

DOCES E AMARGOS BÁRBAROS¹

ELIANA SCHUELER REIS

Psicanalista, Doutora em Saúde da Mulher e da Criança pelo IFF/ FIOCRUZ (2000), autora de De corpos e afetos – transferências e clínica psicanalítica, editora Contra Capar, Rio de Janeiro 2004.

Resumo: O trabalho discute a noção de “bárbaros e civilizados” com o eixo na leitura de Walter Benjamin sobre a perda da experiência e de uma certa narratividade ligada às tradições. Para Benjamin o bárbaro, impelido pela pobreza da experiência parte para frente e começa a construir com pouco, de forma implacável. Ilustra a questão utilizando dois filmes: “Elefante” – um documento ficcional sobre a juventude norte-americana – e “Fala Tu” – documentário sobre o movimento do Hip Hop brasileiro. Mostra como as formas de resistência à dominação podem seguir caminhos mortíferos ou vitais, assim como sinaliza para formas de pensar e de fazer clínica que vão no sentido da vitalidade.

Palavras-chave: Bárbaro e civilizado; Experiência, Walter Benjamin; Sigmund Freud; Peter P. Pélbart; Deleuze e Guattari.

SWEAT AND BITTER BARBARIANS

Abstract: The paper discusses the notion of "barbarians and civilized" based on Walter Benjamin's work on the loss of experience and of a specific narrativity related to the traditions. For Benjamin, the barbarian, driven by poverty of experience, goes ahead and starts relentlessly to build with sparse means. The issue is exemplified making use of two movies: "Elephant" – a fictional documentary on the American youth – and "Fala Tu"- a documentary on Brazilian Hip Hop movement. It shows how the forms of resistance to domination can follow deadly or vital paths, as well as it signals to forms of thinking and doing clinics with this sense of vitality.

Key-words: Barbarian and civilized; experience; Walter Benjamin; Sigmund Freud; Peter P. Pélbart; Deleuze and Guattari.

Quem são os bárbaros? Os gregos inventaram esse termo para designar aquele que era estrangeiro, ou seja, que vinha de fora de sua cultura, da ordem e da lei. Os bárbaros invadem porque, como nômades, não reconhecem os limites e as fronteiras. Contra essa invasão erigem-se muralhas, constroem-se fortalezas, gradeiam-se as casas, ficham-se as pessoas nos aeroportos, elaboram-se formas de prevenção.

Kafka, no conto “Durante a construção da muralha da china”, descreve a obra monumental, cujo fim era a proteção do império contra os povos do norte, construída em trechos descontínuos entres os quais existiam grandes espaços abertos (Kafka; 1914-24; 2002). De fato, as fortificações nunca impedem que os bárbaros entrem, como aparece em

¹ Uma versão de trabalho apresentado na Jornada “Resistência ao desejo – desejo de resistência” do Espaço Brasileiro de Estudos Psicanalíticos, Rio de Janeiro - 2004



outro conto no relato de um sapateiro, dizendo que os nômades já acamparam em frente ao palácio imperial.

Segundo o sapateiro, “com os nômades não se pode falar. Eles não conhecem a nossa língua, na realidade eles quase não têm um idioma próprio. Entendem-se entre si de um modo semelhante ao das gralhas. (...) Muitas vezes fazem caretas; mostram então o branco dos olhos e a baba cresce na boca, mas com isso não querem dizer alguma coisa nem assustar ninguém; fazem-no porque é essa a sua maneira de ser” (Kafka; 1919; 2003, 25).

É daí que quero partir, da suposta falta de linguagem que os civilizados percebem nos bárbaros e por isso os temem e os evitam, considerando que eles não dizem nada. Muitas vezes, como diz o sapateiro, “não se pode afirmar que empreguem a violência. Ante a sua intervenção as pessoas se põem de lado e deixam tudo para eles” (Idem).

Walter Benjamin, no ensaio “Experiência e pobreza” aborda a questão da barbárie e confessa que a pobreza de experiência é de toda a humanidade (Benjamin; 1933; 1987; 114/5). “Ficamos pobres ao abandonar o patrimônio humano empenhado em troca da moeda miúda do “atual” (idem; 119).

A experiência (*Erfahrung*), segundo Benjamin, designa aquilo que faz parte de um patrimônio coletivo, narrado e transmitido através de gerações, que se acumula e se desdobra frequentemente de modo inconsciente e pertence à dimensão da memória (Benjamin; 1989; 105). Nisso a experiência se diferencia da vivência consciente (*Erlebnis*), privada e individual, resultante da impressão forte que atinge o indivíduo em seu isolamento no moderno mundo burguês. A vivência remete à perda do tempo compartilhado da tradição (idem, 108-111).

