

**Viso · Cadernos de estética aplicada**  
Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 20, jan-jun/2017

<http://www.revistaviso.com.br/>

**Viso.**

**A produção desejan­te na cultura afro-brasileira:  
uma leitura de Barravento**

Adriano Henrique de Souza Ferraz

Sandro Kobol Fornazari

Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

Guarulhos, Brasil

## RESUMO

A produção desejante na cultura afro-brasileira: uma leitura de *Barravento*

O presente artigo pretende fazer uma leitura do filme *Barravento*, de Glauber Rocha, de modo a evidenciar aspectos analíticos para além da dialética materialista e do jogo fetichista da cultura afro-brasileira. Na multiplicidade de sentidos que se encontram na composição das cenas e imagens desta obra, existe uma crítica ao materialismo vulgar dentro do próprio sistema de signos do devir-primitivo. Isto nos leva a postular as ambiguidades próprias da vida brasileira no entrechoque do arcaico com o moderno, evidenciando os arcaísmos próprios da modernidade ilustrada e engajada, bem como uma forte percepção das forças sociais vitais na cultura primitiva, capazes inclusive de resistir frontalmente à axiomatização capitalista. Os autores que fornecem as ferramentas conceituais para esta articulação são Deleuze e Guattari em seu *O Anti-Édipo*.

**Palavras-chave:** Barravento – produção desejante – cultura afro-brasileira – Glauber Rocha – devir-primitivo

## ABSTRACT

The desiring-production in Afro-Brazilian culture: an analysis of *Barravento*

This article seeks to analyse Glauber Rocha's film *Barravento* in order to go beyond the materialist dialectic and the Afro-Brazilian culture fetishism analyses. In the plurality of meanings found in the composition of images of *Barravento*, there is a critique of vulgar materialism inside the system of signs of the primitive-becoming that is presented. This leads us to indicate the ambiguities of Brazilian popular life in the clash between the archaic and the modern, showing the proper archaisms of enlightened and engaged modernity, as well as a strong perception of vital social forces in primitive culture, capable to resist to the axiomatic produced by capital. The authors who provide conceptual tools for this theoretical articulation are Deleuze and Guattari who wrote *Anti-Oedipus*.

**Keywords:** Barravento – desiring-production – Afro-Brazilian culture – Glauber Rocha – primitive-becoming

FERRAZ, A.; FORNAZARI, S. K. “A produção desejante na cultura afro-brasileira: uma leitura de *Barravento*”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. XI, n. 20 (jan-jun/2017), pp. 1-15.

DOI: [10.22409/1981-4062/v20i/215](https://doi.org/10.22409/1981-4062/v20i/215)

Aprovado: 12.03.2017. Publicado: 29.06.2017.

© 2017 Adriano de Souza Ferraz; Sandro Kobol Fornazari. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: [http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt\\_BR](http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR)

Accepted: 12.03.2017. Published: 29.06.2017.

© 2017 Adriano de Souza Ferraz; Sandro Kobol Fornazari. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

As culturas brasileiras de matriz africana, nas festas populares, cortejos, danças, cantigas, músicas, nos transes e na produção de sensações de toda sorte proporcionam múltiplos modos de vivência social, investimentos coletivos dos órgãos e produção desejante, que assumem também a forma específica da resistência à cultura hegemônica.<sup>1</sup> Não se trata de requalificar as práticas culturais ou legitimar suas concepções de mundo e de existência em função do mundo ocidental, submetendo-as às categorias universais da razão. Esse movimento, uma espécie de jesuitismo aculturador, deve ser combatido incansavelmente. O sincretismo que caracteriza a formação da cultura afro-brasileira, que possibilitou sua sobrevivência, é puro mérito da resistência dos ancestrais escravizados, do modo como puderam operar sua produção desejante e seus investimentos coletivos, dos quais herdamos imensa riqueza cultural. Procuraremos compreender neste texto uma maneira como o corpo pleno do capital, com sua máquina descodificadora de fluxos, na forma da “quantidade abstrata” concretizada no dinheiro, se relaciona com a máquina territorial primitiva, isto é, como o capital ameaça a cultura ancestral, quais trocas realizam entre si e qual é, nos termos da produção desejante, esta espécie de resistência do mundo ancestral face ao mundo moderno. O corpo pleno do capital começa por operar, segundo Deleuze e Guattari, por meio da codificação dos fluxos do desejo, da produção, do conhecimento, dos órgãos e das forças cósmicas, produzindo inclusive uma “mais-valia de código”, uma espécie de plasma linguístico que preenche as cosmologias e conecta os diversos fluxos da territorialidade primitiva, tornando tal *socius* fechado como um ovo, porém aberto às intensidades do cosmos.<sup>2</sup> Assim, à medida que a cultura hegemônica desvenda os segredos e traduz os códigos da cultura que visa subjugar, ela se torna capaz de descodificar os fluxos pela corruptela da “quantidade abstrata” como unidade de medida ou equivalência para o estabelecimento das trocas. A partir daí, todo o investimento coletivo dos órgãos e a produção desejante do *socius* começam a ruir. Em suma, evidenciamos o valor das culturas brasileiras de matriz africana, cujo tipo de vivência social o desencantamento e a racionalização ocidentais dificilmente toleram. O pensamento comprometido com a radicalidade de tais culturas deve produzir resistência ao processo aculturador, apontando para os modos pelos quais o investimento coletivo e a produção desejante das culturas ancestrais produzem elementos genuínos que engendram o pensamento, em si e por si mesmos — isso sem entrar jamais em qualquer cruzada com outras culturas e religiões pela verdade metafísica, onde talvez consista o cerne de sua sobrevivência.

