CONSIDERAÇÕES SOBRE A EXPERIÊNCIA E ASPECTOS DA ARTE MODERNA

CONSIDERATIONS ABOUT THE EXPERIENCE AND ASPECTS OF MODERN ART

Guilherme Lima Bruno e Silveira
Mestre em Letras
Instituto Federal do Paraná – Londrina (IFPR)
(guilhermepwcca@hotmail.com)

RESUMO: Este trabalho apresenta uma discussão sobre a perda da experiência e aspectos da arte moderna baseada em textos de Walter Benjamin e, entre outros, de Anatol Rosenfeld. Teremos como base dessa reflexão, os textos "O narrador" e "Experiência e Pobreza", nos quais Benjamin fala sobre a perda da experiência e a queda da narrativa tradicional na sociedade moderna, ambos eventos estão diretamente relacionados e levam a duas questões apresentadas pelo autor: uma é a da ilusão de tentar suprir a falta da experiência na reclusão, na individualização, a outra refere-se à arte moderna e seus materiais que eliminam a noção de privacidade e de continuidade, operando os seus suportes como "tabula rasa". Outro texto base do trabalho é "Reflexões sobre o Romance Moderno", de Rosenfeld, no qual se discute o objeto literário em si, numa relação de paralelismo entre literatura e artes plásticas, levantando hipóteses sobre o *zeitgeist* que seria integrador das obras e artistas de um mesmo período, e sobre o efeito de desrealização que se mostra definidor, tanto na literatura, quanto nas artes plásticas do séc. XX. Buscou-se refletir sobre algumas intersecções entre esses diferentes autores. O *zeitgeist* descrito por Rosenfeld não pode ser entendido como fenômeno da perda da capacidade da existência de experiência comunicável? Para Benjamin é esta perda que leva a arte legítima, que não se esconde de seu mundo, a buscar novas formas.
Palavras-chave: Arte moderna. Walter Benjamin. Narrativa. Experiência.

ABSTRACT: This work presents a discussion about the loss of the experience and aspects of the modern art based on texts by Walter Benjamin and Anatol Rosenfeld among others. As the base of this reflection, the texts "O narrador" and "Experiência e Pobreza", in which Benjamin discusses about the loss of the experience and fall of the traditional narrative in the society. Both events are directly related and have two reactions presented by the author. One is the illusion of trying to fulfill the lack of experience in the reclusion, individualization, and the other is the answer of modern art and its materials that eliminated the sense of privacy and continuity, working in a "blank slate". Another base text of the work is "Reflexões sobre o Romance Moderno", by Rosenfeld, in which is discussed the literary object itself, in a parallelism relation between literature and fine arts, with hypothesis about the *zeitgeist* that would be integrative of works and artists from the same period and about the derealization effect that is defining in literature and fine arts from the 20th century. We tried to discuss about some intersections among these different authors. Can't the *zeitgeist* described by Rosenfeld be represented as a phenomenon of capacity loss of the existence of communicable experience? To Benjamin this loss leads to the legimate art to search for new forms that does not hide of its world.
Keywords: Modern art. Walter Benjamin. Narrative. Experience.

Introdução

Este trabalho apresenta uma discussão sobre a perda da experiência e aspectos da arte moderna baseada em textos de Walter Benjamin e, entre outros, e Anatol Rosenfeld. Teremos como base dessa reflexão, mais especificamente, os textos “O narrador” e “Experiência e Pobreza”, no qual Benjamin fala sobre a perda da experiência e a queda da narrativa tradicional na sociedade, ambos os eventos estão diretamente relacionados e têm duas reações apresentadas pelo autor, uma é a da ilusão de tentar suprir a falta da experiência na reclusão, na individualização, a outra é a resposta da arte moderna e seus materiais que eliminam a noção de privacidade e de continuidade, operando numa “tabula rasa”.

Outro texto base do trabalho é “Reflexões sobre o Romance Moderno”, de Rosenfeld, no qual se discute o objeto literário em si, numa relação de paralelismo entre literatura e artes plásticas, levantando hipóteses sobre o zeitgeist, um “espírito de época” que seria integrador das obras e artistas de um mesmo período, e sobre o do efeito de desrealização que estaria presente, e na verdade é o que se mostra definidor, tanto na literatura, quanto nas artes plásticas do séc. XX.

Buscaremos refletir sobre algumas possíveis intersecções entre os diferentes autores. O zeitgeist descrito por Rosenfeld não pode ser representado como fenômeno da perda da capacidade da existência de experiência comunicável? Para Benjamin é esta perda que leva a arte legítima, que não se esconde de seu mundo, a buscar novas formas.

Fim da narrativa

Durante a década de 1930, Benjamin se ocupa de reflexões acerca das transformações histórico-sociais que vão se apresentando desde a virada do século.

