

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS

HENRIQUE LIMA ARAUJO

**O DESASSOSSEGO NARRATIVO NA INFÂNCIA DA MODERNIDADE:
UMA LEITURA HIPERTEXTUAL DE “INFÂNCIA BERLINENSE:1900”**

PORTO ALEGRE

2016

HENRIQUE LIMA ARAUJO

**O DESASSOSSEGO NARRATIVO NA INFÂNCIA DA MODERNIDADE:
UMA LEITURA HIPERTEXTUAL DE “INFÂNCIA BERLINENSE:1900”**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Letras como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciatura em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Claudia Luiza Caimi

PORTO ALEGRE

2016

*À Vavá, que guiou meus passos de
infância em direção ao labirinto dos livros.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Eliane e Jorge Henrique, pelo apoio e companheirismo e pela busca de boas condições aos meus estudos. Ao Gui e ao Gabi, por serem bons irmãos e bons leitores.

Aos meus amigos letristas Dê, Tiago, Isa, Gui, Rê, Pozzi, Miu, Fabi, pelas discussões literárias no Antônio, pelo apoio na hora de dificuldades e dúvidas e por me acompanharem na formação de minha identidade e de meu ideal de docência. Aos companheiros de RU e de mapas astrais, Viviane, Juliana, Mirvana, Thales e Patrick, decisivos no processo do TCC, por manterem meu sorriso e minha tranquilidade no último semestre. À Mari, por me mostrar que os desvios que fazemos podem ser surpreendentemente bons. Aos três amigos do grupo de pesquisa em Benjamin: Maurício, Bento e Rodrigo, por terem sido meus interlocutores ideais, e pelos conselhos ao longo de minha trajetória.

Aos professores essenciais da minha graduação: Prof^a. Dr^a Juliana Schoffen, pelo trabalho fundamental desenvolvido nas monitorias, pelas conversas amigas e por me apresentar as concepções de língua e de linguagem em que eu acredito e que carrego em minhas aulas; Prof^o. Dr. Antonio Sanseverino, por me envolver em sua paixão pela literatura e por me mostrar os vazios infinitos que um livro pode ter; Prof^a. Dr^a. Luciane Uberti, por aliar a teoria filosófica com a prática docente, mostrando que a educação é um ato político e de extrema responsabilidade. E à minha orientadora e amiga, Prof^a. Dr^a. Claudia Caimi, por essa orientação precisa, por me apresentar a linda obra de Walter Benjamin, por me ensinar que uma educação com afeto é sempre bem-vinda e possivelmente mais produtiva, e pela sua honestidade e sua humildade como professora.

Ao Acima da Média, ao Domínio, ao João XXIII e ao PEAC, por me darem experiência. À Ju e à Bela, pela ajuda na digitalização do livro. Ao Gabriel da Cunha, pelo desenvolvimento do layout e do programa do site *literateias.com.br*.

E àquelas pessoas que me ajudaram a me tornar o sujeito que sou, mas que ficaram pelo caminho e hoje são apenas memória e saudade.

*“Como invejo os que escrevem romances,
que os começam, e os fazem, e os
acabam! Sei imaginá-los (...), mas não
saberia dizer no papel esses sonhos de
escrever.”*

Fernando Pessoa

RESUMO

Este trabalho tem como objeto *Infância berlinense: 1900*, de Walter Benjamin. O livro contém 42 quadros imagéticos, nos quais o filósofo busca retratar a burguesia alemã do início do século XX sob o ponto de vista da criança que fora. No entanto, o autor abandona o projeto autobiográfico tradicional e linear, pois entende que a memória não é coesa e que o passado é sempre articulado. Dessa forma, Benjamin constrói em *Infância berlinense: 1900* uma narrativa constelacional, fragmentada e descontínua, que pode ser lida de forma hipertextual. Assim, este trabalho buscou desenvolver a narrativa do hipertexto neste livro, associando as suas diversas imagens. Para isso, construiu-se o site *literateias.com.br*, onde o livro foi disponibilizado com hiperlinks que unem os quadros uns aos outros. Desenvolveu-se também a ideia de que esta narrativa descontínua é marca do sujeito moderno, que é descentrado e fragmentado, e que tem seu nascimento ainda no século XIX. Concluiu-se, por fim, que o hipertexto ocorre também em textos impressos, e que é característica dos questionamentos trazidos pela modernidade, como o fim das grandes narrativas e a morte do autor. A diferença é que os hipertextos atuais possuem um suporte ideal, a saber, a tela do computador, que potencializa os recursos e as associações que os constituem. Nesse sentido, a construção do site *literateias.com.br* se mostrou fundamental, pois evidenciou o caráter hipertextual de *Infância berlinense: 1900* ao mesmo tempo em que trouxe um novo fôlego à obra benjaminiana, que pode ser reinterpretada à luz desse novo suporte.

Palavras-chave: Walter Benjamin. Hipertexto. Narração moderna. Leitura. *literateias.com.br*.

ABSTRACT

This study has Berlin childhood around 1900, by Walter Benjamin, as its object. The book contains 42 imagetic frames, in which the philosopher aims to depict German bourgeoisie in the beginning of the twentieth century from the perspective of the child he once was. Nonetheless, the author forsakes the traditional and linear autobiographic project, on the basis that memory is not cohesive, and that past is always articulated. In this way, the narrative Benjamin builds in Berlin childhood around 1900 is a constelational, fragmented and discontinuous one, which can be read in a hypertextual fashion. Thus, this study aimed at developing the hypertext narrative in this book, associating its diverse images. For that, we created the web site literateias.com.br, where the book has been made available with hyperlinks that unite the frames with each other. We also developed the idea that this discontinuous narrative is a hallmark of the modern individual, who is uncentered and fragmented, and who arises still in the nineteenth century. It can be concluded, finally, that hypertext also occurs in printed text, and that it is characteristic of the questionings brought about by modernity, such as the end of the grand narratives and the death of the author. The difference is that current hypertexts own an ideal support, namely, the computer's screen, which boosts the resources and the associations that constitute them. In this sense, the construction of the web site literateias.com.br has proven to be fundamental, since it elicited the hypertextual character of Berlin childhood around 1900 while at the same time bringing new breath to Benjamin's work, which can be reinterpreted in light of this new support.

Keywords: Walter Benjamin. Hypertext. Modern narrative. Reading. *literateias.com.br*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1 – A INFÂNCIA DA MODERNIDADE: A CRIANÇA ESCONDIDA ATRÁS DAS CORTINAS.....	12
1.1 Lembrar.....	12
1.2 Narrar.....	16
1.3. Montar	18
CAPÍTULO 2 – O DESASSOSSEGO NARRATIVO: PERDER-SE É COISA QUE PRECISA SE APRENDER.....	22
2.1 A modernidade, o sujeito, o autor.....	22
2.2 O hipertexto	26
2.2.1 O conceito	26
2.2.2 As características	27
2.2.3 O papel.....	30
CAPÍTULO 3 – UMA LEITURA HIPERTEXTUAL: LABIRINTO NOS MATA- BORRÕES	33
3.1 O site	33
3.2 Os hiperlinks.....	37
3.2.1 Passagens.....	37
3.2.1.1 <i>O Corcundinha</i>	40
3.2.2 Leques.....	41
3.2.2.1 <i>A mimesis</i>	42
3.2.2.2 <i>A periferia</i>	45
CONSIDERAÇÕES FINAIS	48
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	51

INTRODUÇÃO

Walter Benjamin já trazia nas *Passagens* o elemento do acaso como algo importante na criação de sua obra. Em outra oportunidade, na *Origem do Drama Barroco Alemão*, afirmou também que enxergava o método como desvio. E foi assim, de forma casual e desviante, que essa monografia começou a ser pensada, ainda há dois anos, quando uma conjuntura acadêmica criou em mim as inquietações que aqui trago. Considero importante traçar um breve percurso de memória e, portanto, narrativo, sobre a gênese desse trabalho, já que memória e narração serão duas temáticas norteadoras doravante e também porque, como benjaminiano, julgo o trabalho final não como objetivo, mas como consequência, resultado de um processo que, com seus obstáculos e desvios, pode se mostrar igualmente interessante.

Em maio de 2014, Jeanne Marie Gagnebin, uma das grandes pensadoras da obra de Benjamin, veio a Porto Alegre ministrar o curso “Memória, Esquecimento, Transmissão: necessidade e dificuldades das narrativas ligadas à arte do lembrar”, do qual participei. Na época, lia o *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa sob o semi-heterônimo Bernardo Soares, para uma disciplina da graduação, e também *Infância berlinense: 1900*, no grupo de pesquisa sobre Benjamin, orientado pela professora Claudia. A fala de Gagnebin provocou em mim uma comparação entre essas duas leituras: a dificuldade da narrativa do lembrar marcada no filósofo alemão também estava, contemporaneamente, no poeta português, que escrevia sua “autobiografia sem fatos”. A partir daí, um questionamento me inquietou: como um sujeito moderno se constitui em uma narrativa num tempo em que ainda não existe a narrativa própria para a modernidade? Ou seja, o que um sujeito marcado pela incompletude e pela fragmentação – tanto a criança evocada na lembrança, que não é de forma alguma o adulto que narra, quanto o semi-heterônimo, esse semi-sujeito, dividido entre a sua ficção e o estilo copiado do poeta empírico – faz quando precisa lidar com a forma tradicional de escrita? De forma quase óbvia, ficou claro que ambos os autores estavam produzindo obras cujo suporte não poderia – e não conseguiria – ser o papel impresso, pelo menos não da forma como conhecemos tradicionalmente um livro. Talvez por isso tanto Benjamin quanto Pessoa não ficaram satisfeitos com suas obras, que não foram publicadas de forma definitiva por nenhum.

Por questão de espaço e delimitação, preferi mergulhar nesse momento somente na obra de Benjamin. Esse motivo é reforçado pelos escritos teóricos do filósofo, que tinham a modernidade como eixo importante, e também por ele ter praticado o que neste trabalho conceituo como forma hipertextual em outros textos seus, como *Rua de Mão Única* e as *Passagens*. Fernando Pessoa fica aqui, portanto, apenas na forma de rastro.

Assim, o trabalho a seguir consiste em uma análise do livro *Infância berlinense: 1900*, esse livro fragmentado, descontínuo, no qual Benjamin mostra literariamente suas lembranças de infância na Berlim do início do século XX. A abordagem se dará principalmente do ponto de vista narrativo e formal, mas também de seu conteúdo, visto que a memória, segundo Gagnebin, é também uma importante temática para pensar a modernidade:

É justamente porque não estamos mais inseridos em uma tradição de memória viva, oral, comunitária e coletiva, e temos o sentimento tão forte de caducidade das existências e das obras humanas, que precisamos inventar estratégias de conservação e mecanismos de lembrança (GAGNEBIN, 2009, p. 97).

Quando evocada, essa memória, que ganha destaque na sociedade moderna, perdurando até os dias atuais, revela sua outra faceta: o esquecimento. Não lembramos de tudo, nossas memórias não são completas. Quando lembramos, relembremos também que esquecemos. E Walter Benjamin, que tem na memória uma reescrita da história, percebe isso e imprime na forma desse livro a pulverização da memória, isto é, se ela não é uniforme, mas sim fragmentada e descontínua e se, como ele próprio define em suas teses, ela surge involuntariamente na forma de um lampejo (apud GOMES, 2015), sem início, meio e fim, logo toda narração coesa e completa seria falsa. A dificuldade de lembrar reverbera na dificuldade de narrar – que é teorizada por Benjamin concomitantemente à elaboração desse livro, no célebre ensaio “O Narrador”, de 1936. Portanto, *Infância Berlinense: 1900* pode ser definido como um *mosaico de lembranças lampejantes*.

Se Benjamin escreve nesta forma de mosaico – ou, como afirma Gagnebin, de forma “constelacional” – parece claro que o livro impresso, que, necessariamente, tem capa e contracapa e uma paginação definida por uma sequência linear não

suporta essa arquitetura. Assim, proponho olhar essa escrita sob uma lógica hipertextual.

No decorrer da pesquisa, porém, um obstáculo foi se criando: como mostrar a lógica hipertextual de um texto impresso em outra estrutura linear e tradicional como é a monografia? O máximo que poderia ser feito seria uma explicação, uma conceitualização da obra sob esse viés, mas jamais seria possível colocá-la em prática. Foi dessa forma que o site *literateias.com.br* foi criado, visando explicitar como essa narrativa hipertextual se dá realmente se colocada em um suporte que permite a fragmentação, a descontinuidade e as associações por hiperlinks, como é hoje a internet. Isto não é, de forma alguma, *transformar* o livro em hipertexto, pois essa lógica é própria da elaboração e, portanto, intrínseca à obra; isto é, sim, uma renovação do texto, um novo fôlego à escrita de Benjamin, oferecendo um suporte que permite e potencializa uma leitura, de fato, hipertextual.

Sendo assim, o primeiro capítulo concentra-se no estudo do livro *Infância Berlimense: 1900* através de conceitos importantes do pensamento benjaminiano. Nesse momento, tentaremos expor como a memória na obra do filósofo não é subjetiva e saudosista, mas sim comprometida historicamente, de forma que esse livro, muito mais do que memorialístico, é um livro social, que busca resgatar, sob o ponto de vista de um pensador que alia-se ao marxismo, a Berlim burguesa do início do século XX olhada por uma criança: a autobiografia passa a ser uma espécie de documento histórico cuja forma é fragmentada, pois se depara com a impossibilidade de uma narrativa coesa, completa e linear. Será aqui exposta também a dificuldade de Benjamin de *montar* o livro, já que não conseguia a forma exata de constituição desse mosaico, dificuldade esta relatada pelo próprio autor em muitas de suas cartas. Assim, *Infância berlimense: 1900* possui cinco versões organizadas, sendo que três são descobertas recentes, com mudanças no conteúdo, na ordem e na quantidade de textos.

O segundo capítulo busca discutir o que é o hipertexto, de que forma e onde ele se dá e quais são suas características próprias. Nesse capítulo, também, buscaremos enfatizar que um hipertexto não depende de um ambiente virtual para acontecer e que muitos textos impressos já têm esse formato antes mesmo do surgimento da internet, como é o caso de alguns escritos de Walter Benjamin. Para isso, consideramos importante discutir a questão do sujeito moderno, pois acreditamos que a fragmentação do sujeito com o advento da modernidade

reverbera também na narrativa, que se torna igualmente fragmentada: o sujeito moderno, portanto, encontra no hipertexto a sua identidade textual. Discutiremos, também, a noção de autoria na lógica hipertextual, já que o autor, que já está morto há alguns anos, perde irreversível e abruptamente seu status de constituidor único da obra na recepção ativa do leitor, que passa a ser um coautor. Além dessa característica de coautoria, explicaremos as características da não-linearidade, da fragmentaridade e da multissemiótica no hipertexto, ressaltando que tais noções também podem ser encontradas em *Infância Berlinense: 1900*.