O filme *Barravento*<sup>3</sup>, de 1962, dirigido inicialmente por Luiz Paulino dos Santos, também roteirista, depois substituído por Glauber Rocha, que viria a subverter o roteiro original, apresenta de forma privilegiada este quadro e, por isso, ele nos servirá como propulsor da análise. Nele, há uma terrível disputa em que a cultura ancestral é acoçada pela máquina capitalista que se impõe sobre a comunidade de pescadores desde a propriedade alheia da rede de pesca. Trata-se de dois modos de socialização que se apresentam como conflituosos, mas que passam também pela figura despótica do Mestre como líder político da comunidade de pescadores onde se passa a trama.

A produção desejante na cultura afro-brasileira: uma leitura de *Barravento* · Adriano H. de S. Ferraz; Sandro K. Fornazari

Porém, veremos que exatamente no elemento da descodificação operada pelo capitalismo, onde o dinheiro opera as trocas e coloca sua quantidade abstrata como elemento central da sociedade, a cultura ancestral encontra seu maior perigo, mas também o seu incrível ponto de reversão. Nesse sentido, procuramos traçar conexões entre as imagens cinematográficas singulares de *Barravento* e o capítulo três, “Selvagens, bárbaros, civilizados”, de *O anti-Édipo*, de Deleuze e Guattari, na medida em que se pode reequacionar o aludido jogo de forças presente no filme do ponto de vista da produção desejanante e da relação entre as máquinas sociais primitiva, despótica e capitalista.

Após uma nota introdutória<sup>4</sup>, a primeira sequência do filme, que envolve o retorno de Firmino à comunidade de pescadores da qual ele se afastara para viver na cidade, é permeada de aproximadamente dez cantigas e músicas diferentes, entre sambas, pontos de umbanda, cantigas de capoeira e de candomblé, em tomadas rápidas. Tudo começa com a cantiga iorubá para Yamin Aje Saluga, uma qualidade rara de Orixá Yemanjá, que se repetirá em vários momentos do filme e que mais à frente analisaremos detidamente. Logo se segue uma cantiga para Oxalá (que é entoada quando se oferece um peixe para o orixá). Seguem duas cantigas de capoeira, luanda e paranauê, ao ritmo de berimbau. Começará o jogo de forças. Aparece a primeira imagem da praia e dos puxadores de rede ao som do que parece ser um samba de coco ou alguma cantiga de umbanda (haja vista a “puxada de rede” ser um ritual típico dos terreiros). Em seguida, uma pessoa sozinha na praia e um samba sobre Aruanda. Na sequência aparece Firmino, na sua figura de típico malandro, sob a efígie da entidade de Zé Pelintra, filho de Exu. Equilibra-se sobre as pedras do farol dançando ao som tenso do berimbau. Em seguida, a sequência do trabalho dos puxadores de rede, com o som próprio, no atabaque que um dos pescadores carrega para cadenciar os passos da puxada, de uma cantiga para Nanã pedindo para ajudar na pescaria. Novamente Firmino, agora indo em direção à vila, ao som de um samba de roda tocado no pandeiro e cantado em português. Uma última vez a imagem da puxada de rede, mas agora com o som gutural de algum ritual indígena, mostrando os peixes capturados pela rede. Só então começa o discurso de chegada de Firmino, numa roda de pescadores, dizendo que está voltando para matar a saudade dos velhos amigos. Sob a desconfiança de Aruã, que vê em seu terno branco o sinal de que já está com a vida ganha, Firmino afirma já ter descarregado muito navio e fugido da polícia para conseguir se vestir, convidando assim todos para beber cachaça com ele. Diz Firmino em seu festivo retorno:

Vocês arrastam rede todo dia pra meter dinheiro na barriga de branco. Eles estão tudo rico nas suas costas. A mim é que ninguém explora mais. Agora só trabalho por minha conta e não tenho hora marcada. Corro risco, mas sou livre igual ao xaréu no mar, só que ninguém apanha o papai. Se vocês soubessem ao menos assinar o próprio nome, mas não adianta não, vocês são tudo analfabeto. E pensar que o mundo é todo à base da miséria.

Firmino é esse personagem agitador que volta para sua comunidade denunciando a exploração econômica sofrida pelo povo pobre, não branco e sem instrução, que se reproduz através da exploração do dono da rede, e bradando um discurso de classe que poderia ter sido produzido pelos comunistas baianos dos anos 1920 e 1930.<sup>5</sup> À medida que avança o enredo, insinua-se que essa exploração seria mantida pelos valores religiosos e por um sistema de ordenação mítica, sob tutela política do Mestre. Este, no entanto, em relação ao proprietário da rede de pesca, se apresenta tal qual um laçao, conivente com a exploração e beneficiário de uma fração desta exploração. De tudo que foi arrecadado com a pesca, 400 (mil réis?) ficam com o patrão, dono da rede, 4 ficam com o Mestre e 5 são divididos entre os muitos pescadores. No entanto, a despeito deste contexto político, *Barravento* se compõe de imagens e sons que produzem sensações envolvendo o espectador diretamente no contexto cultural, isto é, nos ritos da religiosidade e do trabalho num registro bastante distanciado do da denúncia social.

