



Universidade Católica Portuguesa

O Salto do Novo

- A Mancha em Walter Benjamin como Origem da Novidade -

Dissertação apresentada para obtenção do grau de Mestre em Filosofia
na especialidade de Filosofia da Linguagem e Ciências Cognitivas

por

Luis Miguel Martins Soares Raposo Pena

Faculdade de Ciências Humanas

Outubro de 2011



Universidade Católica Portuguesa

O Salto do Novo

- A Mancha em Walter Benjamin como Origem da Novidade -

Dissertação apresentada para obtenção do grau de Mestre em Filosofia
na especialidade de Filosofia da Linguagem e Ciências Cognitivas

Por Luis Miguel Martins Soares Raposo Pena

Sob orientação do Professor Doutor Américo Pereira

Faculdade de Ciências Humanas

Outubro de 2011

Resumo

Como é que o Novo acontece? Não o novo da combinatória de elementos pré-existentes ou da inovação técnica, mas o absoluto da novidade, o “aqui e agora”, sem nome e sem forma, que se manifesta na apresentação de mundo. Este é o propósito desta dissertação: tentar pensar o Novo. A aproximação que efectuamos parte da valorização do texto de juventude de Walter Benjamin, datado de 1917, *Sobre a Pintura ou Sinal e Mancha*. Com base nos conceitos radicais aí apresentados de Mancha e Sinal, que consideraremos como marcas do “aparecimento”, defenderemos que o Novo é manifestado através de uma Mancha; caberá ao Pintor a sua justa nomeação segundo o processo de Composição. Depois, veremos qual a relação da Mancha com a linguagem: Mancha que ao ser nomeada se inscreve num sistema de Sinais; Mancha que origina Obra criada, sobre a qual um conjunto sucessivo de Traduções irá dando conta do eco desse absoluto que aconteceu. Finalmente, abordaremos o impacto da Obra na esfera social: como é que o Autor que toma consciência da sua faceta de Produtor poderá ter um papel na mudança da organização política.

Palavras chave: *marca, mancha, sinal, pintor, tradutor, composição, autor, produtor, obra, produto, novo, novidade, mudança, actualização.*

Índice

INTRODUÇÃO	5
CAPÍTULO 1 – REVELAÇÃO DA MANCHA, A TAREFA DO PINTOR	10
DIFERENTES TIPOS DE SINAL	14
MANCHA.....	16
MANCHA E NOME	18
SINAL, MANCHA E FORMA	25
EXPLICITAÇÃO DA INTERPRETAÇÃO DOS CONCEITOS DE BENJAMIN E “TESE”	27
CAPÍTULO 2 – DEPOIS DA NOMEAÇÃO, A TAREFA DO TRADUTOR	31
O MOMENTO RADICAL DA NOMEAÇÃO – A LINGUAGEM COMO “MEDIUM”	31
TRADUÇÃO E FORMA – O “APÓS-VIDA” DA MANCHA.....	36
OUTROS ASPECTOS DO “APÓS-VIDA” DA MANCHA	40
A MANCHA COMO ORIGEM DO NOVO	42
CAPÍTULO 3 – “PRODUTIZAÇÃO” DA OBRA, A TAREFA DO “AUTOR-PRODUTOR”	49
REPRODUÇÃO E MASSIFICAÇÃO	50
O AUTOR ENQUANTO PRODUTOR	54
A HISTÓRIA E O ANJO DO NOVO	57
CONCLUSÃO	61
BIBLIOGRAFIA:	66
FONTES:.....	66
OBRAS DE CONSULTA:	67
OUTRAS OBRAS UTILIZADAS:	68

“Um borrão de tinta... Deste acidente faço uma figura com um desenho à volta. O borrão ganha um papel e uma função neste contexto... O acidente é recuperado, redimido... E é assim que um poeta agarra uma aliança de palavras, nela persevera, nela se obstina e lhe dá algum valor.”
Paul Valéry¹.

“O problema da obra pintada dá-se unicamente àquele que está bem elucidado sobre a natureza da mancha no sentido mais restrito, mas que, precisamente por isso, terá de se surpreender ao encontrar nos quadros a composição, que não pode reduzir às artes gráficas.”
Walter Benjamin².

*“a arte: o desejo a querer ser forma, a ganhar corpo:
o corpo (a polpa da escrita, a armadura interior que a sustenta) é como um animal predador, na espera tensa, armando o salto. ou como um lago imenso de águas paradas, fundas, negras. as formas ganham o ilimite da imaginação: con-figuram-se, claras, des-figuram-se, híbridas, instáveis, andróginas. da linha recta, da forma perfeita, nunca nada germinou. da água, destilada nada nasce. mas olha a chuva: bebeu no lago da vida e quando volta é para fazer a terra cheirar a terra. com esse barro a mão desenha: a espiral do poço da morte e o desequilíbrio do espectro das cores o centro em turbilhão a obra ao branco...”*
João Barrento³.

¹ Paul Valéry, “De la Simulation”, in *Nouvelle Revue Française*, 27, Paris, 1927. Tradução de Fernando Gil in *Mimesis e Negação*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1984.

² Walter Benjamin, “Sobre a Pintura ou Sinal e Mancha”, in *Análise*, N°4, Edições Salamandra, Lisboa, 1986.

³ João Barrento, *O Género Intranquilo, anatomia do ensaio e do fragmento*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2010.

Introdução

Ver, ouvir, perceber, contar, pensar são apenas algumas das actividades que compõem o viver, que fazem de nós aquilo que somos e que passam pela capacidade de reconhecermos diferenças e de nos surpreendermos; quer seja no reconhecimento da marca da linha da escrita na folha de papel, na contemplação da composição cromática de uma pintura, cuja estranheza nos assalta, ou até na vivência do absoluto de uma epifania, todos somos participantes nos jogos da repetição e da diferença.

Pensar a diferença, equacionar as alterações no “aspecto das coisas”, estar predisposto à estupefacção, espantar-se, são modos de estar aberto ao mundo. A tarefa a que nos propomos é pensar o Novo, entendido enquanto o “novo absoluto” e por oposição à inovação técnica, à combinatória e ao rearranjo de elementos pré-existentes. Naturalmente, este propósito é ambicioso e o âmbito do nosso trabalho é limitado; antes de mais, pelo que esperamos poder alcançar mas, também, pelo percurso que iremos efectuar.

O caminho que seguiremos acompanhará textos e fragmentos de Walter Benjamin; o itinerário será particular, ainda que alguns dos marcos mais visitados sejam inevitáveis - como é sabido, na obra de Benjamin, as passagens possíveis são inúmeras. A nossa intuição parte da ideia de que o conceito de Mancha (*Mal*) tal como é apresentado num texto de juventude sobre a Pintura, deve ser considerado como radical para uma maneira de pensar o “aparecimento das coisas” e a manifestação do Novo. Referimo-nos ao texto de Benjamin, *Sobre a Pintura ou Sinal e Mancha*⁴, datado de 1917, onde, com o aparente propósito de distinguir a Pintura das Artes Gráficas, Benjamin inicia uma reflexão sobre a Pintura, entendida como modo de apresentação de mundo. Aqui, o autor introduz o conceito de Mancha, por oposição ao conceito de Sinal, para categorizar as marcas ou tipos de presença, quer dizer, as formas de “aparecimento” e manifestação. Como veremos, um

⁴ Walter Benjamin, “Über die malerei oder Zeichen und Mal”, in *Gesammelte Schriften II.2*, edição de Rolf Tiedemann e Hermann Schwppenhauser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1977. Tradução portuguesa dirigida por Helga Hook Quadrado e publicado in *Análise*, N^o4, 1986. Texto também incluído em Maria Filomena Molder, *Matérias Sensíveis*, Relógio de Água, Lisboa, 1999. Na realidade, quando nos referimos a *Sobre a Pintura ou Sinal e Mancha*, incluímos também um outro pequeno texto, de uma página, intitulado “Malerei und Graphick” (*Sobre a Pintura e as Artes Gráficas*). No entanto, a nossa análise partirá, sobretudo, de *Sobre a Pintura ou Sinal e a Mancha*.

aspecto determinante neste texto, é a relação que estabelece entre a Mancha e a linguagem, enquanto território do Nome e do Sinal. Aqui, decorrerão outros conceitos importantes, tais como o de Composição – atribuição do Nome à Mancha – e o de Pintor – o agente, o autor, que revela a Mancha. De seguida, seguiremos alguns textos de Benjamin, onde procuraremos outros conceitos afins, que possam trazer uma luz própria e complementar a esta leitura em torno da Mancha.

O trabalho que aqui apresentamos ocorre num quadro de limites e restrições que importa enumerar, tanto quanto possível. Antes de mais, mencionemos as principais condicionantes metodológicas:

- 1) A exposição e reflexão que apresentamos tem como base a tradução portuguesa referida do texto *Sobre a Pintura ou Sinal e Mancha*. Todos os restantes textos de Benjamin foram lidos em traduções portuguesas (nos poucos casos em que existem) ou em inglês, na edição de Marcus Bullock e Michael Jennings⁵. O facto de não dominarmos a língua alemã tem certamente impacto na leitura que efectuámos, desde logo, na tradução de *Mal* por Mancha, mas também, porventura, na importância que atribuímos a alguns conceitos em detrimento de outros.
- 2) O percurso que efectuámos partiu de *Sobre a Pintura ou Sinal e a Mancha*, para outros textos do autor, que foram surgindo de forma “natural”, à medida que progredíamos na investigação do tema. No entanto, há que referir que, ainda que tenhamos lido parte significativa do obra publicada de Benjamin, não estamos em condições de possuir uma perspectiva sobre a sua totalidade. Quer isto dizer que há a possibilidade – a esperança – de ignorarmos algum texto do autor que possa aportar uma luz distinta sobre a leitura e a interpretação que efectuámos.
- 3) Ainda que tenhamos sempre partido da leitura e dos conceitos introduzidos por Benjamin, a interpretação que efectuamos poderá ser considerada, nalguns casos, excessiva: desde a apropriação de conceitos que extravasam o contexto estrito em que são apresentados, tal como o caso da Mancha para pensar o aparecimento ou a manifestação do Novo, fora do contexto estrito da Pintura – será que Benjamin estaria apenas a falar da pintura e das artes gráficas? – até à utilização de alguns

⁵ Marcus Bullock e Michael W. Jennings (eds.), *Walter Benjamin, Selected Writings*, Harvard University Press, Cambridge, London, 2004.

neo-logismos que nos pareceram mais adequados (para dar um exemplo, utilizamos a expressão “após-vida” da Mancha, quando seguindo um português mais canónico, se deveria, talvez, referir a “persistência” da Mancha).

- 4) Ainda que o fio condutor da investigação tenha sido determinado pela intuição da importância do conceito de Mancha, o trabalho efectuou-se no sentido de tentar encontrar ecos da Mancha noutros textos do autor e de identificar outros conceitos congéneres. O próprio estilo e o afecto que Benjamin nutria pela forma do fragmento parecem induzir no leitor, este modo de caçador de borboletas que é um pouco avesso à forma do pequeno tratado; numa linguagem “benjamineana”, foi como que procurar o “eco da Mancha” noutros territórios, ou melhor ainda, seguir a irradiação e o pulsar da Aura da Mancha.

Outro aspecto determinante, este já de natureza substantiva, prende-se com o pressuposto de base que diz respeito à possibilidade do Novo e da “mudança no mundo”. Sobre este tema clássico, inevitável, não entraremos em considerações: para a prossecução do nosso trabalho, apenas afirmamos que admitimos a sua possibilidade; não questionaremos ou debataremos se a novidade acontece ou não; o nosso pequeno pressuposto, do tamanho do mundo, é o de que o Novo acontece e que a Mudança é uma constante na vida. O que nos interessa aqui, uma vez assumida a sua possibilidade, é tentar perceber como é que o Novo acontece; em particular, de que forma é que a Mancha e outros conceitos associados de Benjamin, nos podem ajudar a pensar o Novo: como se manifesta, como é dito, como é feita a sua história. Mais uma vez, numa linguagem “benjamineana”, o que nos ocupará será a origem do Novo e não a sua génese; só damos conta dele, a partir do seu salto.

O nosso trabalho foi organizado segundo três momentos do “ciclo de vida” do Novo, desde o seu aparecimento até à acção política que pode engendrar; como veremos, correspondem a três fases da vida e do “após-vida” da Mancha. O primeiro capítulo aborda a questão da manifestação do Novo através da revelação da Mancha pelo Pintor. Trata-se do capítulo mais importante deste trabalho, em que se analisa o texto de base já referido. É aqui que são identificados os conceitos base que utilizaremos no resto da dissertação. Este capítulo termina, em termos de “ciclo de vida” da Mancha, com a sua cessação: corresponde ao

momento em que é nomeada e dita. A partir deste momento, a Mancha já não é e o seu eco passa a residir na Obra produzida. Inicia-se o “após-vida” da Mancha.

O segundo capítulo é dedicado à questão da relação do Novo com a linguagem e corresponde já a um momento de “após-vida” da Mancha. Aqui, seguiremos de muito perto alguns dos textos mais emblemáticos de Benjamin: o *Sobre a Linguagem em Geral e sobre a Linguagem Humana*, o “Prólogo Epistemológico-Crítico” à *Origem do Drama Trágico Alemão* e *A Tarefa do Tradutor*. O que nos irá ocupar neste parte do trabalho é determinar o modo como a Mancha ao ser nomeada – cessando de o ser – entra no mundo dos Sinais. Este é um espaço de crítica, de potencialidade da obra, onde se dão sucessivos processos de Tradução. Ao dar-se a adição – a contagem de “mais um” – Novo à linguagem, induz-se a actualização do mundo através da operação de “re-cálculo” do conjunto de sentidos até então estabelecido (como no caso das “lógicas não-monotónicas”); cada Novo obriga a questionar a validade do que já era.

No terceiro capítulo, tentamos identificar algumas das componentes do impacto do Novo na organização social e política; aqui, testemunharemos a aproximação marxista de Benjamin em textos, tais como a *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, *O Autor como Produtor* e ainda alguns outros fragmentos sobre o conceito de História. Nesta parte da dissertação, partimos da esfera do individual – do autor – para a esfera colectiva, ao reconhecermos o facto de que cada Obra – portadora do Novo – é também, inevitavelmente, Produto. Este aspecto é particularmente importante nos tempos modernos atendendo à condição de “reprodutibilidade técnica” da obra e da sua consequente massificação. Assim, reconhecemos no “autor-produtor” o autor dotado de consciência política, que questiona o modo de produção da sua obra – e dos meios de produção – e que visa a respectiva transformação no sentido de operar a mudança da organização social.

Ainda sobre a estrutura deste trabalho, fazemos notar que a cada um destes capítulos, corresponde um tipo de sujeito diferente, com atribuição de tarefas distintas. Assim, temos, respectivamente, a tarefa do Pintor no Capítulo 1, a tarefa do Tradutor no Capítulo 2 e a tarefa do Autor-Produtor no Capítulo 3. A tarefa do Pintor consiste em revelar a Mancha e a nomear – assim, Pintor é a designação genérica do Compositor, da qual fazem parte

também o Escritor, o Músico, enfim, o Autor. A tarefa do Tradutor é a de operar sucessivos processos de Tradução com base no Nome e respectiva inscrição da Mancha na linguagem, determinando a Crítica, enquanto espaço de criação de sentido e de potencialidades do Novo. A tarefa do Autor-Produtor consiste na tomada de consciência da dimensão política da sua Obra que se torna Produto e do impacto que tem na mudança da organização social. Se a tarefa do Pintor precede as restantes, tanto as tarefas do Tradutor como as do Autor-Produtor ocorrem paralelamente. Estes são os sujeitos que fazem a história da Mancha e que constituem os verdadeiros *Angelus Novus*.

Em suma, o que pretendemos sugerir com este nosso trabalho é que, assumindo que o Novo acontece, este é manifestado segundo uma Mancha a um Pintor que a revelará e nomeará; assim que a Mancha é dita, cessa enquanto absoluto “aqui e agora” que foi e entra no mundo dos Sinais, da linguagem. A partir deste momento, inicia-se o “após-vida” da Mancha, e dão-se diferentes operações sobre a obra que transporta os resíduos do original: de entre outras possíveis operações por identificar, ocorre a Tradução, a Replicação e Massificação da Obra. O que acontece é a actualização de um espaço de possibilidades induzido pela mudança aportada pelo Novo e pela sua Obra. Assim, e seguindo o conceito de Origem de Benjamin, que veremos adiante, diremos que a Mancha constitui a Origem do Novo.

Uma nota final acerca do âmbito deste trabalho: ainda que a questão do Novo, do absoluto e da obra de arte estejam omnipresentes e sejam, afinal, formas de apresentação do Novo, ainda que se fale de pintura e de outras formas de arte, a nossa preocupação não é ao nível da estética. Queremos com isto dizer que entendemos a Pintura e as restantes artes como formas de apresentação do mundo; ou seja, não nos preocupa a questão do Belo, a menos que entendamos por Belo este “absoluto Novo” que acontece “aqui e agora”. A razão do tema da dissertação e da abordagem que seguimos neste mestrado, tem lugar, antes de mais, pela via da valorização da plasticidade da linguagem: interessa-nos tentar perceber como é que surgem as marcas – os aparecimentos – com que moldamos o sentido do que é dito, o que é inscrito; e como é que o que é dito traz consigo o eco desse aparecimento novo, cuja presença se vai desvanecendo, ao mesmo tempo que inflama aquilo que era.

Capítulo 1 – Revelação da Mancha, a Tarefa do Pintor

Partimos do curto texto já referido de Walter Benjamin: pouco mais de cinco páginas, *Zeichen und Mal* (*Sobre a pintura, ou sinal e a mancha*), que foi escrito em Outubro de 1917 e que consta de uma carta enviada ao seu amigo Gershom Scholem. O texto foi encontrado na colecção de Scholem, tendo sido publicado postumamente em 1977⁶. Existe um outro texto, com cerca de uma página, *Malerei und Graphik*, (*Pintura e artes gráficas*) que foi escrito alguns meses antes de *Zeichen und Mal*. As primeiras traduções portuguesas foram publicadas no No. 4 da revista *Análise*⁷, que inclui notas de leitura de Maria Filomena Molder⁸, que se lhe refere como sendo “um texto de juventude, profundo, incompleto e visionário” (Molder, 1986, p. 188).

Estes textos são apenas referidos em quatro cartas da correspondência entre Benjamin e Scholem⁹, parecendo não haver referências directas deles nos restantes textos de Benjamin. Foram incluídos nos *Escritos Completos* (*Gesammelte Schriften*), mas a sua repercussão foi algo limitada; para além das notas de leitura de Molder, há ainda que referir alguns outros textos, tais como o texto mais recente de Andrew Benjamin¹⁰ e, a referência que Howard Caygill¹¹ lhes faz no âmbito da sua leitura crítica da obra de Benjamin. A génese de *Sobre a pintura*, terá sido a de uma reflexão como resposta a uma carta prévia de Scholem a respeito do cubismo; escreve Benjamin:

⁶ Walter Benjamin, “Malerei und Graphick” e “Über die malerei oder Zeichn und Mal”, in *Gesammelte Schriften, II.2*, edição de Rolf Tiedemann e Hermann Schuppenhauser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977.