É o que Gagnebin (1994) define como arqueologia da modernidade, presente nas Passagens e nos textos sobre Baudelaire, mas que começam a se desenvolver nos textos contemporâneos “Experiência e Pobreza” (1986) e “O Narrador” (1985). Gagnebin afirma:

> Uma parte inerente de sua reflexão sobre as transformações estéticas que chegam à maturação no início do século XX e subvertem a produção cultural, artística e política. Trata-se de uma

> interrogação que diz respeito à estética no sentido etimológico do termo, pois Benjamin liga indissociavelmente as mudanças da produção e da compreensão artísticas a profundas mutações da percepção (aisthyêsis) coletiva e individual (GAGNEBIN, 1994, p.55).

Tais mudanças se apresentam, nos dois textos, nas discussões sobre a perda da experiência. “O Narrador” (1985) associa a extinção do narrador, do contador de histórias a essa perda, em vários momentos Benjamin opõe a função e a coletividade da narrativa à solidão do Romance, forma já urbana.

A narrativa, o ato de ouvir e contar histórias é familiar a todos, mas Benjamin observa que a forma como a narrativa nos chega muda com a modernidade, e então lança a pergunta: quem, hoje, narra?

Essa forma passa a distanciar-se cada vez mais e já na passagem entre os séculos XIX e XX o autor pode afirmar que ela está em definitivo declínio.

O próprio Leskov, em “O Narrador” (1985), parece ser um narrador que está fora de seu tempo e, na verdade, liga-se a tempos passados em que a troca de experiência – com todo o ambiente que a possibilita – ainda era comum. Afirma que os traços do narrador, em Leskov, são reconhecíveis apenas de longe, como um rosto num rochedo (BENJAMIN, 1994, p.197).

Para o autor alemão o valor da experiência se mostra em vias de extinção assim que se perde a capacidade de narrar. Tal narração incorpora a tradição de passar ensinamentos, conselhos, enfim, experiência de geração a geração a partir de histórias.

Essa comunicação faz referência, sempre, ao passado, à vivência dos mais velhos, pois “sob o ponto de vista benjaminiano toda a experiência que pretenda ser tomada por verdadeira deve necessariamente derivar da tradição e remeter à ela” (PEREIRA, 2008, p.63), essa

> Experiência da tradição (...) não diz respeito somente a um modo de pensar, de normas e conselhos objetivos que poderiam ajudar um indivíduo em particular a ser em meio a um coletivo, mas também e, sobretudo, um “certo modo de sentir”; tal modo de sentir entendido como a capacidade de acolher, de assimilar e refletir uma série de códigos que não seriam passíveis de serem decodificados apenas pela razão, mas passaria fundamentalmente pelas vísceras, através da identificação de um certo ritmo dos gestos, do movimento dos corpos (PEREIRA, 2008, p.63).

A narração, para Benjamin, se posiciona em um lugar representativo do comportamento social que exige do ouvinte não uma posição passiva, mas sim uma relação direta com o narrador e a narração. Enquanto esse domina a experiência e a transforma em história, sempre aberta, passível de ser continuada, o ouvinte absorve e adquire a experiência. Por essa característica sensível da narrativa o ambiente de produção se mostra muito importante para sua manutenção. Ela é lenta, exige um ritmo específico, é a forma do artesão, algo comum na sua relação com os aprendizes.

Exatamente a estas atividades é que Benjamin atribui o desenvolvimento e a permanência da narrativa, assim como ao seu desaparecimento. O ritmo de vida do trabalho artesanal permite a troca de experiência, valoriza o narrador oral.

Essas histórias têm sempre função, ligam-se ao senso prático, que é a natureza da verdadeira narrativa, seja ela um ensinamento moral ou normas de vida. O narrador "é um homem que sabe dar conselhos (...) mas se o conselho parece, hoje, algo antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis" (Benjamin, 1985, p.200).

A capacidade que está desaparecendo nesse momento, de acordo com Benjamin, não é a de responder perguntas, mas sim, o que qualifica como verdadeiro conselho, a de sugerir e continuar histórias que estão sendo narradas. Afinal, o narrador é quem detém experiência de vida, portanto a sabedoria, a capacidade de aconselhar.

De acordo com Benjamin é essa a nossa principal perda, o desenvolvimento das forças produtivas, o constante acelerar do nosso modo de vida é o que vem a impedir que desenvolvamos essa competência.

O declínio da experiência decorre, em termos gerais, da perda do sentido de uma espécie de sabedoria ancestral, antiga. Esse é, certamente, um dos fatores que Benjamin aponta como responsável pelo processo de degradação da experiência, em outras palavras, a crescente desvalorização da tradição – leia-se a despersonalização da cultura e o afundamento de valores éticos e morais –, a desubstancialização do tempo e da história – por força dos novos meios de produção capitalista e de comunicação (PEREIRA, 2008, p.64).