A tensão inicial entre todo o universo cultural da tradição afro-brasileira e o discurso civilizatório presente tanto na nota inicial quanto na fala de Firmino deixam em suspensão o próprio ponto de vista do narrador. É uma ruptura enigmática. O movimento disjuntivo do que é visto com o que é dito abre o espectador para uma multiplicidade de sentidos, que pretendemos explorar.

Essa tensão foi observada por Ismail Xavier em sua análise de *Barravento*.<sup>6</sup> Ele mostra detalhadamente que a crítica à alienação religiosa dos pescadores, de fato presente no enredo e em discursos tais como os apontados acima, não dá conta da complexidade do filme em termos do que se apresenta nas imagens e nos sons incorporando a cultura popular e o mito e apresentando o trabalho como elemento ritual e de coesão da comunidade. Haveria uma oscilação entre a afirmação dos valores culturais e dos valores da consciência de classe. Inclusive, o personagem de Firmino é marcado por essa ambiguidade, já que é o portador do discurso engajado contra a exploração do dono da rede e contra as imposturas do Mestre, denunciando as supostas amarras religiosas que impedem os pescadores de agir e, no entanto, recorre a um despacho que põe a vida de Aruã em risco e depois constrói um estratagema para que haja a profanação do corpo de Aruã como meio paradoxal para romper a mística em torno do papel que lhe é atribuído pela comunidade. Seria em função desse estratagema que um barravento se produziria para desmistificar Aruã diante da comunidade e de si mesmo. Esse acontecimento daria à narrativa um sistema simbólico no qual a ação dos personagens e os seus enfrentamentos se dão como *representação* de forças de caráter extrapessoal, seja no caso de Firmino, cujas ações estão em clara sintonia com o barravento que irrompe, seja no caso de Aruã que, ao aceitar a sua sexualidade, vê o poder da natureza incidir reafirmando as crenças da comunidade numa ordem imemorial de proibição, punição e reparação: “há um tempo circular, de repetição indefinida, expresso nas reproduções das lendas, na regularidade dos rituais e no próprio jogo de compensações”.<sup>7</sup>

Desse modo, segundo Xavier, há um acúmulo de evidências de que o sistema religioso dos pescadores, longe de ser a origem e a perpetuação da miséria dos pescadores, é a “melhor explicação para a lógica dos fatos”<sup>8</sup>, explicação que é dada explicitamente pelos procedimentos narrativos peculiares de *Barravento*, ainda que permeados de ambiguidades e opacidade.

De nossa parte, entendemos que existem no filme duas séries de intensidades que se desenrolam em duas tendências: uma correspondendo aos conflitos humanos e à força transformadora de Exu como poder imanente à própria comunidade e a outra atualizando os poderes mais profundos da natureza como a possessão, o incesto (ou a sua indiferença) e o holocausto dos pescadores, que é a força de Yemanjá.

### **Primeira tendência: a força transformadora de Exu**

Firmino é Zé Pelintra, filho de Exu. Como tal, ele “aprecia os momentos que podem descontrolar o ambiente onde se encontram, provocando confusão, brigas, intrigas”.<sup>9</sup> Ele é o motor do barravento, a manifestação das forças incontroláveis da natureza: movimento, agitação, energia. Como lemos no letreiro inicial: “‘barravento’ é o momento da violência, quando as coisas da terra e mar se transformam, quando no amor, na vida e no meio social ocorrem súbitas mudanças”. Firmino tenta desarrumar toda a ordem da comunidade de pescadores, destruindo a rede, provocando a morte e o questionamento do mito, dessacralizando a imagem de Aruã diante de todos, onde se fundavam a tradição e a autoridade do Mestre. O discurso que acompanha a ação é anárquico, quer revelar a origem da exploração, incitar a autonomia do grupo para reorganizar seu *socius* e encontrar o seu caminho, sem pretender dar uma solução. Mas o ordenamento cósmico logo deve recolocar as coisas no lugar e, como um movimento passageiro, o elemento desagregador desaparece simplesmente.<sup>10</sup>

Firmino/Zé Pelintra não é um elemento exterior à comunidade, ele pertence à estrutura religiosa dela e de dentro provoca um movimento violento de transformação. Com isso, percebemos que não há propriamente um conflito entre forças antagônicas extrínsecas na origem do barravento, mas sim o prolongamento da aliança entre as forças cósmicas mais profundas (Yemanjá) e seus devires semi-humanos (Exu). Pois barravento não é apenas mudança climática que afeta a vida dos pescadores: barravento, no samba de roda, é a troca do verso; na capoeira, o defensor que contra-ataca; nos atabaques, é o toque sincopado e elíptico do ritual do candomblé. Ou seja, barravento é o momento da virada, da necessária transformação daquilo que chega ao seu limite.

Exu é a expressão de um simbolismo, cujo sentido se encontra não apenas na estrutura do imaginário, como na do real. Expressa simbolicamente as incertezas humanas frente aos debates com as condições sociais estabelecidas, a afirmação de liberdade e autonomia do ser humano frente às imposições naturais e sociais.

Os mitos africanos falam da desobediência de Exu às ordens de Olorun, deus supremo. Ele persuade a Lua e o Sol a trocarem seus domínios, mudando assim a ordem das coisas. Exu é a encarnação do desafio, da vontade e da irreverência. Permite aos homens a possibilidade de autodeterminação, de quebra das interdições sociais que limitam a sua liberdade ao lhes dar acesso aos meios mágico-religiosos de melhorar a sua sorte.

