

A leitura do livro como experiência: reflexões a partir da obra de Walter Benjamin

Reading books as experience: reflections from the walter benjamin's works

LUCIANA DADICO¹

RESUMO: O objetivo deste artigo é discutir a leitura do livro à luz do conceito de experiência de Walter Benjamin. A principal pergunta que norteia essa discussão é se a leitura literária pode ser qualificada como “experiência de leitura”, ou se a leitura do livro é contraditória com a experiência. Embora o conceito não receba uma definição unívoca no pensamento de Benjamin, muitos de seus sentidos dialogam com problemas pertinentes à crítica e à literatura, contribuindo para a reflexão em pauta. O lamento sobre a crise da experiência é discutido em função do declínio da narrativa, paralela à ascensão do romance e ao incremento da venda de livros. Destaca-se a importante articulação entre a experiência e a leitura literária, propondo uma reflexão sobre a efetividade de se eleger títulos mais ou menos capazes de favorecer uma experiência de leitura.

PALAVRAS-CHAVE: Leitura; experiência; Walter Benjamin.

ABSTRACT: This article aims to discuss reading books according to Walter Benjamin's concept of experience. The main issue discussed in this paper is whether literary reading can be qualified as “reading experience”, or whether reading books is contradictory with experience. Although this concept is not presented in only one way in Benjamin's writings, many of its senses dialogue with relevant problems of criticism and literature, contributing to the present reflection. The lament over the crisis of experience is related to the decline

1. Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

of narratives, the rise of novels and the increase in book sales. We have highlighted the important connection between experience and literary reading, proposing a reflection on the effectiveness of electing titles that are more or less able of fostering a reading experience.

KEYWORDS: Reading; experience; Walter Benjamin.

O objetivo deste artigo é discutir a leitura do livro à luz do conceito de experiência de Walter Benjamin: se a leitura literária pode ser qualificada como experiência, permitindo falar em uma “experiência de leitura”, ou de que modo a leitura do livro, diversamente, pode se mostrar contraditória com a experiência nos termos propostos por Benjamin.

É importante notar que, a despeito da centralidade e profundidade que a teoria da experiência de Benjamin assume em seus trabalhos, ele evitou encerrar o conceito de experiência em uma única definição precisa. Antes o contrário: o termo comparece utilizado em contextos distintos, com conotações variadas, não raro antitéticas. Neste artigo, exploro alguns dos sentidos que Benjamin conferiu à experiência, tendo a leitura do livro em perspectiva.

Embora a versão mais nota do conceito de experiência em Benjamin desponte em meio a dois importantes ensaios de crítica literária – “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” e “Sobre alguns temas em Baudelaire” – as questões que Benjamin (1994; 1989) discute aí parecem contrapor-se à ideia de que a leitura literária constitua uma experiência, propriamente dita. Na verdade, uma das críticas mais contundentes expressa nesses trabalhos – a de que a experiência assiste a seu progressivo declínio na modernidade – encontra um paralelo histórico desconcertante no incremento da venda de livros no mundo ocidental: enquanto a invenção da máquina rotativa impulsionava a produção, a venda e a leitura de livros na Europa desde meados do século XVIII, a experiência empobrecia-se. O número de leitores de livros na Europa alcançava a casa das centenas de milhares; em poucas décadas, a Inglaterra veria o número de lançamentos anuais de novos títulos crescer mais de quatro vezes (MORETTI, 2005, p.14). No entanto, em um ensaio escrito sob o espírito do entre-guerras, Benjamin escreveria:

[...] qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural se nossa experiência não mais o vincula a nós? A horrível mixórdia de estilos e concepções do mundo do século passado mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos conduzir quando a experiência nos é subtraída, hipócrita ou sorrateiramente, que é hoje em dia

uma prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie. (BENJAMIN, 1994, p.115).

Até então, a ideia de experiência comparecera na obra de Benjamin em duas ocasiões: a) em sua juventude, quando questionava um saber autoritário sustentado em detrimento das tentativas de construir algo novo; e b) em sua crítica epistemológica ao conceito de experiência kantiano, fruto de seus esforços para reunificar o conhecimento sobre a experiência à experiência mesma. Ao escrever “Experiência e pobreza”, em 1933, Benjamin (1994) aprofundaria a ideia de que a experiência possui um caráter inegavelmente histórico, assumindo diferentes configurações em função das condições e possibilidades culturais em meio às quais se constitui. Como fruto de um necessário diagnóstico sobre os aspectos da experiência no presente, Benjamin constata que a experiência, na verdade, estava se extinguindo.

Dando seguimento a seu projeto de investigar a relação entre a materialidade da cultura e as possibilidades históricas para sua superação, na primeira versão do ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire” (então denominado “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”), Benjamin (1989) analisa o modo como as transformações da modernidade expressam-se na obra do poeta. Partindo de informações sobre o contexto em que a literatura de Baudelaire nasce, Benjamin descreve aspectos da vida da população que constituíam seu público, dos “tipos” que circulavam nos ambientes culturais até o clima e consequências políticas das revoluções do século XIX, para então percorrer as imagens que a poesia exprimia. A investigação resulta em um panorama da situação em que se encontravam as letras francesas, do preço do livro e peso de seu consumo para o orçamento dos trabalhadores às causas do crescimento vertiginoso da venda de jornais e folhetins (destacando o impulso que a venda de espaços para *réclames* e o advento do romance-folhetim emprestou para o salto do número de assinantes de jornal em Paris, que de 47 mil assinantes em 1824 passou a 200 mil em apenas dois anos). E nota como um escritor como Baudelaire olhava já sem ilusões para o poderoso mercado editorial que nascia, avaliando com dificuldade sua literatura como produto, dotado de um preço.