A aceleração acaba por trazer o apagamento da tradição. E é aqui que a questão da narrativa, em Benjamin, irá nos interessar, pois, como vimos, a perda da tradição e a aceleração do tempo produtivo levam o autor a discutir modernas manifestações artísticas e a comparar a antiga forma narrativa com a do romance, o qual parece ter encontrado na sociedade moderna o ambiente próprio para seu desenvolvimento, opondo-se à situação da narrativa e do narrador.

A narrativa – referindo-se à narrativa tradicional – cada vez mais perde suas forças, cada vez menos se relaciona com o nosso mundo, dando lugar a outras formas. Entre elas encontra-se também a informação que representa o mais completo oposto da narração. Esta é o resgate, ou manutenção da tradição, aprendizado, alcançada a partir da distância, enquanto a outra se realiza como proximidade imediata, sempre plausível, palpável.

> Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio. Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. (...) Metade da arte da narrativa está em evitar explicações. (BENJAMIN, 1985, p.203).

Ela evita explicações e muitas vezes beira o fantástico, pois faz parte da sua natureza a abertura, a possibilidade de ser continuada. Não se narra a partir de uma repetição estática, a cada nova narração, a cada narrador, incorporam-se novos elementos, novas experiências e sentidos, para alcançar uma função prática. E ela o faz a partir de experiências longínquas, alheias.

O narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos:

> Não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira. O narrador é o homem que poder deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida (Benjamin, 1985, p. 221).

Esse homem de papel tão fundamental para a tradição, que poderia em sua pequenez, carregar histórias magníficas, transformar a experiência individual em

algo universal, entra em completo declínio com a mudança na forma como vivemos, sem possibilidade da lentidão e do tédio que nos levava à comunicação.

Experiência e Modernidade na passagem entre os séc. XIX e XX

A perda da capacidade de narrar acontece no momento em que a forma de se viver, de se relacionar com o mundo também muda. O homem passa por rápidas e traumáticas mudanças:

> O indivíduo moderno é pobre de experiência, é mudo; é alguém que nada tem a contar, pois nenhuma experiência possui (...) É o corpo humano que se defronta com um inimigo impessoal, com um inimigo que não luta com as mesmas armas. O corpo humano é, naturalmente, algo muito pequeno, frágil e irrisório frente ao poder da maquinaria bélica, e o corpo do combatente, por conseguinte, um corpo desonrado. (PEREIRA, 2008, p.65)

O principal trauma da modernidade – para Benjamin, que não chegou a vivenciar a 2ª Guerra Mundial – que leva a esse "corpo desonrado", é a Primeira Guerra. Após essa, a transição geração a geração tornou-se praticamente nula. Como o autor afirma, "os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres de experiências comunicáveis" (BENJAMIN, 1986, p.115). Não se pode narrar os acontecimentos da guerra, eles não podem ser colocados em palavras. O que essas pessoas vivenciaram era inédito e desmoralizante, a violência e a brutalidade eram de uma grandiosidade que transformavam o corpo e, logo, o próprio homem em algo irrelevante. A novidade e a violência dessa experiência a transformam em algo incomunicável, intransmissível.

> Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano. (BENJAMIN, 1986, p.115).

A descrição da guerra por Benjamin (1985) se centra no indivíduo, em como se via agora em meio à violência da batalha. Nada mais era igual, nada se assemelhava à sua vida até então. Qual sentido tirar disso? O que comunicar?

A guerra nos impede de comunicar, põe abaixo todo modo de vida anterior, que não mais se sustenta. É a grande ruptura de um processo de mudanças

representado pela modernidade. Benjamin cita um exemplo das artes plásticas, como os quadros de Ensor, que para ele era

> Talvez a cópia da Renascença terrível e caótica na qual tantos depositaram suas esperanças. Aqui se revela, com toda clareza, que nossa pobreza de experiências é apenas uma parte de toda pobreza que recebeu novamente um rosto, nítido e preciso como o do mendigo medieval (BENJAMIN, 1986, p.115)

Os horrores da guerra levam, ao que parece, para Benjamin (1986), um estado de pobreza geral, não só de experiência. As pinturas de Ensor, com suas máscaras deformadas e uma monstruosa poluição visual, levam Benjamin (1986) a contestar a situação da sociedade, e a se perguntar em que ponto se encontra o mundo levado pelas concepções do século XIX.

Fig. 1 – Ensor – A intriga, 1890.

Ainda outros artistas podem muito bem representar as aflições de Benjamin. Ao pensarmos no seu ponto de vista sobre a primeira guerra, e suas consequências, nos lembramos das pinturas de Otto Dix. A grande pobreza, agora, bate a porta:

está exposta em sobreviventes da guerra, que não conseguiram mais encontrar o caminho de casa, o mundo que antes conheciam.