Por fim, o terceiro capítulo expõe o projeto do site *literateias.com.br*, idealizado e editado por mim, mas desenvolvido graficamente, devido à minha ineficácia com a operação de programas computacionais, por um webdesigner profissional, Gabriel da Cunha. Esse capítulo se ocupa de explicar como é esse projeto e também mostrar o pensamento existente por trás da construção dos hiperlinks feitos. Desenvolveremos, por questão de espaço, apenas três constelações, as quais julgamos fundamentais: a da *mímesis* na linguagem, conceito importante no estudo de Benjamin; a do olhar periférico da criança, que se opõe a do narrador adulto; e o quadro do corcundinha, que consideramos a síntese do livro.

Para concluir, é importante ressaltar que essa leitura hipertextual é *uma* leitura, não absoluta e verdadeira, mas subjetiva e deslizante. A associação de diversos segmentos da obra só é possível pois cada um traz para essa coautoria as suas vivências, as suas leituras prévias, os seus saberes. No hipertexto, portanto, haverá tantas “obras” quantos leitores, não só no caminho único trilhado por cada um, mas também pelas associações feitas individualmente. Por isso, a leitura exposta doravante será a minha leitura, sempre apenas uma possibilidade das infinitas existentes.

CAPÍTULO 1 – A INFÂNCIA DA MODERNIDADE: A CRIANÇA ESCONDIDA ATRÁS DAS CORTINAS

1.1 Lembrar

Walter Benjamin foi convidado em 1926 pelo jornal *Die literarische Welt* a escrever crônicas sobre a cidade de Berlim. Aceitou o desafio, mas preferiu voltar a Berlim de alguns anos antes e olhá-la sob a perspectiva da criança que fora. Com o tempo, o autor interessou-se em desenvolver esse “trabalho misterioso da memória – que é, afinal, a capacidade de fazer infinitas interpolações naquilo que já foi” (BENJAMIN apud BARRENTO, 2013) para além do projeto inicial e, em 1932, lançou-se na elaboração de *Infância berlinense: 1900*¹. Durante seis anos, o filósofo escreve e reescreve, ora diminuindo, ora expandindo, os quadros² de sua infância, além de excluir alguns e mudar a ordem do livro, enviando exemplares a seus amigos, mas nunca chegando a nenhuma versão definitiva. Segundo Barrento:

A Infância berlinense é provavelmente o caso editorial e filológico mais complexo de todos os textos de Walter Benjamin (...). Esse livro é, de fato, um complexo movediço e mutante de textos, no que se refere à sua ordenação, seleção, versões, variantes e posicionamento narrativo (BARRENTO, 2013, p. 134).

Na lida dos anos 1930, portanto, o filósofo redige um livro de memórias, mas nem por isso um livro memorialístico. A preocupação aqui não é saudosista, mas histórica; ou seja, tem mais relação com a sociedade do que nostalgia com o sujeito que recorda. Benjamin, sob a influência de Proust e Freud, desconfia da memória, mostrando que ela é, assim como em *Em Busca do Tempo Perdido*, involuntária, evocada através do sentido. Não há um esforço de memória, mas sim um despertar da lembrança, um surgimento no consciente de algo que estava adormecido. E esse surgimento ocorre por uma dimensão sensorial, daí a importância e o atravessamento desse aspecto sensitivo dentro do livro: a mão que toca a maçaneta, o telefone, a meia e a mão da criada; a importância dos silêncios, dos ecos e dos toques de campainha; o gosto das comidas; o aroma da maçã; os

¹ A versão do livro utilizada nesse trabalho é a chamada “versão de última mão”, traduzida para o português por João Barrento e publicada pela Editora Autêntica, cujo título é *Infância berlinense: 1900*, e não *Infância em Berlim por volta de 1900*, outra versão, traduzida por João Carlos Martins Barbosa, e publicada pela Editora Brasiliense.

² Sigo Gomes (2015) para nomear as lembranças do livro como “quadros”, principalmente pelo seu caráter imagético. Além disso, não consideramos o conceito de “fragmento” adequado, pois este possibilita a ideia equivocada de parte quebrada de um todo.

olhares precisos e detalhistas, tanto para um desenho de cebola no prato, quanto para os vitrais coloridos de uma igreja ou para as caixas de presente embaixo da árvore de Natal. Isso tudo – que está, arrisco dizer, em todos os quadros – adquire um caráter imprescindível na obra, pois o sentido é o gatilho para a lembrança vir à tona. É como se cada quadro de memória se impusesse na escritura do livro à revelia do próprio autor, que perde o poder de escolha.

Não se trata, então, de lembrar o passado como ele foi, pois esse resgate exato é impossível; trata-se, isso sim, de *articular* o passado, decifrá-lo, desenvolvê-lo, atravessando o consciente e, por consequência, alterando o presente daquele que rememora:

Walter Benjamin compreendia a memória não como a posse do rememorado – um *ter*, uma coleção de coisas passadas -, mas como uma aproximação sempre dialética da relação das coisas passadas a seu *lugar*, ou seja, como a aproximação mesma de seu *ter-lugar*. (...) Deduzia disso (de maneira muito freudiana, por sinal) uma concepção da memória como atividade de escavação arqueológica, em que o lugar dos objetos descobertos nos fala tanto quanto os próprios objetos (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 174).

No campo da psicanálise, Freud já desenvolvia, na virada do século XX, o conceito de *lembrança encobridora*, isto é, uma lembrança cuja importância não está em seu conteúdo em si, mas nas relações que se dão entre o que é possível ser resgatado no consciente e aquilo que é recalcado e apagado para o inconsciente. Com isso, comprovava o fato de que a imaginação entranha-se na memória, principalmente nas recordações de infância, que são, essencialmente, lembranças encobridoras:

Na maioria das cenas infantis significativas e de valor incontestável, nos vemos na memória como criança, sabendo-se que se é essa criança; mas a criança é vista como a veria um observador externo à cena (FREUD apud CHAVES, 1999, p.137).

Freud observava, portanto, que seus pacientes relatavam lembranças de um ponto de vista de uma terceira pessoa, como um narrador-observador onisciente, que domina a narrativa, e não do seu próprio ponto de vista, da criança que olha o mundo, primeira pessoa, narrador-personagem. Ora, ao menos que nessas lembranças o sujeito esteja realmente se olhando num espelho ou em outro reflexo qualquer, fica evidente o fato de que há uma criação, um aspecto imaginativo nessa memória, já que é impossível a pessoa ter saído de si e se observado na cena do

passado. Geralmente essas lembranças em terceira pessoa são influenciadas por uma fotografia, um quadro, uma filmagem ou outro aspecto em que é possível o sujeito se perceber sob a ótica de outrem.

Nesse sentido, a formação de uma imagem a partir desse movimento de memória ocorre de forma dialética. O conceito de imagem dialética em Walter Benjamin é construído a partir de um diálogo entre o esquecido e o lembrado, isto é, a imagem contém em sua própria constituição um conflito, uma tensão entre passado apagado e passado iluminado, como se existissem dois lados de uma face cujo acesso está restrito a apenas um. Há sempre duas imagens na imagem dialética, unidas por um fio subterrâneo: a que foi esquecida e, portanto, perdida no inconsciente, e a sua substituta, a possível de ser evocada, quase uma lembrança falsa (CHAVES, 1999). A imagem da memória não surge nítida, mas nebulosa, com apagamentos, e a tentativa de estruturá-la em linguagem também é um esforço de atribuição de sentido, num processo semelhante ao que fazemos com os sonhos. Quando a lembrança traz junto de si rastros do próprio esquecimento, dá-se seu caráter dialético, pois, ao narrar uma memória, o sujeito também diz sem dizer que há ali coisas esquecidas para sempre.

Por serem dialéticas, as imagens visuais formadas em *Infância berlinense: 1900* são tão ou mais importantes do que as palavras, pois é a partir delas que o livro ganha as suas formas: a forma fragmentada, no viés narrativo; a forma crítica, no viés histórico. Fragmentada, pois ela não produz coesão, mas sim uma estrutura deslizante, sempre aberta e possível de ser desdobrada, contribuindo para uma leitura hipertextual. Sobre isso, afirma Georges Didi-Huberman:

Há de fato uma estrutura em obra nas imagens dialéticas, mas ela não produz formas bem-formadas, estáveis ou regulares: produz formas em formação, transformações, portanto efeitos de perpétuas *deformações* (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 173) [grifo do autor].

A essa estrutura, o autor dá o nome de *gaia ciência*³:

Consideremos enfim o destino textual da imagem dialética em algo que, lendo Benjamin, eu gostaria de chamar uma *gaia ciência*, quando ele constrói sua própria novidade configuracional numa prática – por definição aberta e inquieta com seus fundamentos (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 180) [grifo do autor].

É interessante notar que, a partir desse destino textual da imagem dialética, que necessariamente se dá de forma aberta e desdobrável, Didi-Huberman também expõe o caráter que o livro adquire como objeto: a aura. Em um primeiro momento, parece contraditório, já que Walter Benjamin preocupou-se tanto em expor a *perda da aura* na obra de arte moderna. Como ele mesmo, então, faria uma obra aurática em plena modernidade? O que Huberman afirma, no entanto, distanciando-se do pensamento benjaminiano, é que não é a obra de arte moderna que perde sua aura, mas a aura que é transformada, adquirindo um novo conceito, na obra de arte moderna. Se, para Benjamin (2012), a aura do objeto estético torna-se ausente na era da reproduzibilidade técnica, pois ele passa a ser produzido já com o objetivo de ser reproduzido, para Didi-Huberman, a aura muda: ela passa a ser um espaço tramado que condensa em si todos os tempos, prendendo o sujeito em uma espécie de rede, de labirinto, quando o objeto estético se impõe reivindicando interpretação:

Aurático, em consequência, seria o objeto cuja aparição desdobra, para além de sua própria visibilidade, o que devemos denominar suas *imagens*, suas imagens em constelações ou em nuvens, que se impõem a nós como outras tantas figuras associadas, que surgem, se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, *abrir* tanto seu aspecto quanto sua significação, para fazer delas uma obra inconsciente. E essa memória, é claro, está para o tempo linear assim como a visualidade aurática para a visibilidade ‘objetiva’: ou seja, todos os tempos nela serão trançados, feitos e desfeitos, contraditos e superdimensionados (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 149) [grifos do autor].

Evidencia-se, com este aspecto, o caráter crítico da imagem dialética. Ela é crítica porque essa fusão de duas imagens em uma permite olhar a história de uma nova perspectiva, tal qual o osso que, lançado para cima, vira uma nave no início do

³ Apesar do autor não mencionar, a origem do conceito de *gaia ciência* remonta à França medieval e à época do trovadorismo. De acordo com Madson (2013), o termo significa “tanto a habilidade técnica quanto a arte poética necessárias para o trovador”, ou seja, Didi-Huberman utiliza-se dessa expressão para referir-se à comunhão entre a técnica, essa estrutura “inquieta”, e a poesia evidente na obra de Benjamin. Além disso, não podemos deixar de mencionar a obra homônima de Nietzsche, *A Gaia Ciência*, publicada em 1882. Essa obra também é fragmentada e não-linear, pois possui centenas de aforismos e, assim como Benjamin, Nietzsche “procura transpor, nessa obra, o discurso da ordem conceitual para um discurso cada vez mais imagético” (MADSON, 2013, s/p).

filme *2001: Uma Odisseia no Espaço*, de Stanley Kubrick. Esse movimento dialético é crítico, pois dá novos rumos à história na medida em que a interpreta não de forma cronológica, mas de forma associativa, mostrando as relações que os fatos sociais e culturais têm entre si, ressaltando a importância do lugar em que a imagem emerge, lugar esse que pode dizer tanto quanto a própria imagem: “a imagem dialética é exatamente aquilo que produz a história.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.177).

1.2 Narrar

Narrar a memória, portanto, é reescrever a história, é tornar o passado conhecido para reorganizar os rumos do presente e do futuro. Nesse sentido, *Infância berlinense: 1900* pode enganar os leitores à primeira vista, pois esse narrador não é um eu-lírico subjetivo, preocupado em evocar suas lembranças de infância tal como os poetas românticos do século XIX, mas é sim um eu-lírico social, comprometido em olhar a criança e revelar, nesse *flash* de memória, os comportamentos burgueses da virada do século.

Com isso, o narrador depara-se com um obstáculo: a impossibilidade de narrar. A imagem dialética corrobora com a impossibilidade narrativa, já que esta surge na época como consequência da modernidade, que atrofia a experiência no mundo mecanizado (DIDI-HUBERMAN, 2010). Benjamin, em seu célebre ensaio “O Narrador” – de 1936, portanto contemporâneo à escrita de *Infância berlinense: 1900*, vale ressaltar – desenvolverá essa ideia, defendendo a teoria de que a única narração válida na modernidade é aquela que narra sobre a impossibilidade de narrar, como exemplarmente fez Franz Kafka. A consolidação do capitalismo e o marco das grandes guerras ocasionam, primeiramente, a fragmentação do sujeito moderno e, por consequência, o declínio da experiência. Esta experiência, que antes era compartilhada e transmitida de geração a geração, transforma-se em *vivência*, única, individual e intransmissível, impossível de ser partilhada. (BENJAMIN, 1983). As experiências modernas deixam de ser transmissíveis, pois a vida é transformada em algo incerto quando o homem percebe a pobreza de sua experiência, que é pequena, simples e individual. Logo, qualquer narração que tenha a transmissibilidade no horizonte cai no erro de acreditar em uma verdade que não se sustenta mais e em uma experiência que não pode mais ser compartilhada: “A perda da experiência acarreta um outro desaparecimento, o das formas tradicionais de narrativa” (GAGNEBIN, 2009, p. 50).