Exu, enquanto princípio da existência individualizada, introduz a diferenciação, a noção de autonomia e de ação possível ante os sistemas estruturados e como princípio genérico da dinâmica social é representante da mudança ainda não realizada. [...]

Se, como demonstram vários autores, Exu introduz a desordem, as querelas no mundo divino e humano a serviço da continuidade da ordem cósmica e social, é porque no pensamento africano a continuidade do sistema implica na necessidade dinâmica de mobilidade e manipulação. Exu mantém a continuidade da ordem, submetendo-a a esta dinâmica.<sup>11</sup>

Não obstante o discurso de Firmino ser predominantemente materialista, se levarmos a sério a sua filiação a Exu, veremos que é de dentro do mito que Firmino age e a construção das imagens reitera isso de diversas maneiras: o barravento e a ação de Firmino antes, durante e depois dele formam um mesmo movimento, uma concatenação de eventos dissolventes da ordem vigente e de suas lendas e explicações religiosas. Entretanto, essa ordem é forte demais para ser destruída porque é propriamente o movimento vital de constituição da máquina territorial primitiva: os rituais, a pesca, a dança, os cantos, a música, a roda de conversa, enfim, as formas constitutivas da resistência.

Eis, na tendência de Exu, a violência que move o pensamento, o conflito que se apresenta entre o discurso panfletário e os fluxos imanentes da máquina primitiva. Pois a tarefa a que Firmino se entrega é a de gerar a descodificação de todos os fluxos de sua comunidade, substituindo os pescadores marcados e inscritos no corpo da terra, ligados objetivamente a Yemanjá<sup>12</sup>, por trabalhadores explorados, proletarizados, privatizados, a serem reunidos numa categoria de classe.

### **Segunda tendência: Yemanjá e os poderes da natureza**

Na vila de pescadores de *Barravento*, a máquina desejanter investe sobre a castidade de Aruã a proteção da comunidade pela santa. O nome africano de Yemanjá é a contração de Awo omon ejá, que quer dizer algo como “o segredo cujos filhos são peixes”, ou talvez seja melhor algo como “todos seus filhos são peixes mergulhados no seu segredo”<sup>13</sup>, atestando a presença de um profundo inconsciente investido na produção social. A organização do *socius* primitivo depende do resguardo de Aruã, e a natureza toda se revoltará quando o seu corpo for profanado. Todo o barravento trazido por Firmino levará Aruã a confessar seu amor por Naína, cujo casamento só pode se dar sob a tutela de Yemanjá. Eis a saída apaziguadora destas forças incompreensíveis e

A produção desejanter na cultura afro-brasileira: uma leitura de *Barravento* · Adriano H. de S. Ferraz; Sandro K. Fornazari



desagregadoras: a iniciação, a entrega de seu “ori”, sua cabeça, fonte de energia vital, a Yemanjá é uma expiação ritualística que consiste em inscrever seu corpo no corpo pleno da natureza por meio deste objeto parcial que cuida da comunidade como uma mãe, sem exagero, para além de bem e mal.

Naína é central na série de Yemanjá. Seu pai sofreu o ciúme da deusa e ela própria é órfã de mãe por causa de uma quebra da castidade prometida a Yemanjá. Para a história não se repetir, Naína tem de se iniciar e se tornar ela mesma Yemanjá, cumprir com sua obrigação e fazer o sacrifício à santa. É como o caso de cura tribal entre os Ndembu que Deleuze e Guattari analisam no terceiro capítulo de *O anti-Édipo*.<sup>14</sup> A adivinhação procede a uma análise social do território, indicando a causa do mal nas alianças e filiações, nas relações, linhagens, segmentos,

pondo a descoberto o desejo nas suas relações com as unidades político-econômicas [...] Não se trata apenas de descobrir os investimentos pré-conscientes do campo social feitos pelos interesses, mas de descobrir, mais fundo, os investimentos inconscientes feitos pelo desejo, tal como eles passam pelos casamentos do doente, pela sua posição na aldeia, e por todas as posições vividas em intensidade no grupo.<sup>15</sup>

A cantiga principal, que se inicia e se repete durante o filme, é tão onisciente quanto os coros de tragédia grega. Ela conta, numa possível interpretação, uma estrutura de repetição na qual se pede um sacrifício:

“Ejé ki jé l’odo\ Yemonjá’ò\ abó ta belê bê\ iya orô omi’ô”.<sup>16</sup>

Arriscaremos uma tradução do significado desta quadrinha em Yorubá, mantendo aberta a possibilidade de outros sentidos. Ela diz algo do tipo:

“Sangue [ejé] para a obrigação-juventude (ou nadar-banhar) [odo]\ de Yemanjá\ banho (ou proteção) [abó] para pedir-agradecer [bê]\ sacrifício (ou palavra) [orô] para a mãe [ya] das águas [omi]”.

A dificuldade de tradução nos obriga a pensar em que ocasião ela é usada. Não se canta esta cantiga em outra ocasião, tampouco para qualquer Yemanjá. Se canta nas obrigações e homenagens à Yamin Ajê Saluga. É uma cantiga rara e especial cantada no momento de oferenda para a santa. Ajê Saluga é a própria sereia encantadora, para quem se oferecem muitas frutas frescas, fitas coloridas, joias e dinheiro em abundância. Tudo vai embalado numa grande cesta entregue às ondas com destino ao fundo do mar. Filha de Olokun (senhor dos mares), é a única divindade de pele branca como Naína. A tradição conta que Ajê Saluga se transformou numa senhora de uma aparência horrível, foi até a casa de um rei nagô e pediu para usar o seu quarto. O rei perguntou o porquê, e ela respondeu que vomitaria nele todo. Ele perguntou se ela não queria um balde ou se não poderia usar o banheiro, mas ela disse que seria apenas em seu quarto. Mesmo assim o rei permitiu que ela fosse lá, e depois o limparia. Quando o rei apareceu para ver

o que havia acontecido, não encontrou mais pessoa alguma, apenas o quarto todo coberto de pérolas. É por isso que se canta "Ago yamin Ajê Saluga, nabi axé, nabi owo" (Com licença minha mãe Ajê Saluga, vomite força\energia\poder, vomite riqueza\dinheiro).