⁷ Walter Benjamin, “Pintura e artes gráficas; Sobre a pintura ou sinal e mancha” in *Análise*, N.4, 177-182, 1986, Lisboa. Estes textos foram traduzidos durante o ano lectivo de 1984-85, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, por um grupo de estudos de alemão filosófico, dirigido e orientado pela Prof^a Dr^a Helga Hooek Quadrado, do Instituto Alemão de Lisboa. Mais recentemente, no âmbito do importante trabalho de tradução que João Barrento tem vindo a efectuar da obra de Benjamin, estes dois textos foram incluídos no volume *A Modernidade*, da Assírio & Alvim, Lisboa, 2006.

⁸ Maria Filomena Molder, “Notas de leitura sobre um texto de Walter Benjamin” in *Análise*, N.4, 185-202, 1986, Lisboa. Também publicado em *Matérias Sensíveis*, Relógio de Água, Lisboa, 1999.

⁹ *Briefe*, editado e anotado por Gerschom Scholem e Teodor W. Adorno, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1966. Tradução inglesa, *The Correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940*, editado e anotado por Gerschom Scholem e Teodor W. Adorno, tradução de Manfred R. Jakobson e Evelyn M. Jakobson, The University of Chicago Press, Chicago, 1994.

¹⁰ Andrew Benjamin, “Framing Pictures, Transcending Marks: Walter Benjamin’s Paintings or Signs and Marks”, in *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity*, edição de Andrew Benjamin e Charles Rice, re.press, Melbourne, 2009.

¹¹ Howard Caygill, *The Colour of Experience*, Routledge, London & New York, 1998.

(...) A próxima encomenda há-de conter a cópia de um dos meus artigos intitulado “A pintura” e concebido como uma resposta à sua carta sobre o cubismo, ainda que ela mal seja mencionada. Não é um artigo propriamente dito, mas simplesmente um esboço. Aqui, algumas observações mais: já em St-Moritz, tal como lhe tinha escrito de lá, tinha reflectido sobre a essência do desenho e tinha chegado a rabiscar algumas proposições que infelizmente não tinha entre mãos quando me pus a escrever-lhe [trata-se de Malerei und Graphik], mas a sua carta, voltando a estas reflexões passadas, sugeriu-me estas páginas como resultado da minha meditação. Despertando da maneira mais directa o meu interesse pela unidade da pintura, a despeito do carácter aparentemente tão díspar das escolas. Querendo mostrar (ao contrário do que você afirma) que um Rafael e um quadro cubista apresentam como tais, ao lado daquilo que os separa, características que são essencialmente comuns, renunciei a toda a análise daquilo que os separa. (Molder, 1986, p. 199).

Pelo que se depreende pela restante correspondência, Benjamin nunca teve conhecimento da reacção de Scholem, ainda que tenha insistido junto deste, por mais três vezes, na expectativa de obter um comentário deste seu amigo – ver artigo já referido (Molder, 1986, p. 200).

Se a génese dos textos passou por uma reflexão sobre a pintura como resposta à carta que referimos de Scholem, o nosso interesse não é tanto o da distinção “técnica” entre a pintura e as artes gráficas, mas antes a reflexão, algo indirecta, acerca da presença e da manifestação; ou como refere também Molder, como “apresentação do mundo”. É neste contexto, que tomaremos os conceitos de Benjamin de Pintura, Mancha e Sinal para pensar o Novo, enquanto apresentação original de mundo. Se o que perseguimos é a “presença diferente”, então necessitamos de nos aproximar do momento radical (i.e., originário) da sua manifestação. Assim, chamemos então Pintura à esfera da apresentação do mundo; o mundo apresenta-se-nos através deste processo que, segundo Benjamin, opera um “corte ao longo da substância universal”. Molder resume esta posição:

A pintura revela-se assim parte do mundo, apresenta o mundo, contendo as coisas como um receptáculo absoluto, um espaço mediúnico, que visa a totalidade. (Molder, 1986, p. 187).

Vejamos os textos de Benjamin: Benjamin pretende, aparentemente, distinguir entre Pintura e Artes Gráficas; desde logo, pelas posturas corporais diferentes que cada actividade pressupõe; escreve o autor em *Pintura e Artes Gráficas*:

Um quadro exige ser colocado verticalmente perante o contemplador. Um mosaico no chão está horizontal a seus pés. (...) Deparamos, aqui, com um problema assaz profundo da arte e do seu enraizamento mítico. Podíamos falar de dois cortes ao longo da substância universal, nomeadamente, o corte longitudinal da pintura e o corte transversal de certas artes gráficas. O corte longitudinal parece ser expositivo, contém, de certo modo, as coisas, e o corte transversal é simbólico, contém os sinais. (Benjamin, 1986a, p. 177).

O ponto que Benjamin levanta não é apenas o aspecto circunstancial do modo diferenciado como usamos o nosso corpo quando produzimos e apreendemos uma obra de pintura ou de artes gráficas; o que se trata é da própria raiz, da origem de cada um destes tipos de produção e da posição específica associada a cada um deles, correspondentes a dois cortes distintos do real:

Neste caso, não importa apenas o mero resultado exterior, mas o espírito: se o problema se deve desenvolver a partir da proposição simples: o quadro está na vertical, o sinal na horizontal – isto pode, contudo, observar-se, através dos tempos, em relações metafísicas diversas. (Benjamin, 1986a, p. 177).

Neste texto, ainda que num estilo conciso, quase aforístico – que parece convidar à interpretação e ao debate – Benjamin aponta mais algumas pistas no sentido de uma diferenciação originária entre Sinal e Mancha. No entanto, ainda antes desta abordagem, convém fazer aqui um pequeno intervalo.

É conhecida a distinção entre sinal e símbolo. É certo que um sinal é uma (re)presença – de uma linha, de uma marca – que pode levar ao conhecimento de outra coisa; ou seja, é algo que está em vez de outra coisa; no entanto, a função do sinal é apenas indicativa, apenas aponta, ou dito de outra forma, o sinal é uma coisa que vemos e nos leva a conhecer algo que não vemos: como, no fumo, a existência do fogo. Por outro lado, o símbolo tem uma função analógica, isto é, contém em si mesmo parte da realidade do representado. Enfim, como é muitas vezes dito, se todo o símbolo é sinal, nem todo o sinal é símbolo. Neste contexto, referimo-nos sempre a sinal e não a símbolo; quer dizer, veremos Sinal como marca, abstraindo-nos de possíveis considerações de ordem semiótica que nos afastariam do nosso propósito.

Outro aspecto incontornável a assinalar prende-se com a questão da tradução deste texto para português. Já apontámos a tradução que seguimos; no entanto, não é pacífica a tradução para Mancha; com refere ainda Molder:

É esse caminhar que torna tão perturbante e luminoso o texto, e tão difícil de restituir em português, ainda que a etimologia latina e a raiz indo-europeia de signo-sinal (*signum*) e de pintar (*pingo*) permitam alguma aproximação. No entanto, por exemplo, de mácula, de mancha, a pintura não se dá a transição sem sobressalto que vai de *Mal* a *Malerei*¹². (Molder, 1986, p. 190).

Esta dificuldade parece também colocar-se na tradução de *Mal* (Mancha) para outras línguas, em que nalguns casos, se podem perder outras conotações, tal como no caso da tradução para português, em que nos parecem importantes aspectos associados ao vocábulo “mancha”, tais como mácula ou o aspecto difuso, como na extensão da cor¹³. Seria completamente diferente ler uma tradução deste texto de Benjamin, em que em vez de “mancha” se preferisse a utilização de “marca”.

¹² Maria Filomena Molder apresenta neste artigo, na nota de leitura 19), importante informação relativa ao significado etimológico nas línguas latinas; passamos a transcrever a nota: “A. Ernout e A. Millet no seu *Dictionnaire Etymologique de la langue latine* (Klinksieck, Paris, 1967), mostram a aproximação que a fonética parece autorizar entre *signum* e *scare*, que tem como significados fundamentais «cortar», «arranhar», «talhar», «cortar em dois», «dividir» («decidir uma questão»), o que leva a admitir que *signum* designaria em primeiro lugar «marca feita por incisão»; a raiz *sek*, de onde *secare* deriva, significa «cortar», «gravar», e é atestada em várias línguas, no velho lituano; por exemplo *i-sekti* quer dizer «gravar» e *is-sektu* «esculpir». Por sua vez, *pingo* reveste os significados de «bordar», «tatuar» e «pintar» (principalmente como «colorir»); *expingere* é um derivado interessante, enquanto «estender», «alargar», como uma mancha que se alastra. A raiz *peig* é atestada em sânscrito em palavras cujo sentido está relacionado imediatamente com o acto de pintar, com uma cor determinada e com a mancha; *pinkte* – ele pinta, *pingah* – castanho avermelhado, *pinjarah* – amarelo avermelhado, *pêgu* – manchado; esta raiz faz apelar para outra mais largamente atestada: *peik*, que designa simultaneamente «ornar», quer «escrevendo», quer «estendendo a cor», conjugação profundamente expressiva que, em antigo persa, nos aparece sob uma transfiguração conducente de imediato ao tipo de intensidades elementares que orientam a interpretação de Walter Benjamin: *paeso* significa tanto «ornamento» como «leproso».”(Molder, 1986, p. 201).

¹³ No caso de outras línguas, como é o caso da língua inglesa, a tradução do termo alemão *Mal* (Mancha), em *Mark*, parece afastar outras conotações de mácula ou de aspecto difuso que se podem encontrar no inglês corrente dos dias de hoje: *Stain*, *Spot*, *Blur*, são apenas alguns dos vocábulos que nos ocorrem; veja-se o caso do conhecido romance de Philip Roth, *The Human Stain*, traduzido em português como a *Mancha Humana*. O texto principal a que nos referimos, *Sobre a pintura ou sinal e mancha*, é traduzido em língua inglesa como “Paintings, or Signs and Marks”, in *Selected Writings, Vol. I.*, edição e tradução de Marcus Bullock e Michael Jennings, Harvard University Press, 1996.

Diferentes tipos de Sinal

Mas continuemos a apresentação do texto de Benjamin: acerca do Sinal, o autor refere a importância do tipo de linha e a sua significação:

A esfera do sinal abarca diversos domínios, que se caracterizam pela diversa significação que neles a linha possui. Tais significações são: a linha de geometria, a linha dos caracteres escritos, a linha gráfica, a linha do sinal absoluto (a linha mágica como tal, quer dizer, não por aquilo que ela, porventura, represente). (Benjamin, 1986b, p. 178).

Vemos, assim, como, para Benjamin, a linha é do domínio do Sinal e como segundo o tipo de linha, temos diferentes tipos de Sinal. Curiosamente, neste texto, Benjamin preferiu não elaborar sobre os dois primeiros tipos de linha, dizendo apenas:

a) – b) A linha da geometria e a linha dos caracteres escritos não são consideradas neste contexto. (Benjamin, 1986b, p. 178)¹⁴.

Sobre a linha gráfica, que é afinal, o único tipo de linha sobre a qual elabora explicitamente, Benjamin refere que esta é determinada pela oposição à superfície, pelo que lhe corresponde o seu fundo:

A linha gráfica designa a superfície e, assim, a determina, na medida em que a linha chama a si, como seu fundo, a superfície. Inversamente, uma linha gráfica também só existe sobre este fundo, de modo que, por exemplo, se um desenho cobrisse o seu fundo inteiramente, deixaria de o ser. (Benjamin, 1986b, p. 178).

Assim, a linha gráfica é a linha da figura e do contorno; é ela que separa figura e fundo e que doa sentido ao desenho: “A linha gráfica confere identidade ao seu fundo.” (Benjamin 1986b, p. 178). Neste sentido, poderíamos realçar o carácter metafísico desta linha, enquanto doadora de identidade – a identidade da figura, o seu sentido, está para além da própria linha e joga-se numa dialéctica com o fundo.

¹⁴ Poderia ser interessante procurar na obra de Benjamin traços que nos permitissem especular acerca do seu pensamento sobre este tipo de linhas; sobretudo, sobre o caso da linha geométrica, uma vez que no caso da linha dos caracteres escritos, esta parece estar já, de algum modo, considerada neste texto, enquanto modo de inscrição ao nível do sinal; a sua especificidade é, afinal, a especificidade da inscrição – da incisão – da palavra escrita.

No que diz respeito ao outro tipo de linha, a linha mágica, a linha do Sinal absoluto, “quer dizer, a essência mitológica do sinal.” (Benjamin, 1986b, p. 178), o autor não elabora muito, referindo que a esfera deste tipo de Sinal não é a esfera de um *medium*, mas sim a de uma natureza desconhecida. Refere o que seriam exemplos de sinais absolutos:

São sinais absolutos, por exemplo, o sinal de Caim, o sinal com que foram assinaladas as casas dos Israelitas na Décima Praga do Egipto, sinal provavelmente semelhante em Ali Baba e os Quarenta Ladrões. (Benjamin, 1986b, p. 179).

Na realidade, Benjamin não clarifica neste texto nem a natureza do Sinal absoluto, nem a relação entre Sinal e mancha absolutas; refere ainda que:

É notável, contudo, a oposição entre a natureza do sinal absoluto e a da mancha absoluta. Esta oposição, que, do ponto de vista metafísico, é de uma importância imensa, está ainda por descobrir. (Benjamin, 1986b, p. 179).

É interessante esta passagem não só pela explicitação da relação de oposição entre o Sinal e a Mancha, mas também porque dá conta da abertura de um caminho a percorrer que não é seguido neste texto. A única distinção que refere prende-se com o carácter espacial e pessoal do Sinal *versus* uma significação mais temporal da Mancha:

O sinal parece ter uma relação nitidamente mais espacial e ter maior referência com a pessoa, enquanto a mancha (como se verá) parece ter uma significação mais temporal, que exclui praticamente aquilo que se refere à pessoa. (...) Com a distanciação necessária, podemos, em tais casos, partir do princípio que o sinal absoluto tem predominantemente uma significação espacial e pessoal. (Benjamin, 1986b, p. 179).

Ao admitirmos o carácter absoluto e mediúnico da Mancha, é difícil entender o conceito de “sinal absoluto”. Aliás, na interpretação que fazemos deste texto, o Sinal não é da ordem do absoluto, mas sim dotado de um carácter de apontador para “algo outro”. Esta questão do carácter absoluto da Mancha, que vale por si só, não parece ser compatível com uma “marca” – Sinal – que já não tem um carácter de apontador e, inclusivamente, parece ser inconsistente com a caracterização que Benjamin efectua, de seguida, para Mancha. Voltaremos ainda a este ponto, após a apresentação da Mancha.

Mancha

Como mencionámos antes, a relação que Benjamin estabelece entre Sinal e Mancha é de oposição; sugerimos que as duas categorias deverão cobrir exaustivamente as marcas do “aparecimento”. Escreve Benjamin, sobre o carácter desta relação:

Tudo o que se possa descobrir sobre a mancha absoluta, quer dizer, sobre a essência mítica da mancha, é importante para toda a esfera da mancha em oposição à esfera do sinal. A primeira diferença fundamental consiste no facto de o sinal ser impresso, enquanto a mancha pelo contrário, se manifesta. Isto indica que a esfera da mancha é a de um *medium*. (...) Não há oposição entre mancha e mancha absoluta, pois a mancha é sempre absoluta e, na sua manifestação, não se assemelha a qualquer outra coisa. (Benjamin, 1986b, p. 179).

É importante o carácter distinto do Sinal e da Mancha: se o Sinal é do domínio do fracturante – a linha que separa a figura do fundo, a linha impressa, o rasgo na superfície -, no caso da Mancha, esta pertence à esfera do *medium* e da “manifestação pura”, quer dizer, de uma “presença absoluta”. Assim, a Mancha é presença absoluta, enquanto o Sinal é sempre sinal de algo, “aponta para”.

Com efeito, o conceito de *medium* é determinante para Benjamin; Filomena Molder dá-nos também notícia desta importância:

O outro nome que Benjamin utilizara já largamente, não só nas suas observações sobre a linguagem [*Sobre a Linguagem Humana*], como na troca epistolar imediatamente anterior e contemporânea a estes textos, e que, aliás, nunca abandona (a sua importância é decisiva na tese sobre o conceito de crítica de arte no romantismo alemão), é o de *medium*. Já fizemos uma primeira aproximação, descobrindo-lhe a coalescência profunda com o conceito de elemento, no sentido de *stoicheion*, substância primordial (como o ar ou a água); mas em *medium* também de impregnou uma presença semelhante à da *hypodochê* platónica, receptáculo-matriz, espécie de indeterminidade determinante, fazendo ainda parte da irradiação própria da palavra o sentido de *dynamis*, enquanto potência comunicativa, base da antiga *theourgia*, essa faculdade de apelar à divindade através de certos objectos ou pessoas (a mancha apela para o nome). Por isso, deve ser também entendido como um intermediário vivo e envolve, portanto, a ideia de imediateidade, uma reverberação passiva, de abandono, transgredindo completamente, como entre os inspirados e os profetas, a relação entre passado, presente e futuro. (Molder, 1986, p. 194).

Assim, *medium* deve ser entendido como imediateidade, absoluto e “receptáculo-matriz”; não é um meio, mas o local onde a manifestação acontece.

Outro tipo de distinção que Benjamin aponta é a de que o Sinal está, sobretudo, associado ao inanimado – objectos, edifícios, etc. –, enquanto que a Mancha está frequentemente ligada ao que é vivo: as chagas de Cristo, o rubor, a doença. Neste sentido, Benjamin nota também uma interdependência entre Mancha e culpa e o carácter de distinção positiva que o Sinal muitas vezes traz a alguém (uma condecoração, por exemplo):

É muitíssimo curioso verificar como a mancha, na medida em que está ligada ao que é vivo, está tão frequentemente ligada à culpa (rubor) ou à inocência (chagas de Cristo); mesmo quando aparece nas coisas inanimadas (os círculos de raios solares no Advento de Strindberg) é, muitas vezes, sinal de advertência de culpa. Neste sentido, surge simultaneamente como o sinal (Belsazar) e a grandiosidade desta aparição reside, em grande parte, na união destas duas imagens, só atribuível a Deus. (Benjamin, 1986b, p. 179).

Tomaremos nota desta referência a Belsazar e, em particular, relembremos a Pintura de Rembrandt, *O Banquete de Belsazar*, a que o comentário de Andrew Benjamin alude (Benjamin, 2009), e que nos pode auxiliar a esclarecer a relação entre “sinal absoluto” e Mancha; voltaremos a este ponto, após mais algumas considerações sobre a natureza da Mancha e a sua relação com o nome.