É nesse contexto que temáticas como o delírio, o sonho – como o próprio *Livro do Desassossego*, de Pessoa, e também o movimento surrealista, que busca reproduzir o onírico – e a memória começam a ser mais presentes na literatura. Isso acontece porque tanto o sonho quanto a memória são exemplos de categorias que se reinventam a cada narração por se mostrarem difusas, incertas e fragmentadas, evidenciando, assim, as falhas da consciência. Nesse sentido, obras que buscam “narrar” o fluxo de consciência também surgem nesse período, como *Ulysses*, de James Joyce.

Dessa maneira, Benjamin desiste da narrativa clássica e organiza seu projeto em uma estrutura fragmentária, com memórias lampejantes, que são independentes, autônomas. No entanto, há entre elas diversas associações – da mesma forma que os links do hipertexto –, que, pela limitação do suporte impresso, não estão formuladas. Assim, da mesma maneira como as estrelas no céu, que estão soltas mas podem formar constelações, cabe ao leitor esse trabalho de dar sentido aos quadros, associando-os. São “peças de um museu”, para usar a expressão de Gagnebin (1994), isto é, essas pequenas narrações estão expostas aos olhos do leitor aparentemente soltas, mas, quando observadas mais atentamente, tal qual no museu, o leitor perceberá relações, que podem ser históricas, temáticas, espaciais etc. Percebe-se, portanto, que o projeto narrativo de Benjamin é inovador, pois o filósofo pretere a forma autobiográfica tradicional e linear.

Desmembrando esse fato, Jeanne Marie Gagnebin (1994) mostra que o filósofo alemão subverte e contradiz o conceito de “autobiografia” em *Infância berlinense: 1900* em todos os termos que compõem a palavra. *Auto*, que é um gesto reflexivo sobre si mesmo, é subvertido pelo deslocamento narrativo: o sujeito que lembra não é o mesmo sujeito que é lembrado; autor-adulto é diferente da personagem-criança inserida no texto. Além disso, a criança, por estar representada em diversas situações históricas condensadas, não adquire uma identidade bem formada; seria muito difícil, por exemplo, desenhar esse personagem. *Bio* é contrariado quando a vida se desdobra em várias ao atravessar o tempo. Além disso – e aqui não sigo Gagnebin -, como o livro está em tom memorialístico, nada se pode afirmar como vida, mas apenas como memória, uma memória que já sabemos ser fragmentada, incompleta e criativa. Já a *grafia* é subvertida quando Benjamin escreve em fragmentos e numa lógica constelacional (GAGNEBIN, 1994).

Benjamin desiste pouco a pouco da forma autobiográfica clássica que segue o escoamento do tempo vivido pelo autor (...) para concentrar-se na construção de uma série finita de imagens exemplares (...) que retêm a extensão do tempo na intensidade de uma vibração, de um relâmpago. (...) Finitas porque o 'eu' que nelas se diz não fala somente para se lembrar de si, mas também porque deve ceder lugar a algo outro que não si mesmo (GAGNEBIN, 1994, p. 91).

Ao mesmo tempo em que são finitas – um número entre 24 e 42 imagens, dependendo da versão –, ao cederem um espaço para além desse sujeito, elas adquirem um caráter infinito em cada leitura. Esse lugar cedido à outra coisa qualquer que não a si mesmo é um vazio em cada imagem e também na composição desse mosaico, que se abre em dobras e mais dobras quando se encontra com diferentes leitores, que, além de atribuírem diferentes sentidos em cada leitura, traçam múltiplas associações entre os quadros, tal qual um hipertexto. É como se cada lembrança pudesse ser cavada mais profundamente e se deslocasse por mais espaços nesse “mapa constelacional” à medida em que Benjamin vai escrevendo outras lembranças. Nesse sentido, *Infância berlinense: 1900* adquire um caráter de “livro-laboratório” – para lançar mão da expressão de Willi Bolle (2015) –, e torna-se uma obra aberta, movediça, pois quanto mais fica constituída, quanto mais os textos são escritos, mais longe está de ser terminada. Por isso, mais do que inacabado, o livro torna-se inacabável, pois o fim desaparece do horizonte: “*Infância Berlinense: 1900* tornou-se um trabalho quase interminável” (CHAVES, 1999, p. 129).

1.3. Montar

Com essa configuração de trabalho interminável, Benjamin precisa ater-se a um detalhe, que parece ser o mais difícil e aquele ao qual o autor se dedica por muito tempo: como *montar* o livro. Se *Infância berlinense: 1900* saísse do manuscrito e fosse impresso, precisaria, necessariamente, de uma ordem dos quadros, mas como fazer isso diante de uma constelação?

Quando o autor abandona o projeto inicial da *Crônica berlinense* e decide dedicar-se exclusivamente à construção desses quadros, vai mostrando-os gradualmente a alguns de seus amigos, como Scholem e Adorno, sempre ressaltando o seu caráter “provisório”: “[Benjamin] procede, até pelo menos 1938, a inúmeras modificações nos textos” (CHAVES, 1999, p.129). Em 1932, Benjamin envia um primeiro manuscrito a Scholem, que o responde sugerindo alterações, as

quais Benjamin atende em parte⁴. Em fevereiro de 1933, Benjamin acredita que o livro ganhou uma forma definitiva: “desde há semanas que posso considerar o livro concluído” (BENJAMIN apud BARRENTO, 2013, p.137). Mas logo em seguida, em agosto do mesmo ano, revela em carta para Gretel Adorno que está escrevendo mais quadros para *Infância berlinense: 1900*. Em abril de 1934, o autor envia uma nova versão, dessa vez não a Scholem, mas a Adorno, um apanhado de folhas soltas cujos quadros não possuíam qualquer ordem – o chamado “exemplar Felizitas”. Nos três anos seguintes, Benjamin mantém sua correspondência com Gretel, enviando-lhe outros textos⁵ esporadicamente – são esses textos, somado ao “Felizitas”, que servirão como base para a organização de outra versão feita por Adorno, em 1950. Em 1938, no auge do regime nazista, Benjamin vê a necessidade de revisar minuciosamente os quadros do livro, marcando mais fortemente o viés político neles existentes: “vi-me subitamente confrontado de novo com esse texto, e fiz uma revisão cuidada (...) [o livro] tem alguma coisa a dizer a milhares de alemães exilados” (BENJAMIN apud BARRENTO, 2013, p.139).

Em abril de 1940 – meses antes de seu suicídio, portanto –, Benjamin pede a seus amigos Theodor e Gretel Adorno que guardem um exemplar de *Infância berlinense: 1900* – este servirá como base à edição crítica alemã, de 1972. Além dessas três versões, há outras duas, descobertas recentes, posteriores à edição de 1972: o “exemplar Stefan”, que Benjamin dedicou a seu filho, provavelmente de 1932 e que continha 24 quadros ordenados; e a “versão de última mão”⁶, encontrada por Giorgio Agamben em 1981, na Biblioteca Nacional de Paris. Nela, Benjamin introduz uma nota prévia, exclui nove quadros das versões anteriores, enumera os restantes, e coloca dois numa sessão de “Apêndice”, totalizando, com estes dois últimos, 32 quadros, todos trazendo à lembrança a criança burguesa e judaica que fora Benjamin na Berlim de 1900 (BARRENTO, 2013).

Portanto, apenas por esse breve traçado histórico, pode-se perceber a preocupação com a montagem aliada à dificuldade de elaboração formal desse labirinto, que parece não encontrar no livro impresso o seu suporte ideal. Vale

⁴ Scholem sugeriu a Benjamin que o quadro “Despertar do Sexo” fosse excluído do livro por ser o único que tratava explicitamente de uma temática judia, destoando dos demais. Benjamin não exclui este quadro, mas na chamada “versão de última mão” ele é deslocado para uma sessão de “apêndice”.

⁵ Muitos dos quadros que compõem o livro foram publicados avulsos em jornais da época, e Benjamin os submeteu a uma profunda revisão após suas publicações, de modo que algumas versões do livro dão conta desses textos já editados enquanto outras os mostram como originalmente publicados.

⁶ É a partir desta última versão que o site *literateias.com.br* foi construído.

ressaltar que três editoras recusaram as versões do livro, o que explica o fato da última versão ser a mais organizada linearmente e a mais condensada em termos textuais, pois Benjamin parece trilhar, contra sua própria vontade, um caminho de simplificação e de ordenação da obra justamente para conciliá-la com os interesses editoriais e conseguir sua publicação.

Se, em *Infância Berlinese: 1900*, a montagem é um conceito com o qual Benjamin se atém, basta darmos uma breve percorrida em algumas outras obras suas para perceber que isto não é exceção, pois a montagem sempre lhe é valorada. Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* – texto que possui quatro versões –, o filósofo desenvolverá o estudo sobre a montagem no cinema, mostrando sua importância frente ao novo “jogo” da obra de arte moderna. Além desse texto, Willi Bolle (2015) chama a atenção para o questionamento da sintaxe tradicional quando Benjamin deseja produzir um “mapa emocional” de Berlim já em *Rua de Mão Única*, no qual o autor também trabalha sob a lógica constelacional ao tratar de diferentes lugares da cidade, como um posto de gasolina, uma embaixada mexicana, uma papelaria ou um mercado. Bolle ainda desenvolverá, mais profundamente, o valor da montagem no trabalho minucioso de Benjamin diante das *Passagens*, quando organizou um sistema de siglas em cores para a organização desse fichário que recolhia centenas de escritos sobre a cidade de Paris das mais diferentes fontes possíveis, formando uma espécie de “labiríntica enciclopédica”.

Benjamin examinou cuidadosamente os 4.234 fragmentos do seu fichário, todos localizáveis alfanumericamente, e selecionou 1.745 deles, ou seja, cerca de 41% para o seu livro-modelo, indicando à margem destes fragmentos com uma sigla colorida a categoria construtiva na qual cada um deles deveria ser usado (BOLLE, 2015, p. 88).

Esse sistema, ressalta Bolle, é também uma reescritura da história, que deixa de ser vista de um ponto de vista cronológico, para ser pensada de forma associativa e reconstitutiva. O que Benjamin aplica no projeto das *Passagens* é o caráter de colecionador que o historiador precisa ter, como se sua tarefa fosse dar sentido a pequenos fragmentos oriundos, mas apagados da história; dizendo de outra forma, o historiador precisa dar atenção aos cacos, aos resíduos produzidos e preteridos pela história tradicional.

De forma extremamente experimentalista, as *Passagens* têm como objetivo que um rascunho, um esboço ou uma montagem não definitiva se sobreponham à forma. Dessa maneira, o leitor se vê convidado a praticar uma “leitura ativa de um texto por meio da desconstrução e da montagem” (BOLLE, 2015, p.90), semelhante a um jogo de lego, em que sempre é possível desfazer o já montado para refazer outras construções. Além disso, essas montagens individuais de cada leitor também poderiam ser feitas nesse sistema sem uma ordem definida, já que a organização não se dá de forma alfanumérica, mas de forma simbólica e colorida, permitindo que o possível leitor trace seu próprio caminho entre os fragmentos.

Parece óbvio, com isso, que o autor busque incessantemente uma nova forma de escrita que ultrapasse e revigore a escrita tradicional, isto é, já quer dar aos seus livros esse “caráter de canteiro de obras” (BOLLE, 2015), no qual as coisas ainda não estão concluídas e que desvios e mudanças podem ser bem-vindos. Mesmo sem saber, Benjamin já flertava, seis décadas antes, com essa forma de escrita das sociedades contemporâneas: o hipertexto.

CAPÍTULO 2 – O DESASSOSSEGO NARRATIVO: PERDER-SE É COISA QUE PRECISA SE APRENDER

2.1 A modernidade, o sujeito, o autor

Tendo o pensamento de Benjamin como referência, pensamos o hipertexto como um reflexo da impossibilidade de narrar do modo tradicional que, por sua vez, é consequência do advento, em fins do século XIX, da sociedade moderna. Dessa forma, não se pode pensar em um texto descentrado e fragmentado sem pensar antes nas identidades descentradas e fragmentadas que a modernidade ocasiona.

Apesar da Idade Moderna ter seu início histórico datado no século XV, com a queda de Constantinopla e o final da Idade Média, o sujeito moderno começa a ganhar corpo entre as dúvidas do Humanismo Renascentista, no século XVI, e do Iluminismo, no século XVIII. No entanto, Stuart Hall considera a formação plena e a consolidação desse sujeito apenas no século XIX, após os estudos de Darwin, o surgimento das novas ciências sociais e a consolidação do capitalismo como sistema econômico dominante. Antes disso, ainda é possível conceber os processos sociais regidos diante de um ideal de “sujeito da razão”, que é uma entidade singular, individual e única (HALL, 2015). Dessa forma, argumenta Hall, foram precisos alguns descentramentos do sujeito no decorrer dos séculos XIX e XX para concebê-lo como se configura atualmente: fragmentado, cindido, efêmero e contraditório. O sociólogo aponta cinco desses descentramentos: “Cinco grandes avanços na teoria social e nas ciências humanas ocorridos no pensamento (...) e cujo maior efeito, argumenta-se, foi o descentramento final do sujeito cartesiano.” (HALL, 2015, p. 22).

Marx e Freud são os dois primeiros nomes desses cinco grandes avanços e ambos influenciaram fortemente o pensamento de Benjamin: Marx afirmou que a identidade do sujeito é marcada pela luta de classes, mostrando que não há uma “essência universal do homem”, já que ele está definido pela esfera social a qual pertence; já Freud expôs a teoria do inconsciente, comprovando que o sujeito não pode ter pleno domínio de sua razão, visto que sua identidade estaria plenamente influenciada pelos “processos psíquicos e simbólicos do inconsciente” (apud HALL, 2015).

O terceiro nome que Stuart Hall aponta é o de Saussure – também contemporâneo de Benjamin. O descentramento saussureano se dá pelo fato de que

a linguística mostrou a arbitrariedade dos enunciados que fazemos, já que a língua preexiste ao sujeito. Logo, não podemos constituir nossas identidades no plano linguístico, visto que não somos donos das nossas próprias afirmações, pois a língua já está “pronta” quando começamos a usá-la.