A história de Naína é tão importante quanto a de Aruã, pois se trata de uma circulação dramática paralela: para Aruã se casar com Naína, é preciso "dar a cabeça" dela para Yemanjá, ou seja, ligar-se intensivamente à santa, rompendo o investimento coletivo de Aruã, por uma filiação marcada em seu rito iniciatório. Além disso, Naína está em profundo conflito com sua "vocaçãõ", e não aceitará, mesmo após a iniciação, ser tomada em transe. O que acontece é que Firmino, ao processar a descodificação dos fluxos, acaba por transmitir ao casal a individuação que ele próprio porta: uma pessoa global, portadora de uma ideia de trabalho assaz liberal. A comunidade ligada a Yemanjá não opera senão por identidades parciais ou de grupo, em que não há os mecanismos modernos (edipianizados) da culpabilidade ou mesmo o superego.<sup>17</sup> Naína e Aruã estão à caminho da privatização de seus órgãos.

Duas redes de sentido em conflito, tendências aparentemente divergentes. A série de Exu: o despacho, a enganação, a sabotagem da rede, a profanação de Aruã, a contestação do mestre. A série de Yemanjá: posse ciumenta e incestuosa de Aruã (que mantém a ordem), morte dos pescadores e de Cota, a profanadora de Aruã, como vingança obscura das forças da natureza, iniciação de Naína como apaziguamento da santa. Tudo se passa como se Yemanjá perdesse Aruã para o devir-Exu de Firmino. Exu substituiu Firmino por Aruã rompendo a reprodução despótica do mestre pescador. Entretanto, é por meio de Naína, que agora é corpo de Yemanjá, que Aruã pode ser tomado em definitivo pela Deusa. O que nos coloca novamente a dúvida: foi Yemanjá mancomunada com Exu que tomou a cabeça de Naína para poder possuir novamente Aruã? Não haveria neste arranjo certo conluio, uma convergência no fundo dessas séries aparentemente divergentes (atração e repulsão do corpo pleno da terra aos objetos parciais nele dependurados)?

Exu tem uma relação mais do que umbilical com Yemanjá. Marabô, que é ao mesmo tempo Exu e Yemanjá, uma mistura de corpos, significa o primeiro grão de areia no fundo do mar que deu origem à vida. Na prática do Candomblé, antes de toda celebração aos orixás, canta-se para Exu, e a cantiga inicial é dedicada a Exu Marabô. E no Xirê do candomblé, a sequência de cantigas para louvar todos os Orixás, a cantiga de Yemanjá Marabô é a última antes do "barravento" do rito, o momento em que a dobra dos atabaques, as síncopes abruptas que batem como palmadas no peito e produzem o transe dos filhos de santo ou de seus aspirantes. No filme, parece haver esta mesma cumplicidade entre Exu e Yemanjá. A força obscura da Natureza põe Exu em jogo para virar tudo de ponta cabeça e fazer, ao fim das contas, a oferenda da prometida (Ja)Naína à Yemanjá, como pedia a cantiga.

\*

Ainda resta o ponto principal, o clímax do filme. Firmino vence a luta contra Aruã. A imagem mostra Firmino erguendo sua cabeça e gritando para a câmera: “É alguém como Aruã que vocês devem obedecer”. Assim se completa a transformação fundamental na história. O que emerge do barravento é um Aruã não apenas desmistificado, mas transfigurado, liberado do jugo da tradição, descodificado/privatizado, capaz de impor-se frente ao Mestre, sair da aldeia para trabalhar e comprar uma rede de pesca e voltar para casar com Naína, descumprindo a profecia que a comunidade fazia a seu respeito. Com Firmino, filho de Exu, o mito vive seu instante de desarranjo, de intromissão do movimento, de abertura no interior do ciclo de repetição. A profanação de Aruã, causada pelo barravento, significa que Aruã não mais repetirá o Mestre, que sua liderança deverá ser provada por ações, pelo cumprimento da tarefa que se propõe: a de trabalhar e trazer uma rede nova para a aldeia, liberando-a da exploração.

Mas o que nos diz a figura do Mestre? É um líder que constitui aliança diretamente com o “dono” do meio de produção da pesca, de quem recebe um privilégio desproporcional frente à injusta partilha dos resultados da produção. A princípio pensamos que, tal como na produção chinesa, que submete o corpo da terra aos interesses do estado despótico se aproveitando dos seus fluxos produtivos, fosse também necessário na produção afro-brasileira uma mediação despótica entre a máquina territorial primitiva e a máquina descodificadora do capital. Contudo, notamos que sempre que uma organização despótica quer se afirmar e tirar proveito desta relação surge o barravento, uma desorganização geral que retira poderes da figura despótica, relativizando-a, descentralizando-a. Não é o Mestre um déspota, que só se apresentaria como ameaça sobrecodificadora exógena. O Mestre é ainda atravessado pela inscrição ao corpo pleno da terra, e sua liderança é relativizada pela presença da mãe de santo. A pesca como meio de produção e troca ela mesma é secundária em relação à produção desejanste da cultura primitiva. A pesca em si é toda atravessada da ritualística da puxada de rede, que pôde ser abstraída de toda sua materialidade, registrada em sua idealidade, diríamos, subsistindo nas belíssimas sessões de umbanda. O que menos importa na pesca é o seu retorno financeiro, o lucro, como um pressentimento do potencial desagregador da quantidade abstrata.