O ensaio sobre Baudelaire atendeu a uma encomenda do Instituto de Pesquisa Social, junto ao qual T. Adorno intercedera, buscando auxílio financeiro para que Benjamin pudesse sustentar e publicar seu trabalho crítico. A primeira versão do ensaio, contudo, não foi bem recebida por Adorno, que recusa o texto e solicita sua

reescritura, adiando a publicação. As críticas de Adorno centravam-se em uma alegada falta de elaboração teórica do ensaio, como se Benjamin ansiasse em explicitar a fundamentação materialista-dialética do ensaio sem levar a cabo uma necessária análise das mediações dos processos sociais e artísticos em causa². Embora aborrecido com a necessidade de retomar um trabalho dado por concluído (como revela sua correspondência com Scholem) e em meio a grandes dificuldades de ordem pessoal, Benjamin empreende mudanças importantes na estrutura do ensaio. Benjamin receberia a notícia da aprovação dessa nova versão do texto dentro de um campo de concentração na França. É neste segundo texto que o conceito de experiência ressurgiu em sua obra.

Nesse ensaio, o alcance do termo é ampliado e adquire uma gama expressiva de matizes, passando a ocupar um lugar chave não apenas no novo texto, mas para a própria arquitetura teórica da obra de Benjamin. Configurando uma teoria da experiência com papel relevante para sua crítica filosófico-literária, é a ideia de experiência que permitirá a Benjamin explorar os elos concretos entre o *escritor*, a *obra literária* e seu *público*, enredados na dinâmica que articula sociedade, sujeito, trabalho, cultura, memória, pensamento, imagens, entretenimento, arte, meios de reprodução. Dinâmica que, se inapreensível enquanto conjunto, conforma, contudo, uma estrutura que encontra na obra de arte uma forma privilegiada para sua expressão.

Benjamin retoma aqui a ideia de que o *autor*, ao escrever, endereça seu trabalho a um certo público, assinalando a importância da relação de mútua dependência que se estabelece entre ambos. O autor precisa valer-se de sua imaginação para compreender e capturar a experiência no processo de criação. A experiência do autor dialoga com a experiência de seus primeiros leitores na medida em que ambas compõem um mesmo quadro estrutural. No arco de recepção da obra, por sua vez, é a experiência quem permite ao crítico/leitor encontrar na obra o *locus* de uma experiência nova – o que envolve apreender a materialidade dos laços entre obra e sociedade de seu tempo, em diálogo com o tempo da leitura: ideia que justifica a consideração da obra como *medium* de um teor de verdade.

A ideia de *medium* possui um caráter próprio na obra de Benjamin. Segundo Hansen (2012), o conceito benjaminiano de *medium*, remontando a Hegel e a Herder, diz respeito a um “entre-substâncias” ou agência, como a linguagem, a

2. Carta de 10 de novembro de 1938 (ADORNO, 2012, p. 401): “[...] essa dialética é falha em uma coisa: mediação. Reina soberana uma tendência de relacionar os conteúdos pragmáticos de Baudelaire diretamente aos traços contíguos da história social de seu tempo [...]”.

escrita e a memória, que, por meio da mediação, constituem significado³. Em sua tese de doutorado sobre o conceito de crítica no romantismo alemão, Benjamin afirma, a partir de autores românticos, como Schlegel e Novalis, que:

A tarefa da crítica de arte é o conhecimento no medium-de-reflexão da arte. Para ela valem todas aquelas leis que existem no geral para todo conhecimento de objeto no medium-de-reflexão. A crítica é, então, diante da obra de arte, o mesmo que a observação é diante do objeto natural, são as mesmas leis que se amoldam diversamente em objetos diferentes. (BENJAMIN, 2011, p.74).

Ambíguo também em alemão, o termo “medium-de-reflexão” [*Reflexionsmedium*] diz respeito tanto à ideia de *mediação* – ou seja, da presença de algo através do que a reflexão pode alcançar o objeto (a reflexão mesma tornando-se esse “através”) – quanto à ideia de *meio* – isto é, de um ambiente onde as relações com o objeto, em suas múltiplas configurações, ganham lugar. Se a arte mesma constitui “uma determinação do medium-de-reflexão, provavelmente a mais fecunda que ele recebeu” (BENJAMIN, 2011, p. 71), a crítica romântica confunde-se com a leitura da obra, mas também com a própria obra, apresentando-se como extensão da arte: torna-se uma reflexão *na obra*. Ao mesmo tempo em que a obra de arte – literária inclusive – apresenta-se como um objeto, cuja observação exige uma certa distância (que será posteriormente caracterizada no conceito de *aura*), é impossível sustentar que a atividade de leitura/crítica seja fruto de um método unívoco. Mesmo a contemplação do objeto natural, nota Benjamin, está sujeita a transformações históricas. No caso da arte, cada obra exige estratégias próprias, que lhe são peculiares, para que a leitura aconteça.