Finalmente, os dois últimos descentramentos já são da metade do século XX e, portanto, posteriores ao filósofo alemão. O primeiro ocorre com Foucault que “numa série de estudos, produziu uma espécie de ‘genealogia do sujeito moderno’” (HALL, 2015, p. 26), mostrando que as instituições modernas, como hospitais, prisões, exércitos etc., disciplinam a individualidade do sujeito. Por último, Stuart Hall elenca o movimento feminista como o responsável pelo quinto grande descentramento, pois ele politiza a subjetividade, mostrando que não só a questão de classes, mas também as relações de gênero e os demais processos de identificações sociais – que estão sempre em movimento – afetam o sujeito, que, a partir disso, não consegue mais atribuir uma única identidade para si: “as sociedades modernas são, por definição, sociedades de mudança constante, rápida e permanente.” (HALL, 2015, p. 12). Portanto, tal qual a sociedade, o sujeito moderno possui como “centro” de sua estrutura um espaço vazio que é preenchido por diversas identidades – por vezes até contraditórias – na medida em que são diversos os mecanismos e as relações sociais. Vale ressaltar, no entanto, que esse sujeito moderno se desenvolve plenamente na segunda metade do século XX, mas tem sua gênese antes, contemporânea a Benjamin e ao movimento artístico do Modernismo:

Exatamente no mesmo período [primeira metade do século XX], um quadro mais perturbado e perturbador do sujeito e da identidade estava começando a emergir dos movimentos estéticos e intelectuais associados ao surgimento do Modernismo. (...) Encontramos, aqui, a figura do indivíduo isolado, exilado ou alienado, colocado contra o pano de fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal. (...) Essas imagens mostraram-se proféticas do que iria acontecer ao sujeito cartesiano e ao sujeito sociológico na modernidade tardia (HALL, 2015, p. 21-22).

De fato, assim como tantas outras figuras do período, a criança de *Infância berlinense: 1900* aparece constantemente solitária, isolada em seu pequeno mundo infantil restrito às conversas e aos espaços adultos, e também assombrada diante da metrópole impessoal que é Berlim. Certamente esse sujeito pequeno diante de uma cidade hostil irá se desenvolver posteriormente, como afirma Hall, mas, mais do

que proféticas, as imagens do livro mostram-se carregadas de lucidez diante do contexto social no qual o autor está inserido. Ou seja, elas não são formadas “por acidente”, pois resultam de um olhar atento de Benjamin para as consequências advindas com as rupturas culturais e com as inovações artísticas trazidas pelo Modernismo. Se há algo de que Benjamin se ocupa em seus escritos, isso é, certamente, a modernidade e as novas características que ela adquire ainda no século XIX, com Baudelaire – como o declínio da experiência e a perda da aura, por exemplo, e também o fim das grandes narrativas.

Como já trabalhado no primeiro capítulo, Benjamin percebe que a narrativa tradicional tem seu fim na modernidade. No mesmo contexto, a figura do autor também começa a ser repensada, já que a verdade está pulverizada, e a identidade do sujeito entra em questão. No âmbito textual, Benjamin, de certa maneira, compõe a morte do narrador, asfaltando o caminho de Barthes, que, anos mais tarde e de forma muito semelhante, levará essa morte ao domínio do sujeito. Como existir um autor com um pensamento coeso e transparente, dono de uma narrativa que comunica uma só verdade, se isso já não é mais possível? O autor (também) está morto, sintetizou Roland Barthes, em 1968.

A figura do autor, que começou a ser prestigiada no século XVIII, com a valorização do racionalismo e do antropocentrismo, não consegue sobreviver um século depois, nesse contexto em que a transmissibilidade cai por terra, já que o sujeito não possui mais domínio pleno de si mesmo. O que sobra é apenas o texto, resultado não de uma consciência autônoma, mas somente da linguagem, linguagem esta que já sabemos ser constituída de falhas, de espaços vazios, de lacunas a serem preenchidas distintamente por cada pessoa. Barthes afirma: “É a linguagem que fala, não o autor.” (2004, p. 59), ou seja, a partir de então o que está em jogo na obra não é mais *o que o autor quis dizer*, mas o que o texto diz, de fato, e que pode suscitar diversas interpretações. E esse texto que permanece não é, nem nunca poderá ser, original, já que pertence a uma cadeia discursiva, dialogando e sendo influenciado por diversos outros textos precedentes: “o livro não é mais que um *tecido* de signos, imitação perdida, infinitamente recuada” (BARTHES, 2004, p. 62) [grifo meu].

Nesse contexto em que o narrador e o autor estão mortos e o texto não contém mais uma verdade para ser revelada e decifrada, quem adquire valor é a figura do leitor, responsável por interpretar a tessitura do texto, preenchendo a sua

porosidade constitutiva. Se Benjamin denuncia a perda da aura na obra de arte moderna, Barthes revela, algumas décadas mais tarde, a perda de sentido no texto moderno. A partir desse período, o texto não traz mais um sentido único e “verdadeiro” em sua própria configuração, mas ganha diversos sentidos variáveis e deslizantes quando os leitores assim atribuem em suas interpretações:

Um texto é feito de escritas múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está na sua origem, mas no seu destino (BARTHES, 2004, p.64).

Muito se fala na estrutura hipertextual ser uma marca da atualidade, mas, lendo Barthes, percebe-se que ele chama a atenção para uma nova configuração entre autor-texto-leitor já em meados do século XX, tendo ainda como referência o suporte impresso tradicional. Ou seja, essa nova lógica é constitutiva da linguagem moderna, de modo que o autor moderno está morto em todos os textos, não importando as suas especificidades, como o suporte e a estrutura. No entanto, muitos teóricos creditam ao hipertexto a estrutura textual que repensará as categorias de autoria, como afirma Komesu (2005, p.104):

A função autor ao mesmo tempo em que é beneficiada pela possibilidade de divulgação em extensão rizomática, é ameaçada por práticas que a desestabilizam como ‘fonte’ e ‘origem’ dos (hiper) textos. Coloca-se em questão a própria atribuição de autoria (KOMESU, 2005, p.104).

Então, unindo o pensamento de Barthes com os escritos dos pensadores do hipertexto, pode-se dizer que essa arquitetura textual não se originou com a internet, nos anos 1990, e nem ocorre apenas nela, visto que a reconfiguração da lógica tradicional de autoria já acontece na década de 1960, ainda com o livro impresso como principal suporte. Talvez por isso o conceito de “hipertexto”, como veremos a seguir, também teve a formação nesse período.

Dessa forma, esse *desassossego narrativo* que começa no início do século XX somado à morte do autor encontrarão no hipertexto a estrutura textual que mais perfeitamente condiz com a sociedade e o sujeito do período e que permanece até hoje: “Trata-se de uma alteridade multilinearizada, fragmentada, descorporalizada,

volatizante, decorrente de nossas relações atuais com as coisas do mundo.” (KOMESU, 2005, p. 108).

2.2 O hipertexto

2.2.1 O conceito

É interessante notar que, mesmo tendo sua consolidação nos anos 1990 com a democratização da internet, o conceito de hipertexto data de 30 anos antes, nos anos 1960, contemporâneo às discussões sobre a morte do autor. O nome “hipertexto” é creditado ao americano Theodore Nelson que, juntamente a Vannevar Bush, tinha como meta construir uma espécie de biblioteca virtual que fosse capaz de armazenar todo (ou a maior parte possível do) conhecimento enciclopédico produzido e cujo acesso se daria de forma ilimitada e irrestrita. No entanto, mais do que uma indexação tradicional, a seleção desses textos aconteceria por associações, tal qual o processamento realizado no cérebro humano (KOMESU, 2005). Parece claro que esses pioneiros já estavam pensando em um aspecto textual e de armazenamento semelhante ao que temos hoje, com o acelerado avanço da tecnologia. A diferença essencial, porém, é que atualmente temos o suporte adequado para que essa estrutura se realize plenamente: a tela do computador.

A definição do conceito de hipertexto ainda não está bem consolidada teoricamente, pois possui diversas distinções entre os autores. Alguns, como Coscarelli (2005), consideram hipertexto apenas os textos *digitais* conectados através de links. Para Pierre Lévy, no entanto, “é um conjunto de *nós*⁷ ligados por conexões” (apud CAVALCANTE, 2010, p. 202). Por fim, Xavier define hipertexto como “uma forma híbrida, dinâmica e flexível de linguagem que dialoga com outras interfaces semióticas.” (2010, p. 208). Ou seja, Lévy e Xavier aceitam a ideia de que, mesmo tendo a tela de computador como suporte ideal, o hipertexto pode funcionar em livros impressos, já que esses *nós* são blocos de informação – como palavras, imagens, parágrafos – que não necessariamente precisam ser digitais. Dessa forma, todo o texto é um hipertexto em potencial, pois, ao ser produzido, insere-se em uma

⁷ Lévy segue: “Os *nós* podem ser palavras, páginas, imagens, gráficos ou partes de gráficos, sequências sonoras, documentos complexos que podem eles mesmo serem hipertextos.” (apud CAVALCANTE, 2010).

cadeia discursiva que o antecede; isto é, tem links (ou nós) com textos que o precederam.

Há, no entanto, uma constante entre os autores: o hipertexto é uma estrutura textual *associativa*, que simula ou reproduz a configuração do pensamento humano. Nesse sentido – e tendo Lévy como referência –, quero pensar o hipertexto como a narrativa adequada à memória, já que ambos são dispersivos, fragmentados e não-lineares. Pierre Lévy (apud KOMESU, 2005) comenta o fato de que a memória retém mais informações organizadas especialmente, de formas esquemáticas. Então, é como se a memória (e também o sonho), que não consegue ser evocada de forma clara e linear, se moldasse perfeitamente a este tipo textual que está estruturado espacialmente, sem preocupações com causalidade e linearidade.

2.2.2 As características

Na teoria textual que aborda o hipertexto, é comum a discussão das principais características que o definem. As mais citadas são a fragmentaridade, a intertextualidade, a não-linearidade, a coautoria do leitor, a multissemiótica e a volatilidade. Algumas destas características já foram mencionadas, de modo que serão aprofundadas aqui apenas quatro⁸, a fim de defender a leitura hipertextual em *Infância berlinense: 1900*, de Walter Benjamin.

De início, trataremos da não-linearidade e da fragmentaridade, pois estas talvez sejam as características que mais fundamentam esta estrutura textual. Não há início, meio e fim no hipertexto, de maneira que o leitor pode iniciar sua leitura de qualquer ponto sem que isso acarrete prejuízo de sentido, pois não há um caminho a ser seguido, um eixo estruturante. O sujeito descentrado passa a ler um texto que também não possui centro e, em vez de rabiscar em suas margens, o leitor interfere no texto em si ao decidir clicar ou não nos links: “a não-linearidade sugere o descentramento, isto é, a inexistência de um foco dominante.” (KOMESU, 2005, p. 99). Isso não quer dizer, no entanto, que estes textos não-lineares são aleatórios. Mesmo no caráter dispersivo do hipertexto existe uma lógica que permite a associação entre diversos segmentos. A questão da não-linearidade é da ordem da estrutura, da arquitetura textual, e não da temática, que se mantém com unidade:

⁸ A saber, 1) a não-linearidade, 2) a fragmentaridade, 3) a coautoria do leitor e 4) a multissemiótica.

“[as ligações] promovem a abertura para outros textos, mas nunca qualquer texto” (CAVALCANTE, 2010, p. 202).

Portanto, assim como as imagens de *Infância berlinense: 1900*, que se abrem em dobras na medida em que cada leitura acontece, o hipertexto é arquitetado de forma constelacional, como uma grande teia em fragmentos, na qual uma informação está associada a outra informação que, por sua vez, liga-se a outra informação, e assim sucessivamente, em um caminho discursivo plenamente aberto. Não há fim nos textos virtuais, assim como não há um ponto de partida. É por isso, talvez, que a internet agrada a todos, pela liberdade que o leitor adquire, visto que cada um pode começar a leitura por onde quiser, ler somente o que for de seu interesse, trilhando seu próprio caminho e, quando assim decidir, interromper a leitura sem nenhuma perda.

Isso gera uma consequência na recepção: o papel do leitor não se restringe a interpretar ou responder ao texto de forma um tanto passiva, pois agora ele é capaz também de interferir no próprio texto ao preencher espaços vazios. Com isso, todo o leitor de um hipertexto é também um coautor, afinal, é ele o responsável pelo bom andamento do texto, definindo, ao final do processo, qual versão que será lida. No entanto, se à primeira vista isso parece ser um movimento de independência na leitura, na prática essa autonomia não é irrestrita. A coautoria está subordinada à autoria, visto que o leitor só pode clicar nos links criados pelo autor, e não em qualquer um. Assim, o leitor ganha liberdade, uma “liberdade possível, mas não a ideal”, como afirma Xavier (2010, p. 211). Uma liberdade restrita, porque já pode escolher, mas as opções ainda lhe são impostas. Na internet isso é bem comum, pois os autores dos mais diversos sites lançam mão de recursos visuais, como o negrito ou a fonte maior, para reforçar seu próprio ponto de vista e incentivar o clique ao leitor, como chama atenção Pinheiro (2005):

Alguns links podem ser destacados, sugerindo uma manipulação ideológica. Barbosa (2004) afirma que o autor pode facilitar os caminhos a serem percorridos pelo usuário, deixando evidente o que ele considera mais importante (PINHEIRO, 2005, p. 136).

Os livros impressos que são construídos de forma hipertextual, como *Infância Berlinense: 1900*, por não disporem desses recursos, não possuem hiperlinks formalizados, concretizados, de forma que o próprio leitor precisa construí-los, sendo, portanto, uma leitura mais complexa. Da mesma forma que a criança

berlinense gosta de se ver perdida no labirinto das letras ou de *Tiergarten*, o leitor do hipertexto não busca se encontrar em uma leitura específica, buscando seu caminho na medida em que ele é trilhado: “Acreditamos que a sensação de estar perdido em um hipertexto parece estar relacionada com a tarefa a ser cumprida.” (COSCARELLI, 2005, p.115). É como se Benjamin “jogasse” os quadros sem qualquer ordem e organização, e, a partir disso, o leitor se vê obrigado a adentrar esse labirinto para formar a sua própria constelação, a sua própria teia, e atribuir sentido à obra. Como disse Benjamin em relação à criança, perder-se é, enfim, realmente necessário para apreender os sentidos e, com isso, aprender.

Outra característica importante do hipertexto é seu caráter multissensorial, inclusive muitos autores consideram isso como a sua especificidade em relação aos textos tradicionais. De fato, a tela do computador propicia um ambiente de diversidade midiática, acarretando uma leitura por vezes sinestésica, já que há a possibilidade de um cruzamento simultâneo de textos verbais, ícones, imagens, vídeos, efeitos sonoros, tabelas tridimensionais. Como afirma Xavier: “a imersão do leitor em uma atmosfera multimidiática o faz vivenciar uma experiência de leitura sinestésica, o que concorre para uma atividade de leitura multissensorial” (2010, p. 214).

