

Sankofa. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana Ano XII, N°XXII, maio/2019

EPISTEMES MUSICOSMODANÇANTES A PARTIR DE NARRATIVAS AUDIOVISUAIS CARIBENHAS

Liliane Pereira Braga¹

A partir de tarefa epistêmica em abordagens de estudos culturais e opções decoloniais², tenho buscado descentrar alicerces de modernidade/colonialidade em controle de subjetividades como nos propõe Mignolo (2015, p. 10), analisando produções audiovisuais afrodiaspóricas e buscando pensares, viveres e fazeres outros, que se insurgem à outrificação hierarquizante que lhes é imposta pelo Ocidente.

Modos de ser e viver de afro-brasileirxs e caribenhxs³ incluem subjetividades geradas em sistemas de *plantation* que, desde períodos coloniais, vem confrontando racismo epistemológico euro-iluminista de concepção de história universal, racional, linear, progressiva (BRAGA, 2016) por meio de pedagogias performáticas, em que saberes apreendidos são saberes vivenciados.

Neste artigo, proponho uso de narrativas audiovisuais como fonte de pesquisa histórica, desafiando o poder do arquivo eurocêntrico (TROUILLOT, 1995) e relacionando matrizes culturais afrodiaspóricas de Brasil e de Caribe, a partir de filmes aqui analisados: “Como conquistar a América em uma noite” (Canadá-Haiti, 2004, dir.: Dany Laferrière), “Teorema” (Cuba, 2012, dir.: Mariela Lopez Galano) e “O tempo dos Orixás” (Brasil, 2014, dir.: Eliciana Nascimento)⁴.

As narrativas em questão apontam entrelaçamentos entre Brasil e Caribe em proposta a modos de ser comunitariamente compartilhados que incluem afroepistemologias e

1 Doutora pelo programa de Pós-Graduação em História Social da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). E-mail: lilianepbraga@gmail.com.

2 Assumo opção que dispensa o “s”, para diferenciar da passagem do momento colonial a momento politicamente não-colonial (ver WALSH, 2013, p. 25).

3 Coerentemente às intervenções de feminismos e à relevância das discussões de gênero nos Estudos Culturais, optou-se por utilização da letra “x” no lugar dos artigos definidos “o” e “a”, em contraposição a noção binária ocidental heterocentrada. Em Estudos Culturais, contribuições desde feminismos tiveram papel de reorganizar o campo de pesquisa social a partir de introdução do pessoal como campo político, acarretando em mudanças no objeto de estudos que, nas palavras de Hall (2009, pp. 196-197), foram completamente revolucionárias em termos teóricos e práticos – devido à centralidade das questões de gênero e sexualidade para a compreensão do poder. O uso do “x” também está em consonância com linguagem desobediente e militante promovida por zapatistas (WALSH, 2013, p. 8).

4 Informações complementares dos filmes em questão e discussões que dão ensejo a este artigo podem ser encontradas em trabalho apresentado na ANPUH São Paulo de setembro de 2016 sob o título “Cinemas afrodiaspóricos contemporâneos: modos de ser e viver em crítica a *ethos* coloniais norte-hemisféricos” (BRAGA, 2016).

afroepistemológicas “desde adentro” (GARCÍA, 2010) e saberes-fazeres em contracorrentes à modernidade-colonialidade, a partir de manifestações de expressão críticas que traduzem visões na contramão de realidade histórica que o ocidentalismo impõe sobre Caribe insular, sobretudo presentes em correntes ideológicas e expressões culturais, literárias, artísticas e historiográficas em estudo “desde Haiti” realizado por Casimir (2016)⁵. Tal entrelaçamento segue algumas pegadas localizadas nas três narrativas filmicas em questão, conforme apontado a seguir.

1. CUBA, HAITI, ITUBERÁ: ILHAS QUE SE REPETEM

Caribe insular e Caribe continental compõem a região geográfica cujo nome rememora o etmo *kairibe*, do idioma *loko* de povos originários do tronco linguístico arauaque (FERRERA-BALANQUET, 2017). Na parte continental, o Caribe inclui territórios de países como México, Venezuela, Colômbia. Para além dessa delimitação de perspectiva euro-ocidental, está proposta de Caribe-cultural, que não se encontra banhado pelo mar de mesmo nome. Este, no caso do Brasil, incluiria região Norte e Nordeste, até a Bahia (GLISSANT, 2001). De outra perspectiva, incluiria Rio de Janeiro e Nova Orleans (Luisiana, Estados Unidos) (BENÍTEZ ROJO, 2009).