Em um de seus primeiros grandes ensaios literários, sobre *As afinidades eletivas*, de Goethe, Benjamin descrevia a tarefa do crítico literário da seguinte maneira:

A crítica busca o teor de verdade [*Wahrheitsgehalt*] de uma obra de arte; o comentário, seu teor factual [*Sachgehalt*]. A relação entre ambos determina aquela lei fundamental da escrita literária segundo a qual, quanto mais significativo for o teor de verdade de uma obra, de maneira tanto mais inaparente e íntima estará ele ligado ao seu teor

3. O conceito estará posteriormente envolvido também na ideia de *aura* como *medium* da percepção (HANSEN, 2012).

factual. Se, em consequência disso, as obras que se revelam duradouras são justamente aquelas cuja verdade está profundamente incrustada em seu teor factual, então os dados do real [*Realien*] na obra apresentam-se, no transcurso dessa duração, tanto mais nítidos aos olhos do observador quanto mais vão se extinguindo no mundo. (BENJAMIN, 2009, p.12).

A arte duradoura operaria como uma espécie de negativo da realidade, com destaque para a relação de mútua dependência entre o teor de verdade e o tempo da leitura como ocasião para a crítica possível. Se a reflexão se dá *na obra*, esta se torna possível graças à *Gehalt*⁴, sua expressão objetiva. Um dos recursos empregados por Benjamin naquele ensaio envolvia focalizar e utilizar de modo crítico as ideias de Goethe que comparecem no próprio romance – ideias ali voltadas “para a contemplação sintética dos conteúdos factuais” (BENJAMIN, 2009, p.15). Ao compreender a obra em relação inequívoca com as ideias que a nutrem, Benjamin sugere não apenas que a obra de arte não surge descolada de seu tempo, mas que, para compreendê-la, é necessário apropriar-se das formas estéticas vigentes no contexto da criação, bem como das concepções filosóficas e visões de mundo associadas à percepção e à construção da obra⁵.

Em seu ensaio sobre a poesia de Baudelaire, Benjamin se depararia com obra e contexto substancialmente diversos, que conduziriam suas análises a novos territórios críticos. Mergulhando na produção literária e artística do século XIX, Benjamin

4. O termo alemão *Gehalt*, traduzido no trecho acima como “teor”, guarda distância tanto em relação à palavra alemã *Inhalt*, que pode ser traduzida como “conteúdo”, quanto da palavra *Gestalt*, ou “forma”, em português. Tomada de empréstimo da própria obra de Goethe (embora o conceito compareça também na estética hegeliana), a palavra *Gehalt* exprime, na crítica benjaminiana, a *forma interna* da obra literária, assinalando a refutação de uma distinção arbitrária entre forma e conteúdo. Na medida em que a duração da obra no tempo faz sobressair seu teor factual, é pela leitura do factual que o trabalho do crítico deve começar: como comentário. Só depois de empreendida esta tarefa, é que ele se encontrará em condições de “formular a pergunta crítica fundamental” sobre a aparência [*Schein*] do teor de verdade eventualmente constituinte da obra: se a verdade, como uma “chama viva”, continua a “arder sob as pesadas achas do que foi e sob a leve cinza do vivenciado” (BENJAMIN, 2009, p.14).
5. Embora as reflexões de Benjamin sobre a experiência sejam uma constante ao longo de sua obra, neste momento, sua teoria da experiência, em formação, ainda não é explicitada em sua crítica: é apenas prenunciada, quando associa a vivência [*Erlebnis*] ao factual ou quando aproxima a crítica de uma certa “experiência filosófica”. Segundo Eagleton (2014, p.326), apenas depois de seu contato com *História e Consciência de Classe* (LUKÁCS, 2003) Benjamin empreenderia seu giro “impudico” na direção de uma revolucionária estética da mercadoria, cuja estrutura, esboçada em *Origem do drama barroco alemão*, culminaria em seus ensaios sobre *O narrador, Sobre alguns temas em Baudelaire* e também na obra *Passagens* (BENJAMIN, 2006).

perscruta as condições materiais da existência, bem como os diálogos entre Arte e Filosofia estabelecidos no tempo do poeta. Ele depara-se assim com a filosofia de Henri Bergson e sua sofisticada aproximação entre os conceitos de *memória* e de *experiência*, em que encontra uma descrição da experiência como “matéria da tradição, tanto na vida privada quanto na coletiva” (BENJAMIN, 1989, p.105), vinculada tanto ao sujeito singular quanto à cultura cultivada em um ambiente comum. Considerando a afluência de dados acumulados na memória para a formação da experiência, vem a necessidade de investigar as condições que cercam a formação dos diferentes tipos de recordação, a partir da percepção de estímulos externos e internos, e posterior evocação das imagens sedimentadas na memória por meio da lembrança. De onde a constatação: tanto a percepção quanto a memória, e consequente formação das imagens inconscientes entrelaçam-se necessariamente à cultura.