Assim como Freud (1915; 277), em suas reflexões sobre guerra e morte, fala da desorientação frente à destruição do patrimônio comum da humanidade, Benjamin assinala que os soldados voltaram silenciosos das trincheiras da guerra 1914, mais pobres de experiência comunicável (Benjamin; 1933; 1987; 115). Freud, por seu lado, conclui que o que foi vivido no campo de batalha não pode ser integrado como experiência coletiva, pois o homem civilizado perdeu uma certa sensibilidade ética para lidar com a morte (Freud; 1915; 296). Constata, entre perplexo e desiludido, que o patrimônio cultural humanista e iluminista



com todo o desenvolvimento científico correspondente, conduziu à destruição estratégica que se iniciou na primeira guerra e que, na verdade, continuou a se processar ao longo do século XX, e sob a qual vivemos nesses tempos de guerra ao terrorismo.

Benjamin ao declarar a perda do patrimônio cultural da humanidade, refere-se à barbárie “para introduzir um conceito novo e positivo” (Benjamin; 1933; 116). Para ele, o bárbaro é aquele que, impelido pela pobreza da experiência, parte para frente e começa de novo a construir com pouco, de forma implacável sem olhar para os lados nem para trás (idem).

Jeanne-Marie Gagnebin assinala que Benjamin, ao propor uma reconstrução da experiência, não o faz em nome de um retorno nostálgico a uma tradição perdida. Busca sim, a experiência nascida de uma nova forma de narratividade aberta, em que a profusão dos sentidos vem do seu não-acabamento. Uma forma de narrativa que não se contenta com a privacidade da vivência individual e se constrói de forma sintética (Gagnebin; 1987;10). Esta narratividade não-acabada, Benjamin a encontra em Kafka, que “conta-nos com uma minúcia extrema, até mesmo com certo humor, ou seja, com uma dose de jovialidade, que não temos nenhuma mensagem definitiva para transmitir, que não existe mais uma totalidade de sentidos, mas somente trechos de histórias e de sonhos. Fragmentos esparsos que falam do fim da identidade do sujeito e da univocidade da palavra, indubitavelmente uma ameaça de destruição, mas também – e ao mesmo tempo – esperança e possibilidade de novas significações” (idem; 18).

À semelhança de Benjamin e Kafka, vivemos em tempos transtornados e nos vemos, como a muralha da China, cheios de brechas em nossos instrumentos conceituais para lidar com um presente perturbador. Peter Pál Pelbart pergunta como podemos estar à altura do que nos acontece, se não sabemos o que nos acontece? Segundo ele, “precisaríamos de instrumentos muito esquisitos para avaliar a capacidade dos chamados “excluídos” ou “desfiliados” ou “desconectados” de construir territórios subjetivos a partir das próprias linhas de escape a que são impelidos, ou dos territórios de miséria a que foram relegados, ou da incandescência explosiva em que são capazes de transformar seus fiapos de vida em momento de desespero coletivo”(Pelbart; 2003; 23). As práticas de risco, o sexo inseguro,



“barebacking”², a droga e o crime, tornam-se expressões extremadas de resistência ao assenhramento da existência por um biopoder que se exerce insidiosamente através das boas intenções, da prevenção, por aquilo que se assegura como sendo a busca soberana do bem-estar, deixando tudo limpo e asséptico, mantendo a sujeira, a desordem e a doença lá fora.

Para ilustrar a discussão vou usar dois filmes que trazem, em estilos e temas muito diversos, algo dessa narratividade aberta, não dramatizada, proposta por Benjamin. O primeiro é o documentário brasileiro “Fala tu” de Guilherme Coelho, que acompanha alguns jovens moradores de favela, ou de bairros pobres da cidade ligados ao movimento Hip Hop. Eles são “rappers”, poetas que cantam suas crônicas poéticas marcadas pelo cotidiano da periferia, sobre uma base rítmica feita de “samplers”. O sampler é uma colagem de pedaços de várias músicas que são carregadas de referências e atuam quase como comentários sonoros à letra. Rap é “ritmo e poesia”.

