, uma forma de reconciliação com o passado colonial brasileiro e suas persistências na República. Nas três obras analisadas, Portinari constrói uma memória dos vencidos que não os idealiza romanticamente nem os vitimiza de forma paternalista, conferindo-lhes, ao contrário, dignidade representacional e centralidade histórica. A "alegria" dessa reconciliação não se encontra em um otimismo ingênuo ou em uma celebração apaziguadora, mas na potência crítica da representação dignificante. É a alegria de tornar visível o invisibilizado, de inscrever no espaço institucional da arte os sujeitos que, embora essenciais à vida material da nação, foram simbolicamente excluídos, de manter viva a memória das catástrofes diante do esquecimento imposto pelos vencedores.

Metodologicamente, a leitura cruzada entre Benjamin e Portinari demonstra a produtividade da montagem anacrônica quando orientada por problemas históricos estruturais comuns, não por equiparações superficiais. Arte, memória e política encontram-se na práxis da reconciliação alegre, nem esquecimento nem tristeza resignada, mas elaboração permanente do passado como instrumento de emancipação futura.



REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. Rua de mão única. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas, v. 2).

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196. (Obras Escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, W. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232. (Obras Escolhidas, v. 1).

DIDI-HUBERMAN, G. Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

GAGNEBIN, J. M. Alegoria, morte, modernidade. In: GAGNEBIN, J. M. História e narração em Walter Benjamin. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 31-60.

LÖWY, M. Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

SELIGMANN-SILVA, M. Walter Benjamin: o estado de exceção entre o político e o estético. Revista Filosofia Unisinos, v. 6, n. 3, p. 205-219, 2005.