Há ainda que referir uma possível dimensão temporal na esfera da Mancha: enquanto o Sinal parece ser mais do domínio dos objectos, que permanecem no tempo, a Mancha, enquanto manifestação, poderá ser vista associada à esfera do acontecimento e, conseqüentemente, com uma dimensão temporal associada:

Na medida em que a interdependência entre culpa e expiação é mágica do ponto de vista temporal, esta magia temporal revela-se sobretudo na mancha, no sentido em que a resistência do presente ao passado e ao futuro é eliminada e passado e futuro irrompem sobre o pecador numa aliança mágica. Ora, o *medium* da mancha não tem apenas esta significação temporal, mas possui simultaneamente também, como ocorre numa forma tão perturbante, em especial no enrubescimento, uma significação dissolvente da personalidade em certos elementos primitivos. Isto leva-nos, de novo, à interdependência da mancha e da culpa. (Benjamin, 1986b, p. 179).

Ainda sobre a Mancha enquanto Pintura – afinal, o propósito seria distinguir entre Pintura e Artes Gráficas – Benjamin refere o facto fundamental de que a Mancha não tem “fundo”:

A obra pictórica não tem fundo. Do mesmo modo, uma cor nunca está sobreposta a outra, mas revela-se, quando muito, no medium da mesma. (...) Na pintura não há fundo e nela não existe linha gráfica. A limitação recíproca das áreas de cor (composição), num quadro de Rafael, não assenta na linha gráfica. Este erro deriva, em parte, da utilização estética do facto puramente técnico de os pintores, antes de pintarem os seus quadros, os comporem pelo desenho. A essência de tal composição não tem, porém, nada a ver com as artes gráficas. O único caso em que a linha e cor se unem é na aguarela, em que os contornos do lápis são visíveis e a cor é aplicada em transparência. Embora colorido, o fundo é aí conservado. (Benjamin, 1986b, p. 180).

O “fundo” é sempre do domínio das artes gráficas, onde a linha do contorno reside. Vemos assim, o carácter de *medium* da Mancha – “no que se refere à esfera da Mancha em geral (quer dizer, ao medium da Mancha em geral)” (Benjamin, 1986b, p. 180) –, pois a Pintura é um *medium* que não conhece contorno:

O *medium* da pintura é designado como a mancha num sentido mais restrito; pois a pintura é um *medium*, uma mancha tal, que não reconhece nem fundo, nem linha gráfica. (Benjamin, 1986b, p. 180).

Assim, após termos apontado este primeiro conjunto de diferenciações entre Sinal e Mancha, importa referir uma relação fundamental, que é própria da Mancha: o apelo ao nome (próprio).

Mancha e Nome

Este aspecto determinante da Mancha prende-se com relação que encerra com o nome que lhe é devido. A questão tem, também, a ver com a individuação da Mancha; como é que distinguimos duas manchas, como é que as nomeamos? Benjamin refere que o “problema da pintura” dá-se apenas àquele que está bem elucidado sobre a Mancha e que se deixa surpreender ao encontrar no *medium* da Mancha, a Composição:

O problema da obra pintada dá-se unicamente àquele que está bem elucidado sobre a natureza da mancha no sentido mais restrito, mas que, precisamente por isso, terá de se surpreender ao encontrar nos quadros a composição, que não pode reduzir às artes gráficas. (Benjamin, 1986b, p. 180).

Ou seja, para além do *medium* da Mancha, com o seu carácter absoluto, surge o conceito de Benjamin de Composição, cujo papel é surpreender aquele que está “desperto para o

problema da pintura”, o Pintor. Ora, é pelo processo da composição que conseguimos determinar configurações no *medium* da Mancha:

O facto, porém, de que a existência de uma tal composição não seja uma aparência, que, por exemplo, o contemplador de um quadro de Rafael encontre na mancha configurações de pessoas, árvores, animais, não apenas ocasionalmente ou por engano, deduz-se do seguinte: se o quadro fosse apenas mancha, seria, por isso mesmo, completamente impossível denominá-lo. Mas, de facto, o verdadeiro problema da pintura encontra-se na premissa de que o quadro seja realmente mancha e, inversamente, de que a mancha, no sentido estrito, esteja apenas no quadro, e, continuando, de que o quadro, enquanto é mancha, só seja mancha propriamente dita no quadro; mas que, por outro lado, o quadro esteja relacionado, e precisamente na medida em que recebe um nome, com algo que ele próprio não é, quer dizer, com algo que não é mancha. Esta relação com o que dá o nome ao quadro, com o transcendente da mancha, é efectivada pela composição. (Benjamin, 1986b, p. 181).

Quer dizer, através do processo da composição a Mancha determina as configurações (cromáticas) associadas ao nome – as configurações que nomeamos. É desta forma que conseguimos dizer a Mancha; neste sentido, poderíamos dizer que o quadro, a Pintura, é a Mancha “composta”, apresentando as suas configurações e que nomeamos; é pela Composição que a Mancha se relaciona com o seu transcendente, o nome.

Benjamin associa um nome à Mancha. A unificação da Mancha e do nome é efectivada através da Composição. O nome da Mancha poderá não estar visível desde logo, mas estará sempre disponível para se manifestar e ser revelado: assim haja aquele – o sujeito esclarecido sobre a Pintura e sobre a Mancha – que se deixe surpreender e revele o nome da Mancha. Este momento da revelação do nome da Mancha é, também ele, muito importante, porque é o verdadeiro acontecimento da novidade; o Novo surge pela manifestação da Mancha e pela unificação com o seu nome; antes de mais, pela própria criação da obra de “arte pictórica”, através da composição e respectiva determinação de configurações.

No processo da Composição, Benjamin refere “a força” congénere à Mancha, isto é, a intervenção de uma força que “de nenhuma forma despedaçando a Mancha por meio das artes gráficas, encontra, precisamente por isso, na própria Mancha o seu lugar, sem a despedaçar” (Benjamin, 1986b, p. 181). Esta é a força da palavra, que unifica nome e Mancha:

Esta é a força da palavra linguística, que, invisível, como tal, se estabelece no *medium* da linguagem pictórica, manifestando-se unicamente na composição. O quadro recebe o seu nome pela composição. Com o que foi dito, torna-se evidente que a mancha e a composição são elementos de todo o quadro que reivindica o direito de ser nomeado. (Benjamin, 1986b, p. 181).

Sem este processo de nomeação, a Pintura – “o quadro” – entraria no *medium* da Mancha, mas deixaríamos de ter a possibilidade de o representar. Note-se que, como referimos antes, o nome da Mancha não é arbitrário, é o “próprio” nome da Mancha:

Evidentemente que não se trata aqui, no que se refere à mancha e à palavra, da possibilidade de combinações arbitrárias. Por exemplo, seria perfeitamente lícito pensar que nos quadros de Rafael o nome entrou predominantemente na mancha, ao passo que nos quadros dos pintores de hoje foi a palavra judicativa que entrou. Para o reconhecimento da conexão entre pintura e palavra é determinante a composição, isto é, a nomeação; mas, em geral, deve determinar-se o lugar metafísico de uma escola de pintura e de um quadro, segundo a espécie de mancha e de palavra e isto pressupõe, portanto, pelo menos, uma diferenciação acabada segundo a espécie de mancha e de palavra, diferenciação da qual mal se vêem os inícios. (Benjamin, 1986b, p. 181).

Como já referimos, a leitura que nos interessa destes conceitos de Benjamin é a de que a nomeação da Mancha é o momento em que o Novo surge; ou seja, não resulta no âmbito de uma combinatória de elementos pré-existentes, não é da esfera da inovação e produção técnica, mas antes resultado do processo metafísico da Composição – o jogo de uma abertura metafísica em que a força da palavra entra no *medium* da Mancha. Ainda que sendo excessivo, poderá ser interessante aproximar o ritual do baptismo, do acto da nomeação da Mancha: também no baptismo se unifica o nome à pessoa e ao seu corpo e, desta forma, se retira o “pecado-mancha”.

Voltando à questão do “Sinal absoluto” e, agora, admitindo o carácter absoluto da Mancha, enquanto *medium*, será difícil compreender o conceito de Sinal absoluto, no sentido em que seria um Sinal despojado de referência, como uma marca imediata e que não aponta; a ser assim, estaríamos a falar de Mancha e não de Sinal, porque, antes de mais, o Sinal é sempre indicativo, estando em vez de um terceiro; ao contrário, a Mancha é ela própria, não está em lugar de coisa alguma, a Mancha é a própria manifestação, a Mancha é acontecimento.

A simultaneidade da Mancha como Sinal, tal como indicada na referência a Belsazar e, invocando a Pintura de Rembrandt – que remete para o Livro de Daniel –, pode ser vista a partir da mão que surge e escreve os caracteres cuja leitura não é imediata.



O Banquete de Belsazar, Rembrandt.

Como nota Andrew Benjamin, não é possível a leitura destes caracteres (sinais) em qualquer das formas convencionais; note-se que para o acto da leitura poder suceder, é necessário que antes ocorra um processo de transformação de Mancha (*mark*) em Sinal (cali)gráfico:

As próprias letras podem ser lidas. Ser lido, é claro, corresponde à sua transformação a partir de manchas (*marks*) em palavras, a sua transformação prosaica. No entanto, elas não podem ser lidas se as convenções de leitura do aramaico ou do hebraico forem seguidas – ou seja, leitura da direita para a esquerda. Nem podem ser lidas se a convenção for simplesmente invertida, i.e., a leitura da esquerda para a direita. O problema de ler essas letras torna-se, portanto, a presença inscrita da mudança do imediatismo para conjunção de conhecimento e experiência. As letras não podem ser lidas imediatamente. (...) As letras na pintura só podem ser lidas se forem abordadas a partir da direita e com leitura na vertical¹⁵. (Benjamin, 2009, p.140).

O facto de que as letras não possam ser lidas de forma imediata decorre do facto de, enquanto “sinal absoluto” da ordem do divino, não serem sinais, no sentido em que Walter Benjamin os apresentou, mas sim manchas que configuram letras; neste sentido, estes caracteres não pertencem à esfera do Sinal, mas da Mancha; o absoluto é sempre da ordem da Mancha. Este caso, do *Banquete de Belsazar*, constitui um exemplo curioso em que aparentemente pretensos sinais (as letras) são na realidade Mancha, mas também porque possibilitam uma leitura (ainda que não a leitura imediata) apontam para um nome; Mancha e nome tocam-se:

“A incapacidade de decifrar as letras – quer dizer, a impossibilidade da sua compreensão imediata – teria correspondido a um estado de coisas no qual as letras teriam de ser igualadas à sua presença gráfica. A superação dessa posição dupla significa que não só as letras já não seriam identificadas com a sua presença literal, e que ao mesmo tempo teria havido, da parte de Daniel, uma transformação da sua presença. Como tal, as manchas (*marks*) foram sujeitas a outro acto de constituição. As manchas (*marks*) foram capazes de ser nomeadas, permitindo que se tornassem prosa, um devir em que inicialmente elas literalmente se tornaram em prosa, embora tal acontecesse por causa de uma resposta a um objecto que exige ser chamado – um

¹⁵ Tradução nossa: “The letters themselves can be read. Being read is, of course, their transformation from mere marks to words, in a sense their prosaic transformation. However, they cannot be read if the reading conventions of either Aramaic or Hebrew are followed – i.e. reading right to left. Nor can they be read if the convention is simply reversed; i.e. reading from left to right. The problem of reading these letters becomes therefore the already inscribed presence of the move from immediacy to the conjoining of knowledge and experience. They cannot be read immediately. (...) The letters in the painting can only be read if they are approached from the right and the read vertically.” (Benjamin, 2009, p. 140).

pedido de nomeação. Assim, ocorrendo como uma resposta à necessidade de nomeação inerente à obra de arte.”¹⁶ (Benjamin, 2009, p. 141).

De facto, para a leitura acontecer, a Mancha da Pintura dos caracteres terá de transformar-se nos sinais das letras; só assim poderão ser lidas. Em rigor, não se trata de uma transformação de Mancha em Sinal, mas antes da presença da Mancha que precede uma presença distinta, que abre espaço a uma outra temporalidade, que é a do espaço de possibilidades que a inscrição e o Sinal permitem. Ora, é exactamente este momento, o momento que precede a leitura dos caracteres – ou se quisermos, o momento em que a Mancha recebe nome – que esta Pintura mostra. Assim, aquilo que poderia parecer um Sinal absoluto – as letras – continua a ser Mancha até ao momento em que estas são lidas, por intermédio de uma inscrição e nomeação da Mancha.

Afinal, o que importa referir prende-se com a questão mencionada por Benjamin da natureza distinta da esfera do Sinal e da esfera do *medium*; trata-se de uma distinção radical, no sentido em que parece apontar para naturezas distintas (opostas, segundo o autor) destas duas categorias: num caso, a Mancha manifesta-se, dá-se a conhecer; noutro, o Sinal aponta, diz: “é este e não aquele”; é como se houvesse uma natureza divina ou metafísica da Mancha *versus* uma natureza humana do Sinal (antes de mais, como inscrição, como resultado do exercício de uma força humana). No comentário já citado de Filomena Molder, a autora valoriza esta distinção radical e relaciona-a com a “queda da linguagem”, do “pecado original do espírito linguístico”:

A língua na sua essência não é *ochema*, veículo, ainda que seja esse o seu estatuto presente. Antes da queda da linguagem, da queda do nome divino, que é ao mesmo tempo “a hora natal da palavra humana”, a linguagem não era meio de comunicação, mas *medium*. Enquanto meio, a palavra deve comunicar qualquer coisa, para além de si própria. A mancha e o sinal nasceram já da travessia do pecado original do espírito linguístico. A queda da linguagem está na origem da reificação – a terra de origem da coisa enquanto coisa – e leva à aquisição da abstracção, do juízo e da significação, conduzindo à génese da subjectividade e do direito. (Molder, 1986, p. 190).

¹⁶ Tradução nossa: “The inability to decipher the letters – the impossibility, that is, of their immediate comprehension – would have been a state of affairs in which the letters would have come to have been equated with their graphic presence. The overcoming of that twofold position means that not only are the letters no longer identified with their literal presence, at the same time there would have been a transformation of that presence on the part of Daniel. As such, the marks were subject to another act of constitution. The marks were able to be named by allowing them to become prose, a becoming in which initially they literally became prose, though they became prose because of a response to an object that demands to be named – a call for naming. Thus occurring as a response to the necessity for naming inherent in art’s work.” (Benjamin, Andrew 2009, p.141).

Ou seja, considerando os “cortes da substância universal” de que falou Benjamin, teríamos dois tipos radicais de manifestação: a Mancha, de natureza metafísica, como o resultado de uma abertura que acontece – como algo de divino – enquanto *medium*, “irradiando a sua própria presença” (Molder, 1986, p. 191) e a presença do Sinal, como resultado da produção humana (produto), como inscrição, como meio de representação. Ou, como refere ainda Molder, de forma inspirada, como se a Mancha procurasse – enquanto *medium* – um intermediário vivo, um sujeito:

A categoria de magia, de espargir imanente, enquanto participação de qualquer coisa (nome, mancha) em presença daquilo que ela representa, está ligada à categoria de imediateidade (*Unmittelbarkeit*) e opõe-se às categorias de convenção, arbitrário e à de mediateidade. Na linguagem como meio, dá-se uma exterioridade dos sinais por relação aos nomes, do saber por relação ao conhecimento. [...] A mancha vem de dentro para fora, e nela se impregna a força da palavra linguística; o sinal marca-se de fora, como uma linguagem que se escrevesse, não havendo nele nem impregnação nem concepção da palavra como na mancha. Pela mancha não se indica, não pode dizer: é este; mas, por este, há algo que se mostra, como se a mancha procurasse um intermediário vivo. (Molder, 1986, p. 191 – 192).

Esta passagem sintetiza, de forma elegante, alguns dos aspectos diferenciadores entre a Mancha e o Sinal, enquanto marcas (presenças): desde logo, através da questão da imediateidade da Mancha, por oposição ao mediatismo do Sinal, depois, pela exterioridade do Sinal a que corresponde uma inscrição – uma incisão – de fora para dentro. À Mancha corresponde um nome consignado pela concepção da palavra: aqui trata-se de entender concepção não só como “fecundação, geração”, mas também como “ideia”. No próximo capítulo voltaremos a este ponto da aproximação de Mancha a “ideia”, tal como apresentado por Benjamin no Prólogo à *Origem do Drama Barroco Alemão*.

Sinal, Mancha e Forma

Será difícil pensar as questões da manifestação e o conceito de Mancha sem nos questionarmos sobre a questão da forma: se, de facto, o Sinal é do domínio da linha e é inerentemente delimitado na sua presença, parece ser difícil deixar de questionar se a Mancha terá forma. Como verificámos, no texto de Benjamin, não há referência a este

conceito, pelo que se poderá pensar, aliás, como refere Filomena Molder, até que ponto o conceito de forma será um conceito radical, na perspectiva do autor:

Esta problemática desagua numa ausência aparentemente inesperada que podemos verificar em todo o texto sobre o Sinal e a Mancha: não há uma única referência a uma noção que se supõe obrigatória e imprescindível em qualquer reflexão sobre a pintura e o desenho; trata-se da noção de forma. Este facto leva-nos a ponderar a radicalidade dessa categoria estética. Ao percorrer o caminho por onde Benjamin caminhou, somos levados a concluir que, provavelmente, a forma não é uma noção originária; (Molder, 1986, p. 196).

Aqui, mais uma vez, aproximamo-nos da interpretação de Molder; tentemos explicar: a individuação da Mancha faz-se pelo nome no acto da Composição; é assim que a podemos dizer. É a partir do momento da nomeação, quando a Mancha é Pintura – e que sendo Pintura, já não é Mancha, ou melhor, é Mancha dita, “mancha composta” – que aquilo que foi a Mancha passa a poder ser representado: é este o efeito que a nomeação opera:

(...) E, no entanto, que revela a introdução do nome na mancha, qual o efeito que a nomeação opera? É legítimo considerar que pelo poder da palavra linguística (*sprachliches Wort*), que gera a composição, é a forma, a linguagem das formas que se visa, tornando, assim, a mancha representável. (Molder, 1986, p. 197).

Quer dizer que neste contexto, o conceito de forma é um conceito não radical que decorre num momento distinto do momento inicial de manifestação, que é o tempo da Mancha, entendida enquanto *sem-forma*:

No pensamento místico – o de profundis benjaminiano – a forma será sempre secundária, é sempre sinal do sem-forma, ao mesmo tempo que tem no sem-forma a sua origem. (Molder, 1986, p. 202).