O autor cubano (*Op. cit.*) trabalha noção de “ilha que se repete” desde Cuba, embora tratando Caribe de forma mais ampla, a partir de identidade cultural que traduz como aquática por sua sinuosidade e pelo desdobrar irregular do tempo, que resiste aos ciclos de relógio ou calendário:

O Caribe é o reino natural e imprevisível das correntes marinhas, das ondas, das dobras e redobras, da fluidez e das sinuosidades. É, no fim das contas, uma cultura meta-arquipélago: um caos que retorna, um *detour* sem propósito, um contínuo fluir de paradoxos; é uma máquina *feed-back* de processos assimétricos, como é o mar, o vento, as nuvens, a Via Láctea (...) e a matemática fractal (BENITEZ ROJO, 2009, pp. 51-52).

Para encontrar-se com o Caribe de que fala o ensaísta, é preciso caminhar por searas que envolvem o mítico das civilizações que contribuíram para a formação da cultura caribenha. O mítico que se atualiza no rito, e como a dança, alimenta o indivíduo de força cósmica. "A dança é propriamente integração do movimento ao espaço e ao tempo", afirma Sodré (1988, p. 124). O pensamento do autor baiano se junta ao do pensador cubano quando fala da repetição e da improvisação como dois traços básicos da musicalidade africana:

5 Importante lembrar perspectiva de autorxs afro-colombianxs que, decolonialmente, redimensionam outras partes do Caribe continental, denunciando perspectiva racista de elites das Américas que delimitaram rigidamente fronteiras ao associarem Caribe a negrxs e a atraso (WALSH, 2013), de perspectiva capitalista-desenvolvimentista.

É inelutável a repetição: nos fenômenos naturais, no ciclo das estações e dos dias, na linguagem, no amor, na própria dinâmica do psiquismo (...). Acentuar o caráter repetitivo da existência é também entrar no jogo da encantação [magia] ou do mito que resistem ao efêmero, ao passageiro. O mito implica a eterna reiteração de uma mesma forma, de um destino, mas dando margem a variações. A improvisação é precisamente a ativação da margem mítica – que permite o confronto de um instante real, imediato, particular (provindo de uma base matricial) – com a temporalidade instituída pela vida social e produtiva (*Op. Cit.*, p. 131)

O “jogo musical negro” de que fala Sodré nega o tempo coercitivo da produção, que “dissolve temporalidades particulares” e por meio do tempo que se repete, a exemplo do ritual, “reanima-se o sentimento de comunidade” (1988, p. 131) presente em Brasil e Caribe.

Apresentando variantes quanto aos grupos étnico-culturais que deram origem a sua conformação, os diferentes Caribes têm entre constantes, em sua origem, povos originários de Abya Ayala⁶ e povos africanos das partes Oeste e Central do continente. O que se pode afirmar mais precisamente é que perpassa sua identidade – sem querer esgotá-la nessa definição – o imprevisível que também marca culturas compósitas de que fala Glissant (2005, p. 38), gestadas a partir do ventre do navio negreiro. Culturas compósitas de mulheres negras que caminham “de certa maneira”, como diz Benítez Rojo (2009), que pode ser pensada como o caminhar de quem equilibra baldes com água, trouxas de roupa ou cestos que transportam a quitanda ou outros itens da lida diária, como em cenas haitianas do filme “Como conquistar a América em uma Noite”.

Quando as mulheres do Caribe já não têm o balde sobre a cabeça, conservam o caminhar pelo qual mantêm a coluna ereta e no qual faz-se um meneio com os quadris. Um caminhar em que a consciência está em cada músculo do corpo. Como proposto em técnicas que visam combater *stress* (noção gestada e vivida desde o Ocidente), por meio de ativação de consciência corporal que, em Caribe, tem estado permanentemente ativa, consciência que se volta para dentro: a atenção ao corpo não é mental, mas culturalmente gestada, permitindo manutenção da postura, respiração ativa e sentidos presentes. No Nordeste, que no mapa político euro-brasileiro vai do Maranhão à Bahia, ainda se veem mulheres equilibrando “suas lidas” sobre a cabeça. No estado do Rio de Janeiro também é possível encontrá-las, talvez não mais na capital como foi popular por ocasião do Brasil colônia; à exceção, talvez, dos antigos quilombos, hoje favelas (GASPAR, 2007). Muniz Sodré nos fala ainda da postura corporal de mulheres negras como parte importante de identidades