Acreditamos, porém, que não é exagero também classificar o livro de Walter Benjamin de multissensorial, pois são os diversos sentidos que formam o cenário que possibilita a memória vir à cena. Como já dito, muitas passagens enfatizam a importância de outros sentidos além da visão, mostrando-os condensados sinestesticamente, como em “A despensa”⁹, na qual Benjamin mistura o tato com o paladar:

A minha mão entrava pela fresta apertada do armário da despensa como um amante pela noite adentro. Quando se habituava à escuridão, começava a tatear em busca de açúcar ou amêndoas, de uvas-passas ou compotas. E ainda como o amante, que abraça a mulher antes de beijá-la, o sentido do tato marcava encontro com eles antes que a boca saboreasse a sua doçura (BENJAMIN, 2013, p. 146).

Ou ainda em “Panorama Imperial”, onde visão e audição acontecem juntas:

⁹ Mantenho o itálico da edição da Autêntica neste e nos outros excertos pertencentes aos anexos da “versão de última mão”.

No Panorama Imperial não havia música, que torna as viagens no cinema tão cansativas. Havia um efeito insignificante, de fato perturbador, que a mim me parecia superior à música. Era um toque de campainha, que soava poucos segundos antes de a imagem desaparecer num salto, para, depois de um intervalo, aparecer a seguinte (BENJAMIN, 2013, p. 73).

Além disso, não só *Infância berlinense: 1900*, mas todos os livros impressos podem – e ganham – leituras multissensoriais em suas recepções. Maria Helena Martins, em seu livro *O que é leitura?* (1982), chama a atenção para essa “leitura sensorial”, que se opõe às leituras emocional e racional, mas que já se inicia desde os primeiros anos da infância e nos acompanha pela vida. Assim como enxergamos e ouvimos diversas mídias na tela de computador, também tocamos os livros, cheiramos, ouvimos suas palavras quando lemos em voz alta e também quando uma mera página é folheada. A leitura de um livro, portanto, vai muito além da visão: “Antes de ser um texto escrito, um livro é um objeto; tem forma, cor, textura, volume, cheiro”, afirma sabiamente Martins (1982, p.42).

2.2.3 O papel

A democratização do hipertexto no final do século XX propiciou um pensamento teórico que, posteriormente, mostrou-se equivocado: assim como a popularização da internet causara uma revolução tecnológica e mudara definitivamente a sociedade, a popularização do hipertexto acarretaria uma revolução textual. Ou seja, os paradigmas textuais estavam passando por uma forte ruptura, e uma nova era linguística estava começando. Nesse pensamento, até a morte do livro tinha espaço para ser hipótese.

Compreensível a euforia com o advento do novo, mas essa revolução textual jamais aconteceu, e o livro também não tem se mostrado um velho decrépito à beira da morte. Inclusive, em uma publicação desta década cujo título nada mais é do que *Não contem com o fim do livro* (2010), Umberto Eco e Jean-Claude Carrière se esforçam para mostrar a história desse objeto, buscando comprovar, com isso, o porquê dele ter seu futuro garantido: “O livro é como a colher, o martelo, a roda, ou a tesoura. Uma vez inventados, não podem ser aprimorados. Você não pode fazer uma colher melhor que uma colher.” (ECO, 2010, ps. 16-17). Dessa forma, a crítica amadurece e hoje admite que o hipertexto como texto virtual não tem grandes inovações, já que suas características fundamentais também podem ser

encontradas no bom e velho texto de papel e que, portanto, já estão dadas antes de sua popularização virtual:

Tanto Chartier quanto Lévy, ao refletirem sobre os hipertextos impressos, digitais e até mesmo manuscritos, terminam por sugerir que não há, de fato, novidade absoluta no aparecimento do texto suportado pelo computador (RIBEIRO, 2005, p. 128).

Isso corrobora para o êxito de uma leitura hipertextual em um texto impresso, como a realizada neste trabalho. A arquitetura de *Infância berlinense: 1900* não é algo raro e isolado, pois se insere em uma corrente que pensa a língua não apenas como ferramenta de comunicação, mas como produtora de sentidos – sentidos que podem ser os mais fragmentados, variados, falhos e deslizantes possíveis. Esse pensamento linguístico começou a ganhar força, como afirma Sírio Possenti (2002), não agora com o hipertexto, mas muito antes, com o estruturalismo. Ou seja, o texto adquire um novo suporte (a tela do computador), e certamente sofre transformações, mas isso não tem um caráter revolucionário, pois esses mesmos textos já estavam acontecendo no papel, muito anteriormente: “estamos confundindo a queda de um tipo de barreira com sua ausência pura e simples.”, afirma Possenti (2002, p. 68).

Nesse sentido, concluímos que a estrutura textual de Walter Benjamin pode também ser encontrada em outros autores. Como exemplos, temos Júlio Cortázar, com *O Jogo da Amarelinha*, um livro “que é muitos livros, mas é, sobretudo, dois livros”, segundo palavras do próprio autor; Ítalo Calvino, com *As Cidades Invisíveis*; ou, como já mencionado, Fernando Pessoa, com seu *Livro do Desassossego*. No Brasil, podemos citar ainda o livro *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, que possui uma narrativa extremamente fragmentada e que mistura diversos gêneros e, mais recentemente, *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Rufatto, que segue essa lógica fragmentária e constelacional.

Possenti chama atenção ainda para Machado de Assis que, antes do Modernismo brasileiro, mas posterior a Baudelaire, já estava pensando na leitura não-linear, como no delírio de Brás Cubas: ‘se o leitor não é dado à contemplação (...), pode saltar o capítulo, vá direto à narração’ (apud POSSENTI, 2002, p.69), ou, dissociando-me de Possenti, na seguinte passagem de *Dom Casmurro*: “Perdão, mas este capítulo devia ser preenchido de outro (...). Vou escrevê-lo; podia antepô-lo a este, mas custa muito alterar o número das páginas; vai assim mesmo.” (ASSIS, 2012, p. 227).

Por fim, e retrocedendo ainda mais na história, há estudos que colocam Gregório de Matos nesse jogo hipertextual, tanto pela efemeridade ressaltada em seus poemas, quanto por certo ideal de fragmentação que valorizará a parte e não o todo, de acordo com Santos (2000). Ainda no período Barroco, Gregório já trabalhava com a quebra de palavras, como no poema a seguir¹⁰:

Dou pruden nobre, huma afá
to, te, no, vel,
Re cien benign e aplausí
Úni singular ra inflexí
co, ro, vel
Magnífi precla incompará

(apud SANTOS, 2000, p.35).

No entanto, Piérre Lévy (apud RIBEIRO, 2005) chama a atenção de que há, sim, uma peculiaridade específica dos hipertextos digitais: a velocidade. Leva-se menos de um segundo desde a associação feita à abertura de uma nova página passando pelo clique em um hiperlink. Já no livro impresso, essa associação pode demorar alguns minutos para encontrar as suas devidas partes e formar a constelação necessária.

Referente a isso, a crítica se limita a mostrar que existem hipertextos impressos, mas não aconselha como a leitura desses textos pode ser procedida; ou seja, têm sido escassos os esforços para inserir textos hipertextuais de papel nesse novo suporte, que é a tela do computador. Foi pensando nisso que o site *literateias.com.br* foi criado.

¹⁰ Reproduzido aqui apenas as primeiras linhas.

CAPÍTULO 3 – UMA LEITURA HIPERTEXTUAL: LABIRINTO NOS MATA-BORRÕES

3.1 O site

Pode-se considerar que há um labirinto contemporâneo que envolve o mundo e do qual grande parte das pessoas tornou-se dependente: o *www* – World Wide Web, ou, em português, “rede de alcance mundial”. Um pouco diferente dos labirintos analógicos benjaminianos, a internet possibilita uma verdadeira navegação através de outra estrutura textual. Nós, leitores, enquanto navegamos à deriva, somos confrontados com mapas, imagens, vídeos, esquemas, textos que, juntos, constroem o que chamamos de hipertexto. Assim, percebemos que, para expor a lógica constelacional da arquitetura de *Infância berlinense: 1900*, precisávamos disponibilizar o livro em um suporte digital. Foi dessa forma que, além de explicitar o hipertexto em Walter Benjamin, a construção do site *literateias.com.br* tornou-se uma meta ao longo do projeto.

Primeiramente, então, deve ficar claro que esse movimento não é de *transformar*, de *adaptar* o livro de Benjamin em hipertexto, pois entendemos que o caráter hipertextual já está formulado na escrita original, nos anos 1930. O esforço do trabalho é de *potencializar* o hipertexto impresso, mudando o seu suporte, já que a tela do computador e a internet radicalizam e tornam mais velozes os deslizamentos associativos existentes no papel.

Nesse sentido, o site foi trabalhado com o objetivo de construir a lógica hipertextual virtual existente no livro através da construção de hiperlinks que explicitam associações internas dos quadros. Já tratamos nos capítulos anteriores das características similares da escrita de Benjamin e do hipertexto, mostrando que ambos são não-lineares, fragmentados, constelacionais e multissensoriais e que, por isso, destituem o narrador e o autor como “donos” da narrativa, permitindo, assim, uma espécie de leitura “self-service”, para usar a ótima expressão de Xavier (2010), na qual o leitor precisa trilhar seu caminho em um labirinto.

Mas isso só não basta. Não são todos os textos fragmentados e não-lineares que podemos considerar hipertextos, já que são imprescindíveis nessa arquitetura textual os *nós*, as associações que são responsáveis pela progressão da leitura. São estas associações encontradas em *Infância berlinense: 1900* que foram

transformadas em hiperlinks, ou seja, elas que possibilitaram, de fato, essa mudança de suporte, garantindo o caráter hipertextual do livro.

O nome do site *literateias* foi escolhido não só pelo chamativo jogo linguístico entre as palavras “literatura” e “teia”, mas também porque não era a intenção um nome restrito a Walter Benjamin, já que podem ser desenvolvidos trabalhos semelhantes com outros autores literários. Além disso, a teia é a extensão do corpo da aranha e o lugar onde ela se coloca inerte para capturar a presa, que põe a teia em movimento. Essa metáfora funciona quando pensamos que os livros e os sites estão inertes esperando seus leitores, que os colocam em movimento. A teia de nada serve quando não captura a presa. Assim também acontece com a leitura.

A homepage do site é dividida em três faixas: na primeira, encontra-se, do lado esquerdo, a capa da edição de *Infância berlinense: 1900* que serviu de base ao processo, e, do lado direito, o seguinte texto inicial¹¹, que tem como objetivo estimular o leitor-navegador a clicar em, pelo menos, algum quadro, e mergulhar na obra de Benjamin:

Muito antes do advento da internet, alguns escritores já estavam construindo em seus livros teias semelhantes às virtuais. Sem início pré-estabelecido e sem qualquer tipo de linearidade, esses textos eram estruturados de forma constelacional, convidando os leitores a adentrarem em um labirinto para encontrar suas próprias estrelas e fazer as suas associações. O hipertexto – esse texto que temos todos os dias na internet –, então, já começava a ter o seu início ainda na literatura impressa. Foi pensando nisso que o projeto *Literateias* foi criado. Não para transformar textos literários em hipertextos, mas para potencializar os escritos que já estavam arquitetados como redes, como teias, mas que ainda não dispunham do suporte ideal, que é a tela do computador. O primeiro livro do projeto é *Infância berlinense: 1900*, do filósofo alemão Walter Benjamin. Seguindo essa lógica hipertextual, o livro traz fragmentos de memória que buscam retratar a burguesia alemã do início do século XX, sob o ponto de vista da criança que Benjamin fora. Ao final desta página, encontra-se um campo de contato para que você, leitor, fique à vontade para dar sugestões de associações ainda não feitas, links ainda não criados; afinal, o hipertexto é sempre “um canteiro de obras”. Logo abaixo, estão todos os 42 fragmentos que compõem a obra, incluindo os anexos da edição traduzida por João Barrento e publicada pela Autêntica (Belo Horizonte, 2013).
Comece por onde você quiser e perca-se!
Boa leitura!

Com o objetivo alcançado, o leitor-navegador rola a página e, logo abaixo, encontra-se a segunda faixa, onde estão distribuídos os hiperlinks de todos os quadros. Essas caixas estão separadas por quatro cores distintas, que mantêm o

¹¹ Os dois textos da homepage do site reproduzidos aqui foram escritos por mim.

cuidado da divisão de Benjamin na “versão de última mão”. Assim, o verde escuro marca os 30 quadros que compõem a obra, o cinza escuro separa os dois que estão em “Apêndice”¹², o verde claro distingue nove quadros que estão em anexo, pois foram retirados por Benjamin nesta versão, e, finalmente, o cinza claro, é destinado apenas à explicação prévia acrescentada pelo autor nesta versão.

É nessa faixa do site que a recepção da leitura virtual contrasta tanto com a da leitura impressa e tradicional, pois, em um único olhar, o leitor-navegador enxerga todos os quadros. Em um único olhar, a obra é dominada pelo sujeito, que a enxerga em sua totalidade e adquire autonomia pra escolher com clareza por onde quer seguir.

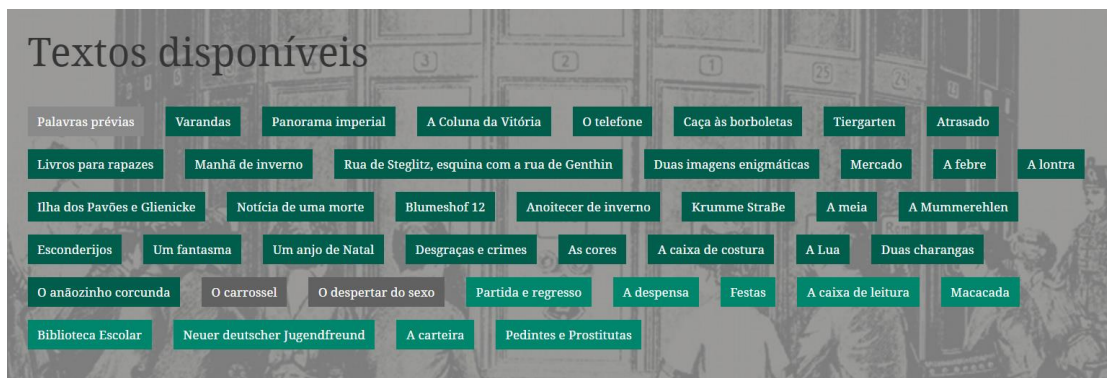


Imagem 1 – Captura de tela do site www.literateias.com.br
Fonte: literateias.com.br

Ao fundo, nesta mesma faixa, encontra-se uma ilustração de um *Kaiserpanorama*. Consideramos essa imagem representativa, pois, nesse objeto, como Benjamin afirma, podiam-se observar imagens “fascinantes”, “ainda mais porque se podia começar a volta por qualquer ponto” (BENJAMIN, 2013, p.72), ou seja, de certa forma, ele une as lembranças poéticas de *Infância berlinense: 1900* com o início indefinido do hipertexto. É essa segunda faixa que concentra o livro propriamente dito, e é onde os leitores farão suas escolhas dos quadros.