A forma só aparece num momento posterior, através da composição da Mancha, pela atribuição do nome e pelas configurações que apresenta; como referimos antes, esta nomeação não é arbitrária, no sentido em que o Pintor terá de encontrar o nome justo; trata-se de um momento de revelação:

A aparição da forma é, então, consequência de um processo de impregnação da palavra na mancha. Cada palavra dotará cada mancha de uma natureza própria. O pintor, pelo seu gesto de manchar, revela a visibilidade que a palavra permite e a mancha atrai, isto é, há uma apetência da mancha pela forma. O pintor terá de

descobrir a palavra que convém à mancha (a língua que fala), ou melhor, terá de ser descoberto por ela, como se se ajustasse a um destino, deixando-se atravessar pela força da apresentação. Desse modo, pode a mancha querer dizer, pode dizer. (Molder, 1986, p. 197).

É curioso referir a aproximação que Andrew Benjamin faz da qualidade de *nomeabilidade* da Mancha, da qualidade de *tradutibilidade* da linguagem; neste sentido, e remetendo-nos para o texto original de Walter Benjamin, que Andrew Benjamin invoca, a forma é de facto secundária, no sentido em que para a compreender é necessário voltar ao original; neste sentido, a forma seria o próprio processo de transformação da Mancha na esfera do Sinal:

(...) o argumento necessita de ser que a “nomeabilidade” é uma qualidade da “pintura” precisamente do mesmo modo que a “traduzibilidade” é uma qualidade da linguagem. Benjamin [Walter] formula esta posição nos seguintes termos:

“A tradução é uma forma. Concebê-la como tal implica regressar ao original. Porque no original está a lei da sua forma, enquanto contida na sua traduzibilidade (Übersetzbarkeit)”. (GS. IV.1.9/SW. 1.254)”

(Benjamin, 2009, p. 140)¹⁷.

Este é um ponto a que voltaremos no próximo capítulo.

Explicitação da interpretação dos conceitos de Benjamin e “tese”

Com base nesta leitura do texto base que tomamos de Benjamin, *Sobre a Pintura, o Sinal e a Mancha*, bem como no contributo de alguns comentários que fomos chamando, propomos os conceitos de Sinal e Mancha como fundamentais para pensar a manifestação, entendida enquanto “apresentação de mundo”:

1. Por manifestação entendemos o modo como o ser se apresenta.

¹⁷ Tradução nossa: (...) the argument needs to be that ‘nameability’ is a quality of the ‘picture’ in precisely the same way as ‘translatability’ is a quality of language. Translatability is that which allows for translation. Benjamin formulates this position in the following terms: “*Translation is a form. To comprehend it as a form one must go back to the original, for the laws governing the translation lie within the original contained in the issue of translatability (Übersetzbarkeit)*”. (GS. IV.1.9/SW. 1.254)” (Benjamin, 2009, p. 140).

2. Consideremos mundo o “conjunto/fecho” da manifestação; o mundo é manifestação e conjunto de manifestações; é a completude das manifestações.
3. O que Benjamin sugere, mais do que como proposta explícita, é que o mundo se apresenta através de Manchas ou segundo Sinais (os dois “cortes da substância universal”).
4. A natureza de ambos os conceitos é de oposição; propomos aqui, de forma explícita, que estas duas categorias sejam exaustivas do modo de pensar a manifestação; esta completude poderá, por agora, ser mera hipótese de trabalho, mas lembremo-nos do comentário de Benjamin acerca da Aguarela:

(...) O único caso em que a linha e a cor se unem é na aguarela (...). Embora colorido, o fundo é aí conservado (Benjamin, 1986b, p. 180);

Mas a “aguarela” não é desenho nem é Pintura, mas sim uma justaposição de dois tipos de marcas; quer dizer, não há meio termo entre Sinal e Mancha.

5. Com intuito de sumário, fixemos o modo com interpretamos estes conceitos e, sobretudo, como os categorizar:

5.1. Quanto ao tipo de manifestação (medietidade):

5.1.1. O Sinal é sempre presença diferida, analogia, isto é, aponta para algo, diz “é este e não aquele”.

5.1.2. A Mancha é presença absoluta, imediata, e manifestação; vale por ela própria e não remete para outro.

5.2. Quanto à definição e ao contorno:

5.2.1. O Sinal tem contorno; é formado pela linha gráfica que separa a figura do fundo, enquanto elementos indissociáveis.

5.2.2. A Mancha não tem contorno, é *medium* absoluto, não é “mediatizável”.

5.3. Quanto à sua origem:

5.3.1. O Sinal é da esfera da incisão, da inscrição, da impressão, resulta de uma força humana: a marca que fazemos; é um produto da técnica. O Sinal parece ser feito de fora para dentro.

5.3.2. A Mancha é da esfera da metafísica (do divino), manifesta-se e parece vir de dentro para fora (o rubor, as chagas); não resulta de qualquer constructo humano, não é um artefacto; o sujeito humano (*pintor/compositor/sujeito*) é um agente para a revelação e Composição da Mancha.

5.4. Quanto à relação com o nome e a linguagem:

5.4.1. A Mancha apela ao nome; a Mancha só é dizível através do seu nome; não há uma linha que a defina: a Mancha é dita e entra na linguagem (é inscrita).

5.4.2. O nome da Mancha não é arbitrário, convencional, mas o nome próprio que é revelado. Este processo de revelação e unificação do nome relativamente à Mancha dá-se através do processo que Benjamin chamou de Composição.

5.4.3. O Pintor é o agente que opera a Composição; é o Pintor que traz o nome à Mancha, que a revela, aquele que a baptiza.

5.4.4. A Mancha precipita-se com o nome; a manifestação absoluta cessa, dando lugar a uma presença mediática, a da forma e do Sinal; não resta senão a *saudade* da “manifestação-mancha”, a sua aura. Tudo agora é produto, construção, artifício e abstracção; entramos no domínio do espaço de possibilidades da crítica e da inovação técnica.

Com base nestes conceitos, propomos pensar o Novo enquanto manifestação de um absoluto que não é deduzível ou derivável segundo um aparato técnico de produção; este momento de Novidade corresponde a uma “abertura metafísica” que acontece, que se revela através da Mancha. Esta apela ao nome justo, que o Pintor terá de encontrar. Ao ser “composta”, o nome da Mancha passa a dizê-la; neste momento, ao entrar na linguagem, a

Mancha cessa a sua “vida”, e resta a sua aura, associada ao nome e à forma. Inicia-se, então, a temporalidade de um espaço de Crítica, espaço de potencialidades do “aqui e agora” que já foi; este é o espaço da interpretação e da Tradução. Aqui começa o “após-vida” da Mancha, que é também o espaço da Obra – o produto que transporta os ecos do Original.

Nos dois capítulos que se seguem, trataremos de identificar alguns dos processos que decorrem da manifestação de um “mais um” Novo. Primeiro, no domínio do individual, do autor que compõe a sua Obra e dos processos de Tradução que ocorrem e que lhe determinam o conjunto de sentidos; depois, no domínio do colectivo, da organização política, ao reconhecer os aspectos da “produção” e “mercantilização” da Obra.

Capítulo 2 – Depois da Nomeação, a Tarefa do Tradutor

O momento radical da nomeação – a linguagem como “medium”

A partir dos conceitos apresentados anteriormente, interessa-nos agora entender como é que a partir do momento de revelação que constitui a manifestação da Mancha, o Novo se instala na linguagem; ou, por outras palavras, o que é que acontece quando o nome da Mancha é inscrito na esfera dos Sinais; que temporalidade é esta que se inaugura no momento que se segue à nomeação e que consequências, que mudanças, é que podem daqui advir.

Começaremos pela leitura de um outro texto de juventude, anterior ainda ao *Sobre a Pintura, o Sinal e a Mancha*, que terá sido um dos primeiros textos em que Benjamin apresenta uma reflexão inicial sobre a Linguagem e o carácter “original” dos nomes. Referimo-nos a *Sobre a Linguagem em Geral e Sobre a Linguagem Humana*¹⁸, datado de 1916. Neste texto, Benjamin apresenta a linguagem como meio de comunicação de “conteúdos espirituais”:

Numa palavra: toda e qualquer comunicação de conteúdos é linguagem, sendo a comunicação através da palavra apenas um caso particular, subjacente a conteúdos humanos ou que neles se baseiam (justiça, poesia, etc.). Mas a existência da linguagem não se estende apenas por todos os domínios de manifestação espiritual do homem que, em qualquer sentido, contêm sempre uma língua, mas acaba por estender-se, pura e simplesmente, a tudo. Não há acontecimento ou coisa, seja na natureza animada, seja na inanimada que, de certa forma, não participe na linguagem, porque a todos é essencial a comunicação do seu conteúdo espiritual. (Benjamin, 1992, p. 177).

Sendo este o ponto de partida, em que a linguagem é vista como meio de comunicação de conteúdos espirituais, o texto de Benjamin vai no sentido de afirmar que nem sempre assim foi. Antes de mais, esclarece o que é que é comunicado na linguagem:

¹⁸ Walter Benjamin, “Sobre a Linguagem em Geral e Sobre a Linguagem Humana”; tradução de Maria Luz Moita, Maria Manuel Cruz e Manuel Alberto in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Relógio de Água, Lisboa, 1992.

Que comunica a linguagem? Comunica a essência espiritual que lhe corresponde. É fundamental saber que esta essência espiritual se comunica na linguagem e não através da mesma. Não há, pois, o falante de línguas, se com isso nos referimos àquele que comunica através dessas línguas. A essência espiritual comunica-se na língua e não através dela, ou seja, de fora não é idêntica à essência linguística. A essência espiritual é idêntica à linguística só na medida em que é comunicável. O comunicável numa essência espiritual é a sua essência linguística. (...) A linguagem comunica a essência linguística das coisas. (Benjamin, 1992, p. 179).

Com isto, Benjamin afirma que a linguagem mais do que meio através do qual a comunicação de algo exterior acontece, constitui em si mesma, a própria comunicação das essências linguísticas das coisas. Daí, que o autor responda à questão posta anteriormente da seguinte forma:

A resposta à pergunta: que comunica a linguagem? É, pois, a seguinte: Todas as linguagens se comunicam a si mesmas. A linguagem deste candeeiro, por exemplo, não comunica o candeeiro (porque a essência espiritual do candeeiro, na medida em que é comunicável, não é de modo algum o próprio candeeiro), mas sim, o candeeiro da linguagem, o candeeiro na comunicação, o candeeiro na expressão. Porque a linguagem se comporta assim: a essência linguística das coisas é a sua linguagem. (Benjamin, 1992, p. 179).

Neste sentido, em que cada linguagem se comunica a si mesma, esta constitui um *medium* e não meio de comunicação; quer dizer, mais do que um mecanismo de mediação, um intermediário, que se destina ao fim da comunicação entre falantes, a linguagem deve ser vista como qualquer coisa (como se de uma substância elementar se tratasse) na qual algo é transportado. Aplicando esta perspectiva à linguagem do homem, que é a linguagem que se comunica por palavras, Benjamin afirma que o que diferencia a linguagem dos homens é a sua faculdade designadora e constituinte: o homem atribui nomes:

A essência linguística do homem é, pois, o facto de ele designar as coisas. Designar para quê? A quem se comunica o homem? Mas esta questão será diferente das de outras comunicações (linguagens)? A quem se comunica o candeeiro? E a montanha? E a raposa? A resposta é a seguinte: ao homem. Não se trata de um antropomorfismo. A verdade desta resposta manifesta-se no conhecimento e talvez também na arte. Além disso: se o candeeiro, e a montanha e a raposa não se transmitissem ao homem, como os denominaria ele? Mas denomina-os; ele comunica-se, denominando-os. A quem se comunica? (Benjamin, 1992, p. 180).

Ora, é esta capacidade de denominação do homem que importa; como vimos anteriormente, é através deste poder constitutivo que se dá o processo de Composição da Mancha; é assim que a Mancha entra na linguagem. A questão que o autor recoloca de

seguida, é a de saber se o homem comunica *através* dos nomes que dá às coisas ou nelas próprias. Neste contexto, Benjamin confronta o modo comum utilitarista de entender a linguagem com uma outra forma mais radical:

(...) Esta opinião é a concepção burguesa da linguagem cuja insustentabilidade e vazio se tornarão mais nítidos na seguinte afirmação: o meio da comunicação é a palavra, o seu objecto a coisa, o seu destinatário um homem. A outra, pelo contrário, não conhece nem meio, nem destinatário da comunicação. No nome, a essência espiritual do homem transmite-se a Deus. (Benjamin, 1992, p. 181).

É esta visão não utilitarista da linguagem – a assunção do carácter absoluto do nome – que nos interessa e que, aliás, parece preparar o caminho a *Sobre a Pintura ou Sinal e Mancha*, que escreveria um ano mais tarde. Aqui, a linguagem é vista como *medium* (e não como instrumento de mediação), sendo o nome (“a linguagem da língua”) isso que a constitui:

O nome é aquilo através de que nada mais se comunica e, no qual, a própria linguagem se comunica, em absoluto. (...) Pode chamar-se ao nome a linguagem da língua (se o genitivo se referir não à relação do meio, mas à do *medium*) e, nesse sentido, todavia é o homem o falante da linguagem, porque fala o nome e, exactamente por isso, é o seu único falante. Muitas línguas incluem este conhecimento metafísico na designação do homem enquanto falante (isto é, por exemplo, na Bíblia, é o que dá os nomes: “Todos os animais vivos se chamarão segundo o nome que o homem lhes atribuir”). (Benjamin, 1992, p. 181).

Há, pois, um momento radical em que a linguagem é *medium* e não meio de comunicação; em que cada nome que se pronuncia pela primeira vez inscreve a manifestação da Mancha que o apelou. Este é o momento da instalação da Novo na linguagem, quando um vislumbre do absoluto inflama o mundo dos sinais. Este instante que se segue à nomeação inaugura uma nova temporalidade, a que corresponde o desdobramento de um espaço de possibilidades: ao inscrever o nome da obra – da Pintura – abre-se o espaço de crítica a que corresponde uma temporalidade de recriação de sentido. A inscrição da Mancha inicia – informa – um movimento perpétuo de Tradução da “linguagem das coisas na do homem”:

A tradução da linguagem das coisas na do homem não é apenas a tradução do insonoro no sonoro, mas também do que não tem nome, no nome. É, pois, a tradução de uma língua imperfeita numa mais perfeita, não faz mais do que juntar qualquer coisa, nomeadamente o conhecimento. Porém, a objectividade desta tradução tem o aval de Deus. Porque Deus criou as coisas, a palavra criadora nelas contida é o germe do nome cognoscível, da mesma forma que Deus, no fim, denominava a coisa, depois de a ter criado. (Benjamin, 1992, p. 189).

É este processo de Tradução da linguagem das coisas na do homem que permite a tradução do insonoro no sonoro, mas, também, da cor na Composição e do “sem-forma” na forma. Trata-se, afinal, da manifestação do novo e da ideia. Veremos como a Tradução, enquanto conjunto de operações/metamorfoses sobre a linguagem e sobre a obra, desempenha um papel essencial na restituição – na re-construção – dos sentidos e do mundo.

O nome que é então dito passa a ser inscrito pela linha dos caracteres escritos. É este o momento que é representado na Pintura de Rembrandt já referida por Andrew Benjamin, *O Banquete de Belsazar*: o momento em que ocorre uma transformação da Mancha que “está escrita” em verdadeiras letras que não podem ser lidas de imediato, mas apenas no âmbito de um espaço de possibilidades em que a Mancha é inscrita e os caracteres são já sinais legíveis. Quando a Mancha é dita, quando ocorre a sua nomeação e inscrição, ela já não é mais o absoluto que aconteceu: enquanto manifestação do absoluto, terminou. Mas o mais importante é que o que resultou da manifestação da Mancha se transformou em nome, em Pintura, em Composição. E, com esta transformação, inaugura-se um novo momento em que a forma e a criação de sentido são reconstruídas incessantemente. É, afinal, o espaço de criação de sentido da obra, do impacto do novo que, ao tomar lugar na linguagem, permite novos mundos.

Este modo místico de entender a linguagem, ou melhor, a valorização deste momento radical da nomeação tem também consequências na relação entre a contemplação (da manifestação da Mancha) e a sua nomeação. Refere ainda Benjamin, a propósito de um poema de Friedrich Müller¹⁹:

O pintor Müller, na sua composição poética “O primeiro despertar de Adão e as suas primeiras noites ditosas”, põe Deus a exortar o homem para que denomine, com as seguintes palavras: “Homem de terra aproxima-te, torna-te mais perfeito na contemplação, torna-te mais perfeito através da palavra!”. Nesta ligação entre contemplação e denominação, está intrinsecamente implícita a mudez comunicante das coisas (dos animais), relativamente à linguagem humana da palavra que a apreende no nome. (...) De uma forma quase sublime verifica-se, deste modo, a

¹⁹ Friedrich “Maller” Müller (1749-1825), poeta, dramaturgo e pintor alemão que ficou conhecido através da sua prosa sentimental sobre a vida no campo.

comunidade linguística da criação muda com Deus na imagem do sinal²⁰. (Benjamin, 1992, p. 190).

Quer isto dizer, que para sermos mais perfeitos na palavra, necessitamos também de ser mais perfeitos na contemplação: é por sermos mais perfeitos na contemplação (da Mancha) – ou, como referiu Benjamin de outra forma, por estarmos “elucidados sobre a natureza da pintura²¹” –, por estarmos disponíveis para esse momento de revelação, que poderemos nomear com justeza e sermos mais perfeitos na palavra; assim, poderemos ser agentes da revelação do novo e contribuir para a crítica e para o enriquecimento do mundo. Afinal, “nada há que não fale uma linguagem; a língua é absolutamente abrangente, concedendo a forma, a aparência, conformando o aparecer: “(...) a essência do mundo, a linguagem, de onde surge a palavra”.²² ” (Molder 1986, p.198). Resta estarmos disponíveis para a manifestação da Mancha, sermos perfeitos na contemplação e encontrar o nome justo que dê a forma, “conformando o aparecer”:

(...) na contemplação filosófica a ideia enquanto palavra solta-se do recesso mais íntimo da realidade, e essa palavra reclama de novo os seus direitos de nomeação. Mas na origem desta atitude não está, em última análise, Platão, mas Adão, o pai dos homens no papel de pai da filosofia. O acto adâmico da nomeação está tão longe de ser jogo e arbitrariedade que nele se confirma o estado paradisíaco por excelência, aquele que ainda não tinha de lutar com o significado comunicativo das palavras. Na nomeação, as ideias dão-se destituídas de intenção, a contemplação filosófica é o lugar da sua renovação. Nesta renovação reconstitui-se a percepção original das palavras. (Benjamin, 2004d, p. 23).

Esta perspectiva da ideia associada à palavra, como fazendo parte de um “recesso mais íntimo da realidade” e ainda da noção de ideia destituída de intenção, é fundamental no pensamento de Benjamin. Voltará a estes temas com maior elaboração no “Prólogo” à *Origem do Drama Trágico Alemão*; em particular, parece-nos decisiva a distinção que aí faz entre Verdade (ideia) e Conhecimento, cujo paralelo talvez se pudesse estabelecer na relação entre Obra e Produto, no sentido do reconhecimento do carácter absoluto da verdade – a verdade não é relativa, ou é ou não é verdade –, por diferenciação com o carácter intencional do conhecimento. Voltaremos ainda a esta questão.