6 Nome que expressa cosmovisão de integração seres humanos-cultura-natureza, utilizado pelo povo *kuna*, originário do atual Panamá, para se referir ao que hoje chamamos “América”. Em linguagem *kuna* ou *gunadule*, *Abya Yala* significa “território salvo, preferido, querido por Paba e Nana”, em sentido extenso, também pode significar “terra madura, terra de sangue”. A terra seria composta de “Abe” ou “sangue” e “Ala”, espaço, território, que vem da Grande Mãe (SILVA, 2013, p. 474).

constituídas no interior de comunidade litúrgica afro-brasileira (SODRÉ, 2015, p.195).

Nesse Caribe cultural, vegetações típicas de ambientes quentes e úmidos compõem o lugar. E mesmo em ambientes urbanos, elas surpreendem, invadindo o quadro da tela, roubando a cena, como se nota nas ilhas de “Teorema” (Cuba), “Como conquistar...” (Haiti) e “O Tempo dos Orixás” (Ituberá - Bahia).

Aí a flora não se restringe a compor a paisagem. Certamente, obtém-se o frescor da sombra de suas árvores, o que é um alento (a saúde emocional de seres humanos e animais agradece), sabendo desfrutá-la de um modo outro, relacionando-se com o reino vegetal e não apenas ocasionando a sua destruição como se tem feito a partir de episteme moderno-colonial. Tal forma está presente na codificação-decodificação de florestas-bibliotecas de que fala Fu-Kiau Bunseki ([2016]), e que será tratada um pouco mais adiante.

2. PEDAGOGIAS PERFORMÁTICAS

Em tradições de oralidade, histórias são dramatizadas porque narradas com voz, corpo e sentimento. Ideias são expressas por sua representação, compondo noção de teatralização. Tal forma de transmitir conhecimento prescinde do papel, prescinde do suporte bidimensional da tela do computador, privilegiando o suporte vivo, matéria prima do arquivo duplo de que fala Diagne (2012). Cada vez que uma narrativa oral⁷ é dramatizada ocorre atualização histórica, o que permite que culturas orais acompanhem a historicidade humana de forma dinâmica, em oposição à perspectiva de tradição enquanto sinônimo de tradicionalismo. O pensar de povos *sob regime de oralidade* é um pensar imagético, metafórico, performático, alheio a abstrações conceituais (ANTONACCI, 2016, pp. 7-9). Há aí uma pedagogia insurgente política, epistêmica e existencialmente, como propõe Catherine Walsh (2013, p. 30).

Performatividades próprias de comunidades orais segue na contramão da abstração de um tempo evolutivo linear, de fatos que se sucedem uns aos outros, sem anunciar acontecimentos de natureza distinta da história que se pretende única-oficial-universal. Emergem em noção de tempo cíclico da natureza, em que se evidenciam a junção entre diferentes planos de temporalidade, junto a modos de teatralização de outros gêneros orais que dão conta do que é efetivamente vivido (ANTONACCI, 2016, p. 12) em Áfricas de dentro e de fora do continente. As diferentes

⁷ Narrativas filmicas afro-caribenho-diaspóricas acompanham noção de narrativa oral que se renova, em oposição a práticas discursivas pautadas na escrita. “A função primária da comunicação escrita é facilitar a sujeição” (DIAGNE *apud* ANTONACCI, 2016, p. 17).

temporalidades se apresentam no encontro entre tempo cosmológico (o tempo da natureza, o tempo dos mitos, o tempo dos acontecimentos incontrolláveis por parte de seres humanos) e o tempo cronológico, não o do deus grego Cronos, mas o que o Ocidente lhe tomou emprestado e subverteu em tempo da produção em série, o tempo do “viver para trabalhar” e não do “trabalhar para viver” (MIGNOLO, 2015, p. 8).

O tempo cíclico é o tempo de busca de harmonia entre seres humanos, natureza e cosmos. Ele conforma um ritmo de vida que a modernidade-colonialidade tem inferiorizado e aviltado. Da superposição entre esses diferentes tempos é composta a música produzida em Brasil e Caribe. Música que interessa à modernidade-colonialidade se pasteurizada e rotulada sob suas terminologias racializantes e racistas, a exemplo da *Axé Music*, que “pastichizou” o vocábulo de origem iorubá que traduz o princípio de força vital no candomblé de nação ketu (CASTRO, 2011, p. 4).