A terceira e última faixa é destinada ao contato com o leitor. Como afirma Willi Bolle (2015), o hipertexto é sempre um “canteiro de obras”; portanto, o site não está concluído nunca. Desta forma, os leitores de Benjamin podem ajudar na construção de novos hiperlinks, ou seja, o literateias.com.br mostra-se receptivo com associações inéditas descobertas por diferentes sujeitos. O lado esquerdo desta

¹² “O carrossel” e “O despertar do sexo”.

última faixa, então, é reservado ao campo de digitação da mensagem, além de caixas destinadas ao nome e ao email de quem escreve. No lado direito, com o objetivo de estimular o feedback para o site, encontra-se o texto a seguir:

Lembre-se: o leitor sempre se coloca como sujeito nas leituras que faz. Cada leitura é única, pois cada sujeito é único. Levamos para esses encontros com o texto as nossas vivências, as nossas ideologias, os nossos saberes. Dessa forma, o seu retorno pode ajudar a tecer ainda mais o livro. Encontrou uma associação ainda não feita? Gostaria de criar um novo link? Mande um email, e a sua constelação pode ser formada.

A navegação no site ocorre quando o leitor clica aleatoriamente em um dos quadros do livro. Logo, abrirá o texto escolhido na íntegra, com uma imagem ao fundo, ou seja, texto verbal e texto visual estão sobrepostos, permitindo uma leitura “sinestésica”, pois ambos são lidos simultaneamente. Assim como a criança de *Infância berlinense: 1900*, que não pode enxergar tudo, pois seu mundo infantil está restrito à plenitude dos sentidos, as imagens do site são cobertas por uma película, como se fosse possível enxergá-las apenas em parte. Dessa forma, esse jogo de “revela-e-esconde” aproxima-se também com o conceito benjaminiano de imagem dialética desenvolvido no primeiro capítulo, no qual uma imagem traz em si a tensão entre o esquecido e o lembrado. No entanto, algumas dessas imagens podem ser trazidas ao primeiro plano por intermédio dos hiperlinks, tornando-se nítidas e se sobrepondo ao texto, como é o caso da estação de Anhalt e da Chausseestrasse, em “Partida e Regresso”.

Ao final de cada texto, há o mesmo hiperlink: “Selecione outro texto.”, para dar a oportunidade ao leitor-navegador de voltar ao início e escolher outro caminho. Como o hipertexto assemelha-se aos labirintos infantis de Benjamin, onde o caminho ideal é perder-se, não há prejuízo algum em um possível “começar de novo”: “é muito comum o hiperleitor mudar seu objetivo inicial, devido à variedade de blocos de textos que os hipertextos possuem” (PINHEIRO, 2005, p. 140). Com isso, o leitor-navegador pode rever suas estratégias e, a partir disso, construir uma leitura mais eficiente.

Outro detalhe importante é que, como o hipertexto digital carrega esse caráter volátil e efêmero, não se espera que os leitores-navegadores leiam toda a obra, nem todo o trecho escolhido. Diferentemente do livro impresso, a tela do computador é um suporte que cansa os olhos e exige certa imediatez de quem a usa. Como advoga Pinheiro (2005), uma “visão preliminar” é o tipo de leitura mais comum nos

hipertextos digitais, na qual o leitor-navegador “passa os olhos” e só então decide se aquele texto lhe interessa.

3.2 Os hiperlinks

Nos hipertextos virtuais, os hiperlinks são criados por quaisquer produtores de texto (escritores, jornalistas, anônimos etc.), mas não há nenhuma explicação da associação feita por seu autor. Ou seja, lemos diversos textos que possuem seus hiperlinks próprios, mas não sabemos o que levou cada enunciador a associar um texto com outro. No entanto, julga-se necessário defender aqui algumas interpretações associativas, pois considera-se que as interpretações são tão – ou mais – importantes do que os hiperlinks, meros resultados de um processo. Walter Benjamin também dá pistas de que segue esse raciocínio: “esse olhar [lançado à esfera do “semelhante”] deve consistir menos no registro de semelhanças encontradas que na reprodução dos processos que engendram tais semelhanças.” (BENJAMIN, 1987, p. 108). Nesse sentido, essa parte do capítulo destina-se a explicar algumas das associações feitas – já que umas parecem óbvias, mas outras nem tanto –, trazendo, novamente, alguns estudos mais detalhados da obra benjaminiana.

Durante a leitura de *Infância berlinense: 1900*, percebeu-se que as teias construídas por Benjamin são distintas umas das outras e que, portanto, as ligações entre elas no site também deveriam ser. Construíram-se, assim, dois tipos de hiperlinks: o primeiro, que eu chamo de *Passagem*, é um hiperlink direto, de um quadro a outro, com associações que podem ser lexicais ou temáticas; o segundo, denominado *Leque*, não dá acesso direto a outro quadro, mas abre para diversas possibilidades de escolha, todas relacionadas com o clique.

3.2.1 Passagens

São os hiperlinks mais explícitos. Essas associações encontradas em *Infância berlinense: 1900* reforçam o caráter hipertextual da obra e a tentativa de Benjamin de construir uma espécie de mapa, onde cada quadro poderia conectar-se a outro de forma esquemática. As *passagens* lexicais são hiperlinks mais evidentes, possíveis de serem feitos ainda em uma primeira leitura, mais superficial. Essas associações podem ser literais, como é o caso de “Esconderijos”, que permite uma

passagem direta ao quadro “Um fantasma”, por possuir em seu texto o título do outro quadro:

Aqui, estava encerrado no mundo da matéria. Este tornava-se-me extremamente nítido, aproximava-se de mim sem uma palavra. Como um enforcado, que só então toma plena consciência do que são a corda e a madeira. A criança escondida atrás das cortinas torna-se ela própria algo de esvoaçante e branco, [um fantasma](#). A mesa da sala de jantar, debaixo da qual se acorrou, transforma-a em ídolo num templo em que as pernas torneadas são as quatro colunas (BENJAMIN, 2013, p. 102) [grifo meu].

Outro exemplo lexical, mas que não ocorre entre títulos de quadro, é a cuidadosa repetição de cidades enumeradas em dois quadros que, aparentemente, não têm relação. Observe, primeiramente, em “Livros para rapazes”:

Mas às vezes, no inverno, quando estava à janela no quarto aquecido, o redemoinho de neve a cair lá fora me contava histórias em silêncio. (...) Mal eu me tinha ligado mais intimamente a um grupo de flocos, percebia que ele tinha de me entregar a um outro que de repente o invadia. Mas agora tinha chegado o momento de seguir no redemoinho das letras as histórias que me tinham fugido à janela. As terras distantes que nelas encontrava envolviam-se, como os flocos, em jogos familiares umas com as outras. E como a distância, quando neva, já não nos leva para longe, mas para dentro, [Babilônia e Bagdá, Akko e Alasca, Tromsø e o Transvaal](#) estavam todas dentro de mim (BENJAMIN, 2013, p. 81) [grifo meu].

Agora, em “A Carteira”:

Escolhia a hora mais calma do dia e esse lugar, o mais isolado de todos. Depois, abria a primeira página e sentia-me tão emocionado quanto alguém que pisasse um novo continente. E era de fato um novo continente, no qual a [Crimeia e o Cairo, Babilônia e Bagdá, o Alasca e Tasckent, Delfos e Detroit](#) ficavam tão perto uns dos outros quanto as medalhas de ouro nas caixas de charutos que eu colecionava (BENJAMIN, 2013, p.154).

As cidades enumeradas de forma muito semelhante condensam, em seu verso, o sentido do outro quadro, como se os dois, que aparentemente são desconexos, juntos produzissem um só discurso. Dessa forma, simultaneamente a leitura aproxima lugares tão distantes e constitui a criança, preenchendo-a com esses lugares, com os encantamentos da ficção.

Sobre isso, Willi Bolle (2015) chama a atenção de que, se, em um texto tradicional e linear, as repetições devem ser evitadas, a fim de não prejudicarem a sua coesão, no hipertexto elas são positivas e imprescindíveis, pois são elas as formadoras dos *nós*: “são pontos de concentração de energia, tanto sintática quanto

semanticamente, tal como as estações de baldeação em uma rede de metrô e trem suburbano” (BOLLE, 2015, p. 95).

No site, o hiperlink das cidades do primeiro quadro oferece passagem para a leitura do segundo quadro e vice-versa. Como essa relação é direta e dicotômica, é como se o leitor-navegador encontrasse uma entrada sem saída do labirinto, uma rua de mão única, precisando voltar pela contramão pra continuar trilhando seu caminho, encontrando outros hiperlinks. Para o leitor-navegador que quer progredir com sua leitura, essa *passagem* é uma armadilha, mas nem por isso deixa de existir. O leitor-navegador cai em um poço e só percebe quando já caiu, mas tem plenas condições de voltar à superfície e respirar novamente.

Por fim, há um último tipo de *passagem*, um pouco mais aprofundado, pois não ocorre apenas pelo nível lexical. Nesses, o que busco explicitar é que Benjamin desenvolve ideias que são lançadas em outros quadros. Ou seja, em um quadro, determinado assunto se coloca breve e quase imperceptivelmente, mas, em outro, o mesmo assunto é aprofundado. O exemplo da cor da joia é útil nesse caso. Primeiramente, um excerto do quadro “As cores”:

O mesmo acontecia com as bolas de sabão. Eu viajava dentro delas pela sala e juntava-me ao jogo de cores das cúpulas até elas se desfazerem. Olhando para o céu, para [uma joia](#) ou para um livro, perdia-me nas cores. As crianças são suas presas fáceis por todos os caminhos (BENJAMIN, 2013, p. 108) [grifo meu].

Agora, o início do quadro “Festas”:

A minha mãe tinha uma joia de forma oval. Era tão grande que não podia ser usada no peito; por isso, de cada vez que a usava, punha-a sempre no cinto. Mas só a usava quando ia a alguma festa, e em casa apenas quando eles próprios davam uma. Era uma beleza, com a sua grande pedra cintilante e amarela ao meio, emoldurada por uma série de outras, de tamanho médio e em várias cores – verde, azul, amarelo, rosa, púrpura (BENJAMIN, 2013, p.146-147).

No site, o hiperlink do primeiro quadro oferece uma passagem ao segundo quadro, pois entendo que o início de “Festas” pode ser lido como um exemplo de um momento em que a criança se “perde” olhando as cores de uma joia, exatamente como dito em “As cores”. Dessa forma, como a associação está no léxico de um quadro, mas no enredo de outro, há apenas um hiperlink, e o leitor-navegador precisa, então, ler primeiro “As cores” para encontrar esse nó.

3.2.1.1 O Corcundinha

Uma passagem da obra que chama a atenção é o quadro “O anãozinho corcunda”, ou simplesmente “O Corcundinha” em outras traduções. Neste quadro, Benjamin recorda de um personagem da literatura alemã, espécie de “bicho-papão” que se esforçava para “fazer mal e pregar peças”, assombrando a criança. Quando supostamente o corcundinha a olhava, ela não conseguia dar atenção às suas atividades, caindo ou quebrando coisas. A criança, então, ficava cercada de cacos.

O interessante é que, talvez a única coisa que Benjamin mantivera em todas as versões do livro, o quadro “O anãozinho corcunda” sempre foi colocado por último, encerrando o livro. Pelo viés temático, isso parece evidente quando pensamos que o projeto do filósofo tinha como material os cacos históricos, deixados de lado pela escrita da história tradicional. Assim como a criança fica cercada de cacos das coisas quebradas, a história também produz seus cacos próprios, que são preteridos e ficam abandonados, esquecidos. A figura do corcundinha seria, então, o símbolo do esquecimento:

O Corcundinha é o representante da inabilidade, do fracasso e do esquecimento, ou, ainda, de tudo o que escapa à soberania do sujeito consciente e marca tão profundamente a criança que não adquiriu a ‘segurança’ do adulto (GAGNEBIN, 1994, p. 94).

Nesse sentido, “O Corcundinha” encerra o livro, pois parece carregar em si o próprio esquecimento, como se fosse o autor dos quadros antecedentes, que dizem muito mais daquilo que não é lembrado, daquilo que é esquecido no movimento de lembrar. Além do mais, a voz dessa figura, como diz Jeanne Marie, “atravessa o limiar do século”, ou seja, parece haver aqui um encontro entre a personagem da criança com a consciência do adulto, momento único na obra. Esse quadro, então, seria a síntese imagética do pensamento benjaminiano a respeito da memória e, por conseguinte, a síntese de *Infância berlinense: 1900*.

Por outro lado, o viés narrativo também corrobora para o fato de Benjamin sempre ter tido o cuidado de que o corcundinha encerrasse o livro. Há, ao final, uma série de referências claras aos outros textos da obra, referências que foram transformadas em hiperlinks no site. Observe:

Era assim que o anãozinho aparecia muitas vezes. Mas eu nunca o vi. Só ele é que me via. Via-me no [meu esconderijo](#) e diante do poço da [lontra](#),

nas [manhãs de inverno](#) e diante do [telefone](#) no corredor da cozinha, no [Brauhausberg com as borboletas](#) e na minha [pista de patinação ao som da música da banda](#). Há muito tempo que se despediu. Mas a sua voz, que é como o zumbido da camisa do candeeiro a gás, atravessa o limiar do século e vem sussurrar-me as palavras: "Reza, meu menino, anda, / Pelo anãozinho corcunda!" (BENJAMIN, 2013, p. 114).