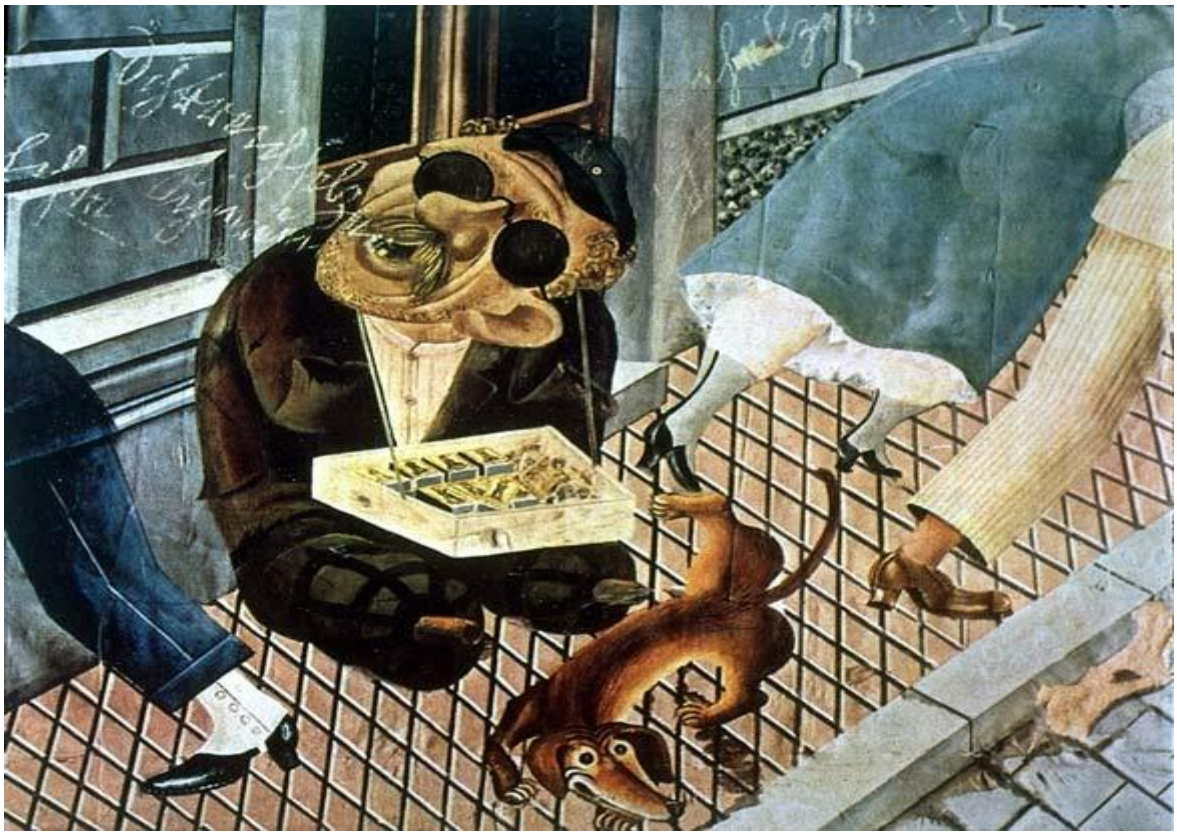

Fig. 2 – Otto Dix – Vendedor de fósforos, 1921.

"Sob o ponto de vista benjaminiano, o espírito moderno é veloz, ágil, fugaz, ele não contempla a tradição e, portanto, não traz consigo experiência alguma digna de ser compartilhada. A experiência na modernidade seria, pois, somente uma vivência" (PEREIRA, 2008, p.66). A pobreza a que Benjamin se refere como "nova barbárie" nos leva a uma nova condição social, e muda o curso da arte. Os artistas modernos mostram essa falta de experiência eliminando, muitas vezes, a realidade, a narrativa, o humano, de suas obras.

Rosenfeld aponta essas características na arte moderna, no artigo "Reflexões sobre o Romance Moderno" (1976), ele inicia lançando a hipótese do

zeitgeist como possível explicação para a unidade encontrada nas formas artísticas de cada época.

Sua primeira hipótese "é a suposição de que em cada fase histórica exista certo *zeitgeist*¸ um espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato, naturalmente com as variações nacionais" (ROSENFELD, 1976, p.75). O autor crê que haja interdependência e influência entre diferentes áreas e, além disso, uma "unidade de espírito" que envolva todas essas atividades. Ora, se há alguma unidade entre toda a produção e entre o modo de vida da passagem para o século XX, ela parece ser muito plausível como consequência das perdas denunciadas por Benjamin. Seria uma unidade pela pobreza de experiência. Outra hipótese lançada pelo autor é o que ele chama de "desrealização", tal fenômeno engloba boa parte da produção artística moderna:

> O fenômeno da 'desrealização' que se observa na pintura e que, há mais de meio século vem suscitando reações pouco amáveis no grande público. O termo 'desrealização' se refere ao fato de que a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível (ROSENFELD, 1976, p.76).