Propositadamente, Benjamin não avança em tal pesquisa fundando-se em pressupostos psicológicos, mas buscando descobrir como a *literatura* da época – no caso, a obra literária de Proust – oferecia explicação para o *modus operandi* da memória. Proust (2003), influenciado tanto por Bergson quanto por Baudelaire, teria ele mesmo influenciado a obra de psicanalistas contemporâneos a *À la recherche du temps perdu*. A teoria proustiana da *mémoire involontaire* – expressa pela famosa imagem do protagonista que no gesto de levar uma *madeleine* à boca começa a lembrar (donde o fio de recordações que dá origem ao romance) – é que será remetida à Psicanálise, à época já relativamente consolidada na cena intelectual europeia.

O recurso à Psicanálise, inicialmente aquela de Reik, e depois a do próprio Freud, segundo Benjamin (1994), surge na medida em que se faz necessário explicar tanto a função quanto o funcionamento da memória em relação às imagens que acorrem à percepção. Benjamin localiza aí o papel preponderante do *consciente* para a defesa do organismo humano contra um excesso de estímulos catalizadores de energias potencialmente destrutivas; energias cuja corrente far-se-iam perceptíveis ao sujeito por meio de choques. Os choques acometeriam o sujeito a partir de fontes *internas* (como no caso das lembranças ou sonhos ocasionados por uma neurose traumática – situação em que o consciente falhou, no passado, em promover a proteção do sujeito frente a certo estímulo), ou de fontes externas (que encontram exemplo característico na profusão de imagens que atinge o indivíduo das grandes cidades, em meio à multidão amorfa ou às luzes do *Lunapark*).

Uma parte expressiva do ensaio é dedicada a analisar a poesia de Baudelaire e explorar as imagens contidas em sua obra, que ao mesmo tempo documentariam a

vida do *Ottocento* parisiense e seriam determinantes para a forma da poesia, articuladas às formas de sua percepção. Nesse contexto, o elo entre o público-alvo da poesia de Baudelaire e a poesia em si transmuta-se na *experiência do choque* – modalidade de experiência que estrutura a recepção dos leitores e a experiência do poeta (cuja expressão assumira a forma da lírica de *Les fleurs du mal*).

O modo como o consciente atua na resistência ao choque importará, assim, tanto para o tipo de memória estabelecido em decorrência das impressões sensíveis, quanto para o tipo de experiência em questão⁶. Em termos proustianos, a impressão das imagens sujeitas a uma maior intervenção da consciência seriam aquelas recuperáveis por meio da *mémoire volontaire* (BENJAMIN, 1989, p.137-138), mais limitada à informação, em que o acesso à imaginação e às *correspondances* seria dificultado⁷. Por outro lado, a percepção aberta às experiências favorecerá a *mémoire involontaire*, numerosa em reminiscências, cujas correspondências poderiam evocar e serem evocadas por meio das impressões sensoriais mais profundas, “pré-históricas”, corporais, olfativas, nas quais a *durée* de que falava Bergson ainda não teria se defrontado com a segmentação da contagem do tempo.

Neste contexto, Benjamin recupera a ideia de *aura*, associando-a “às imagens que, sediadas na **mémoire involontaire**, tendem a se agrupar em torno de um objeto de percepção” (Ibid., p.137, grifos do autor). Aquilo que Benjamin caracterizar então como experiência importaria na relação do receptor com a obra de arte na medida em que a *aura*, via de acesso a este conjunto de imagens que emergiriam por meio do exercício que as alcança, conformaria a experiência mesma. Esta

6. Em uma descrição esquemática do modo como Benjamin compreende a relação entre choque, consciência, memória e experiência, podemos dizer que, tendencialmente: a) quanto maior a quantidade de estímulos, internos ou externos, recebidos pelo sujeito, maior será o choque; b) quanto maior o choque, maior a presença necessária do consciente na defesa do organismo contra os estímulos que o acometem; c) quanto mais o consciente operar na resistência ao choque, menor a incorporação de impressões na memória (notando-se que este tipo de impressão mnemônica tende a privilegiar o factual, em detrimento da integridade do objeto percebido); d) quanto menos o consciente se fizer presente, maior a sensibilidade e a incorporação das impressões à experiência.
7. Ao longo do ensaio, Benjamin afirma que “as correspondances cristalizam um conceito de experiência que engloba elementos culturais”, necessário para que Baudelaire apreendesse o “verdadeiro significado da derrocada que testemunhou em sua condição de homem moderno” (BENJAMIN, 1989, p.132, grifos do autor). Um soneto de *As flores do mal* intitulado “Correspondências” é parcialmente compilado nesta análise, em que Benjamin ressalta a identificação entre “valor cultural” e “valor da arte”. Para uma melhor compreensão do lugar das *correspondances* na filosofia de Benjamin, conferir RICHTER, 2007.

experiência, para acontecer, exigiria tanto uma *distância* adequada do objeto quanto uma certa *duração*, suficiente para dar lugar à experiência *da e na* obra.

Se a experiência *única* que a *aura* da obra de arte propicia depende da emergência de imagens da *mémoire involontaire*, o contato fugaz com ela promoveria apenas uma satisfação parcial, tão momentânea quanto o estímulo que a provocou. Por outro lado, a tendência à destruição do invólucro da *aura* na apropriação da arte como objeto de consumo destruiria as próprias condições para que a experiência tenha lugar. É nesse sentido que a reprodutibilidade técnica da arte, para Benjamin, participaria na configuração de uma crise de amplo alcance, “como integrante de uma crise na própria percepção” (Ibid., p.139) – uma *perceptibilidade* favorecida (ou não) pelas formas de reação comuns na sociedade em que se vive em relação aos objetos vários e à natureza. Tais formas de reação seriam *transferidas* para a obra de arte.