²⁰ A tradução portuguesa que seguimos utiliza a palavra “signo”; optámos por utilizar “sinal” de forma a ser coerente com a tradução do *Sobre a Pintura, ou Sinal e a Mancha*.

²¹ Walter Benjamin, *Sobre a Pintura, ou Sinal e a Mancha*, (Benjamin, 1986b, p. 180).

²² Walter Benjamin, “Carta a Werner Kraft”; Verão de 1917; nota de Filomena Molder (Molder, 1986, p. 202).

Tradução e Forma – o “após-vida” da Mancha

Como temos vindo a ver, no processo de manifestação da Mancha e na sua posterior nomeação, o que está em jogo é a relação entre o imediatismo do momento de revelação – esta abertura de mundo que acontece através da Mancha, aquilo a que Benjamin denominou de “pintura” – e um espaço temporal que se inicia após a sua nomeação e que inaugura novos espaços de potencialidade de sentido, não apenas do novo – da obra –, mas, também, do impacto da mesma no espaço da linguagem em que a sua nomeação ocorre. Ou seja, o eco que o nome da Mancha introduz na linguagem, o impacto que provoca nos sentidos já estabelecidos, as infinitas combinações dos significados, são, afinal, consequências do Novo decorrente do “após-vida” da Mancha.

Por “após-vida” da Mancha, referimo-nos ao caminho do novo, à história, que o nome irá percorrer no mundo dos sinais. Tal como se, após a manifestação da Mancha e a respectiva nomeação, deflagrasse uma chama cuja combustão, efémera ou mais duradoura, inflamasse os outros nomes que a circundam. Só neste espaço de crítica – a que corresponde a interpretação desta chama – se poderá alcançar a totalidade – a completude da história – do impacto do novo anunciado pela da Mancha. É neste espaço da crítica que o sem-forma da Mancha – o sem contorno – ganha forma: in-forma; mas este processo é sempre um processo de construção, de interpretação posterior e não o resultado imediato da presença do absoluto; é, essencialmente, um processo de Tradução, no sentido a que Benjamin se lhe refere no texto *A Tarefa do Tradutor*, publicado em 1921²³. Note-se, desde logo, que o processo de Tradução não é arbitrário: decorre sempre da Composição da Mancha e pelo acto de nomeação concreto que a acompanha – através desse nome justo e não de qualquer outro. Assim, este espaço temporal, que se inicia com a nomeação acontece através da “força da palavra linguística” (Benjamin, 1986b, p. 181). Referimos já, a aproximação que Andrew Benjamin efectua entre a propriedade de “nomeabilidade” da Mancha e a qualidade de “traduzibilidade” da linguagem, a que Walter Benjamin se referiu no texto que acabámos de mencionar:

²³ Walter Benjamin, “The Task of the Translator” in *Selected Writings*, Vol. I, edição e tradução de Marcus Bullock e Michael Jennings, Harvard University Press, 2004.

A tradução é uma forma. Concebê-la como tal implica regressar ao original. Porque no original está a lei da sua forma, enquanto contida na sua traduzibilidade (*Übersetzbarkeit*). (Benjamin, 2004c, p. 254)

Neste sentido, a qualidade de “traduzibilidade” corresponde à “actualização do potencial da obra” e permite que a Mancha que lhe está associada tenha um “após-vida²⁴” (Benjamin, Andrew 2009, p.140). Note-se como já no *Sobre a Linguagem em Geral e Sobre a Linguagem Humana*, a questão da traduzibilidade tinha sido apontada por Benjamin como o mecanismo que permitia “a recepção do inominado no nome”:

Para a recepção e espontaneidade, as quais, simultaneamente, só no domínio linguístico têm esta ligação única, a linguagem tem a sua palavra própria, e esta palavra também é válida para a recepção do inominado no nome. É a tradução da linguagem das coisas para a linguagem do homem. (Benjamin, 1992, p. 189).

É a possibilidade da Tradução, enquanto processo contínuo de transformações sobre a língua e sobre a obra, que permite o re-estabelecimento de sentido, a partir da mudança operada pelo surgimento do novo; o que importa não é tanto o que se comunica (numa língua, numa obra), mas o que lhe é essencial, quer dizer, o original, o novo:

O que “diz” um poema? O que comunica? Muito pouco para quem o compreende. O que lhe é essencial não é comunicação, não é declaração. Por isso aquela tradução que quer servir de intermediário, não é intermediário de nada a não ser da comunicação — i.e., algo de inessencial. Isto é um sinal de identificação das más traduções. O que existe num poema para além da comunicação — e mesmo o mau tradutor admite que isso é essencial — não será o inapreensível, o misterioso, o “poético”? (Benjamin, 2011, p. 1)²⁵.

É esta qualidade da possibilidade da Tradução – “A traduzibilidade é própria da essência de certas obras” (Benjamin, 2011, p. 2) –, enquanto processo contínuo de transformações, que mantém os resquícios do original. Benjamin, aproxima a relação entre o original e a Tradução de uma “conexão de vida”:

É evidente que uma tradução, por melhor que seja, jamais pode significar algo para o original. E, no entanto, devido à traduzibilidade do original, a tradução está na conexão mais imediata com o original. Esta conexão é mesmo tanto mais íntima

²⁴ “É a traduzibilidade que permite o «após-vida» de uma obra.” (Benjamin, Andrew 2009, p.140).

²⁵ A tradução que seguimos, por nos parecer de qualidade, deverá ser da autoria de Maria Filomena Molder, ainda que não tenha sido possível confirmar a autoria: Walter Benjamin, “A Tarefa do Tradutor”, tradução de Maria Filomena Molder, Consultado em 23 de Maio de 2011, <www.c-e-m.org/wp-content/uploads/a-tarefa-do-tradutor.pdf>.

quanto mais se acentuar o facto de ela já nada significar para o original. Ela deve designar-se de natural e até, com maior precisão, ela é uma conexão de vida. Do mesmo modo que as exteriorizações da vida se mantêm numa conexão íntima com o ser vivo sem nada significarem para ele, assim a tradução é produzida a partir do original. (Benjamin, 2011, p. 2).

O conceito de vida de uma obra a que Benjamin aqui faz referência é importante, no sentido em que permite introduzir a noção de história enquanto percurso estabelecido no espaço de potencialidade de sentidos dessa obra; ou por outras palavras, como conjunto das consequências que a Mancha nomeada, que originou uma obra, aportou ao mundo; daqui, que caiba ao filósofo compreender a vida da obra:

Ao invés, só é feita justiça ao conceito de vida, se o reconhecermos em tudo o que dá origem à história e não apenas o que é o seu palco. Porque, em última análise, o círculo total da vida só deve ser determinado pela história e não pela natureza (e muito menos por coisas tão débeis como sensação e alma). Cabe, por conseguinte, ao filósofo a tarefa de compreender toda a vida natural, a partir do âmbito mais envolvente da história. (Benjamin, 2011, p. 3).

Outro aspecto importante desta aproximação à vida da obra, prende-se também com o facto de a Tradução ser posterior ao original; quer dizer, há um caminho a fazer, percurso onde o eco do original vai resistindo, à medida que se procede a actualização do mundo.

É esta vida do original após a sua revelação – quer dizer, a vida da Mancha após a nomeação: o “após-vida” da Mancha – que constitui o espaço da crítica e da forma. É o modo como o novo chega à linguagem e como altera os sentidos até então estabelecidos. O adicionar de “mais um” – o “mais um” da contagem do novo – corresponde a mais do que uma adição simples: implica uma “recontagem” do que é e do conjunto de sentidos; obriga a refazer o mundo; corresponde a uma operação “não-monotónica”²⁶. Como refere ainda

²⁶ Uma lógica diz-se “não-monotónica” quando a introdução de novos axiomas (ou novos factos) pode invalidar teoremas anteriores. Aquilo a que se chama normalmente “raciocínio não-monotónico”, corresponde a uma ramo da Inteligência Artificial que procura encontrar modelos formais mais realistas para o raciocínio do que as lógicas clássicas. Particularmente, no raciocínio de senso comum, geralmente retiram-se conclusões que deixam de ser válidas aquando da obtenção de nova informação. O conjunto de conclusões não cresce, de forma monótona, com a informação dada. É este fenómeno que o raciocínio não-monotónico procura formalizar. Veja-se, por exemplo, G. Brewka, J. Dix, K. Konolige *Nonmonotonic Reasoning - An Overview*. CSLI publications, Stanford, 1997. Ver também o artigo de G. Aldo Antonelli, “Non-Monotonic Logic” na *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <http://plato.stanford.edu/entries/logic-nonmonotonic/>, Consultado em 23 de Junho de 2001.

Ainda ao nível das metáforas da matemática e da lógica, é interessante aproximar o processo de “tradução”, tal como Benjamin o descreve em *A Tarefa do Tradutor*, como o conjunto das transformações topológicas

Benjamin, “Na tradução, a vida do original alcança o seu mais tardio e envolvente desdobramento permanentemente renovado.” (Benjamin, 2011, p. 3).

Mas voltemos à Pintura de Rembrandt mencionada anteriormente²⁷: como Andrew Benjamin refere, o que a Pintura mostra é precisamente a passagem do instante da nomeação para o novo espaço temporal da crítica: o espaço que se inaugura no momento imediatamente seguinte:

O que importa notar é a consequência dessa transformação da temporalidade do instante. Antes de mais, o instante tem que ser entendido como puro imediatismo: imediatismo entendido como o agora de um acontecimento. O imediatismo não é “literalizado” uma vez que o imediatismo deve ser literal: i.e. não mediado. Na pintura, o instante corresponde ao vinho caindo do cálice. A pintura captura, detém e, portanto, apresenta naquele momento. É apresentado como um instante. Talvez sua apresentação ocorra num instante. E no entanto, o que acontece no momento seguinte do momento – o momento imediatamente após o instante, mas que se encontra na obra? (Benjamin, 2009, p. 140)²⁸.

Este momento “imediatamente após” o instante e que se encontra “dentro da obra”, corresponde ao início do “após-vida” da Mancha: o eco de um momento de revelação que é dito pelo nome. É esta a condição necessária ao jogo da traduzibilidade entre as línguas a que corresponde o conjunto de transformações que definem o espaço de crítica da obra. É no âmbito desta temporalidade posterior que é possível ler – os caracteres da Pintura inacessíveis no imediato – o que nunca foi escrito antes e antever as suas consequências:

que preservam o espaço do “original”. Como é sabido, a topologia é o ramo da matemática que se ocupa das propriedades de determinados objectos (espaços topológicos), que são invariantes sob certo tipo de transformações (funções contínuas), nomeadamente as propriedades que são invariantes sob acção de homeomorfismos; é frequentemente citado o exemplo da transformação via homeomorfismo (i.e., sem recurso a cortes ou colagens) de um *donut* (*torus*) numa chávena de café; daí que haja a anedota que refere que os matemáticos da área da topologia não distinguem uma chávena de café de um donut. Em suma, a topologia ocupa-se da preservação dos espaços topológicos. Veja-se, por exemplo, Bourbaki, *Elements of Mathematics: General Topology*, Addison-Wesley, 1966.

²⁷ *O Banquete de Belsazar*, pintura de Rembrandt, (1606–1669).

²⁸ Tradução nossa: “What needs to be noted is the consequence of that transformation of the temporality of the instant. To begin with the instant has to be understood as pure immediacy: immediacy as the now of a happening. Immediacy is not literalized since immediacy must be literal: i.e. unmediated. In the painting the instant is the wine falling from the goblet. Paint captures, holds and thus presents that moment. It is presented as the instant. Perhaps its presentation occurs in an instant. And yet, what of the moment after – the moment after the instant but within the work?” (Benjamin, 2009, p. 140).

O conteúdo da crítica diz respeito à relação entre o instante e o que nunca poderia ocorrer de imediato – i.e. sabendo tanto como ler o que está sendo escrito e, assim, avaliar as suas consequências. (Benjamin, 2009, p. 141)²⁹.

Esta necessidade de “saber ler” o que pode ser escrito e, sobretudo, “ler o que nunca foi escrito”³⁰ é uma das preocupações centrais de Walter Benjamin, desde o texto de juventude (1917) com “Perceber é ler”³¹ até aos textos mais tardios como a versão de 1933 de *On the Mimetic Faculty*. Saber ler o que é escrito e reescrito, traduzir continuamente o original e daí saber retirar as respectivas ilações, constitui a tarefa do Tradutor e determina o espaço da crítica, enquanto “após-vida” da obra, do original e do novo; a tarefa do Tradutor “consiste em encontrar na língua em que se faz a Tradução a intenção a partir da qual se ressuscita nessa língua o eco do original.” (Benjamin, 2011 p. 8). Traduzir corresponde a transportar o original – o resíduo da Mancha – através das várias formulações que se vão estabelecendo no mundo dos sinais.

Outros aspectos do “após-vida” da Mancha

No contexto do “após-vida” da obra de arte, Walter Benjamin introduziu, em diferentes momentos, outros conceitos relacionados com o que acontece no decorrer da temporalidade da crítica, a que correspondem diferentes fases da ressonância desse momento absoluto que foi o da manifestação da Mancha.

De entre estes conceitos, destaca-se o de Aura (da obra, do objecto artístico). Curiosamente, este conceito foi introduzido num texto sobre a fotografia, *Pequena História da Fotografia*³², de 1931. Interessa, desde logo, notar o paralelo que existe entre a reflexão sobre a pintura, que temos vindo a seguir, e o pensamento e conceitos estabelecidos a propósito da fotografia; afinal, em ambos os casos, verificamos a fixação

²⁹ Tradução nossa: “The content of criticism pertains to how the relation between the instant and that which could never occur immediately – i.e. knowing both how to read what is being written and thus working through their consequences.” (Benjamin, 2009, p. 141).

³⁰ Walter Benjamin, “On the Mimetic Faculty”, 1933, in *Selected Writings*, Vol II, 2005, p. 722.

³¹ Walter Benjamin, *Perception is Reading*: “In perception, the useful (the good) is true. Pragmatism. Madness is a form of perception alien to the community. The accusation of madness leveled at the great scientific reformers. Inability of the masses to distinguish between knowledge and perception. Perception refers to symbols. Treatment of madness in earlier days.”, 1917, in *Selected Writings*, 2004, p. 92.

³² Walter Benjamin, “Pequena história da fotografia” in *A Modernidade*, ed. João Barrento, Assírio & Alvim, Lisboa, 2006.

de um momento único, de um aqui e agora que constitui um momento de/para revelação, e que apela à necessidade de intervenção do poder da palavra escrita. Mas vejamos, antes de mais, como é introduzido este conceito:

Mas, o que é realmente a aura? Uma estranha trama de espaço e tempo: o aparecimento de algo distante, por muito perto que esteja. Seguir com o olhar uma cadeia de montanhas no horizonte ou um ramo de árvore que deita sobre o observador a sua sombra – isto é respirar a aura dessas montanhas, desse ramo. (Benjamin, 2006a, p. 254).

É esta estranha trama de espaço e tempo a que corresponde o “aparecimento de algo distante”, algo como a continuidade do pulsar da Mancha que subsiste, que resiste à passagem do tempo e que nos permite olhar para trás:

Para lá de toda a mestria do fotógrafo e do calculismo na pose do seu modelo, o observador sente o impulso irresistível de procurar numa fotografia destas a ínfima centelha do acaso, o aqui e agora com que a realidade como que consumiu a imagem, de encontrar o ponto aparentemente anódino em que, no ser-assim daquele minuto há muito decorrido, se aninha ainda hoje, falando-nos, o futuro, e o faz de tal modo que podemos descobri-lo com um olhar para trás. (Benjamin, 2006a, p. 246).

A aura surge, assim, como testemunho desse momento único, desse aparecimento do passado, como uma marca que a Mancha deixou e que vai resistindo perante a necessidade moderna da reprodução e transformação desse “aqui e agora” fugaz que tentamos manter. Visto da perspectiva da Tradução, podemos talvez também dizer que a aura constitui uma marca do transporte do original nos diferentes *media* das linguas, que vão sofrendo as sucessivas metamorfoses ao longo do processo de Tradução. De qualquer forma, a aura é ainda marca da unicidade da obra, é um testemunho do novo que corresponde a esse aparecimento. A questão da (re)produção da obra, como veremos mais à frente, põe em evidência a acção perante o novo, tentando resistir ao desaparecimento da Mancha. Por isto, a erosão da aura corresponde a um movimento de percepção do mesmo, e leva ao não reconhecimento do novo, isto é, “àquilo que tem uma existência única”:

Tirar ao objecto a capa que o envolve, destruir a sua aura, é a marca de uma percepção cujo ‘sentido do semelhante no mundo’ cresceu ao ponto de, por meio da reprodução, ela atribuir também esse sentido àquilo que tem uma existência única. (Benjamin, 2006a, p. 254).

Um outro aspecto que também nos interessa neste pequeno texto sobre a fotografia é a relação que se estabelece com a necessidade da intervenção do “poder da palavra escrita”, aliás, tal como já acontecia no *Sobre a Pintura, o Sinal e a Mancha*. No final do texto, Benjamin, aponta a necessidade de ligação entre a imagem (neste caso, fotográfica) e a palavra:

A câmara torna-se mais pequena, cada vez mais pronta a fixar imagens fugidias e secretas cujo choque faz parar no observador os mecanismos associativos. É aí que deve entrar a legenda escrita, que inclui a fotografia no âmbito da literarização de todas as condições de vida, e sem a qual toda a construção fotográfica está condenada a permanecer num limbo impreciso. (...) “O analfabeto do futuro”, disse alguém, “será aquele que não sabe ler as fotografias, e não o iletrado”. Mas não será praticamente um analfabeto o fotógrafo que não sabe ler as suas próprias fotografias? Não se tornará a legenda parte essencial da fotografia? (Benjamin, 2006a, p. 261).

Quer isto dizer que, também com a fotografia, como noutros momentos de revelação, há um apelo ao nome: mais uma vez, há a necessidade de “ler” a fotografia, enquanto um dos tipos de presença da Mancha – ainda que o tipo (a técnica) de revelação, no caso da pintura e no caso da fotografia, sejam distintos. Afinal, o que Benjamin pretende é ser capaz de “ler” todas as imagens (do pensamento), independentemente do *medium* utilizado.

No entanto, se é verdade que a aura de uma obra é testemunho desse instante único de revelação que aconteceu, por outro lado, há o risco de constituir como que um lastro que pode impedir a Mancha de um “após-vida” mais rico; este perigo de restringir-se o espaço de crítica e de potencialidade de sentido decorre do tipo de atitude possível perante a obra: entre um pólo de contemplação e ritual – em muitos de casos, de deslumbramento – e um tipo de atitude a que corresponde uma necessidade de acção e que, frequentemente, leva a uma transição da esfera do individual para o espaço colectivo.