Uma máquina territorial segmentar esconjura a fusão por cisão, impede a concentração de poder mantendo os órgãos de chefia numa relação de impotência para com o grupo: como se os próprios selvagens pressentissem a escalada do bárbaro imperial, que no entanto vai surgir de fora e que sobrecodificará todos os seus códigos. Mas o maior perigo será ainda uma dispersão ou cisão, em que todas as possibilidades de códigos seriam suprimidas: fluxos descodificados a correrem sobre um socius cego e mudo, desterritorializado – esse é o pesadelo que a máquina primitiva esconjura com toda a sua força e com todas as suas articulações segmentares. A máquina primitiva não ignora a troca, o comércio, a indústria, mas esconjura-os, localiza-os, esquadrinha-os, dá ao comerciante e ao ferreiro uma posição subordinada, para que os fluxos de produção não venham quebrar os códigos e substituí-los pelas suas quantidades abstratas ou fictícias.<sup>18</sup>

A cultura ancestral tem a incrível capacidade de recodificar a quantidade abstrata. Aliás, toda máquina social, como diz Deleuze, só funciona rangendo, rebentando, em seus disfuncionamentos. O capital é a própria improdutividade sem a qual a própria produção não poderia ser pensada. A máquina primitiva, por sua vez, só pode proliferar seus códigos sobre fluxos livres.<sup>19</sup> Ela está em conflito não com o fluxo, mas com o mecanismo de descodificação. Analisando do ponto de vista marxista sobre a produção chinesa, onde o déspota se utiliza da fruição do grupo, sobrecodificando-o convenientemente aos seus interesses, o caso de *Barravento* deve referir o corpo da terra não mais ao déspota e sim diretamente à maquinaria capitalista. E isso nos leva a algo interessantíssimo: o dinheiro, do ponto de vista do candomblé, é, pois, desterritorializado do capitalismo, tornando-se ele próprio mais-valia de código. Com base na liturgia, a qual incorpora a moeda e o dinheiro como energia vital nos rituais, oferendas e nos assentamentos de todos os Orixás, principalmente Exu e Ajê Saluga, onde deve haver abundância, constituindo literalmente o corpo do Orixá nas roças de candomblé, nos quartos de santo ou voltando à natureza, ao fundo do mar como oferenda. Eis que esta reversão cria algo que poderíamos arriscar chamar de “produção afro-brasileira” e tem algo a dizer sobre toda a interposição do caráter não produtivo do trabalho no âmago da cultura afro-brasileira, na valorização do trabalho cantado, na produção que não visa a geração de lucro, mas que propõe transversalidade das forças cósmicas, a organização grupal segundo um verdadeiro inconsciente. Eis uma contra-axiomática para prestarmos atenção. A partir da função secundária que é dada às trocas e, por sua vez, a inibição da descodificação realizada pela quantidade abstrata, pôde ser mantida quase que intacta toda a produção desejante do corpo pleno da terra, todo investimento coletivo dos órgãos, toda ordem iniciatória de inscrições da memória na carne (o próprio código prolifera desta experiência concreta e dolorosa). A cultura afro-brasileira é capaz de recodificar os fluxos livres sobre os quais o capitalismo se constituiu, fazendo retroceder a quantidade abstrata a uma própria mais-valia de código.

De todo modo, a fábula da comunidade baiana tradicional narrada em *Barravento* nos parece uma produção muito rica para se pensar a complexidade não apenas da relação entre estas duas formas distintas de socialização, mas também como o próprio discurso panfletário, com sua ambição universalizante, pode se tornar um meio de privatização dos órgãos e uma axiomática da descodificação dos fluxos. No filme há toda a circulação da máquina territorial primitiva, há um jogo despótico meio indeciso e uma descodificação propriamente capitalista. Nosso objetivo não foi diretamente produzir uma análise sobre o filme, mas explorar as conexões entre esses elementos de maneira a fugir dos limites antropológicos universalizantes e encontrar as forças a partir das quais seja possível pensar diferentemente. Queremos afirmar um pensamento afro-brasileiro em sua alteridade radical e proliferação que não se reduza à mera análise de cosmologia, mas que possui implicações práticas na forma de socialização e resistência.

A produção desejante na cultura afro-brasileira: uma leitura de *Barravento* · Adriano H. de S. Ferraz; Sandro K. Fornazari

## bibliografia complementar

FORNAZARI, S. K. "Gilles Deleuze e o cinema de Glauber Rocha". In: PAIVA, R.; ISKANDAR, J. I. (orgs.). *Filosofemas II: arte, ciência, ética e existência, política, religião*. São Paulo: Unifesp, 2016.

NORONHA, J. R. *Entre o templo e a encruzilhada: Barravento-Exu-Firmino-Glauber Rocha*. 2002. 171p. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000243581>>. Acesso em: 27.03.2017.