Se na época do ensaio sobre *As afinidades eletivas* a preocupação maior de Benjamin era com o modo como as ideias entranhavam-se na estrutura da obra e vice-versa, agora é o caráter sensorial da experiência quem ganha destaque em suas análises. A percepção, fonte e fruto do repertório de imagens imaginadas ou rememoradas pelo sujeito, relaciona-se com uma estrutura de experiência formada social e culturalmente, fazendo com que as formas de entretenimento e de trabalho, bem como o próprio repertório cultural de uma dada comunidade tomem parte na relação entre o sujeito e a obra de arte. Nas grandes cidades, a demanda imposta pelas máquinas de uma técnica de submissão do sistema sensorial à *experiência do choque* tornaria o indivíduo automaticamente receptivo (e mesmo carente) de uma certa frequência de estímulos. Assim é que a “percepção sob a forma de choque” típica da técnica cinematográfica impor-se-ia como princípio formal: “Aquilo que determina o ritmo de produção da esteira rolante está subjacente ao ritmo da receptividade, no filme” (BENJAMIN, 1989, p.125).

Retro-alimentado, esse circuito estrutura um cenário desfavorável à experiência, já que a “participação do fator choque” torna-se necessária como proteção contra os estímulos externos. Decorre daí que “quanto maior for o êxito com que ele [o fator choque] operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência” (BENJAMIN, 1989, p.111). As vivências poderiam ser caracterizadas, assim, como uma modalidade de experiência – a experiência do choque – adequada à existência do indivíduo que precisa mostrar-se constantemente desperto, treinado, para controlar o excesso de estímulos intermitentes e autônomos a que se encontra exposto.

A palavra “experiência” é tradução para a palavra alemã *Erfahrung*. O verbo *fahren*, em alemão, significa “conduzir”, “guiar”, ao mesmo tempo em que *Gefahr* significa perigo. A etimologia da palavra “experiência” em português remete ao latim *experientia* (experimentar), que por sua vez apresenta o mesmo radical de *experiri* (submeter a prova) e *periculum* (perigo). Em sua raiz, os sentidos das palavras nas diferentes línguas se aproximam: a experiência não nasce daquilo que se obtém facilmente e sem risco (como um produto de consumo, por exemplo); a experiência é fruto de uma busca, capaz de promover uma reflexão que se desenvolve apenas no decurso do tempo, um encontro desafiador com o desconhecido, cuja superação enseja um aprendizado digno de ser comunicado. A experiência articula-se à tradição, que se transmite por meio dos relatos de viagem, dos ensinamentos dos velhos, dos exemplos, das narrativas. A vida nas grandes cidades mina a *Erfahrung* em sua base. A vida em comunidade dá lugar então àquela do indivíduo isolado, cuja sobrevivência depende menos da experiência comum do que da capacidade de reação rápida a estímulos. A experiência em declínio é progressivamente substituída pela vivência – *Erlebnis*.

Em alemão, o verbo *leben* significa “viver”. A experiência nutrida pelo fazer ativo transmuta-se em re-ação, como forma predominante a reger os movimentos em meio à multidão, o condicionamento ao ritmo das máquinas, dos meios de transporte e dos próprios artigos de entretenimento, do cinema aos parques de diversão. A reação é organizada por meio das sensações corporais. O tempo de que dispomos não é mais aquele que a jornada, o trabalho manual, a natureza ou a arte demandam. O tempo é aquele da máquina, do objeto mediador, que conforma nossa percepção mesmo frente a objetos que em princípio pedem exatamente o contrário da velocidade e da distração em seu uso. A resposta condicionada passa a importar mais do que o aprendizado resultante da experiência. A uniformidade da *prática* responde a uma linha de produção cujo funcionamento arbitrário exige destreza e rapidez. O trabalho do operário não qualificado é o mais degradado pelo alheamento da experiência, enquanto a especialização circunscrita à tarefa do operário qualificado eleva a falta de formação à “categoria de virtude”. Prática e experiência agora se opõem mutuamente.

Os parques de diversão e jogos de azar mostram-se perfeitamente encaixados a uma estrutura de experiência na qual as *vivências* impõem-se como forma modular. O brinquedo eletrônico e o jogo, assim como o trabalho, não encontram fim em sua conclusão. Sua marca é a repetição homogênea, que se esvai em um futuro pouco

importante. A satisfação eventualmente obtida em uma boa mão de cartas não pode ser comparada com o *desejo*. “Categoria da experiência”, o *desejo* é, de forma diversa, cultivado no tempo; tempo necessário ao aperfeiçoamento da experiência que coroa o desejo anteriormente formulado. Se a experiência é ao mesmo tempo fruto e alimento capaz de aumentar uma experiência *comum*, que já não se confunde com o tipo de coletividade forjado no âmbito da sociedade de massa, o predomínio da vivência como forma de vida na modernidade acaba por constituir – este o cerne do ensaio – o próprio material que nutre a poesia de Baudelaire, ele mesmo enquanto autor sujeito à condição de depauperamento da experiência para a qual oferece expressão imagética sob a forma lírica.