Tempo cíclico e improvisado que se encontram nos seis princípios fundamentais da canção e da dança antiga da África cruzaram os mares, aportando no lado de cá do Atlântico. São eles: domínio de um estilo de performance percussiva; propensão para registros sonoros múltiplos; superposição de canto e de contracanto; controle do pulso interno (a marcação é mantida em compasso na mente numa “confusão de registros diferentes”); padronização com fraseado em tempos fracos de acentos melódicos e coreográficos; e, por último, canções e danças de alusão social. Tais princípios afrocompartilhados evidenciam “unidades culturais africanas” que têm ligado cidadãs da África Centro-Ocidental (*Op. Cit.*, pp. 16-17) ao continente invadido por Cristóvão Colombo e, ainda mais enfaticamente, de Brasil e Caribe Afro.

Quando se pensa em lugares em que o cotidiano se dá na rua ou na parte externa do ambiente das paredes de um núcleo familiar, acolhendo famílias estendidas ou membros da comunidade em um único ambiente, sabe-se poder encontrá-los em Brasil e Caribe. No filme “Como conquistar...”, na capital haitiana, onde a vida se dá comunitariamente, vendedorxs estão pelas ruas. Pessoas conversam em banco na calçada. Não no interior de condomínios fechados ou shopping centers. Sendo assim, o tempo é o tempo da chuva e do sol: se há sol, sai-se a rua para vender os itens do sustento diário. Se não há, possivelmente não haverá mercado nem feira naquele dia. Em determinada cena, as mulheres passam vendendo abacaxi equilibrando os balaies sobre suas cabeças. No seu percurso, elas cantam - não anunciando o produto, mas cantam o que lhes dá sentido cantar. E se o cosmos – o invisível – lhes avisa de algo, por percepção trabalhada na relação

entre corpo-cosmos-cultura, sua intuição lhes permite ouvir a mensagem. Tal como na cena em que as vendedoras oferecem um exemplar do fruto para Fanfan, que está sentado à calçada com seu amigo Raymond, desolado com a notícia da morte de sua amada, Roselyne. Ele pergunta o preço quando a mulher lhe oferece o abacaxi, e quando ela responde se tratar de um presente, ele, com naturalidade, aceita.

Em “Teorema”, cenas que narram a trama das personagens são intercaladas a cenas com imagens da vida cotidiana na Havana desse segundo decênio de século XXI ocidental. Cuba nos apresenta “temporalidades outras”, como o tempo dos homens de meia-idade que vendem frutas e legumes sentados, tranquilamente, na esquina de uma rua sem fazer alardes; o tempo do ambulante que passa de bicicleta vendendo mandioca e que faz seu anúncio utilizando-se de sinais já conhecidos da comunidade (em vez de anúncios por autofalantes de gerigonças eletrônicas de cidades capitalistamente-ocidentalizadas); o tempo da mulher que empurra o bujão de gás pela calçada e que, possivelmente, o instalará com as próprias mãos para, depois, utilizá-lo no preparo do alimento do dia; diferenciando-se do serviço próprio de sociedades moderno-coloniais de *delivery*, em que o bujão de gás pode ser comprado sem que xs moradorxs saiam de sua casa.

Em “O tempo dos Orixás”, Lili e sua mãe saem para buscar ervas medicinais na mata. O tempo da cura é o tempo que o tempo da erva leva para ser colhida ou buscada, é o tempo que leva para cicatrizar um machucado e não o tempo do medicamento que custa “o olho da cara” de patente de alguma multinacional. Acompanhando a *performance* de sua mãe, Lili aprende a reconhecer as plantas em seu *habitat* natural e a conhecer suas propriedades. Está presente aí uma pedagogia performática ou um comportamento, nas palavras de Sodré (1994) “onde o elemento natural seria o parceiro do homem [de seres humanos, eu diria] num jogo em que mundo e cosmos se encontram”. A atitude ecológica radical de que fala o autor “não é o resultado de nenhuma vontade individual, mas de uma visão cósmica do grupo [negro] que torna necessária uma confraterniza o com as plantas, os animais e os minerais” (*Ibid.*, pp. 121-122).