A desrealização, um afastamento da mimeses, é muito mais evidente na pintura abstrata, mas aparece muito claramente no surrealismo, no cubismo, ou no expressionismo, movimento em que são enquadrados os artistas já citados: Ensor e Dix. Ao observarmos a obra desses artistas vemos rapidamente que não se apegam à realidade. Suas figuras são distorcidas, a perspectiva é "desleixada", cores e proporções não soam naturais, mas ainda assim são figurativas. Elas vão contra a realidade à medida que são "Uma negação do realismo, se usarmos este termo no sentido mais lato, designando a tendência de reproduzir, de uma forma estilizada ou não, idealizada ou não, a realidade apreendida pelos nossos sentidos" (idem, ibidem).

A aparência é deixada de lado para facilitar a expressão dos sentimentos, abandonando a obrigação da semelhança. É interessante notar que ao mesmo tempo em que se abandona a mímesis, abandona-se também o padrão de beleza renascentista e todas as convenções que se firmaram desde a adoção da perspectiva e do ponto de vista único como ponto de partida para uma ilusão de realidade. Talvez seja esse o motivo causador das reações pouco amáveis do

público, e essa relação – do público com as obras de arte modernas - é citada por Gombrich:

> O que perturba e deixa perplexo o público em relação à arte expressionista talvez seja menos o fato de a natureza ser distorcida do que o resultado implicar um distanciamento da beleza (...) que homens que pretendem ser artistas sérios esqueçam que, se tiverem de alterar a aparência das coisas, devem idealiza-las e não as enfear, foi algo profundamente doloroso (GOMBRICH, 1999, p.564).

Ou seja, não se apegar à realidade é aceitável, mas deixá-la desagradável não é. O grande problema é que ao deixar de lado a realidade mimética esses artistas estavam se apegando ainda mais à realidade visível, à pobreza tão aparente apontada por Benjamin e, agora, vivenciada por todos.

Esses artistas

> Alimentavam sentimentos tão fortes a respeito do sofrimento humano, da pobreza, violência e paixão, que eram propensos a pensar que a insistência na harmonia e beleza em arte nascera exatamente de uma recusa a ser sincero. A arte dos mestres clássicos, como Rafael ou Correggio, parecia-lhes falsa e hipócrita. (GOMBRICH, 1999, p.566).

Essa afirmação de Gombrich sobre os expressionistas parece-nos representar muito bem o ponto de vista dos artistas sobre o mundo. Assim como Benjamin (1986) descreveu o combatente nas trincheiras, perdido, sozinho, minúsculo em um mundo que não é o seu, aqui os artistas também parecem olhar para o mundo e não reconhecer mais, nele, a sua tradição. Logo, a pobreza de experiência e comunicação em que a sociedade se encontra incita um grande questionamento sobre as convenções cristalizadas a partir da visão de mundo renascentista.

Essa constatação é reforçada por Rosenfeld, que após discutir o fenômeno da desrealização conclui que ela faz parte da “expressão de um sentimento de vida ou de uma atitude espiritual que renegam ou pelo menos põem em dúvida a ‘visão’ do mundo que se desenvolveu a partir do Renascimento” (ROSENFELD, 1976, p.79). Percebe-se que a arte moderna em vários momentos aparece vinculada ao afastamento da tradição, uma ruptura radical, assim como foi visto por Benjamin nas imagens de Ensor. O autor vai além da tradição artística e relaciona aquelas

imagens e o que se vê da sociedade nelas, a ruptura dessas com a tradição. O sujeito moderno cada vez mais se distancia da experiência e da tradição.

Benjamin considera essa pobreza como criadora de uma nova babárie, mas não tem uma visão negativa e definitiva quanto a esse estado. Resolve introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita, nem para a esquerda (BENJAMIN, 1986, 116).

A nova barbárie é marcada por uma completa desilusão com seu tempo, mas a esse tempo é também fiel. Fato que é marcado pelo eterno reinício nas criações de mundos pessoais e relativos, mundos criados do zero, do que Benjamin chama de **tábula rasa**. Há uma relativização do mundo e uma negação do passado, uma ruptura com a tradição que marca toda a criação moderna, sabe-se do passado, que pode ser observado, admirado, mas não pode ser seguido. Para Rosenfeld "esta relatividade reveste-se da ilusão do absoluto. Um mundo relativo é apresentado como se fosse absoluto. É uma visão antropocêntrica do mundo, referida à consciência humana que lhe impõe leis e óptica subjetivas" (ROSENFELD, 1976, p.78).