Em uma cena do filme, alguns deles estão num estúdio escutando um rap americano. Respondendo à pergunta se entendem a letra, dizem que não, mas eles vão escutando e pelo ritmo, pela “levada”, vão compreendendo. Levada é o modo como o fluxo das palavras, a tonalidade das rimas se modulam ao ritmo da batida. O sentido das palavras não é separado do ritmo, das intensidades do som dos samplers com suas referências musicais variadas. Não é preciso entender todas as palavras, pois a “levada” é o que transmite a vitalidade.

Um deles diz então: “mas a gente também não fala o português direito.”

É verdade, no entanto eles falam, marcam com sua voz e sua levada a expressão de seus desejos, dores, revoltas e alegrias, transmitindo parte de uma história coletiva. Eles criam uma

2 Prática que começa a se disseminar em alguns grupos de homossexuais, nos EUA e na Europa, notadamente na França, em que se rejeita o uso do preservativo como prática preventiva universalizada pela política de saúde da OMS. Trata-se do “barebacking” (que em português pode ser traduzido como cavalgada sem sela). Nele, o uso de camisinha é inadmissível e a escolha do parceiro sexual aleatória. Em outras palavras, o sexo anal sem proteção, comportamento considerado de alto risco para adquirir o vírus do HIV, é a base da filosofia dos “barebackers”. Erik Rémès, militante do movimento gay, soropositivo e autor do romance “Serial Fuker – journal d’un barebacker”, afirma que seu combate se situa no nível da liberdade e da responsabilidade individual. O papel do escritor é também de por em guarda e colocar questões violentas. Frente à irracionalidade do sexo, faz-se necessária uma certa flexibilidade e que cada um possa desenvolver sua própria estratégia de proteção, tendo como referência uma história pessoal incontrolável por qualquer estrutura coletiva. Para maiores detalhes ver: <http://www3.sympatico.ca/salducci/remes.htm#haut> ; <http://mixbrasil.uol.com.br/cultura/especiais/bareback/bareback.shl> ; http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2009000300003&script=sci_arttext



língua. Uma língua menor, com a qual se comunicam no mundo todo pela rede, trocam músicas, idéias, levadas.

Mesmo que ao se transformar em “mercadoria”, o Hip Hop possa ser consumida como exotismo, o filme retrata a força que os impele a se expressar buscando criar novos agenciamentos com o mundo. Isso pode ser percebido quando jovens moradores de várias favelas como a Rocinha, Borel, Vidigal entre outras, envolvidos com diversos movimentos de expressão criadora, realizaram, em 16 de abril de 2004, um ato político no Largo do Machado. Uma festa, com dança, capoeira, teatro, grafiteiros e MCs de rap, onde puderam mostrar como o trauma vivido pela população da Rocinha em abril de 2004, não conseguiu paralisar sua força de inventar devires.³ O convite para o encontro foi feito pelo movimento “Posso me identificar”, nome que alude ao fato de que a polícia não dá tempo às pessoas para mostrarem seus documentos antes de atirar, e foi coberto pela “TV Tagarela”, que filma há seis anos o cotidiano na Rocinha e passa seu trabalho em um telão, para discussão com a comunidade.

Eles, como os jovens que aparecem no filme, estão transformando o que poderia ser uma forma de vida esvaziada de sentido, votada à exclusão e ao extermínio, em ritmo e poesia. Estão afirmando, com seus modos de existir com pouco, com seus estilos de dizer, o humor implacável de uma fala que não se envergonha de não ser correta, e se afirma como na expressão “Fala tu”. Peter Pál Pelbart nos lembra que “produzir o novo é inventar novos desejos e novas crenças, novas associações e novas formas de cooperação” (Pelbart; 2003;23).

O outro filme é “Elefante” de 2003, do diretor americano Gus van Sant, que também fala de jovens numa situação de extinção. Não se trata de um documentário, o filme aborda de forma ficcional o episódio da escola de Columbine, em Littletown, nos Estados Unidos,

³ Em abril de 2004, moradores da favela da Rocinha, viveram um período de extrema turbulência causada pela guerra entre facções rivais em que o morro foi ocupado pelo tráfico e também pela polícia o que resultou na morte de três rapazes, ditos pela polícia e pela Governadora como sendo criminosos, fato negado por suas famílias e outras testemunhas., “Tiro na arte” Jovens de favelas planejam manifestação na Zona Sul para mostrar que territórios ocupados pelo tráfico e pela polícia resistem através da cultura, apresentando peças teatrais e músicas que lembrem os assassinatos no Borel, das chacinhas da Candelária e de Vigário Geral, que continuam hoje na Rocinha. (Jornal do Brasil; Caderno B; 15/04/2004).



ocorrido em 1999, onde dois garotos adolescentes invadiram sua escola e massacraram 13 pessoas e se mataram em seguida. Nesse filme, o que grita imediatamente é uma ausência de narrativa. Corpos em movimento incessante percorrem corredores intermináveis. Corredores amplos, limpos e vazios que só levam a outros corredores amplos, limpos e vazios. Os garotos mal se falam e quando o fazem não dizem nada. Também as casas são limpas, amplas e frias e ninguém conversa. É um mundo frio e fechado em que todos andam sem ir a lugar nenhum. Só quem tem algo a dizer e a fazer são os dois garotos que planejam e realizam o massacre. E eles falam de morte.