A pedagogia performática de regimes de oralidade inclui usos criativos da língua. É o caso do *creole* haitiano e do francês falado por cidad xs⁸ educadxs no Haiti ou por país haitianxs na diáspora, como no filme de Dany Laferri re. Importa pensar na dimensão da linguagem, rela o construída com as palavras em rela o   literatura e   poesia (GLISSANT, 2011, p. 45), que não

8 Utilizo o x (cidad xs) em referência a co-presença feminina e masculina proveniente de linguagem insurgente propostas por zapatistas e referenciada por Walsh (2013, p. 25).

necessariamente é escrita – ou, ainda que escrita, não necessariamente é parte de cânones euro-referenciados, podendo fazer parte da seara do “popular” afro-nativo, caso da literatura de cordel do nordeste brasileiro. Noções poético-filosóficas deste intelectual martinicano são aqui fundamentais. Para Glissant (2011, p. 31), línguas crioulas foram conformadas na imprevisibilidade do encontro de “elementos heterogêneos”, não havendo que não seja crioula, segundo o autor. A criouliização por ele proposta é noção fundamental por permitir ao mundo reconhecer que é originalmente composto de comunidades compósitas e não de comunidades atávicas, como proposto pelo euro-ocidente-iluminista. No sentido da criouliização, destitui-se concepção de “línguas da folclorização” cunhada desde pensamento colonial-continental para línguas crioulas, o que torna possível a alteridade, colocar-se em relação, processo tão fundamental para seguirmos na direção de avanços de ideais democráticos em contraponto a retrocessos que estão sendo (re)vividos em dias atuais desde sistema-mundo euro-ocidental.

Na conformação de língua haitiana, colonialmente chamada de “créole”, encontros aconteceram a partir de falares de povos taínos que se encontravam na região, do francês usado no século XVI e línguas africanas provenientes de povos Kongo, Angola, Daomé, Iorubá, Bamana, Mande e Igbo (THOMPSON, 2011, p. 162).

Sem a conformação de língua crioula de perspectiva europeia, em Cuba e Brasil houve rearticulação de língua e linguagem trazida pelo colonizador (no masculino, propositalmente) branco-europeu. Segundo Yeda Pessoa de Castro (2011), qualquer falante nativo de uma língua tende a transferir para essa segunda língua, que lhe é estranha, hábitos linguísticos e articulatórios de sua língua primeira. Por aqui, a consequência mais direta do tráfico transatlântico foi a alteração da língua portuguesa, o que se fez sentir em todos os setores, léxico, semântico, prosódico, sintático e, principalmente, na língua falada.

A autora analisa a presença de bantuísmos no português falado no Brasil, onde foi publicada a primeira gramática de Kimbundo no século XVII. Ela aponta marcas lexicais culturais bantu compartilhadas por toda a sociedade brasileira, em composições que veiculam termos tirados do contexto sagrado e esvaziados com extensão de sentido ao serem apropriados pelo português brasileiro.

Calcula-se que dos 75% dos quatro milhões de indivíduos trazidos em escravidão para o

Brasil a maioria era proveniente dos reinos do Congo e do Ndongo, de falas quimbundo e quicongo, e foram distribuídos por todo o território brasileiro do começo do tráfico, no século XVI, ao seu final, no século XIX, aos quais vieram se juntar, em número relativamente menor, mas igualmente importante, a partir do século XVIII, os de fala umbundo de Benguela (CASTRO, 2011, p. 4)

Teodoro Díaz Fabelo ([19--?]) aponta que “em Cuba se falaram tantas línguas bantu como os povos trazidos sob a denominação de congos”. Segundo o pesquisador, contaram-se 60 desses povos, cujas línguas foram desaparecendo, mas deixaram resíduo como também ocorreu aos “indocubanos” e aos “lucumíes” (estes, correspondentes a povos iorubás em Cuba). Entre os resíduos lexicais de origem bantu que se encontram no país estão palavras como *maní, bemba, gangulero, sambia, mayimbe, congo, sunsún, mojarra, tojosa, mondongo*, entre outras (FABELO, [19--?], p. 14). Demais influências compõem o castellano-afro falado em Cuba incluem ainda línguas faladas por povos *mandinga, wolof, haussá, iorubá e calabar* (ORTÍZ, 1991, p. 3). Em questão de pronúncia, há que se notar o chamado “seseo”, aspiração do *s* em final de sílaba, trocada de *r* por *l*, entre outros (*Ibid.*, p. VIII).