Do ponto de vista da crítica, uma novidade importante decorre dessa análise. Se antes Benjamin enfatizava o fato de que inexistia uma verdade atemporal depositada sobre os dados da obra – daí a impossibilidade de um método crítico pré-estabelecido –, o problema aqui alcança a própria tarefa crítica, na medida em que a experiência do leitor mostra-se temporal e histórica, forjada em uma estrutura própria.

TEMPOS DA EXPERIÊNCIA, DA NARRATIVA E DA LEITURA

No ensaio “Experiência e pobreza”, Benjamin designa os livros como *portadores* de uma certa experiência. Contraditoriamente, porém, de uma experiência que não pode ser mais comunicada: enquanto os livros de guerra inundavam o mercado literário, os combatentes voltavam silenciosos dos campos de batalha (BENJAMIN, 1994). A experiência adjetivada – experiência *do corpo*, experiência *política* – em um cenário de desmoralização próprio à miséria vivida por aqueles que retornaram vivos das trincheiras da I Guerra Mundial, assinala que o declínio da experiência envolve tanto as condições que a nutrem quanto suas formas de expressão. Se é verdade que não se pode transmitir o que não se possui, também é verdade que as próprias formas de comunicação vão se tornando inadequadas para comunicar experiências. Os dois fenômenos são parte do mesmo processo.

Quando o velho nada aprendeu no curso de uma vida que o torne capaz de oferecer ajuda ao outro, há duas possibilidades: ou a experiência não se realizou ou ela não pode mais ser comunicada. A narrativa tem, mesmo que de forma latente, uma dimensão utilitária. A experiência nasce do trabalho e impõe também ao receptor uma tarefa. Oferecendo ensejo para que o jovem faça por si mesmo, o mestre ensina o que sabe: a história pode ser continuada. A experiência se completa

na ação desenvolvida no tempo que o objeto requer, tornando o homem sábio. Na outra ponta, encontramos o trabalho vazio, tecido em um tempo vazio. Dele, não brota a fábula, o provérbio, o conselho, nem a história narrada. Fora do contexto da tradição, a experiência se esvai junto às formas de expressão oral.

A capacidade de narrar decorre da experiência, ao mesmo tempo em que confere à experiência comunicabilidade. A experiência da perda da capacidade de narrar configura uma nova estrutura. O esforço de antecipar o discurso à experiência anuncia a promoção consciente de uma vivência – a experiência reificada – desvinculando-a de seus objetos. A condição paradoxal que deriva dessa situação, no que se tange à leitura, diz respeito a uma concomitante perda da capacidade de ler, embora o romance mesmo possa ser apontado como causa e resultado do declínio da capacidade de narrar.

O romance, vinculado ao livro, destacou a narrativa do âmbito da oralidade, alcançando tanto a poesia quanto formas tradicionais de prosa (tais como lendas, contos e novelas). A experiência que nutre a tarefa do escritor já não precisa assumir a forma de uma *Erfahrung*, antes o contrário. Em Baudelaire, a experiência expressa pelo poema já foi perdida, é aquela do indivíduo que se iguala e confunde com a multidão das cidades, público a quem sua lírica se destina: “Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!” (BAUDELAIRE, 2015) A origem do romance “é o indivíduo isolado, que não recebe conselhos, nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites” (BENJAMIN, 1989, p.201).

Em uma literatura modernista, a própria figura do escritor se esvanece enquanto ele busca alcançar a experiência por meio da escrita, na qual um *discurso indireto livre* se apresenta como desprovido de um emissor. A “experiência sem sujeito” do romance, de que nos fala Jay (1998), afirma-se no âmbito do romance no mesmo passo em que a “subjetividade” aumenta no âmbito do real, transformando-se em objeto de estudo da Psicologia (DADICO, 2011). Enredado em um sem fim de complexidades psíquicas, imensamente distantes das explicações simples e sugestivas que caracterizavam o objeto da narração, o personagem do romance torna-se agora significativo não porque descreve “pedagogicamente um destino alheio, mas porque esse destino alheio, graças à chama que o consome, pode dar-nos o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino” (BENJAMIN, 1994, p.214).

Isso não significa que a *Erfahrung* tenha abandonado seu posto no *medium* da literatura. Recorrendo ao termo lukacsiano, Benjamin (1994) lembra que as

transformações formais da *épica*, em meio às quais despontou o romance, decorreram de processos históricos lentos e graduais. Se é verdade que as formas literárias refletem as mudanças na estrutura da experiência e seus momentos de crise, é plausível sustentar que também a narrativa tenha se apropriado de modo particular dos novos conteúdos, mesmo sem ter se originado a partir deles. É nessa linha que caminha sua argumentação no ensaio “O narrador”, ao criticar a obra literária de Nikolai Leskov. Caracterizado como um grande narrador, Leskov consegue oferecer expressão escrita para histórias calcadas em elementos tradicionais, em diálogo com a crônica, a fábula, a lenda e a farsa, conferindo à sua literatura aspectos peculiares ao trabalho manual, ao mesmo tempo distendida e abreviada.