Já sabemos que o hipertexto é considerado uma estrutura "infinita", pois pode abrir espaço para infinitos links sucessivamente, em uma cadeia que só encerra quando o leitor-navegador cansar de ler. Benjamin, com o final do último quadro, parece construir uma espiral num esforço de tornar a obra "infinita", já que o último quadro volta a vários outros. Assim como a espiral, o livro tem um final, mas que é absorvido por uma ilusão quando colocado em movimento. Esse movimento é a própria leitura, e a ilusão é dada pelo corcundinha. Além disso, essa volta aos outros seis quadros anteriores, a saber, "Esconderijos", "A lontra", "Manhã de inverno", "O telefone", "Caça às borboletas" e "Duas charangas", não é uma volta ao mesmo ponto, como em um círculo, mas acontece em um outro momento, como uma espiral.

Dizendo de outra forma, essa segunda leitura só é possível com as associações do último quadro, sendo diferente da primeira leitura, que não tinha essa influência. Assim, também pelo caráter hipertextual que a obra possui, não poderia haver outro lugar para o corcundinha que não fosse o final.

3.2.2 Leques

Os leques são os hiperlinks mais recorrentes no *literateias.com.br*, que abrem para diversas possibilidades de quadros. Assim, o leitor-navegador não tem mais uma passagem direta de um quadro a outro, mas uma mediação, onde se revelam possibilidades de escolha, obrigando-o a escolher apenas um caminho, como ilustra a figura a seguir:

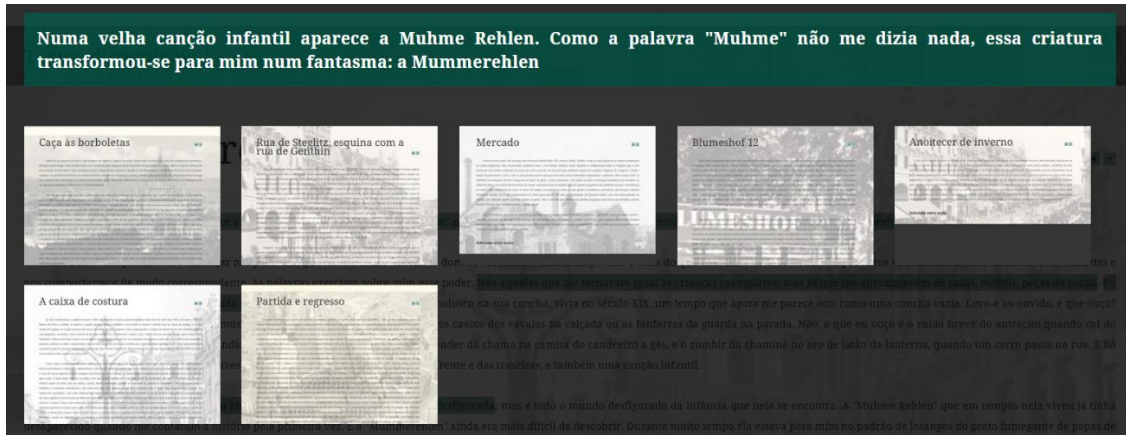


Imagem 2 – Captura de tela do site www.literateias.com.br
 Fonte: literateias.com.br

Esses leques foram construídos baseados, majoritariamente, nos eixos temáticos que estruturam *Infância berlinense: 1900*. Assim, unimos, por exemplo, em uma constelação, os diversos quadros que se referem a uma ordem social que opõe a burguesia do proletariado; outra constelação formou-se a partir da importância do sentido tátil no livro; em uma terceira, reuniram-se os elementos oníricos e mágicos presentes em diversos quadros. Os grupos formados também podem sofrer alterações, com o acréscimo ou a supressão de quadros, já que a arquitetura hipertextual permite esse caráter movediço. Além disso, outras constelações podem ser sugeridas pelos leitores ou mesmo pensadas nas diversas leituras que o site propõe.

Por questão de espaço, aprofundarei apenas duas constelações. A primeira foi formada a partir da *mímesis* na linguagem, por ser esse um conceito importante em Walter Benjamin; a segunda, que eu denomino aqui como sendo a constelação da periferia, reuniu quadros que revelam tanto o lugar marginal quanto o olhar controverso da criança burguesa.

3.2.2.1 A *mímesis*

O conceito de *mímesis* ocupou uma parte considerável dos trabalhos de Benjamin. Para o filósofo, a *mímesis* tem relação com o reconhecimento e a produção de semelhanças. Essas semelhanças, da mesma maneira que a memória, são reconhecidas no instante de um lampejo e, embora possam ser percebidas novamente, nunca permanecem, sendo sempre fugazes. Assim, afirma Benjamin, “a percepção das semelhanças parece estar vinculada a uma dimensão temporal”

(1987, p. 110). Nessa temporalidade, o filósofo pressupõe, de forma original e inédita, uma história do pensamento mimético, ressaltando que a percepção de semelhanças altera-se ao longo dos séculos (GAGNEBIN, 1997). Com isso, Walter Benjamin chama a atenção de que, desde “a vida dos antigos”, o pensamento mimético é imprescindível na interpretação das diversas coisas no mundo, como a posição dos astros, por exemplo, mas que esse pensamento vai perdendo sua força, ao longo dos séculos, para outro, científico e racionalista.

A consequência imediata deste fato é de que a *mímesis*, na modernidade, vai se concentrar na esfera da linguagem. Benjamin refuta a ideia saussureana da arbitrariedade do signo, defendendo que a linguagem possui, desde sua gênese, um caráter mimético, e a escrita muda ao longo da história, perdendo seu lado imagético, mas mantendo a esfera semelhante e simbólica: “A escrita transformou-se assim, ao lado da linguagem oral, num arquivo de semelhanças, de correspondências sensíveis” (BENJAMIN, 1987, p. 111).

Não é por acaso que quem expõe mais visivelmente os traços miméticos na linguagem é a criança, em seu aprendizado. A criança não só aprende a falar imitando os sons que escuta, mas enxerga na linguagem, em um primeiro momento, apenas sons a serem explorados, já que desconhece o sentido de muito do que é dito. Como um poeta, a criança de *Infância berlinense: 1900* brinca com as palavras, buscando conhecê-las, desvendá-las. Por isso a metáfora do labirinto é bastante recorrente no livro quando se trata de leitura: porque a criança entra nesse universo desconhecido como um detetive, não temendo perder-se para aprender. Sobre isso, Gagnebin afirma:

Nas suas lembranças de infância, Benjamin narra como ele costumava assimilar as palavras que não tinha “compreendido”; ele as transformava em cartas-enigmas e as mimava, ele as representava como charadas. (...) O movimento da língua é só um caso particular dessa brincadeira, desse jogo. Para a criança, as palavras não são signos fixados pela convenção, mas, primeiramente, sons a serem explorados. Benjamin diz que a criança entra nas palavras como entra em cavernas entre as quais ela cria caminhos estranhos. Essa atitude não se deve a uma pretensa “ingenuidade infantil”. Pelo contrário, ela testemunha a importância do aspecto material da linguagem que os adultos geralmente esqueceram (GAGNEBIN, 1997, p. 99).

Dessa forma, buscou-se reunir em uma constelação específica os quadros com todos esses trocadilhos ou mal-entendidos tão evidenciados na obra. Esse hiperlink foi criado buscando ressaltar o esforço de Benjamin em mostrar o caráter

material da linguagem. A constelação formada agrupou oito quadros de *Infância berlinense: 1900*, ou seja, quase um quinto do livro. São eles: “A Mummerehlen”, “Anoitecer de inverno”, “Blumeshof 12”, “Mercado”, “Caça às borboletas”, “Rua de Steglitz, esquina com a rua de Genthin”, “A caixa de costura” e “Partida e regresso”, este último pertencente aos anexos da “versão de última mão”. Reproduzo aqui apenas três, os quais julgo mais representativos: “A Caixa de Costura”, “Rua de Steglitz, esquina com a rua de Genthin” e “A Mummerehlen”, respectivamente.

E muito gostávamos nós de nos apoderar da pequena coroa que nos coroava às escondidas. Quando a enfiava no dedo compreendia o modo como as criadas tratavam a minha mãe. Queriam dizer "gnädige Frau", mas, como mutilavam a primeira palavra, durante muito tempo pensei que elas diziam "Näh-Frau". Não seria possível inventar um título que me revelasse de forma mais evidente todo o poder da minha mãe (BENJAMIN, 2013, p. 109).

A tia Lehmann era uma dessas criaturas. O nome sólido, da Alemanha do Norte, garantia-lhe o direito de impor a varanda sob a qual a rua de Steglitz desemboca na de Genthin. Essa esquina é uma das poucas que resistiram às mudanças dos últimos trinta anos. A única diferença é que o véu que as envolvia quando eu era criança desapareceu entretanto. Nessa altura, para mim, o nome não lhe vinha da cidade de Steglitz, mas de um pássaro. E não vivia a tia como um pássaro falante na sua gaiola? (BENJAMIN, 2013, p.83).

Numa velha canção infantil aparece a Muhme Rehlen. Como a palavra "Muhme" não me dizia nada, essa criatura transformou-se para mim num fantasma: a Mummerehlen.

Em boa hora aprendi a me disfarçar nas palavras, que de fato eram nuvens. O dom de reconhecer semelhanças não é mais do que uma fraca reminiscência da primitiva necessidade de nos tornarmos semelhantes e nos comportarmos de modo correspondente. As palavras exerciam sobre mim esse poder (BENJAMIN, 2013, p. 101-102).

No primeiro fragmento, a criança – que, mesmo burguesa, está afastada da ordem de domínio e subserviência – não entende quando as criadas chamam sua mãe por “gnädige Frau”, ou seja, “minha senhora”¹³. Como o universo da costura está mais próximo do menino, que observa, fascinado, a mãe costurando, ele entende “Näh-Frau”, ou seja, “senhora da costura”. Já no segundo, o nome da rua não diz nada à criança, que associa com *Stieglitz*, que significa “pintassilgo” em alemão. O nome da rua, em sua materialidade, é semelhante ao nome de um pássaro; portanto, a criança, de sua forma lúdica, enxerga na tia que mora nesta rua traços semelhantes aos de um pássaro.

¹³ Esta e as traduções que seguem são de João Barrento (Autêntica, 2013).

O último excerto aproxima-se, de forma literária, com o que o filósofo estava escrevendo em seu texto “A doutrina das semelhanças”¹⁴, que explica o caráter mimético da linguagem. Benjamin desenvolve em “A Mummerehlen” a necessidade que temos de produzir semelhanças para guiar nossos comportamentos. Para além disso, explica que é na linguagem que a criança encontra esse jogo, exemplificando com o trocadilho do título: “Muhme” significa “tia” em alemão arcaico, desconhecido para a criança, que une essa palavra ao nome próprio, que adquire um tom fantasmagórico e assustador.

Esse último excerto ajuda-nos a compreender o conceito de *mímesis* em Benjamin, que a enxerga não como mera imitação, mas sim pertencente a uma dimensão simbólica. Ou seja, a *mímesis* pressupõe, sempre, duas coisas que possuem, entre si, uma semelhança escorregadia, trazida à luz como um lampejo. Quase da mesma forma que a memória involuntária ou que a imagem dialética, que possuem, em sua constituição, o esquecido e o lembrado, a *mímesis* possui o símbolo e o interpretado. O astrólogo lê de forma mimética a posição dos astros, pois lê não só a posição dos astros, mas também o futuro ou o destino. Sobre isso, Gagnebin afirma:

Benjamin tenta pensar a semelhança independentemente de uma comparação entre elementos iguais, como uma relação analógica que garanta a autonomia da figuração simbólica. A atividade mimética sempre é uma mediação simbólica, ela nunca se reduz a uma imitação (GAGNEBIN, 1997, p.98).

3.2.2.2 A periferia

Formou-se outro leque com a reunião de textos que lançam a criança para espaços ou situações que, na falta de outro nome melhor, conceituo como periféricos. São lugares marginais, que os adultos da família não frequentam ou não se importam, como os arredores do jardim, a varanda ou o quarto dos empregados. Mas, ainda nessa constelação, encontram-se textos que explicitam o olhar atento da criança para o não-óbvio, o inesperado, como os pedestais das estátuas, os vassalos que coroam os soberanos e os utensílios de cozinha comuns, por exemplo. Entende-se que tanto o olhar para o não-óbvio quanto o andar por caminhos periféricos buscam, precisamente, dar um sentido político-social às lembranças de

¹⁴ Texto de 1933, contemporâneo aos quadros de *Infância berlinense: 1900*.

infância. Assim, esse hiperlink reúne sete quadros, a saber, “A coluna da vitória”, “Festas”, “Tiergarten”, “Um fantasma”, “Rua de Steglitz, esquina com a rua de Genthin”, “Blumeshof 12” e “A Mummerehlen”.

Como tratado no primeiro capítulo, não há em *Infância berlinense: 1900* nenhum caráter nostálgico ou saudosista. Há, sim, um retrato da burguesia berlinense da virada do século cuja criança é apenas um fio condutor, um personagem que configura unidade nesse labirinto narrativo ao mesmo tempo em que expõe a sua classe social.

Sabemos que Walter Benjamin aproxima-se das teorias marxistas. Assim, consideramos, nessa leitura hipertextual, que os sete quadros trazem esse questionamento da tradição elaborado conscientemente pelo narrador marxista, que olha a criança burguesa já, de certa maneira, estrangeira, estranha ao seu núcleo social. Dizendo de outra forma, como a criança está restrita à completa experiência burguesa, como a criança é considerada um “resquício” burguês, sem importância aos adultos, ela busca a si mesmo nesses espaços que os adultos também julgam desimportantes. Com isso, ela possui um olhar tangencial para os “resquícios”, coisas que jamais chamariam a atenção dos outros. Sobre isso, Gagnebin (1994) afirma:

Com efeito, Benjamin insiste várias vezes na sua tentativa de captar, de reter imagens nas quais uma experiência muito maior que o vivido consciente e individual do narrador se depositou: a experiência da grande cidade tal como ela se apresenta a uma criança da classe burguesa, no início do século (...). Ana Stüsse mostra muito bem como a criança é sufocada nestes apartamentos (...), como ela se sente aí ao mesmo tempo abrigada e ameaçada, privilegiando estes lugares intermediários, com estatuto impreciso, tais como os pátios internos e suas varandas, os corredores com seus guarda-roupas, as dependências dos domésticos, estes lugares que são como limiares, como acessos ao outro mundo terrificante e fascinante do trabalho e da pobreza, usemos a palavra: do proletariado (GAGNEBIN, 1994, p.91-92).