**\* Adriano Henrique de Souza Ferraz é doutorando em filosofia pela UNIFESP. Sandro Kobol Fornazari é professor do Departamento de Filosofia da UNIFESP.**

<sup>1</sup> Um dos principais conceitos formulados por Deleuze e Guattari em *O anti-Édipo, a produção desejante* é um conceito central do método esquizoanalítico: "destruição das pseudoformas expressivas do inconsciente (universais) e a descoberta dos investimentos inconscientes do campo social pelo desejo". DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O anti-Édipo*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: 34, 2010, p. 172. Aqui temos uma perspectiva inovadora, que parece dar conta de um antigo problema da teoria marxista: a relação entre cultura e capital. Se por um lado foi preciso fazer a crítica da hierarquia psicanalítica do complexo de Édipo, o seu grande alvo teórico (apoteose da pessoa privada exclusivamente capitalista), por outro lado o modelo de economia que se adota desde o princípio, no âmago da ideia de produção desejante, é a economia pulsional da libido, tipicamente psicanalítica.

<sup>2</sup> Sobre o ovo dos Dogons relatados por Marcel Griaule, cf. DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Op. cit., pp. 207-213. Sobre os processos de cura primitiva, pp. 221-223.

<sup>3</sup> *Barravento*. Dir. Glauber Rocha. Ficção, longa-metragem, 35mm, preto e branco. Bahia, 1961, 2.195 metros, 80 minutos.

<sup>4</sup> "No litoral da Bahia vivem os negros pescadores de 'xaréu', cujos antepassados vieram escravos da África. Permanecem até hoje os cultos aos deuses africanos e todo este povo é dominado por um misticismo trágico e fatalista. Aceitam a miséria, o analfabetismo e a exploração com a passividade característica daqueles que esperam o reino divino. 'Yemanjá' é a rainha das águas, a 'velha mãe de Irecê', senhora do mar que ama, guarda e castiga os pescadores. 'Barravento' é o momento de violência, quando as coisas de terra e mar se transformam, quando no amor, na vida e no meio social ocorrem súbitas mudanças". Chamamos a atenção para como este discurso entra em conflito com as sequências de imagens e sons.

<sup>5</sup> Após a derrocada da insurreição liberal, abolicionista e separatista da Sabinada, em 1842, alguns de seus líderes formaram o Liceu Provincial de Salvador, que se tornou em seguida o Colégio Central, onde houve forte influência do comunismo na formação de diversas figuras baianas. Cf. LOPES, J. C. *Identidades políticas e raciais na Sabinada*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH-USP, 2008. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-01122009-092549/pt-br.php>>. Acesso em 03.06.2017. Mas, segundo Carlos Marighella, eram comunistas que não precisaram ler Marx para tornarem-se sensíveis à luta de classes, dado que as condições materiais do povo e as relações de classes já eram por si bastante esclarecedoras. É preciso também levar em conta a influência do comunista Jorge Amado e o seu particular ponto de vista político crivado pelo modo de vida e pela cultura da Bahia. MAGALHÃES, M. *Mariguella, o guerrilheiro que incendiou o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

<sup>6</sup> XAVIER, I. *Sertão mar. Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. Capítulo I: "Barravento: alienação versus identidade".

<sup>7</sup> XAVIER, I. Op. cit., p. 50. Cf. também: "A ficção de *Barravento* comporta-se segundo o modelo das repetições cíclicas, onde o presente segue uma lógica já estabelecida pelo sistema simbólico"

(p. 46). Sobre a impessoalidade das forças que agem sobre as personagens, cf. p. 48: “O enfrentamento se dá como rito de atualização de antagonismos extrapessoais, antagonismos de forças que as personagens podem representar, mas que ultrapassam o nível do aqui e agora humano e social”.

<sup>8</sup> Cf. *Ibidem*, p. 49: “[A representação religiosa,] enquanto manifestação coletiva, só recebe os elogios e celebrações de uma narração que, no seu modo de trabalhar imagem e som, mais de uma vez confirma a sua validade explicativa frente ao mundo”.

<sup>9</sup> KILEUY & OXAGUIÃ. *O candomblé bem explicado: nações Bantu, Yorubá e Fon*. Organização Marcelo Barros. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2015, p. 225.

<sup>10</sup> Xavier já identificava Firmino a Exu e ao barravento enquanto acontecimento abrupto e dissolvente da ordem, mas que rapidamente desaparece, deixando que o mundo se restabeleça. Cf. XAVIER, I. Op. cit., pp. 46-47. No entanto, por conta de Firmino ter se desgarrado para viver como trabalhador urbano e voltar para a comunidade de pescadores com um discurso que visa à consciência de classe e à luta contra a exploração, Xavier prefere vê-lo, em seu retorno, como um elemento extrínseco à comunidade, que age em consonância com “uma análise do exterior da comunidade e sua alienação” (p. 50).

<sup>11</sup> TRINIDADE, L. M. S. *Exu: poder e magia. Olóòrisà - escritos sobre a religião dos orixás*. São Paulo: Ágora, 1981, pp. 3-4.