Essa relativização do mundo passa pela visão do homem na arte, reduzido, deformado ou eliminado, como afirma o autor, e também pela radical abolição das conquistas clássicas. Vemos a pintura moderna eliminar as leis da perspectiva, uma das técnicas mais representativas quanto à conquista da representação da realidade pela arte. Ao se abandonar a tradição artística, abandona-se a ilusão da realidade na arte.

Fig. 3 – Pablo Picasso – Usine à horta de Ebro, 1909.

Benjamin (1986), ao discutir mais um aspecto dessa nova barbárie, acaba por comparar as moradas dos séculos XIX e XX. Descreve as personagens de Scheerbart (BENJAMIN, 1986, p.117), que são desumanizadas partindo já do aspecto mais primário: seu nome. Tais nomes das personagens, bem como a sua linguagem nunca remetem ao aspecto humano. Suas casas são de vidro, "ajustáveis e móveis", material que não permite marca. É o oposto da morada do século anterior, da qual Benjamin se refere, onde há muito aconchego e rastros, marcas do sujeito, como afirma: "não há nesse espaço um único ponto em que seu habitante não tivesse deixado seus vestígios" (BENJAMIN, 1986, p.117).

Opõe-se a essa estrutura os materiais modernos, que levam a uma atitude outra. Ao invés do veludo, como afirma Benjamin, característico daquele burguês, pois ali fica a marca dos dedos de seu dono, temos agora o vidro e o aço, "espaços em que é difícil deixar rastros" (BENJAMIN, 1986, p.118).

Da mesma forma outras artes acompanham esses fenômenos. A fuga da perspectiva é acompanhada, segundo Rosenfeld (1976), pelo teatro com a quebra das paredes ao se abandonar o palco italiano. Assume-se a ideia de diferentes pontos de vista sobre uma mesma obra. Mesmo de maneira diferente das artes plásticas, em que é radicalmente perceptível a ruptura, outras artes também carregam essas marcas da modernidade.

> Tais alterações profundas, verificadas na pintura (e também nas outras artes), devem, de um ou outro modo, manifestar-se também no romance, embora neste campo seja bem menor o número de pessoas que se deram conta das modificações semelhantes àquelas que na pintura provocaram verdadeiros escândalos. De fato, as alterações ocorridas no romance não 'dão tanto na vista' como as de uma arte visual. (ROSENFELD, 1976, p.80).

Apesar de não dar "tanto na vista" o romance demonstra também características que vão associá-lo às mudanças da passagem entre os século XIX e XX. Se o romance não pode romper tão drasticamente como as artes visuais é porque, na verdade, tais rupturas são mais sutis, pontos de vista mais subjetivos surgindo no romance moderno, ultrapassando o limite do narrador externo, onipresente. Não se trata de uma ruptura menos, apenas menos visível logo no primeiro contato com o objeto. O próprio fato do seu crescimento a partir desse momento é um indicativo das mudanças. Assim que o romance surge, a narrativa

tradicional vai perdendo gradualmente seu espaço. O romance é, portanto, uma forma literária que se associa ao período moderno, a um período de escassez de experiência.

O primeiro aspecto levantado por Benjamin (1985) numa diferenciação das duas formas é a de que o romance está diretamente associado ao livro, diferente da narrativa que era essencialmente oral. Além disso, "ele nem procede da tradição oral, nem a alimenta" (BENJAMIN, 1985, p.201), esse fato já lhe confere o afastamento da tradição, tão caro à arte moderna.

> O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não sabe mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los (BENJAMIN, 1985, p.201).

Resumindo, a narrativa é coletiva, enquanto o romance é individualizado. Assim o é na composição da escrita, em que o autor tem de se fechar e escrever sozinho, e da mesma forma seu leitor vai lê-lo isoladamente, mas também a estrutura passará a se carregar dessa falta de possibilidade coletiva, da impossibilidade de aconselhar.

> Nota-se no romance do nosso século uma modificação análoga à da pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura do modernismo. À eliminação do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, 'os relógios foram destruídos'. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro (ROSENFELD, 1976, p.80).

Assim, se as angústias da vida moderna aparecem no tema e na forma de Ensor, e em "O grito", de Munch, há desespero, mas não sabemos, e nunca saberemos, o motivo, também no romance nós encontraremos essa relativização, falta de respostas e de respaldo na tradição. Enquanto a realidade é decomposta na pintura e a perspectiva central é abolida, vemos o tempo se confundindo no romance e o ponto de vista se tornando mais restrito. A "consciência central" (ROSENFELD, 1976) irá desaparecer, entra em cena um novo narrador que irá narrar a sua

consciência espaço temporal, e sabemos, hoje, que essa percepção é relativa e pessoal.

O tempo do relógio não corresponde ao tempo interno, “a nossa consciência não passa por uma sucessão de momentos neutros, como o ponteiro de um relógio, mas cada momento contém todos os anteriores” (ROSENFELD, 1976, p.82). A evolução desse elemento de desrealização leva o romance ao fluxo de consciência. “Ao desaparecer o intermediário, substituído pela presença direta do fluxo psíquico, desaparece também a ordem lógica da oração e a coerência da estrutura que o narrador clássico imprimia à sequência dos acontecimentos” (idem, p.84).