Percorrendo os diversos textos da obra de Leskov, Benjamin oferece como contraponto de suas ricas histórias um panorama das condições que cerceiam a narrativa tradicional, em seu processo de evolução rumo à *informação*. Inserido no interior desse processo, o romance – intimamente associado à imprensa e ao livro, bem como ao lugar que lhe foi designado durante a ascensão e consolidação da burguesia – estaria articulado a transformações da memória e à percepção da totalidade e do tempo.

A memória de que se vale o leitor do romance não é mais aquela do ouvinte que atenta para a narrativa preocupado com a sua reprodução. A memória do leitor é breve, confia no registro escrito, na *historiografia*. A “memória épica” foi dividida, apagando a unidade comum de sua origem na *reminiscência* forjada na tradição, na transmissão presencial, de geração a geração. A musa do romance é agora a *rememoração*.

Citando Lukács, Benjamin (1994) concorda que o romance é “a forma de desenraizamento transcendental”, que ao instituir uma cisão com a “pátria transcendental” separa “o sentido e a vida”, “o essencial e o temporal”, manifestando uma luta contra o poder do tempo que se torna o motor necessário de sua ação interna. Localizado entre a esperança e a reminiscência – expressões desta luta –, o romance confere à vida humana um caráter de unidade na obra literária. Ao cabo da leitura do romance, a pergunta que resta ao leitor não se dirige mais à “moral da história”, com a qual se encerrava a narrativa oral, mas ao “sentido da vida”. No contexto do romance, não é mais a morte quem coroa a existência humana. O caráter benevolente da natureza, de que nos lembravam os contos de fadas de nossa infância, se perde junto com o poder do mito.

Interessante notar então que experiência, narrativa e formas literárias, bem como as faculdades envolvidas na leitura e na experiência – como a percepção e a

memória –, encontram-se cindidas no romance, provocando um conjunto de deslizamentos que passa a constituir a experiência de leitura. Que o narrador se mostre presente na forma do romance ou que o romance possa acolher com particular afinidade as reflexões sobre o destino do indivíduo cuja existência não se justifica como exemplo, esses se tornam aspectos contingentes para o leitor do romance, cuja experiência de leitura ora se dará nos interstícios de seus diversos elementos. Como primeira consequência dessa afirmação, tem-se que, para além das dificuldades inerentes à tarefa, torna-se pouco importante investigar “as intenções do autor” ou propor modelos para a leitura⁸.

O conceito de experiência alinhavado no ensaio sobre Baudelaire explicita a ruptura da dicotomia função/estrutura na crítica benjaminiana, ao deslocar a ideia de estrutura do âmbito da obra para aquele do leitor. Mais do que o documento de uma certa experiência expressa pela obra, então, o texto literário apresenta-se como veículo de uma experiência nova, realizada pelo leitor ao ler, tão única como a configuração histórica e cultural dos elementos que participam dela. Abre-se um amplo espectro de análise fundado na experiência estética literária. É assim que o leitor, nas palavras de Antonio Cândido, “nivelado ao personagem pela comunidade do meio expressivo, se sente participante de uma humanidade que é sua, e deste modo, pronto para incorporar à sua experiência humana mais profunda o que o escrito lhe oferece como visão da realidade” (CÂNDIDO, 2002, p.89-90).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos meios educacionais, frequentemente esbarramos na afirmação de que a leitura de livros é fundamental. Campanhas governamentais e não-governamentais buscam incentivar a leitura e programas de estímulo à leitura povoam propostas pedagógicas, esforçando-se por inserir de cima para baixo a palavra “prazer” no rol de termos associados à prática de ler. É difícil que essas assertivas, contudo, escapem ao formato de um preceito moral para fornecer explicações mais aprofundadas sobre as razões que fazem da leitura de livros uma atividade tão importante, a ponto de configurar-se como um direito. Espero que entre os frutos deste artigo, esteja uma contribuição, ainda que modesta, para esta reflexão.

8. No âmbito da recepção, torna-se relevante discutir a apropriação da leitura do crítico pelo leitor médio como um modelo de leitura correta, produtora, assim, de cacoezes e estereotípias (BORGES, 2008) típicas de um público *semiformado*.

Fugindo do moralismo por vezes embutido nas apropriações da Literatura pela Educação, Antonio Cândido (2002) justifica, de forma bastante concisa e profunda, a importância da literatura para a formação humana. Ele destaca a necessidade universal de ficção e fantasia e um papel educativo que jamais corresponderia à dicotomia “edificar x corromper” encontrada em certos discursos pedagógicos. A literatura *forma* porque a experiência humana expressa e promovida pela literatura não pode ser encerrada nos preceitos da adaptação social. A literatura forma não porque limita, mas porque amplia, faz viver. A experiência de ler torna isso possível.

Daí decorre uma dúvida sobre o cabimento de uma recomendação, com ou sem sentido pedagógico, de livros que devem ou não ser lidos. Soma-se a essa o papel da crítica literária na avaliação ou emissão de juízos sobre as obras literárias.

No âmbito da discussão acerca do estatuto da literatura no mercado dos bens culturais, Habermas utiliza o conceito de experiência como critério para distinguir as grandes obras literárias daquelas facilitadas no escopo de uma cultura de massa. As primeiras seriam aquelas capazes de promover uma recepção cultural que “deixa rastro”, ao contrário daquela “que não acumula, mas regride” (HABERMAS, 2014, p. 368).