Esses garotos do filme americano não são pobres, são ilustrados, tocam Beethoven maquinalmente, mas não se apropriam da cultura como algo a ser criado. Eles deslizam pela paisagem, mas não habitam lugar nenhum. Um dos garotos da escola desenvolve um projeto de fotografia, mesmo sendo o único que se comunica com os outros, não ultrapassa o plano de sua vivência individual.

As pessoas saem do cinema com frio, pois tudo é gelado e desolado. O filme cria uma linguagem narrativa em que não há nenhuma dramaticidade, evitando com isso a saída mais fácil da identificação com um personagem que ocupe o lugar do herói ou do anti-herói.

Quando perguntamos quem são os bárbaros, rapidamente podem surgir respostas do tipo, esses garotos que massacraram seus colegas levados por um ódio aparentemente inexplicável, ou então os bandidos e traficantes que enlouquecem a cidade com suas ações. Ou ainda, os terroristas que invadem espaços aéreos e terrestres que as muralhas não conseguem proteger.

Acompanhando o pensamento de Benjamin, o bárbaro existe em todos nós que nos encontramos mergulhados num mundo transtornado, cuja promessa histórica se rompeu. Vivemos o tempo traumático, que se iniciou no sec. XX com a primeira guerra e não se fechou mais. A vivência de choque cotidiana, tematizada por Benjamin ao descrever as transformações na sensibilidade trazidas pela mudança nos modos de relação com o tempo e com o espaço nas grandes cidades modernas, produz reações defensivas de deflexão do trauma. A necessidade de uma defesa incessante contra o choque, segundo o autor,



interrompe os fluxos narrativos, empobrecendo a imaginação e a criação de registros coletivos de experiência compartilhada (Benjamin; 1989; 119).

Nesse contexto, o prazer de narrar e transmitir experiências se exaure e predomina a sensação de futilidade apontada por Winnicott como uma forma de sofrimento que não se faz como sintoma, mas que significa uma inibição do gesto espontâneo e não reativo que é expressão de atividade e vitalidade (Winnicott; 1956; 1960). Nesse sentimento triste subsiste a barbárie.

Nas teses sobre o conceito de história, Benjamin afirma que faz parte da barbárie o pequeno grupo dos poderosos, que se sustenta sobre o cansaço e a desesperança gerados pelo esforço contínuo de defesa contra o excesso traumático, fazendo com que a vida comum se acostume a existir num estado de exceção. Nesse sentido, ele afirma que todo monumento da cultura é também um monumento da barbárie, são os despojos carregados pelos dominadores sobre os corpos dos que estão prostrados (Benjamin; 1940; 225).

Mas, ao seguirmos Benjamin, vemos que hoje convivemos com duas formas de barbárie: a que se aproveita com tenacidade da crise econômica e da sombra das guerras que a acompanha, e outra, que é próxima daquela que faz barulhos como gralhas no conto de Kafka. Essa é a barbárie que enlouquece por não conseguir falar quando a violência invade o cotidiano, ou que inventa uma fala marcada pelas rupturas. Ou o que cala e se extingue num ato de expressão mortífera, como os meninos da escola americana.

Os instrumentos esquisitos que Peter Pelbart invoca, para que possamos operar nesses territórios subjetivos de miséria ou de incandescência explosiva, compõem uma sensibilidade capaz de perceber nos atos deflagradores e caóticos uma experimentação de si e uma expressão de resistência que muitas vezes se fazem nos limites do risco e da morte.

Resistência ao desejo e desejo de resistência.

Da ausência do que narrar, construir uma nova forma de narrar, aberta à temporalidade dos ritmos, dos afetos, dos pequenos gestos que escapam ao plano imaginário e discursivo. O riso e a levada produzem o fluxo de forças que não se deixam paralisar por toda a pobreza. São formas menores de narração em que se cruzam várias formas de expressão produzindo rupturas que trazem brechas, aberturas em direção a outros possíveis.