<sup>12</sup> “A Terra é a grande estase inengendrada [...] a superfície sobre a qual se inscreve todo o processo de produção, sobre a qual são registrados os objetos [...] ela aparece aqui como a quase-causa da produção e objeto do desejo (é nela que cinge o liame do desejo com sua própria repressão)” (DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Op. cit., p. 187); “[...] o procedimento da máquina territorial primitiva é o investimento coletivo dos órgãos; porque a codificação dos fluxos só se faz na medida em que os órgãos capazes, respectivamente, de produzi-los e cortá-los encontram-se cercados, instituídos como objetos parciais, distribuídos e fixados no *socius*. Uma máscara, portanto, é uma tal instituição de órgãos. Sociedades de iniciação compõem os pedaços de um corpo” (p. 189). E ainda: “[...] As mitologias cantam os objetos parciais e sua relação com um corpo pleno que os repele ou os atrai [...] As unidades nunca estão nas pessoas no sentido próprio ou ‘privado’, mas nas séries que determinam as conexões, as disjunções e as conjunções de órgãos. É por isso que os fantasmas são fantasmas de grupo. É o investimento coletivo dos órgãos que liga o desejo ao *socius* e reúne num todo, sobre a terra, a produção social e a produção desejanter” (*Ibidem*).

<sup>13</sup> Tal como a língua grega antiga, o Yorubá apresenta imensas dificuldades de tradução. Em primeiro lugar porque se constitui, na cultura afro-brasileira, sobre uma tradição oral. O Yorubá antigo possui símbolos e ideogramas cujos sentidos compartilham o poder material das coisas. Foi a colonização francesa do centro-oeste africano que sistematizou uma gramática com letras e acentos europeus, bem como reduziu o amplo sentido da palavra a significados representativos que quase sempre falham na indicação, de modo que não podemos oferecer uma tradução precisa das palavras e cantigas tanto pelas variações e mutações sofridas pela oralidade (que em alguns casos muda completamente o fonema, o ritmo, a acentuação, que influi absolutamente no significado de uma palavra, por exemplo: *ogun*=soldado ou anfitrião, *ogún*=herança\herdeiros ou número vinte, *ógún*=guerra, *Ògún*=Orixá *Ògún*, *oògùn*=drogas, *òògùn*=plantas medicinais, *òógùn*=suor, *ó g'un*=faca afiada, *o gun*=perfurado, *ó gún*=esfaqueado, *ó gún ún*=cavaleiro\ciclista) quanto pela dificuldade própria de atribuição de significados às palavras, pelas lacunas de tradução, disputas de interpretação, pela multiplicidade de sentidos que inevitavelmente distorcemos.

<sup>14</sup> DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Op. cit., p. 222. Capítulo 3, tópico 4.2: “Um processo de cura na África”. Aqui os autores retomam um estudo de psiquiatria primitiva feito por Victor Turner em que ele analisa um jovem da tribo Ndembu que é “afeminado, insuportável, vaidoso e fracassa em tudo que faz”. Turner reconhece problemas de pertencimento entre às séries matrilineares e

patrilineares, quando o seu pai morre e o jovem deve retornar à aldeia materna, ficando numa situação de desarranjo. A adivinhação que deve indicar a causa do mal e a terapêutica da cura afirma: a causa é dentária. “Para esconjurar os efeitos do incisivo, o advinho e o médico fazem uma análise social do território e da sua vizinhança, das chefaturas e subchefaturas, das linhagens e seus segmentos, das alianças e filiações: não param de pôr a descoberto o desejo nas suas relações com unidades políticas e econômicas [...] Parece que o incisivo patogênico é, principalmente, o do avô materno. Mas este foi um grande chefe; seu sucessor, o ‘chefe real’, teve de renunciar com medo de ser enfeitado; e seu presumido herdeiro, inteligente e empreendedor, não tem o poder; o chefe atual não é o bom; o doente K, por sua vez, não soube assumir um papel mediador que o teria tornado um candidato a chefe [...]. O médico não organiza um sociodrama, mas uma verdadeira análise de grupo, centrada no doente. Dando-lhe poções, ligando os cornos ao seu corpo para aspirar o incisivo, fazendo rufar os tambores, o médico procede a uma cerimônia entrecortada por paragens e recomeços, fluxos de todos os gêneros, fluxos de palavras e cortes: os membros da aldeia vem falar, o doente fala, invoca-se a sombra, para-se; o médico explica, recomeça tudo, tambores, canto, transe” (pp. 222-223). E ainda: “Definimos a esquizoanálise por dois aspectos: a destruição das pseudoformas expressivas do inconsciente, a descoberta dos investimentos inconscientes do campo social pelo desejo. É deste ponto de vista que é preciso considerar muitas curas primitivas: elas são esquizoanálises em ato” (p. 222).

<sup>15</sup> Ibidem, p. 223.

<sup>16</sup> Devemos esclarecer que a referida letra foi a que ouvimos e transcrevemos do próprio filme. Alguns candomblés cantam de maneira bastante parecida, outros de maneira bem modificada, como o relatado por Altair Oliveira: “Kini jé kini jé olóodò Yemonja ól Ki a sòrò pèléé, iyá odò, iyá odó – (Quem, quem é a dona dos rios? é Yemanjá. A quem nos dirigimos expressando simpatia. Mãe do rio, mãe do rio)”. OLIVEIRA, A. *Cantando para os Orixás*. Rio de Janeiro: Pallas, 2012, p. 139.

<sup>17</sup> Cf. DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Op. cit., pp. 205-220.

<sup>18</sup> Ibidem, p. 157.

<sup>19</sup> “Nunca uma discordância ou um disfuncionamento anunciaram a morte duma máquina social que, muito pelo contrário, se alimenta habitualmente das contradições que cria, das crises que suscita, das angústias que engendra e das operações infernais que a revigoram: o capitalismo aprendeu isso e deixou de duvidar de si”. Ibidem, p. 156.