A Mancha como Origem do Novo

A questão que temos vindo a ver da relação entre o novo que surge pela manifestação da Mancha (esse aparecimento de algo distante e a sua consequente novidade) e alguns dos aspectos que acompanham o seu “após-vida” deverá ser posta a partir do conceito de “origem” que Benjamin introduziu no “Prólogo Epistemológico-crítico” à *Origem do*

Drama Trágico Alemão, de 1933. Como é sabido, trata-se da sua obra mais extensa, e também a “a sua obra teórica mais elaborada”, como referiu Adorno (Benjamin, 2004d, p. 275), tendo sido escrita durante 1924 e 1925 como dissertação de pós-doutoramento (*Habilitacion*) em Estudos Germanísticos à Universidade de Frankfurt, ainda que os trabalhos iniciais fossem mais antigos e destinados a uma tese em Filosofia (Benjamin, 2004d, p. 275) – em 1919, Benjamin tinha defendido a sua primeira dissertação em Berna, com *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*³⁴.

Antes de mais, vejamos a que é que corresponde este conceito de “origem”:

(...) apesar de ser uma categoria plenamente histórica, a origem (*Ursprung*) não tem nada em comum com a génese (*Entsthung*). “Origem” não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer. A origem insere-se no fluxo como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo da génese. O que é próprio da origem nunca se dá a ver no plano do factual, cru e manifesto. O seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto e inacabado. Em todo o fenómeno originário tem lugar a determinação da figura através da qual uma ideia permanentemente se confronta com o mundo histórico, até atingir a completude na totalidade da sua história. A origem, portanto, não se destaca dos dados factuais, mas tem a ver com a sua pré- e pós-história. (Benjamin, 2004d, p. 32).

Assim, “origem” deve ser entendida como “*Ur-sprung*, ou seja salto a partir de um começo” (Barrento, 2010, p. 135) diferentemente de génese “*Ent-sthung*, ou seja: «sair de... e pôr-se de pé»” (Barrento, 2010, p. 135). A Mancha, no sentido em que a temos vindo a apresentar, corresponde a este salto a partir de um começo; a Mancha, a sua manifestação, o seu “aparecimento”, constitui o salto de algo que começou. E este algo que começou – sobre cuja génese não discutimos aqui, mas que constatamos e a que corresponde uma abertura metafísica – é o novo: a Mancha constitui o modo como o salto do novo acontece; nesta perspectiva, o novo é o resultado de um salto – de uma ideia – que se dá a revelar; assim, a novidade – enquanto qualidade do novo – está subjacente a esta origem a que corresponde o salto de uma ideia³⁵. Mas para melhor se entender este ponto, importa determo-nos no conceito de “ideia”, de Benjamin.

³³ Walter Benjamin, *Origem do Drama Trágico Barroco Alemão*, tradução de João Barrento, Assírio & Alvim, Lisboa, 2004.

³⁴ Walter Benjamin, “The Concept of Criticism in German Romanticism”, in *Selected Writings*, 2004, p. 116.

³⁵ Poderia ser interessante a ilustração deste conceito de Novo enquanto salto, através de algumas obras de ficção; lembramo-nos, em particular, da conhecida novela de Henry James, *The Beast in the Jungle*, 1903 (*A Fera na Selva*, Assírio e Alvim, 1986), como ilustrativa deste salto do Novo, que, no enredo entre os dois

É também no Prólogo à *Origem do Drama Trágico Alemão*, que o autor estabelece as principais considerações metodológicas e elabora acerca do objecto da filosofia. Benjamin defende que a filosofia deverá ter como fim último a representação da verdade – *versus* uma perspectiva historicista, que privilegia um corpo doutrinário de conhecimento – o tratado:

O que o conceito oitocentista de sistema ignorou foi precisamente esta alternativa da forma filosófica, colocada pelos conceitos da doutrina e do ensaio esotérico. Enquanto a filosofia for determinada por um tal conceito, ela corre o perigo de se acomodar a um sincretismo que tenta capturar a verdade numa teia de aranha estendida entre várias formas de conhecimento, como se ela voasse para cair aí. (...) Se a filosofia quiser conservar a lei da sua forma, não como propedêutica mediadora do conhecimento, mas como representação da verdade, então aquilo que mais importa deve ser a prática dessa forma, e não a sua antecipação num sistema. (Benjamin, 2004d, p. 14).

É neste contexto “epistemológico-crítico” que Benjamin defende o método e a forma que quase sempre utilizou: a contemplação, a observação minuciosa do detalhe em cada objecto e a utilização da forma de fragmento (mosaico) nos seus textos:

O pensamento volta continuamente ao princípio, regressa com minúcia à própria coisa. Esse infatigável movimento de respiração é o modo de ser específico da contemplação. De facto, seguindo a observação de um único objecto, os seus vários níveis de sentido, ela recebe daí, quer o impulso para um arranque constantemente renovado, quer a justificação para a intermitência do seu ritmo. E não receia perder o ímpeto, tal como um mosaico não perde a sua majestade pelo facto de ser caprichosamente fragmentado. (...) O valor dos fragmentos de pensamento é tanto mais decisivo quanto menos imediata é a sua relação com a concepção de fundo, e desse valor depende o fulgor da representação, na mesma medida em que o mosaico depende da qualidade da pasta do vidro. (Benjamin, 2004d, p. 14).

Também, por aqui, e ainda que não seja explicitada a Mancha, este conceito parece ser reforçado, no sentido em que o seu carácter absoluto faz com que seja independente da sua relação com a concepção de fundo, por oposição ao mundo dos sinais, enquanto conceitos originários da linha e da sua relação metafísica³⁶ com o fundo. Por outro lado, este

personagens, John Marcher e May Bartram, cujo relacionamento é frustrado e que acaba por nunca acontecer, apesar do ambiente omnipresente de, a qualquer momento, poder surgir como que o salto de uma fera no meio da selva.

³⁶ Referimo-nos aqui ao carácter metafísico da “relação com o fundo”, no sentido em que é esta relação que é dadora de identidade à figura.

“impulso para um arranque constantemente renovado”, resulta da observação do salto da Mancha.

No seguimento desta passagem, importa ainda notar como a imagem de fragmento (mosaico) é particularmente cara a Benjamin, sendo curioso, como já em *A Tarefa do Tradutor*, o autor apresenta o trabalho da Tradução como o juntar de pequenos fragmentos:

Assim como para poder reajustar os cacos de um vaso, é preciso que eles correspondam uns aos outros nos mais pequenos pormenores, mas não têm de ser iguais, também a tradução, em vez de se tornar igual ao sentido do original, tem, antes, de configurar-se amorosamente na própria língua até ao ínfimo pormenor do seu modo de querer dizer, a fim de as tornar a ambas, tomadas como cacos, reconhecíveis enquanto fragmentos de um vaso, enquanto fragmentos de uma língua mais ampla. (Benjamin, 2011, p. 10).

Mas, voltando ao conceito de ideia, Benjamin estabelece a distinção entre a representação da verdade e a obtenção de conhecimento – “a verdade presentificada no bailado das ideias”:

A sua sobriedade prosaica [representação contemplativa], muito aquém do gesto imperativo do preceito doutrinário, é o único estilo de escrita adequado à investigação filosófica. *O objecto desta investigação são as ideias*. Se a representação se quiser afirmar como método próprio do tratado filosófico, terá de ser a representação das ideias. A verdade, presentificada no bailado das ideias representadas, furta-se a toda e qualquer projecção no domínio do conhecimento. (Benjamin, 2004d, p. 15).

O conjunto dos conceitos que servem à representação de uma ideia presentifica-a como configuração daqueles. De facto, os fenómenos não estão incorporados nas ideias, não estão contidos nelas. As ideias são antes a sua disposição virtual objectiva, são a sua interpretação objectiva. (...) Não é essa a tarefa da ideia. O seu significado pode ser ilustrado por meio de uma analogia. As ideias relacionam-se com as coisas como as constelações com as estrelas. (Benjamin, 2004d, p. 20).

Assim, Benjamin partilha desta visão platónica de que a verdade e as ideias – “*Aí a verdade – reino das ideias – é ilustrada como o conteúdo essencial da beleza*” (Benjamin, 2004d, p. 16) – constituem o objecto da contemplação filosófica. A verdade, mais do que o conhecimento, deverá ser a preocupação do trabalho filosófico:

Uma das intenções mais profundas da filosofia nos seus começos – a doutrina platónica das ideias – será sempre a do postulado segundo o qual o objecto do

conhecimento não coincide com a verdade. O conhecimento é questionável, a verdade não. O conhecimento dirige-se ao particular, mas não, de forma imediata, à sua unidade. (Benjamin, 2004d, p. 16).

Para tal, a atitude de contemplação, o facto de estar atento e disponível, é determinante para a representação das ideias e, conseqüentemente, para dar conta do novo que se dá a revelar. O novo, o ser novo, é sempre constituído por uma ideia ainda não apercebida; a sua novidade reside no salto inicial com que num determinado momento acontece. Mas note-se que as ideias apenas se oferecem à contemplação, são algo de já dado, acerca das quais podemos questionar a origem, mas não a génese:

Enquanto o conceito advém da espontaneidade do entendimento, as ideias oferecem-se à contemplação. As ideias são algo de já dado. Assim, a distinção entre verdade e o âmbito do conhecimento define a ideia como ser. É este o alcance da doutrina das ideias para o conceito de verdade. Enquanto ser, a verdade e a ideia alcançam aquele supremo significado metafísico que lhes é expressamente atribuído pelo sistema platónico. (Benjamin, 2004d, p. 16).

Outro aspecto determinante, a que o autor faz referência noutra parágrafo anteriormente citado, – *“Em todo o fenómeno originário tem lugar a determinação da figura através da qual uma ideia permanentemente se confronta com o mundo histórico, até atingir a completude na totalidade da sua história.”* (Benjamin, 2004d, p. 32) –, é o de que ao fenómeno originário corresponde a determinação da figura, que deve ser entendida enquanto configuração e, nos nossos termos, como Pintura; em concreto, trata-se da figura através da qual uma ideia se apresenta e se confronta até atingir a sua “completude na totalidade da sua história”. A determinação desta figura³⁷, como vimos, faz-se através da nomeação da Mancha – pelo processo de Composição – e é conseguida na sua completude pelo percurso histórico do “após-vida” da Mancha: o resultado dos processos de Tradução, com todos os ecos e demais conseqüências que ocorrem no espaço da crítica.

³⁷ Mais uma vez, referimos outra novela de Henry James, *The Figure in the Carpet*, 1896, (*O Desenho no Tapete*, Relógio D’Água, 1988) em que o sentido do enredo corresponde à descoberta de um motivo oculto na obra de um escritor por parte de um seu leitor dedicado que é o narrador da novela e cujo nome nunca é revelado. Mais uma vez, tal como acontecia no *The Beast in the Jungle*, será uma tarefa frustrada. O curioso é o modo como os títulos destas novelas de James parecem fixar o projecto dos personagens como espera e predisposição para a contemplação de um momento de revelação que acaba por nunca acontecer.

É com base nestes conceitos de Benjamin – Mancha, Origem, Tradução –, que propomos uma interpretação do Novo como o salto de uma ideia (*Ur-sprung*) – como um nascimento – que se dá a revelar e cuja mudança no mundo é determinada nos sucessivos processos de Tradução que ocorrem durante o “após-vida” da Mancha. A adição do “mais-um” do Novo obriga sempre a uma recontagem dos sentidos e à reconstituição do mundo.

Podemos resumir da seguinte forma a interpretação que sugerimos: o Novo corresponde ao “aparecimento” de uma “ideia” que até então não se tinha apresentado – ou que não tinha ainda sido apercebida. Este aparecimento ocorre segundo a manifestação de uma Mancha que se dá a revelar que resulta do salto de uma ideia. Pelo processo de Composição e consequente nomeação da “figura” – da Pintura – de uma ideia, há uma passagem para a linguagem - conjunto de completude dos sinais –, que resulta da inscrição do nome da Mancha. Neste instante, o da nomeação, inaugura-se o espaço de crítica que constitui o “após-vida” da Mancha. A novidade que daqui decorre – o mais-um – segue uma lógica não-monotónica, obrigando ao refazer do conjunto de sentidos. Assim, a temporalidade da crítica, a potencialidade do novo, é cumprida através de sucessivos processos de Tradução, que preservam o espaço topológico do original da obra. No sentido da Tradução de Benjamin, o novo é transportado no *medium* da linguagem, sendo preservado através de transformações homeomorfas (Traduções correctas) que determinam a completude de mudança e sentido no mundo.

Decorrem daqui outros aspectos associados: a aura da obra como eco do absoluto da manifestação da Mancha, a potencial monumentalidade da obra, a polaridade associada ao tipo de atitude perante a recepção do novo e a actualidade da obra refeita em cada nova Tradução. Se é verdade que o carácter absoluto da Mancha – o aqui e agora em que acontece – ocorre no âmbito de uma atitude de contemplação (há que estar desperto para a Pintura), a recepção do novo pode oscilar entre o pólo da “contemplação pura” – o deslumbramento – e a acção política mais convicta, como portadora das consequências do advento da novidade e das mudanças que daí decorrem. Daqui parece não decorrer ética alguma que não seja o respeito pelo Novo e pela sua potencialidade; ou seja, pela completude do re-estabelecimento do conjunto de sentidos: apenas é necessário que seja permitido todo o potencial de cada Novo.

Após a tarefa do Pintor que revela a Mancha, para além da tarefa do Tradutor que transforma continuamente a sua inscrição, que outras tarefas são ainda necessárias considerar? Ou, questionando de outra forma, para além do que fica dito pelo eco do nome da Mancha através de todos os processos de Tradução, que outros tipos de consequências aporta o novo? Abordaremos no próximo capítulo outros aspectos que resultam da consideração da obra enquanto produto; qual será a tarefa do “autor-produtor”?

Capítulo 3 – “Produtização” da Obra, a Tarefa do “Autor-produtor”

Como temos vindo a sugerir, o Novo não é um *constructo*, não resulta de uma combinatória de elementos pré-existentes (como num “lego metafísico”) e, tão pouco dispõe de uma gramática generativa que lhe esteja associada. Com base nos conceitos e argumentos de Walter Benjamin, defendemos que o Novo surge de um “aparecimento” – de um salto de uma ideia – que o Pintor revela, numa situação de apresentação do mundo. Este impacto, a actualização que lhe está associada, é perpetuado por um sucessivo conjunto de Traduções que visam a completude da história desse aparecimento cuja origem foi a Mancha, de Benjamin.

Sendo verdade que as tarefas do Pintor e do Tradutor não visam, na sua motivação, a construção de um produto, não deixa de se verificar que destas resulta a criação de uma obra em que o novo reside e que transporta consigo o original do “aqui e agora” de então. No entanto, qualquer obra, sendo mais ou menos “aurática”, não deixa de configurar um produto, sobretudo no contexto de uma reflexão sobre as consequências do novo. Assim, é também importante dar conta dos aspectos relacionados com a especificidade das condições de produção e seu enquadramento no quadro da organização política. Ou seja, de um ponto de vista de acção política, qual é que deverá ser a tarefa do produtor, ou melhor, do “autor-produtor” – aquele que cria uma obra, que é vista como produto e que é contextualizada numa rede de interações sociais. Ao trazer a obra à Cidade, muitos dos cidadãos recebem-na como produto e, esta é uma vertente que também resulta da consequência do novo.

Neste contexto, tomaremos em consideração alguma da reflexão de Benjamin, que ainda que tenha sido efectuada no momento histórico específico que antecedeu e coincidiu com o início da II Guerra Mundial, no âmbito de uma posição contra a situação e com uma grande aproximação às ideias marxistas, nos parece poder contribuir para o esclarecimento de alguns aspectos associados à “produtização” da obra e à tomada de consciência política do “autor-produtor”.

Reprodução e Massificação

Neste contexto, é impossível passar ao lado de um dos seus textos mais emblemáticos, ainda que como referem alguns críticos (Howard Caygill, por exemplo em *The Colour of Experience*, 1988), nem sempre seja bem entendido; referimo-nos à *A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica*³⁸. Este texto teve três versões, duas alemãs e uma francesa, sendo que a mais antiga data de finais de 1935 e a última é de 1939.

Aqui, Benjamin inclui um prefácio em que põe em destaque as ideias de Marx sobre o futuro do capitalismo e sobre a transformação das condições de produção cultural, a que se segue uma reflexão sobre as possibilidades de reprodução da obra de arte e o papel que desempenha a respectiva inovação tecnológica: “sempre foi possível reproduzir a obra de arte. Sempre os homens puderam copiar o que outros tinham feito.” (Benjamin, 2006c, p. 208). No entanto, a reprodução através da utilização de meios técnicos, no sentido de um maior automatismo, é algo de novo: se, inicialmente, os gregos dispunham de “apenas dois processos de reprodução técnica de obra de arte: a moldagem e a cunhagem” (Benjamin, 2006c, p. 208), com o despertar da modernidade, nomeadamente com o advento da fotografia, a mão liberta-se do processo de reprodução:

Com a fotografia, a mão liberta-se pela primeira vez, no processo de reprodução de imagens, de importantes tarefas artísticas que a partir de então passaram a caber exclusivamente aos olhos que vêm através da objectiva. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução de imagens foi tão extraordinariamente acelerado que passou a poder acompanhar a fala. Ao “rodar” o filme no estúdio, o operador cinematográfico fixa as imagens com a mesma rapidez com que o actor fala. (Benjamin, 2006c, p. 209).

Ora, a libertação da mão – a mesma mão que o Pintor utiliza para revelar a Mancha – e a consequente introdução dos meios técnicos de reprodução, apresenta novas questões, nomeadamente, ao evidenciar “o que falta” em cada cópia:

³⁸ Walter Benjamin, “A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica”, in *A Modernidade*, edição. e tradução de João Barrento, Assírio & Alvim, Lisboa, 2006. Trata-se de uma tradução da terceira versão deste texto, datado de 1936.

Por mais perfeita que seja a reprodução, uma coisa lhe falta: o aqui e agora da obra de arte – a sua existência única no lugar onde se encontra. (...) Só é possível descobrir vestígios das primeiras [transformações] através de análises químicas ou físicas, que não podem ser feitas sobre as reproduções; os vestígios das segundas são objecto de uma tradição cuja reconstituição se tem de fazer a partir do lugar onde se encontra o original (Benjamin, 2006c, p. 210).

É este “aqui e agora do original [que] encerra a sua autenticidade” (Benjamin, 2006c, p. 210) que falta. Para descrever esta situação, Benjamin recupera o conceito de aura, que tinha introduzido no texto sobre a fotografia:

Tudo o que aqui se disse se pode resumir no conceito de aura, e pode dizer-se então que o que estiola na época da possibilidade de reprodução da obra de arte é a sua aura. O caso é sintomático: o seu significado aponta para além do próprio domínio da arte. Pode dizer-se, de um modo geral, que a técnica de reprodução liberta o objecto reproduzido do domínio da tradição. Na medida em que multiplica a reprodução, substitui a sua existência única pela sua existência em massa. E, na medida em que permite à reprodução vir em qualquer situação ao encontro do receptor, actualiza o objecto reproduzido. (Benjamin, 2006c, p. 211).