Para ilustrar esse leque, reproduz-se aqui três excertos, retirados de “Tiergarten”, “Rua de Steglitz, esquina com a rua de Genthin” e “Um fantasma”, respectivamente:

O caminho para esse labirinto, a que não faltou a sua Ariadne, passava pela Ponte Bandler, cuja suave curvatura foi para mim a primeira encosta de uma colina. Não muito longe da sua base ficava o objetivo: o Frederico Guilherme e a rainha Luísa. Elevavam-se dos canteiros sobre os seus pedestais redondos, como que enfeitados pelas curvas mágicas que um curso de água desenhava na areia à sua frente. [Mas eu gostava mais de](#)

[me voltar para os pedestais do que para os soberanos](#), porque aquilo que aí se passava, se bem que pouco claro no conjunto, estava mais perto no espaço. Desde cedo percebi que há qualquer coisa de especial nesse parque labiríntico (BENJAMIN, 2013, p. 78) [grifos meus].

No meu caso, com a maior das facilidades, já que se [as criadas] entendiam melhor comigo do que com a patroa. E eu retribuía com olhares de admiração por elas. Em geral eram figuras fisicamente mais imponentes do que as senhoras que serviam, e acontecia que [o salão lá dentro, apesar da mina e dos chocolates, não me dizia tanto quanto o vestíbulo](#), onde a velha ajudante me aliviava da carga do sobretudo à chegada, e me enfiava o boné na cabeça à saída, como se me quisesse dar a sua bênção (BENJAMIN, 2013, p. 85) [grifos meus].

Aconteceu um fim de tarde, tinha eu sete ou oito anos, em frente à nossa casa de verão em Babelsberg. Uma das nossas criadas fica ainda um pouco ao portão de grades que dá para uma das alamedas, não sei qual. [O grande jardim, por cuja periferia deixada ao abandono eu tinha andado](#), já está fechado para mim. Chegou a hora de ir para a cama (BENJAMIN, 2013, p. 103) [grifos meus].

É por essa constelação, portanto, que Benjamin busca evidenciar seu projeto social, muito menos saudosista, muito mais histórico. Lembremos que o filósofo buscou construir no seu projeto das *Passagens* uma reescrita da história de Paris por outro viés de montagem, uma espécie de “colagem” de notas de jornal sobre a cidade, notas preteridas, deixadas de lado: os restos que a história produz e que dizem tanto sobre ela. E é por esses restos, por essa periferia, que o autor da obra busca criticar a burguesia, classe social que conheceu tão bem, e que, por isso mesmo, desvinculou-se.

Em síntese, as associações são como esses cacos espalhados pelo livro. No entanto, as constelações da periferia e da mimesis, ou quaisquer outras construídas no site, quando lidas à luz desse suporte virtual, varrem os resíduos, reordenando-os e possibilitando um novo olhar sobre a obra, influenciado pelos hiperlinks. Dessa forma, *Infância berlinense: 1900* ganha um novo fôlego, pois suscita diferentes interpretações, que vêm à tona quando os hiperlinks e as constelações formam unidades de sentido que podem ser comparadas entre si.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se é verdade que “a boa filosofia se faz com imagens”, como disse Albert Camus (apud SILVA, 2013), então Walter Benjamin está no rol dos grandes pensadores. A afirmação de que *Infância berlinense: 1900* é a faceta literária de Benjamin parece-me um tanto equivocada, pois fica claro na leitura da obra que a sua literatura é sua filosofia. Como no verso da folha – esse lado que o filósofo tanto estima –, seu pensamento teórico, que tem a modernidade como eixo estruturante, é reforçado através da beleza e do encantamento, da poesia e da imagem. Nesse sentido, muitos escritos teóricos encontram-se nas entrelinhas do livro: a impossibilidade de narrar já exposta em “O Narrador”, consequência da perda da experiência dita em “Experiência e Pobreza”; a importância da montagem trazida tanto em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” quanto no projeto das “Passagens”; a reescrita da história pensada não pelo viés cronológico, linear e tradicional, mas olhada sob a perspectiva de seus cacos produzidos, dos resíduos gerados, como já anunciada também nas “Passagens”, mas principalmente nas teses “Sobre o conceito de história”; a ordem mimética da linguagem, elaborada em “A doutrina das semelhanças”, enfim, esses textos são, na obra, como as estrelas que não conseguimos enxergar, mas que pairam entre as constelações visíveis. A criança é uma armadilha de Benjamin, pois esta figura geralmente é inserida em uma ordem ingênua, desimportante e frágil, mas aqui ela serve como instrumento de crítica e reflexão. E é essa criança que se encontra com o leitor, despertando nele a sua própria infância.

Sobre isso, Vincent Jouve afirma que “a leitura, antes de mais nada, é uma desforra da infância.” (2002, p. 118). Seguindo Jouve, quando lemos, despertamos nossos sentimentos mais lúdicos, resgatando a criança que um dia fomos e que a ordem adulta insiste em recalcar. A leitura é o espaço onde essa criança que existe em nós pode se libertar sem medo. Nessa argumentação, Jouve cita Grivel:

Que idade temos quando lemos? Respondo: *a primeira idade!* É quando *criança* que lemos, do ângulo da primeira vez e obcecados por ela. Primeiro ponto: *minha paixão*. Ler é um desejo de infância. Doar-se para o texto, pelo deciframento do olhar ou da pena, é sonhar com uma capacidade anterior, com uma frescura desaparecida, com um desatino do imaginário cuja ideia se fixou logo no início da vida consciente (GRIVEL apud JOUVE, 2002, p. 118) [grifos do autor].

Leitura é encontro. E em *Infância berlinense: 1900* há um encontro de duas crianças: a criança que Benjamin fora com a criança que o leitor também foi um dia. A primeira olha com assombro o mundo burguês, buscando dar-lhe algum sentido, a segunda entra em um labirinto cujo objetivo é descobrir o que não está visto. Ambas têm desejos, expectativas; ambas se perdem e aprendem. E, assim como a criança retratada por Benjamin, o leitor também tem pelas letras, pela linguagem, uma atenção especial, lançando-se a essa esfera com tal ânsia que é através e por ela que o mundo lhe é revelado.

Nesse sentido, o subtítulo deste trabalho carrega uma informação importante: antes de mais nada, antes de ser um estudo, uma análise sobre *Infância berlinense: 1900*, o esforço empreendido até aqui foi de realizar uma *leitura* hipertextual. Antes de analisar, ler. Ler para construir. Construir para interpretar.

Como, desde o princípio, a obra mostrou-se não-linear, fragmentada, deslizando e aberta, buscamos lê-la à luz do hipertexto, que comunga essas características. Porém, durante o processo de leitura e de construção dessas constelações, percebemos que a melhor maneira de estruturá-las era, de fato, a internet, esse suporte ideal do hipertexto. A construção do site *literateias.com.br*, portanto, não era meta inicial deste trabalho, mas acabou tornando-se uma consequência natural da leitura realizada.

O lançamento do livro na rede foi – por que não ousar? – a construção de um novo livro, já que esses hiperlinks não existem no texto original. O que Benjamin deixa escrito, talvez pela limitação da literatura impressa, são associações desarticuladas. A própria construção dessas associações já é um segundo movimento, elaborado na recepção, que atravessa a minha leitura e, conseqüentemente, o meu sujeito. Transformar essas associações em hiperlinks é explicitar o meu entendimento da obra. É claro que muitas outras constelações podem ser – e serão – elaboradas, tanto pelas releituras minhas quanto por eventuais criações de leitores, já que o hipertexto permite esse caráter de constante construção. Assim, mesmo se a leitura fosse feita com uma lupa que revelasse os resquícios mais imperceptíveis, ainda assim ela seria incompleta, pois é apenas *uma* leitura de *um* sujeito. Entretanto, e de maneira um tanto inesperada, essa leitura virtual também propiciou novas interpretações.

Como exemplo, trago aqui os hiperlinks desenvolvidos no terceiro capítulo: o corcundinha, a mímesis e a periferia. Quando relacionamos as constelações,

podemos perceber um diálogo entre elas. Enquanto nos quadros que expõem o caráter mimético da linguagem, é a criança que olha para o mundo dos adultos, buscando dar-lhe sentido pela língua, na constelação da periferia isso se revela ao contrário, pois é o adulto que olha a sua criança e busca, através dela, trazer à tona o universo burguês. Ou seja, as constelações se mostram, de certa forma, opostas, pois a criança, que ainda não é dotada de plena razão, enxerga mais facilmente o universo, e, por causa disso, choca-se com a língua em sua materialidade; no entanto, a representação crítica das características burguesas do início do século XX também só é possível porque existe um adulto dotado de razão e que é capaz de olhar a criança pelo viés crítico. Por fim, é o corcundinha que oferece esse encontro entre adulto e criança, pois é ele que está amedrontando as diversas memórias de infância, mas, concomitantemente, é o símbolo do esquecimento – esquecimento do adulto para com essas mesmas memórias. Atravessando o limiar dos séculos, o anãozinho – esse ser, de certa forma, híbrido, pois possui o tamanho de criança, mas a maturidade de adulto – corcunda é a ponta que une o olhar do adulto com o olhar da criança, como em um espelho no qual cada um vê a imagem do outro refletida. Não por acaso, então, esse quadro sempre foi o último, pois, ao levar o leitor para outros quadros, é como se a narração construísse um jogo de espelhos onde criança e adulto se refletem e se refratam dialeticamente até perderem-se de vista, dando ao livro, quase como uma ilusão de ótica, esse caráter espiral e infinito.

Claro que essa interpretação também pode ser feita quando *Infância berlinense: 1900* é lida no papel, mas a construção dos hiperlinks e de constelações e o posterior diálogo entre elas permite que isso seja evidenciado. Dizendo de outra forma, a mudança de suporte e a construção de hiperlinks suscitam novas interpretações. O leitor-construtor relê e volta a ser um leitor-intérprete.

Se Benjamin descobriu um labirinto nos mata-borrões e, com ele, a sua vocação para as letras desde a mais tenra infância, são nesses novos labirintos, virtuais e multissemióticos, que podemos descobrir, redescobrir as nossas paixões de infância. Literatura e internet não estão distantes; tentar afastá-las é uma resistência infrutífera. O que precisa ser feito é aprender a se perder, pois é apenas perdendo-se que se aprende, tanto lendo os cânones quanto navegando na rede. A criança escondida atrás das cortinas, no fim de tudo, é o leitor escondido atrás do papel ou da tela do computador, aprendendo a ler, a reler, a interpretar, a voltar, enfim, a ser criança.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. Porto Alegre: L&PM, 2012.

BARRENTO, João. Comentário sobre a edição de *Infância Berlinense: 1900*. In: BENJAMIN, Walter, **Infância berlinense: 1900**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Infância berlinense: 1900**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

_____. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2012.

_____. O Narrador. In: _____ et al. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultura, 1983

_____. A doutrina das semelhanças. In: _____. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOLLE, Willi. A metrópole como hipertexto: a ensaística constelacional no projeto das *Passagens*, de Walter Benjamin. In: MACHADO, Carlos Eduardo, MACHADO JR., Rubens & VEDDA, Miguel (orgs.). **Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas**. São Paulo: Unesp, 2015.

CHAVES, Ernani. Sexo e Morte na *Infância Berlinense*, de Walter Benjamin. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **Leituras de Walter Benjamin**. São Paulo: FAPESP, 1999

CAVALCANTE, Marianne Carvalho Bezerra. Mapeamento e produção de sentido: os links no hipertexto. In: MARCUSCHI, Luiz Antônio & XAVIER, Antonio Carlos (orgs.). **Hipertexto e gêneros digitais – novas formas de construção de sentido**. São Paulo: Cortez, 2010

COSCARELLI, Carla Viana. Da leitura de hipertexto: um diálogo com Rouet et al. In: ARAÚJO, Júlio César & BIASI-RODRIGUES, Bernardete (orgs.). **Interação na Internet: novas formas de usar a linguagem**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

ECO, Umberto & CARRIÈRE, Jean-Claude. **Não contem com o fim do livro**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Record, 2010

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva: Campinas: FAPESP, 1994.

_____. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. **Sete Aulas Sobre Linguagem, Memória e História**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GOMES, Maurício dos Santos. Infância em Berlim: por uma crítica da nostalgia. In: CAIMI, Claudia & OLIVEIRA, Rejane (orgs). **Sobre alguns temas em Walter Benjamin**. Porto Alegre: Unirriter, 2015.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Guacira Lopes Louro & Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

JOUBE, Vincent. **A leitura**. São Paulo: Editora UNESP, 2002

KOMESU, Fabiana. Pensar em hipertexto. In: ARAÚJO, Júlio César & BIASI-RODRIGUES, Bernardete (orgs). **Interação na Internet: novas formas de usar a linguagem**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

MADSON, Túlio. **Café filosófico – A Gaia Ciência** de Nietzsche. 25'30". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=214Cra1bLIQ>>. Acesso em: 23 de maio de 2016. Natal: TVU, 2013.

MARTINS, Maria Helena. **O que é leitura?** São Paulo: Brasiliense, 1982.

PINHEIRO, Regina Cláudia. Estratégias de Leitura para a Compreensão de Hipertextos. In: ARAÚJO, Júlio César & BIASI-RODRIGUES, Bernardete (orgs). **Interação na Internet: novas formas de usar a linguagem**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

POSSENTI, Sírio. Notas um pouco céticas sobre hipertexto e construção de sentido. In: Vários autores. **Revista Educar, Curitiba nº20**. Curitiba: Editora UFPR, 2002

RIBEIRO, Ana Elisa. Os hipertextos que Cristo leu. In: In: ARAÚJO, Júlio César & BIASI-RODRIGUES, Bernardete (orgs). **Interação na Internet: novas formas de usar a linguagem**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

SANTOS, Alckmar Luiz dos. Gregório (hiper)lido. In: SCHÜLLER, Donaldo & PAVANI, Cinara (orgs). **Gregório de Matos: texto e hipertexto**. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2000.

SILVA, Franklin. **Literatura Fundamental 09 – Trilogia Os Caminhos da Liberdade**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Z4GNdk1E4ug>> Acesso em: 14 de junho de 2016. São Paulo: Univesp TV, 2013.

XAVIER, Antonio Carlos. Leitura, texto e hipertexto. In: MARCUSCHI, Luiz Antônio & XAVIER, Antonio Carlos (orgs). **Hipertexto e gêneros digitais – novas formas de construção de sentido**. São Paulo: Cortez, 2010