Os instrumentos do psicanalista também se afinam neste diapasão amodal. Não temos mais como compor nossa clínica somente a partir de pressupostos totalizantes como o Édipo ou a castração. Não é possível olhar as pessoas que nos procuram e enxergar somente a pequena história familiar. Ao invés de um romance uma cartografia, mapas que não são, como frisam Deleuze e Guattari, só uma extensão (Deleuze, Guattari; 1993; 75). Existem afetos que constituem mapas de intensidades que se cruzam para produzir sentido. A forma de narrativa do romance substituiu a narrativa tradicional que transmitia um saber coletivo e permitia que a experiência fosse compartilhada. O romance moderno traz uma outra forma de narrar baseada na individualidade e nos conflitos dos personagens com o mundo, o que permite uma identificação com o herói. No entanto, os modos de subjetivação contemporâneos já não se consolam com um retorno a uma narrativa unificadora e interiorizada. Talvez por isso, os filmes documentários venham se tornando tão interessantes, pois constroem narrativas abertas que dispensam a dramaticidade de um enredo e de um fechamento em que o herói vence ou o herói morre.

Aos indivíduos transtornados pelo trauma, não basta refazer a historicidade do passado recalçado. Eles querem descobrir o que fazer agora, como ir adiante, como furar a névoa da banalização e do conformismo preventivo. E esta busca os leva muitas vezes a deflagrar movimentos de destruição e morte. No entanto, pensamos como Guattari, que “os lapsos, os atos falhos, os sintomas são como pássaros que vêm bater seus bicos no vidro da janela. Não se trata de “interpretá-los”. Trata-se, isto sim, de situar sua trajetória para ver se eles têm condições de servir de indicadores de novos universos de referência, os quais poderiam adquirir uma consistência suficiente para provocar uma virada na situação” (Guattari e Rolnik; 1986, 223).

Uma clínica que leve em conta esta procura utiliza instrumentos em que a atenção acompanha a levada, o fluxo dos afetos, as tensões das forças. Sentir com e participar da abertura de uma experiência explorando as formas de expressão que se dão no presente.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benjamin, W. (1933) – Experiência e pobreza. In *Obras Escolhidas Vol. I*, Brasiliense, 1987.
- _____ (1989) – Sobre alguns temas em Baudelaire. In *Obras Escolhidas vol. III*, Ed. Brasiliense.
- _____ (1940) Sobre o conceito de história. In *Obras Escolhidas vol. III*, Ed. Brasiliense, 1989.
- Deleuze, G. e Guattari, F. (1997) – O que as crianças dizem. In *Crítica e clínica*, Rio de Janeiro, Ed. 34, (73-79).
- Freud, S. (1915) – De guerra y muerte. Temas de actualidad, *Obras Completas vol XIV*, Buenos Aires, Ed. Amorrortu, 1988.
- Gagnebin, J-M. – (1987) Walter Benjamin ou a história aberta, Prefácio *Obras Escolhidas Vol. I*, Brasiliense.
- Guattari, F. e Rolnik S. (1986) – *Micropolítica – Cartografias do desejo*, Petrópolis, Ed. Vozes.
- Giannetti, C. (15/04/2004) - “Tiro na arte” – Jovens de favelas planejam manifestação na Zona Sul para mostrar que territórios ocupados pelo tráfico e pela polícia resistem através da cultura – *Jornal do Brasil, Caderno B*.
- Kafka, F. (2002)– Durante a construção da muralha da China. In *Narrativas do espólio*, Tradução e organização de Modesto Carone, SP, Companhia das Letras,.
- _____ (2003) Uma folha antiga. In *Um médico rural, pequenas narrativas*, Tradução de Modesto Carone, SP, Companhia das Letras.
- Pelbart, P. P. (2003) – *Vida capital – ensaios de biopolítica*, SP, Iluminuras,.
- Winnicott, D. W. (1956) – A preocupação materna primária. In *Da pediatria à psicanálise – obras escolhidas*, Rio, Ed. Imago, 2000.
- _____ (1960) – Distorções do ego em termos de verdadeiro e falso self. In *O ambiente e os processos de maturação*, Porto Alegre, Ed. Artes Médicas, 1982.
- Filmes:
- Gus Van Sant, *Elephant*, EUA, 2003
- Guilherme Coelho, *Fala Tu*, Brasil, 2003.

Recebido: 1/2012

Aceito: 1/2012