Se, por um lado, a aura vai lentamente desaparecendo ao longo das sucessivas iterações dos processos reprodutivos, por outro lado, assiste-se a um aspecto de actualização da obra – esta actualização resulta da fidelidade dos processos de Tradução que se vão sucedendo ao longo do tempo. A actualização tem igualmente a ver com a tentativa de aproximação ao original:

Aproximar de si as coisas, espacial e humanamente, representa tanto um desejo apaixonado das massas do presente como a sua tendência para ultrapassar a existência única de cada situação através da recepção da sua reprodução. (Benjamin, 2006c, p. 213).

A questão da recepção da obra de arte é igualmente importante, no sentido em que configura tipos de acção distintos, que vão desde a contemplação religiosa e ritual à exposição e acção política:

Como sabemos, as primeiras obras de arte surgiram ao serviço de um ritual, primeiro mágico, depois religioso. Reveste-se do mais alto significado o facto de que este modo de existência aurático da obra de arte não se separa nunca totalmente da sua função ritual. Por outras palavras: o valor singular da obra de arte ‘autêntica’ tem o seu

fundamento no ritual, em que teve o seu valor de uso original e primeiro. (Benjamin, 2006c, p. 214).

Com efeito, com o desenvolvimento dos meios tecnológicos e com o advento da reprodução em massa das obras, a atitude de recepção parece mover-se do pólo de contemplação para uma esfera de exposição; este efeito verifica-se, paralelamente, com o facto de que o público consumidor recebe reproduções, ou seja, versões “menos autênticas” da obra. Neste sentido, segundo Benjamin, assiste-se a uma deslocação da “atitude recepcionadora” para a esfera de acção política:

A sua fundamentação ritualística [da obra de arte] será substituída por uma fundamentação numa outra prática: a política. (Benjamin, 2006c, p. 214).

Assim, este aspecto da reprodução massificada e do decorrente consumo dos produtos que reproduzem as obras transforma o modo não apenas da recepção do novo, mas também introduz modificações nos comportamentos e na valorização das obras:

A reprodução técnica da obra de arte transforma a relação das massas com a arte. Uma relação o mais retrógrada possível, por exemplo diante de um Picasso, pode transformar-se na mais progressista, por exemplo, diante de um Chaplin. (...) O convencional é apreciado sem sentido crítico, aquilo que é verdadeiramente novo critica-se com má vontade. (Benjamin, 2006c, p. 230).

A questão é, mais uma vez, do tipo de atitude presente: entre a contemplação ritual e a exposição massificada que leva, frequentemente à distração:

Distração e concentração opõem-se de uma forma a que se pode dar a seguinte formulação: aquele que se concentra diante da obra de arte mergulha nela; é absorvido por essa obra, como aconteceu, segundo a lenda, a um pintor chinês ao ver o seu quadro concluído. Pelo contrário, as massas, pela sua própria distração, mergulham a obra de arte em si. (Benjamin, 2006c, p. 238).

No entanto, há que notar que distração não é sinónimo de desinteresse ou ausência de papel político. Em momentos históricos de viragem, a atitude contemplativa não é suficiente; no posfácio ao texto que temos vindo a referir, Benjamin retoma as ideias marxistas, ao fazer referência à relação entre a cada vez maior proletarização e a massificação dos produtos:

A proletarianização crescente dos homens de hoje e a formação crescente de massas são os dois lados de um e mesmo fenómeno. O fascismo tenta organizar as massas proletarianizadas recentemente formadas sem tocar nas relações de propriedade para cuja abolição elas tendem. (Benjamin, 2006c, p. 239).

Curiosamente, num outro texto de 1921, *Capitalismo como Religião*³⁹, Benjamin aproxima o culto associado ao capitalismo a uma forma moderna de religião, nomeadamente, com vários aspectos diferenciadores a serem considerados:

Em primeiro lugar, o capitalismo é uma pura religião de culto, talvez a mais extrema que alguma vez existiu. Nele, tudo tem apenas significado numa relação directa com o culto, não conhece uma dogmática específica, não tem uma teologia. É deste ponto de vista que o utilitarismo adquire a sua tonalidade religiosa. A este carácter concreto do culto liga-se outra característica do capitalismo: a duração permanente desse culto. O capitalismo é a celebração de um culto *sans rève et sans merci*. Nele não existem “dias de semana”, não há um dia que não seja festivo no sentido terrível da ostentação de toda a pompa sagrada, da mais extrema intensidade da veneração. (Benjamin, 2010a, p. 31).

Com efeito, a questão das relações de propriedade, a sua conservação ou a alteração, é algo que terá de ser questionado e diferenciado entre aquilo que é próprio (original) de cada um – no sentido identitário – e aquilo que é da esfera da posse, do capital. Também ao nível da organização política, o Novo poderá introduzir mudança e levar à redefinição das relações de propriedade; neste sentido, Benjamin num texto de 1933, faz referência à necessidade do estado de “pobreza” a que chegámos e à necessidade de recomeçar de novo⁴⁰:

Ficámos pobres. Fomos desbaratando o património da humanidade, muitas vezes tivemos de o empenhar por um centésimo do seu valor, para receber em troca a insignificante moeda do “actual”. À porta temos a crise económica, atrás dela uma sombra, a próxima guerra. “Preservar” é um verbo que se aplica hoje a um pequeno grupo de poderosos que, Deus sabe, não são mais humanos do que a maioria; geralmente são mais bárbaros, mas não da espécie boa. Os outros, porém, têm de se arranjar, de maneira diferente e com muito pouco. Estão do lado daqueles que desde sempre fizeram do radicalmente novo a sua causa, com lucidez e capacidade de renúncia(...). Desde que cada indivíduo de vez em quando ceda um pouco de humanidade àquelas massas que um dia lha devolverão com juros acrescidos.” (Benjamin, 2010c, p. 78).

³⁹ Walter Benjamin, “O Capitalismo como Religião” in *O Anjo da História*, tradução de João Barrento, Assírio & Alvim, Lisboa, 2010.

⁴⁰ Walter Benjamin, “Experiência e Indigência” in *O Anjo da História*, tradução de João Barrento, Assírio & Alvim, Lisboa, 2010.

Ainda que este fragmento tenha sido escrito num contexto distinto, publicado no jornal *Die Welt in Wort*, de Praga, em 7 de Dezembro de 1933, é importante reconhecer que será através dos “não poderosos”, dos que questionam a “preservação” do capital e da propriedade, que o “radicalmente novo” poderá exercer o seu papel de mudança na sociedade actual. Este fragmento, de grande lucidez, parece estar de novo na ordem do dia. O reconhecimento de novidade e de alterações no “estado das coisas”, nas relações de propriedade e o pensar desta “nova pobreza” parecem ser inevitáveis à prossecução de outros modelos de organização política. Mas vejamos qual o papel do Autor que produz Obra neste contexto genérico das relações de produção.

O Autor enquanto Produtor

Outro texto em que Benjamin aborda diferentes aspectos das novas formas de organização política e, em particular, da relação entre autor e produtor, resulta da conferência proferida no Instituto para o Estudo do Fascismo, em Paris, em 1934, denominada *O Autor como Produtor*⁴¹. Aqui, a reflexão centra-se na relação entre o autor e o seu enquadramento político, ou seja, na passagem de uma atitude individual de criador para a tomada de consciência do seu papel de produtor e respectiva contextualização dos meios de produção que lhe estão associados. Partindo da discussão acerca da autonomia do poeta e do contexto político da altura, Benjamin põe a questão da tendência do autor, ou seja, a de saber ao serviço de quem é que o autor deve colocar a sua actividade. O exemplo de intervenção escolhido para a sua análise é o jornal:

“Na nossa literatura”, escreve um autor de esquerda, “as oposições que em épocas mais felizes se fecundavam mutuamente tornam-se antinomias insolúveis. Assim. A ciência e as belas-letas, a crítica e a produção, a cultura e a política seguem sentidos divergentes, sem qualquer relação ou ordem entre si. O palco desta confusão literária é o jornal, e o seu conteúdo uma “matéria” que se furta a toda a forma de organização que não seja aquela que a impaciência do leitor lhe impõe.” (Benjamin, 2006b, p. 239).

A evolução da condição de autor, estatuto individual, para a esfera da organização social é uma consequência da “produtização” e massificação da obra. Com efeito, a massificação

⁴¹ Walter Benjamin, “O Autor como Produtor”, in *A Modernidade*, tradução de João Barrento, Assírio & Alvim, Lisboa, 2006.

das reproduções e o fácil acesso às obras, levaram a uma situação em que não se pode ignorar as consequências e o impacto político das obras; é necessária a consciencialização do autor enquanto agente político. Neste sentido, a dimensão política do potencial de impacto da obra deve ser tomada em conta; a este propósito, Benjamin cita Brecht⁴²:

(...) certos trabalhos já não devem ser tanto vivências individuais (ter carácter de obra), mas antes ser orientados para a utilização (transformação), de certas instâncias e instituições. (Benjamin, 2006b, p. 282).

Ou ainda, como refere Benjamin, noutra parte deste texto:

(...) uma vez que politicamente decisivo não é o pensamento privado, mas sim, como Brecht disse um dia, a arte de pensar colocando-nos na cabeça dos outros. (Benjamin, 2006b, p. 280).

Afinal, o que está em causa é a tomada de consciência do Autor, enquanto produtor, da influência e mudança operada na esfera do político através dos seus produtos e, também, das condições da sua produção, dos meios de produção. O “autor-produtor” é, então, o autor que tem consciência do seu papel enquanto agente político, enquanto sujeito de mudança na sociedade, e que questiona a transformação dos meios de produção que utiliza na criação das suas obras que se transformam em produtos:

Por agora, limito-me a chamar a atenção para a diferença decisiva que existe entre o simples fornecer de um aparelho de produção e a sua transformação. (Benjamin, 2006b, p. 282).

Benjamin debate-se contra aquilo a que chama de autores “rotineiros”, ou seja, aqueles que não pensam suficientemente – que não questionam a utilização e o impacto dos meios dos meios de produção:

Mas eu defino o “rotineiro” como aquele indivíduo que recusa, por princípio, retirar ao controlo da classe dominante, em favor do socialismo, o seu aparelho de produção, aperfeiçoando-o. (Benjamin, 2006b, p. 282).

⁴² Bertold Brecht, *Versuche* [Experiências], nº 1-3, Berlim, Verlag Kiepenheuer, 1930, citado por Benjamin em “O Autor como Produtor” in *A Modernidade*, tradução de João Barrento, Assírio & Alvim, Lisboa, 2006.

A referência de Benjamin aos rotineiros, foi efectuada como resposta ao movimento denominado “Nova Objectividade”, que ocorreu na Alemanha nos anos trinta. A sua crítica era a de que estes intelectuais defendiam e propagandeavam ideias revolucionárias e marxistas da organização do trabalho, mas que, na realidade, não a punham verdadeiramente em questão o modo capitalista dominante.

O “autor-produtor” distingue-se do rotineiro, ao tomar consciência da função organizadora do seu trabalho e da sua produção:

O seu trabalho nunca se ocupará apenas dos produtos, mas também, sempre e simultaneamente, dos meios de produção. Por outras palavras: os seus produtos têm de possuir, para além do seu carácter de obra, e antes dele, uma função organizadora. (Benjamin, 2006b, p. 287).

A questão que Benjamin coloca é não só a melhoria dos processos de produção, mas também, contribuir para que os consumidores sejam também produtores, tal como acontece com o modelo do jornal, em que cada leitor pode também participar com os seus artigos de opinião e cartas de leitores. Com efeito, a redução do consumo gratuito e o incentivo a novos modelos de produção, mais distribuídos e com menor necessidade de capital, parece ser algo que volta a estar na discussão dos nossos dias. É preciso que um autor ensine algo aos demais, não basta o culto do ritual e as disciplinas de contemplação:

Um autor que não ensina nada aos escritores não ensina nada a ninguém. Assim, é decisivo que a produção tenha um carácter de modelo, capaz de, em primeiro lugar, levar outros produtores à produção e, em segundo lugar, pôr à sua disposição um aparelho melhorado. E esse aparelho é tanto melhor quanto mais consumidores levar à produção, numa palavra, quanto melhor for capaz de transformar os leitores ou espectadores em colaboradores. (Benjamin, 2006b, p. 288).

Em suma, o imperativo que importa notar consta da necessidade do autor tomar consciência e reflectir no seu papel também como produtor; o novo que reside em cada obra acaba por introduzir igualmente mudanças na organização política da sociedade e, consequentemente, o autor-produtor não deve descurar a sua responsabilidade social; afinal, parte significativa da actualização do mundo passa também por levar em linha de conta o eco do novo que reside em cada obra e o modo como esse original vai subsistindo nos produtos que a massificam. Enfim, Benjamin, já na parte final deste texto, nota que a

única exigência que se põe a cada Autor (escritor), é que reflecta na sua posição no contexto da organização política, para, dizemos nós, também assim, não ignorar este potencial de mudança e actualização:

Provavelmente terão reparado que estas reflexões, que estou prestes a concluir, colocam ao escritor apenas uma exigência, a de reflectir, de pensar a sua posição no processo de produção. (Benjamin, 2006b, p. 291).

A História e o Anjo do Novo

As reflexões que Benjamin efectuou ao nível das mudanças na ordem social e política foram dispersas por vários tipos de textos e fragmentos, muitas vezes em artigos publicados em jornais, com que também tentava remediar a sua condição financeira precária. Neste contexto, uma linha de pensamento importante de Benjamin que permite perspectivar a influência do Novo na ordem política, foi desenvolvida a partir de um conceito de história próprio; referimo-nos, antes de mais, ao texto *Sobre o Conceito da História*, fragmentos escritos entre 1940, tendo sido a versão final publicada em 1942, no número especial da revista de *Investigação Social* de Horkheimer e Adorno⁴³. Neste texto, o autor apresenta um conceito de história relacionando-o com um tempo preenchido pelo “Agora” (*Jetztzeit*):

A história é objecto de uma construção cujo lugar é constituído não por um tempo vazio e homogéneo, mas por um tempo preenchido pelo Agora (*Jetztzeit*). Assim, para Robespierre, a Roma Antiga era um passado carregado de Agora, que ele arrancou ao contínuo da história. E a Revolução Francesa foi entendida como uma Roma que regressa. Ele citava a velha Roma tal como a moda cita um traje antigo. A moda fareja o actual onde quer que se mova na selva de outrora. Ela é o salto de tigre para o passado. (Benjamin, 2010d, p. 17).

Assim, a história seria o conjunto de Agoras que foram acontecendo e dos seus respectivos saltos no passado. Por isso, também, a noção de salto do Agora, neste contexto da história, parece reforçar a nossa interpretação do novo como salto da Mancha, como origem do novo e da mudança (curiosamente, o fragmento XIV deste texto de Benjamin, donde

⁴³ Walter Benjamin, “Sobre o Conceito da História” in *O Anjo da História*, tradução e comentários de João Barrento, Assírio & Alvim, Lisboa, 2010, p. 147.

acabámos de citar a passagem anterior, contém a seguinte epígrafe de Karl Kraus: “As origens são o objectivo”⁴⁴).

É também neste texto que Benjamin faz referência ao *Angelus Novus*, pintura de Klee. Para Benjamin, este anjo representa o Anjo da História, que olha de frente para o passado:

Há um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar de qualquer coisa que olha fixamente. Tem os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas. O anjo da história deve ter este aspecto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de factos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval a que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já as não consegue fechar. Este vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta as costas, enquanto um monte de ruínas à sua frente cresce até ao céu. Aquilo a que chamamos o progresso é este vendaval. (Benjamin, 2010d, p. 13).

Este anjo, o *Angelus Novus* é, assim, o anjo do novo que assiste à sucessão e transformação do Agora – do Novo – no que resta depois de já ter sido, a sua ruína; o que deseja seria a reconstrução a partir dos fragmentos daquilo que já foi; na nossa terminologia e no contexto do “após-vida” da Mancha, corresponde à busca do que resta do “clarão” que a Mancha aportou. “Articular historicamente (...) significa apoderarmo-nos de uma recordação (*Erinnerung*) quando ela surge como um clarão num momento de perigo” (Benjamin, 2010d, p. 11). Mas, a fim de darmos conta de todo o novo que vai acontecendo, Benjamin, assinala a necessidade de interrupção do contínuo da história, tarefa que atribui às classes revolucionárias, que introduzem um novo calendário:

A consciência de destruir o contínuo da história é própria das classes revolucionárias no momento da sua acção. A Grande Revolução introduziu um novo calendário. O dia com que se inicia um calendário funciona como um dispositivo de concentração do tempo histórico. (Benjamin, 2010d, p. 18).

Por isso, não podemos prescindir de “um conceito de presente que não é passagem, mas no qual o tempo se fixou e parou.” (Benjamin, 2010d, p. 18). É necessário dar a atenção devida a todo o Agora, em cada momento que acontece. Esta é uma atitude que vai contra uma visão historicista do passado – “O historicismo propõe a imagem «eterna» do

⁴⁴ Karl Kraus, *Palavras em Verso I*, obra publicada em nove volumes, entre 1916 e 1930. Ver nota de João Barrento, p. 17, in *O Anjo da História*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2010.

passado.” (Benjamin, 2010d, p. 19) –, que dilui toda a novidade numa amálgama do mesmo. Há mesmo um fragmento de Benjamin, *Fragm.72 dos Fragmentos (Filosofia da História e Política)*⁴⁵, que sintetiza esta posição do autor sobre o conceito de história, dizendo que “a História é o choque entre a tradição e a organização política.” (Benjamin, 2010b, p. 29). Quer isto dizer que é a sucessão de Agoras, o seu eco e clarão, cujo impacto choca com a tradição, que vai obrigando à mudança na organização política. Daí que seja necessário, a cada momento, identificar um novo calendário, uma nova agenda. As palavras de Benjamin noutro fragmento (VIII) de *Sobre o Conceito de História*, parecem aplicar-se aos dias de hoje, que são, afinal, os dias de sempre:

A tradição dos oprimidos ensina-nos que o “estado de exceção” em que vivemos é a regra. Temos de chegar a um conceito de história que corresponda a esta ideia. Só então se perfilará diante os nossos olhos, como nossa tarefa, a necessidade de provocar o verdadeiro estado de exceção. (Benjamin, 2010d, p. 13).

Assim, para além da tomada de consciência política que determina cada “Autor-produtor”, a sua tarefa é a de “provocar o verdadeiro estado de exceção”, é levar a cabo toda a consequência do impacto do Novo que foi introduzido na obra; este é o destino no “após-vida” da Mancha.