Em “Teorema”, o uso de vocábulos como *asere, chamaco, mosorongo, changana, fula*, se fazem presentes nos diálogos de Cokie, Farah (sua namorada) e seus colegas de ensino médio. Segundo Fabelo (19--?, p. 10), “fula” significa pólvora, originário do país da etnia fula, que sabiam fabricá-la. Por analogia, pode-se inferir que passou a significar “raiva” (como diz o ditado, onde há fumaça, há fogo), uso com que aparece no filme quando Fara descreve o humor de sua mãe ao saber de sua nota baixa na prova do dia anterior. Com exceção desta última palavra mencionada, nota-se que as demais são polissílabos, característica marcante em palavras bantu citadas por Fabelo (*Ibid.*, p. 13) e em dois dos exemplos (“mosorongo” e “changana”), há presença do fonema “ng” introduzido no castellano com os “afronegrismos” de que fala Ortiz (*Op. Cit.*, p. 3).

Já em “O Tempo dos Orixás”, nota-se a influência de línguas africanas no português brasileiro de que fala Castro (2011) quanto ao uso de próclise (quando o pronome pessoal antecede o verbo), a dupla negação (“Eu não vou não”, responde Lili à demanda da mãe em buscar folhas) e a pronúncia de vogais após consoantes mudas (*pi-neu, adi-vogado*), que aparecem com frequência nos diálogos da narrativa.

A comunicação marcada por metáforas, provérbios e o que, no nosso país, é referido por ditos “populares” aparece em todos os filmes. Na primeira cena que se passa no Haiti em “Como conquistar...”, lê-se na lateral de um caminhão “Um homem que evita violência é um sábio, não um

covarde”. Quando Raymond previne o amigo haitiano Gégé antes de sua viagem ao Canadá, sobre a dificuldade que imigrantes têm encontrado para entrar naquele país, ele usa a “a bola passa, mas o homem não” (LAFERRIÈRE, 2010, p. 13). Em “Teorema”, o apelido pelo qual um dos personagens é chamado perpassa toda a narrativa, com metáforas, até a cena derradeira – vale o *spoiler* – em que “o peixe morre pela boca” fica como moral da história.

Como último aspecto a ser mencionado de pedagogia performática (sem pretender esgotá-la), está gestualidade que marca a comunicação de povos *sob regime de oralidade*. Nos filmes analisados, alguns gestos chegam a substituir palavras; outros compõem a comunicação em conjunto com a fala.

Em “Como conquistar a América em Uma Noite”, Raymond pega no lóbulo da orelha de Gégé com os dedos polegar e indicador, fazendo um movimento para baixo, como que puxando sua orelha, em momento em que ele demonstra concordar que Gégé é um rapaz sagaz, que não se deixa passar para trás. Na cena, não é proferida palavra sequer.

Em “Teorema”, a mãe de Cokie oferece o suco que ela serve ao sobrinho Pescado com um movimento com a cabeça, acompanhado de um movimento de nariz e dos lábios fechados em formato de bico.

Ao se defender das acusações feitas pela mãe, Pescado fala e movimenta de forma circular (para cima e para fora) ombros, braços e mãos.

Está-se diante aqui de formas de ser e estar no mundo próprias de povos de matrizes orais em que corporeidades constituem linguagens, em oposição ao corpo-anulado, moldado à funcionalidade da produção do capital (ANTONACCI, 2015). Faz-se presente nas narrativas descritas resultados de encontros de grupos humanos que, insurgentemente, têm povoado culturalmente as Américas e, mais particularmente, moldado saberes-corporificados em Brasil e Caribe.

3. GIRASSOL, FLOR-DE-COLÔNIA, COMIGO-NINGUÉM-PODE: FLORA PARA ALÉM DE ORNAMENTO

Em cena que a menina Lili é iniciada para Iemanjá dentro de água de cachoeira, mulheres-do-santo se utilizam de folhas de flor-de-colônia (nome euro-científico *Alpinia speciosa*) em sua limpeza ritual.