Benjamin (1994) utilizara a expressão “deixar rastros” em seu ensaio “Experiência e Pobreza”. O termo “regressão” (agora com a devida citação no texto de Habermas) corresponde ao conceito empregado por Adorno (1991) em “Fetichismo da música e a regressão da audição”. Um dos objetivos da passagem em Habermas é colocar em questão o conceito adorniano de “indústria cultural” que, para ele, não constituiria um *modus operandi* intrínseco ao mercado de bens culturais. No que se refere à literatura, seria o próprio mercado a realizar a distribuição de obras críticas que se pretendem independentes do consumo, ao mesmo tempo em que as leis do mercado penetram na substância das obras – por um lado, facilitando *economicamente* o acesso ao livro, por meio de uma política de preços; por outro, facilitando *psicologicamente* um acesso maior às obras, ao reduzir as exigências educacionais para sua recepção. A literatura não estaria no mesmo patamar de outros produtos da cultura de massa porque a facilitação psicológica não caminha lado a lado com a facilitação econômica. Assim, mesmo ofertadas a um baixo preço, obras mais complexas manteriam preservadas suas características estruturais.

Quando dedicou-se ao conceito de experiência no âmbito da literatura, Benjamin certamente não tinha o problema da *indústria cultural* em mente, uma vez que o conceito apareceria apenas em 1948, na *Dialética do Esclarecimento* de Adorno

e Horkheimer (2011). Por outro lado, a análise da experiência que comparece nas obras de Benjamin dificilmente corresponderia a um critério capaz de designar boas ou más leituras. Sua própria crítica literária passa muito longe disso (embora Benjamin se mostrasse também preocupado com a super-abundância de títulos literários disponíveis – no mais das vezes de baixíssima qualidade). Ao utilizar a expressão “deixar rastros”, Benjamin não se referia à experiência em si, mas antes aos produtos da cultura em um contexto de crise da experiência: à arquitetura da Bauhaus, com suas construções de vidro, pouco aderentes, incapazes de carregar as marcas de seu uso. É possível que a leitura de certos livros, concebida a literatura como um produto cultural, não favoreça a experiência, da mais tradicional àquela que se assenhora de sua própria perda. Por outro lado, uma “experiência de leitura”, fazendo uma defesa do termo, depende tanto do livro quanto do leitor, e não de forma determinística. Se a experiência de leitura possível dependesse apenas do livro, talvez se tornasse mais fácil prescrever boas e más leituras. Parece, contudo, assumindo uma perspectiva benjaminiana, que hoje temos mais motivos para lamentar as dificuldades dos próprios leitores em realizar uma experiência ao ler livros do que uma eventual falta de disponibilidade de bons títulos.

Resta saber então como tornar a experiência, de um modo geral, possível às nossas crianças e adultos. A leitura de livros torna-se simultaneamente parte e consequência desse processo.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. *Correspondência 1928-1940: Adorno-Benjamin*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Ed. UNESP, 2012.
- _____. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: ADORNO, W. T. *Textos Escolhidos*. Trad. Zeljko Loparié. São Paulo: Nova Cultural, 1991. p. 76-105.
- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. Sérgio P. Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. *O conceito de crítica no romantismo alemão*. Trad. Márcio Selligman-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- _____. *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. Trad. Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Ed. 34, 2009.

- _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio P. Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Passagens*. Organização de Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BORGES, J. L. *Discussão*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- CÂNDIDO, A. *Textos de intervenção*. São Paulo: Ed. 34 / Duas Cidades, 2002.
- DADICO, L. Flaubert e o crepúsculo do sujeito: uma análise do conto “Um coração simples”. *Psicologia USP*, 2011, vol.22, n.3, pp.655-680.
- EAGLETON, T. *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford/UK: Blackwell Publishing, 2014.
- HABERMAS, J. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações sobre uma categoria da sociedade burguesa*. Trad. Denilson L. Werle. São Paulo: Ed. UNESP, 2014.
- HANSEN, M. *Cinema and Experience*. Oakland/USA: University of California Press, 2012.
- JAY, M. *Cultural Semantics: Keywords of Our Time*. Amherst/USA: University of Massachusetts Press, 1998.
- LUKÁCS, G. *História e Consciência de Classe: estudos sobre a dialética marxista*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MORETTI, F. *La letteratura vista da lontano*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2005.
- PROUST, M. *Em busca do tempo perdido*. Trad. Pedro Tamen. Lisboa: Relógio D'água, 2003.
- RICHTER, G. *Thought-images: Frankfurt School Writers' Reflections from Damaged Life*. Stanford: Stanford University Press, 2007.

SOBRE A AUTORA

Luciana Dadico é graduada em Psicologia, Mestre e Doutora em Psicologia pela Universidade de São Paulo (USP). Atua como pesquisadora de Pós-doutorado junto ao Departamento de Psicologia da Aprendizagem, do Desenvolvimento e da Personalidade do IP-USP, com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Em janeiro de 2015, concluiu estágio de Pós-doutoramento no Programa de Teoria Crítica da Universidade da Califórnia, em Berkeley, nos Estados Unidos.

E-mail: ludadico@usp.br

Recebido em 19 de setembro de 2015 e aceito em 21 de outubro de 2015.