Neste capítulo tentámos dar conta de alguns aspectos da implicação do novo na esfera da organização social e política. Se é verdade, como propomos, que o novo se manifesta pela Mancha, de forma individual, através do trabalho do Pintor, decorre, daqui, a inevitável produção (criação) de uma obra. A época em que vivemos, com a crescente reprodução técnica e massificação das obras de arte, conduz à “produção” e mercantilização das mesmas, introduzindo com maior pertinência a faceta de autor-produtor. Como vimos, este é o autor que toma consciência do seu papel na transformação da sociedade, questionando o modo e os meios da sua produção. Para além do impacto do Novo através da Obra no mundo dos sinais, na linguagem, no espaço da crítica e no âmbito de todos os processos de Tradução que se vão sucedendo, há também que considerar a mudança potencial que cada “obra-produto” introduz na organização política. Esta perspectiva implica um conceito de história que privilegia a atenção a um tempo do Agora, contra uma perspectiva historicista de um tempo vazio que se vai sucedendo. Isto quer também dizer que o novo reclama uma

⁴⁵ Walter Benjamin, “Fragmentos (Filosofia da História e Política)” in *O Anjo da História*, tradução de João Barrento, Assírio & Alvim, Lisboa, 2010.

atitude colectiva revolucionária, no sentido de questionar os processos rotineiros, associados a uma classe dominante. Agora, cada vez mais, tal como na altura em que Benjamin escreveu estes textos, necessitamos de tomar consciência das possibilidades que cada novo encerra; só assim, poderemos transformar – ainda que sem a ilusão de um progresso sorridente – a nossa organização política e provocar “o verdadeiro estado de excepção”.

Conclusão

Nesta dissertação, partimos de um texto da juventude de Benjamin – lido na nossa juventude – que teve, agora, em nós, na duração desta reflexão e passados estes anos, o eco dessa revelação de então; texto “aurático”, por excelência, que mantém ao longo das várias Traduções que se vão sucedendo – e, em particular na tradução para português – o pulsar de algo profundo que se manifesta e que, ao mesmo tempo, resiste a uma inscrição fácil no mundo de Sinais que constitui a linguagem. “Texto-Mancha”, ele próprio, parece desafiar o leitor a encontrar o nome justo que permita ler a sua configuração, ler a Pintura que é. Assim, o momento inicial do nosso percurso é o de uma valorização deste texto, cujo aparente escasso impacto, com excepção dos poucos, mas importantes comentários que referimos, nos continua a surpreender; é um texto que merece ser mais discutido. Na linha da argumentação que temos vindo a seguir, podemos dizer que o *Sobre a pintura, ou sinal e a mancha*, constitui a origem desta dissertação; foi daqui que tentámos “saltar”.

O segundo momento do nosso “salto” prende-se com a intuição de que conceito de Mancha que Benjamin aí introduz é pertinente para pensar o Novo. É certo que o autor poucas vezes terá escrito explicitamente sobre o Novo (ou a Novidade) e nem sempre segundo a mesma perspectiva – o que poderá levar a leituras apressadas. No entanto, a reflexão que Benjamin produz acerca da “pintura” e “artes gráficas” não deve ser entendida de forma ligeira, a um nível mais literal, como uma discussão no âmbito da estética, com a preocupação de distinguir formas de arte, ou categorias do Belo. O que está aqui em causa, é o modo de pensar tipos da presença – de apresentação – do que é, do mundo; em particular, interessa pensar a apresentação do que é “novo”, do que vem enriquecer o mundo, do que não é dedutível ou resultado de uma combinatória de pré-existentes. É certo que o que é Novo vai resultar numa Pintura, numa Mancha composta – que passou pelo processo de Composição. Foi esta a base da interpretação que fizemos e o modo a partir do qual utilizámos estes conceitos de Benjamin; foi esse o objectivo. Claro está que, como todas as interpretações, a que aqui apresentamos é discutível, podendo mesmo ser considerada “abusiva” por adeptos de leituras mais canónicas. No entanto, se há algo que Benjamin nos ensina, é que não há cânone: a reflexão filosófica deve fazer-se sempre de novo, radicalmente, arriscando-se a perder o pé perante cada objecto, reinventado o sujeito,

descobrimo as perspectivas e os pormenores menos frequentes; enfim, visando a totalidade – a verdade – do objecto: “o conteúdo de verdade (*Wahrheitsgehalt*) [só] se deixa apreender apenas através da mais exacta descida ao nível dos pormenores de um conteúdo material (*Sachgehalt*)” (Benjamin, 2004d, p. 15).

No nosso trabalho não questionámos a questão da génese do Novo ou a sua possibilidade; limitámo-nos a assumir que o Novo acontece e, acontecendo, tentámos encontrar a sua origem, propondo, para isso, o conceito de Mancha (e Origem) de Benjamin: “Origem não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer.” (Benjamin, 2004d, p. 32). Como vimos, a tese apresentada é a de que a Mancha constitui a Origem do Novo – “*Ur-sprung*, ou seja salto a partir de um começo” (Barrento, 2010, p. 135) –, correspondendo ao salto de uma ideia que se apresenta, que se manifesta; em particular, quando a Mancha corresponde ao salto de uma ideia que resulta numa Pintura, ou seja, quando a manifestação desse salto resulta na nomeação de uma Mancha, temos o Novo a contaminar a linguagem, levando ao re-cálculo do conjunto de sentidos, à actualização do mundo.

Uma vez identificada a Origem do Novo, os momentos que seguiram – ao salto inicial – resultaram de uma tentativa de identificar e seguir outras fases daquilo que chamámos o “após-vida” da Mancha, a sua persistência: desde logo, o modo como a inscrição do nome da Mancha acontece, o impacto que tem na linguagem e os processos de Tradução que se seguem; pelas transformações operadas pela Tradução conseguimos ler as letras (sinais) que eram antes Mancha (*O Banquete de Belsazar*) – todos somos como que Daniel perante a ruína anunciada desse “reino do Agora de Belsazar”. Finalmente, considerámos algumas consequências ao nível da organização política que o Novo implica; assim, identificámos a figura do “Autor-produtor”, enquanto o sujeito que tem consciência política da sua acção enquanto produtor, nomeadamente no contexto dos inevitáveis processos de “produtização” da obra. Se no processo de manifestação do Novo há momentos determinantes da esfera da acção individual, não podemos ignorar o impacto colectivo do Novo e “o estado de excepção” que o acompanha.

Voltamos ainda à nota que diz respeito ao âmbito da discussão que efectuámos: como referimos antes, a nossa preocupação não foi de ordem estética, mas sim de pensarmos, com a ajuda de Benjamin, como o Novo acontece; na realidade, a tarefa é mais básica, e neste contexto apenas nos interessa o que é – Novo. A menos que identifiquemos o Novo com o Belo; mas essa seria uma outra discussão. E nesse caso ainda, podemos questionar-nos, seria o Novo que é Belo ou o Belo que será Novo?

No processo de manifestação da Mancha e de todas as fases que se lhe seguem, identificámos, com a ajuda de outros textos de Benjamin, diferentes sujeitos e as respectivas tarefas que lhe estão associados. Assim, falámos de Pintor – Compositor, Autor – e da sua tarefa de revelação da Mancha e Composição, da tarefa do Tradutor que transforma e faz evoluir – seguindo homeomorfismos – o espaço do original que constitui a obra e, por fim, da faceta do “autor-produtor” que age ao nível do impacto do Novo na esfera da organização política. Seria interessante identificar outros sujeitos relevantes para esta discussão que, porventura, se encontram configurados noutros textos de Walter Benjamin; esta poderia ser uma primeira via de continuar este trabalho, através da leitura orientada da restante obra do autor. Dado o seu apreço pela forma do fragmento, mesmo no mais ínfimo e discreto texto será possível encontrar uma abordagem radical, nova, que venha contribuir de forma decisiva para a reflexão que tentámos fazer. No entanto, e no caso da obra de Benjamin, o aspecto mais importante, parece ser o do seguir o ritmo da respiração do pensamento: interromper a reflexão, voltar atrás, parar numa estação, encontrar o mais pequeno detalhe que tenha escapado e retomar a linha de pensamento: “a renúncia ao percurso ininterrupto da intenção. O pensamento volta continuamente ao princípio, regressa com minúcia à própria coisa. Este infatigável movimento de respiração é o modo de ser específico da contemplação.” (Benjamin, 2004d, p. 14).

Afinal, do que se trata é de determinar os agentes que operam as ideias – as verdades – que saltam com o Novo; como referiu o filósofo contemporâneo francês, Alain Badiou, “o sujeito não é uma origem. Particularmente, não é porque há sujeito que há verdade, mas pelo contrário, porque há verdade que há sujeito”⁴⁶. Curiosamente, Badiou é um filósofo

⁴⁶ Alain Badiou, “Verdade e Sujeito” in *Estudos Avançados*, V.8 N.21 São Paulo, Maio/Ago, 1994, <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40141994000200011>, tradução de Jean Briant; trata-se de uma palestra efectuada pelo autor em 27 de Agosto de 1993, no Instituto de Estudos Avançados (IEA) de S.Paulo, Brasil.

que também se interessa pelo Novo e pela Novidade, sendo que uma segunda linha de evolução da nossa dissertação poderia ser a aproximação desta interpretação de Benjamin com o trabalho de outros filósofos, particularmente, com o de Badiou. O parentesco, mais do que o reconhecimento, da influência marxista em ambos, parece acontecer, antes de mais, pelo lado da valorização de Sujeito e Verdade; desde logo, a distinção importante em Benjamin entre verdade e saber/conhecimento – tal como apresentado no “Prólogo” à *Origem do Drama Trágico Alemão* – está vincada de forma muito forte, também, em Badiou:

A filosofia moderna é uma crítica da verdade como adequação. A verdade não é *adequatio rei et intellectus*. A verdade não se limita à forma do juízo. Hegel mostra que a verdade é percurso. Partirei da ideia seguinte: uma verdade é primeiro uma novidade. Aquilo que transmite, aquilo que repete, denominaremos saber. Distinguir verdade de saber é essencial. (Badiou, 1994, p. 2).

A questão da valorização da verdade, não como adequação, mas como um absoluto que se manifesta – “[a verdade] presentificada no bailado das ideias representadas, furta-se a toda e qualquer projecção no domínio do conhecimento” (Benjamin, 2004d, p. 15) – parece ser decisiva para uma valorização da preocupação do Novo e da Novidade; não será por acaso que Badiou refere que toda a verdade é uma novidade e que o problema filosófico essencial que se põe é do seu aparecimento e daquilo a que chama o “vir-a-ser”:

Se toda verdade é uma novidade, qual é o problema filosófico essencial da verdade? É o de seu aparecimento e de seu vir-a-ser. É preciso que se pense uma verdade, não como juízo, mas como um processo real. (Badiou, 1994, p. 2).

Em ambos os casos, na interpretação que fazemos dos conceitos de Benjamin, e na reflexão de Badiou sobre Sujeito e Verdade, existem vários pontos de contacto; os conceitos não serão os mesmos, mas os vasos comunicantes entre ambas as reflexões parecem existir e abrir caminhos por explorar.

Finalmente, em jeito de retrospectiva, uma nota quanto ao estilo do texto. Já referimos o apreço de Benjamin pelo fragmento. Talvez que influenciado pelo seu próprio estilo –

Como é geralmente reconhecido, a obra fundamental de Badiou é *L'Être et l'Événement*, que na “*Méditation Trente-Cinq, Théorie du Sujet*”, p. 329 e seguintes, aborda esta temática da Verdade e Sujeito. *L'Être et l'Événement*, Éditions du Seuil, Paris, 1988.

ainda que, naturalmente, sem a elegância e o gênio do autor –, o texto que apresentamos parece aproximar-se mais da forma do ensaio do que da dissertação, entendendo esta última forma como um pequeno tratado. Não é fácil “tratar” quando os textos de base apelam a um pensamento descontínuo, que se interrompe a cada momento, seguindo o respirar de Benjamin; voltando atrás, recomeçando. Em busca de companhia, citamos, mais uma vez, João Barrento, que além de conhecedor e tradutor de Benjamin, é também um admirador da forma do ensaio:

Dissertação e tratado atravancam o discurso e o pensamento, o ensaio e o fragmento revelam de forma intermitente, e no momento certo, a ideia, velando-a logo a seguir, para depois voltarem a desvelá-la, e assim por diante. O ensaio é experiência, experimentação e tentativa (o alemão diz-se *Ver-such*, isto é busca falhada), o tratado é exploração, com princípio, meio e fim, e pretensão científica, de um assunto (o alemão diz *Ab-handlung*, o que pode querer dizer manuseamento, manipulação). (Barrento, 2011, p. 38).

Creemos que buscámos, mais do que manipulámos. Julgamos, contudo, que temos o mérito de com este trabalho – quer se partilhe ou não da interpretação que apresentámos – poder contribuir para que se leia mais Walter Benjamin e desejar que se continue a publicar, com qualidade, a restante obra em português. Através do debate das suas ideias, com o amplificar desta discussão, estaremos mais próximos de contribuir para o estabelecimento do “estado de excepção” de que todos necessitamos.

Bibliografia:

Fontes:

BENJAMIN, Walter, (1977), *Gesammelte Schriften*, edição de Rolf Tiedemann e Hermann Schwppenhauser, Frankfurt: Suhrkamp Verlag.

BENJAMIN, Walter, (1986a), “Pintura e Artes Gráficas”, *Análise*, N^o4, Lisboa: Edições Salamandra, pp. 177.

BENJAMIN, Walter, (1986b), “Sobre a Pintura ou Sinal e Mancha”, *Análise*, N^o4, Lisboa: Edições Salamandra, pp. 178-182.

BENJAMIN, Walter, (1992), “Sobre a Linguagem em Geral e sobre a Linguagem Humana”, tradução de Maria Luz Moita, Maria Manuel Cruz e Manuel Alberto in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa: Relógio de Água, pp. 177-196.

BENJAMIN, Walter, (1994), *The Correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940*, edição de Gershom Scholem e Theodor W. Adorno, Chicago: The University of Chicago Press.

BENJAMIN, Walter, (2004a), “Perception is Reading” in *Selected Writings*, Vol. I, edição de Marcus Bullock e Michael W. Jennings, Cambridge, London: Harvard University Press, Cambridge, London, pp. 92.

BENJAMIN, Walter, (2004b), “Concept of Criticism in German Romanticism” in *Selected Writings*, Vol. I, edição de Marcus Bullock e Michael W. Jennings, Cambridge, London: Harvard University Press, Cambridge, London, pp. 116-200.

BENJAMIN, Walter, (2004c), “The Task of the Translator”, in *Selected Writings*, Vol. I, edição de Marcus Bullock e Michael W. Jennings, Cambridge, London: Harvard University Press, Cambridge, pp. 253-263.

BENJAMIN, Walter, (2004d), *Origem do Drama Trágico Barroco Alemão*, tradução de João Barrento, Assírio & Alvim, Lisboa.

BENJAMIN, Walter, (2005), “On the Mimetic Faculty”, in *Selected Writings*, Vol. II, Part 2, edição de Marcus Bullock e Michael W. Jennings, Cambridge, London: Harvard University Press, Cambridge, London, pp. 720-722.

BENJAMIN, Walter, (2006a), “Pequena história da fotografia”, edição e tradução de João Barrento, in *A Modernidade*, Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 207-241.

BENJAMIN, Walter, (2006b), “O Autor como Produtor”, edição e tradução de João Barrento, in *A Modernidade*, Lisboa: Assírio & Alvim, pp.271-294.

BENJAMIN, Walter, (2006c), “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica”, edição e tradução de João Barrento in *A Modernidade*, Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 207-241.

BENJAMIN, Walter, (2010a), “O Capitalismo como Religião”, edição e tradução de João Barrento, in *O Anjo da História*, Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 30-34.

BENJAMIN, Walter, (2010b), “Fragmentos (Filosofia da História e Política)”, edição e tradução de João Barrento, in *O Anjo da História*, Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 23-34.

BENJAMIN, Walter, (2010c), “Experiência e Indigência”, edição e tradução de João Barrento, in *O Anjo da História*, Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 73-78.

BENJAMIN, Walter, (2010d), “Sobre o Conceito de História”, edição e tradução de João Barrento, in *O Anjo da História*, Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 9-20.

BENJAMIN, Walter, (2011), “A Tarefa do Tradutor”, tradução de Maria Filomena Molder, Consultado em 23 de Maio de 2011, <www.c-e-m.org/wp-content/uploads/a-tarefa-do-tradutor.pdf>.

Obras de consulta:

ANTONELLI, G. Aldo, (2010), “Non-Monotonic Logic” in *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, consultado em 23 de Junho de 2011, <http://plato.stanford.edu/entries/logic-nonmonotonic/>.

BADIOU, Alain (1988), *L'Être et l'Événement*, Paris: Éditions du Seuil, Paris.

BADIOU, Alain (1994), “Verdade e Sujeito” in *Estudos Avançados*, V.8 N.21 São Paulo, Maio/Ago, 1994, consultado em 23 de Junho de 2011. <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40141994000200011>>.

BARRENTO, João (2010), *O Género Intranquilo, anatomia do ensaio e do fragmento*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2010.

BENJAMIN, Andrew, (2009), “Framing Pictures, Transcending Marks: Walter Benjamin’s Paintings or Signs and Marks”, in *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity*, edição de Andrew Benjamin e Charles Rice, Melbourne: re.press, pp 129-146.

BOURBAKI, *Elements of Mathematics: General Topology*, Addison–Wesley, 1966.

BREWKA, G. & KNOWLIGE, K. (1997), *Nonmonotonic Reasoning - An Overview*, Stanford: CSLI publications.

CAYGILL, Howard, (1998), *The Colour of Experience*, London: Routledge.

MOLDER, Maria Filomena, (1986), “*Notas de leitura sobre um texto de Walter Benjamin*”, in *Análise*, N^o4, Lisboa: Edições Salamandra, pp. 185-202.

MOLDER, Maria Filomena, (1999), *Matérias Sensíveis*, Lisboa: Relógio de Água.

MOLDER, Maria Filomena, (2011), *O Químico e o Alquimista – Benjamin, Leitor de Baudelaire*, Lisboa: Relógio de Água.

Outras Obras utilizadas:

JAMES, Henry, (1986), *The Figure in the Carpet*, in *The Figure in the carpet and Other Stories*, London: Penguin Books. Tradução portuguesa, *O Desenho no Tapete*, Lisboa: Relógio D’Água, 1988.

JAMES, Henry, (1993), *The Beast in the Jungle*, in *The Beast in the Jungle and Other Stories*, New York: Dover Publications. Tradução portuguesa, *A Fera na Selva*, Lisboa: Assírio e Alvim, 1986.

ROTH, Philip (2000), *The Human Stain*, New York: Houghton Mifflin. Tradução portuguesa, *A Mancha Humana*, Lisboa: Dom Quixote, 2002.