O romance é, portanto, de acordo com Benjamin (1985), o oposto da narrativa tradicional; e como mostra Rosenfeld (1976), cria unidade com o fenômeno de desrealização a partir da quebra da consciência temporal. Mesmo que não tenha um impacto tão imediato quanto o da pintura, que estava imediatamente vinculada à beleza, e que, para a burguesia alienada, deveria assim continuar, também se conecta às características destacadas pelos autores como definidoras da modernidade.

A verdade é que, mais ou menos, tais características existem e inexistem em todas as áreas, mas a existência delas revela uma visão de mundo ativa e se torna indício de consequências da aceleração e dos traumas modernos. Como já apontado na pintura, arquitetura, teatro e na literatura, percebemos também nas histórias em quadrinhos, meio no qual em muitos casos ainda imperava o comportamento da burguesia. Temos em “Krazy Kat” – publicado a parir da década de 1910 - um exemplo que vai também ao caminho das rupturas modernas. A história mostra as brigas de um triângulo amoroso improvável, formado por um rato, um gato e um cachorro. Suas brigas se repetem a cada novo episódio, sem se renovar ou evoluir, no sentido de uma narrativa complexa. Ainda há o fato de que as personagens parecem estar em diferentes lugares a cada quadro, não se deixa vestígios, pois não está, sequer, em um lugar determinado.

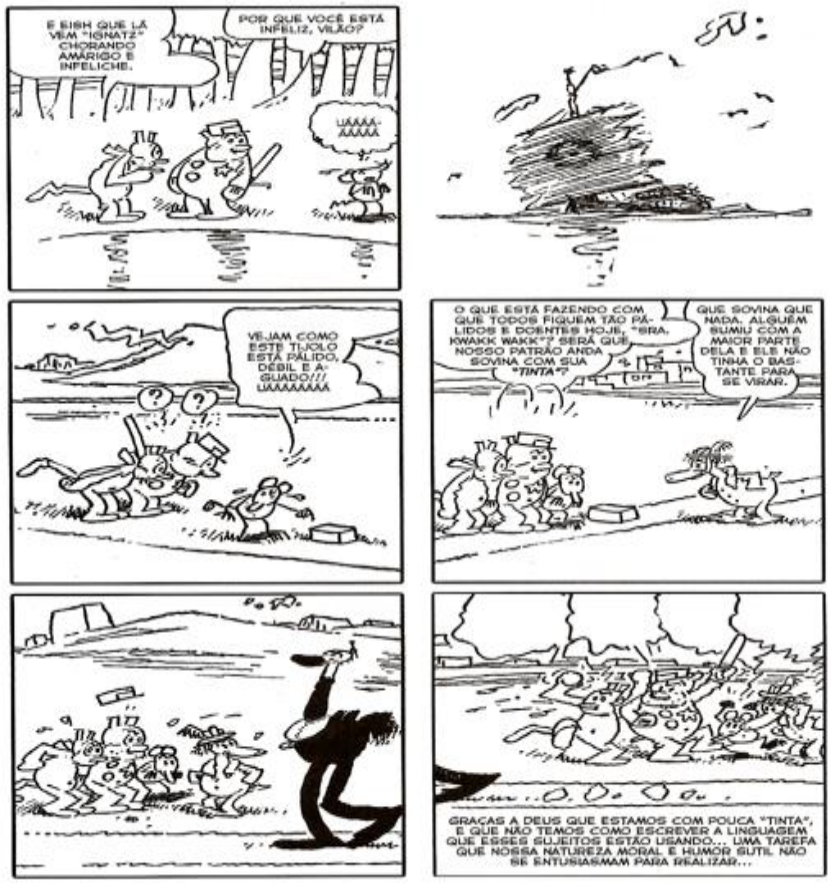

Fig. 4 – página de 1926. HERRIMAN, 2003, p.19.

Ao levantar esse exemplo, lembramos o momento em que Benjamin (1986) cita o camundongo Mickey e suas primeiras animações. Benjamin afirma que a nova barbárie não aspira novas experiências, mas ao contrário

> Eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo descente possa resultar disso. Muitas vezes podemos afirmar o oposto: eles 'devoram' tudo, a 'cultura' e os 'homens', e ficaram saciados e exaustos. (...) Ao cansaço segue-se o sonho, e não é raro que o sonho compense a tristeza e o desânimo do dia. (BENJAMIN, 1986, p.118).

É essa afirmação que leva Benjamin a Mickey, como representação dos "sonhos do homem contemporâneo" (BENJAMIN, 1986, p.118). O homem moderno não se aliena da sua pobreza de experiência, ele a encara, a "engole": Talvez, para Benjamin, o motivo que o impulsione seja o puro fato da existência do descanso, mas também, como afirmou antes, a pura e completa pobreza é o que o impele.

A fuga da realidade vem somada a uma despreocupação, e às vezes aversão à beleza, como já foi dito, assim não tem uma aceitação fácil, em vista das diferentes reações frente às mudanças do mundo, a esse

> Esfacelamento das narrativas. A primeira caracteriza o comportamento da burguesia do fim do século XIX, quando esse processo de perda de referências coletivas começou a ficar patente. (...) No domínio psíquico, os valores individuais e privados substituem cada vez mais a crença em certezas coletivas, mesmo se estas não são nem fundamentalmente criticadas nem rejeitadas (GAGNEBIN, 1994, p.59).

Vê-se que há em verdade uma fuga da realidade, as pessoas passam a se individualizar para continuarem confortáveis, uma vez que a experiência coletiva está em decadência.

Também é aqui que se inicia a ideia de vivência, em que, de acordo com Gagnebin, o indivíduo recupera sua preciosidade, mas também sua solidão. É indo contra essa correnteza que se estabelece a nova barbárie de Benjamin, que aceita e identifica-se com essa nova pobreza, inclusive se firmando como um dos motivos dos artistas. Gombrich fala sobre expressionistas:

> Eles queriam enfrentar os fatos nus e crus da existência, e expressar sua compaixão pelos deserdados da sorte e pelos feios. Tornou-se um ponto de honra dos expressionistas evitar qualquer detalhe que sequer sugerisse boniteza e polimento, e chocar o 'burguês' em sua complacência real ou imaginada. (GOMBRICH, 1999, p.566).

Eles vão contra a ilusão criada pelos burgueses, contra a visão alienada de mundo. É a percepção desses artistas que se incluem na segunda reação às mudanças. "Em vez de inventar ilusões consoladoras, essa arte sem bons sentimentos choca e provoca por seu gesto ao mesmo tempo realista e denunciador" (GAGNEBIN, 1994, p.60).

Considerações finais

O presente trabalho discutiu algumas questões relativas às perdas e traumas pelos quais a sociedade passou entre os séculos XIX e XX. As reflexões visaram à questão da perda da experiência e suas possíveis relações com a arte moderna e suas características.

As proposições de Benjamin (1985, 1986) olham a arte, partindo do trabalho de Ensor, como um espelho da sociedade, colocando tal artista como um ótimo leitor do mundo. A partir desses reflexos que levam Benjamin (1986) ao conceito de nova barbárie tem-se um desenvolvimento das reflexões sobre a sociedade e o distanciamento da tradição.

O pensamento de Benjamin (1985, 1986) apesar de não focar em aspectos formais da obra de arte, parece estar em consonância com os outros textos da discussão. Em especial Rosenfeld (1976), que se distancia da reflexão direta entre sociedade e arte, focando exatamente nos aspectos formais, permite uma inter-relação interessante de proposições. Suas considerações sobre os elementos definidores da arte moderna, as especificidades das rupturas permitem associações claras com o conceito de pobreza de experiência.

Entendemos, portanto, que é a partir das limitações comunicativas que se desenvolvem na passagem do século XIX ao XX, e da recusa à alienação é que se cria o ambiente propicio às vanguardas. Indo contra a ilusão reacionária que ainda pedia por uma beleza estética que não mais condizia com a realidade, cria-se o caminho da ruptura com a tradição, aparentemente, o caminho da modernidade.

Essa ruptura leva à relativização do mundo e a eliminação dos vestígios, criando uma arte que não mais ensina, aconselha, mas que busca na própria falta da possibilidade da experiência expor as suas angústias e seu ponto de vista do mundo. Na falta de experiência comunicável a nova barbárie narra a expectativa de vivenciá-la.

Referências

BENJAMIN, W. O narrador. In: **Magia e técnica, arte e política**: obras escolhidas 1. Trad. S.P.Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.197-221.

_____. Experiência e pobreza. In: **Magia e técnica, arte e política**: obras escolhidas 1. Trad. S.P.Rouanet. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p.114-119.

GAGNEBIN, J. M. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva/Ed. Unicamp/Fapesp, 1994.

_____. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GOMBRICH, E. H. **História da arte**. Trad. A. Cabral. 16ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

HERRIMAN, G. **Krazy Kat**. Trad. H. Pitombo. São Paulo: Opera graphica editora, 2003.

PEREIRA, M. Saber do tempo: tradição, experiência e narração em Walter Benjamin. **Educação e Realidade.** Porto Alegre/RS, v.31, n.2, 2006. Disponível em: http://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/viewFile/6845/4116; Acesso: 15 out. 2012.

Recebido em 29 de fevereiro de 2016
Aceito em 02 de maio de 2016