As propriedades dessa planta, que já era tradicionalmente usada por nativos da etnia tupi guarani no Brasil-Nativo, tem elencada extensa lista, aqui resumida: abortiva, antibacteriana, anti-hipertensiva, antiulcerogênica, anti-stress, calmante, depressora do sistema nervoso central, digestiva, diurética, estimulante da motilidade intestinal, purificador sanguíneo, sedativa, tônica, vermífuga; sendo indicada para tratar artrite, asma, catarro, diarreia, dor de cabeça, febre, hipertensão, micose, taquicardia, tosse, úlcera (COLÔNIA, 2016).

As informações sobre plantas de poder, como também são chamadas as plantas que alto poder curativo, têm circulado no âmbito dos “saberes populares”, aqueles que o Ocidente julgou menores aos saberes “escolarizados”, “institucionalizados”, próprios de lógica da racionalidade instrumental. Em sabedorias para as quais se pleiteiam aqui o status epistemológico de que fala Gomes (2010), aprende-se vivencial e intergeracionalmente: a iniciação é parte da pedagogia performática. No filme, o uso da flor-de-colônia não é pela ingestão, mas pelo contato com partes do corpo, com a pele, com o campo energético da criança que está sendo iniciada. Há aí visão integral de seres humanos (como seres compostos de matéria, alma e campo vibracional ou energético) e da relação de seres humanos com natureza (mundo visível) e cosmos (mundo invisível); presumindo-se, assim, o sujeito total da cosmovisão negra, “sujeito articulado consigo mesmo e com os outros em comunidade” (SODRÉ, 1988, p. 143). Para que haja a cura almejada (e que envolve o espírito), a vivência que implica sentidos (tato, olfato, paladar, audição, visão) se faz necessária, não bastando a reza (mentalização) e inexistindo noção de milagre, como proposto em visão de mundo religiosa euro-cristã-ocidental. Em religiosidades afro-indígena-brasileiras, não há o que religar (tal qual enuncia o termo “religião” de origem no latim), uma vez que nunca o mu-ntu (FU-KIAU, 2001) afrodiaspórico imerso em universos de *unidade cósmica* não se desligou do sagrado, presente no mundo ao redor e no âmbito do invisível.

No curta-metragem “Teorema”, outra planta de poder se faz muito presente. Conhecida no Brasil como “comigo-ninguém-pode”, o nome sugere se tratar de uma planta de proteção que afasta energias negativas e mau-olhado. Registrada como *Dieffenbachia picta Schott* em estudos euro-ocidentais, é uma planta tóxica, que pode trazer danos ao organismo se ingerida (PLANTAS, 2016). De perspectiva afro-cosmológica, tal propriedade se apresenta também no plano vibracional energético.

No mesmo filme, a presença do girassol na sala da casa de Farah demarca, junto a referências que incluem a sopeira amarela e a boneca negra em trajes da mesma cor, culto a Nossa

Senhora da Virgem do Cobre, patrona de Cuba, expressão “supersincrética” a partir do tríptico composto por Atabey (mãe dos lagos e rios taínos, protetora dos fluxos femininos, dos grandes mistérios do sangue que experimenta a mulher, progenitora do Ser Supremo desse povo nativo), Nossa Senhora (proveniente de Illescas e gerada por duas estampas distintas da Virgem Maria que foram parar nas mãos dos caciques da região caribenha de *Cueiba*) e Oxum (a senhora dos rios dos iorubás que às vezes se mostra gentil e auxiliadora; outras vezes se manifesta como uma entidade insensível, caprichosa, volúvel, podendo chegar a ser malvada e traiçoeira), conforme Benitez Rojo (2009). Para o autor, há aí um fluxo de significantes que atravessou a barreira espaço-temporal caribenha, unindo Cuba às bacias hidrográficas dos rios Orinoco e Amazonas, ampliando Caribes para geografias alheias a sua origem.

4. EPISTEMES MUSICOSMODANÇANTES OU UNIDADE CÓSMICA EM PENSARES DE MOVIMENTO

Em modos de ser e viver caribenhos, o cotidiano proverbial e performatizado conforma modos outros de produzir e transmitir conhecimentos, insurgentes a racismos coloniais, a partir de vivência tridimensional-corpóreo-sensorial de tempos (re)vividos pluralmente e não de tempo lido na letra bidimensional do papel ou de abstração teórica singularizada (BRAGA, 2016, p. 12). As pedagogias performáticas de que fala Antonacci (2016) emergem dessa forma de produção/transmissão de conhecimento sem serem reconhecidas enquanto tal. Compondo tais pedagogias, estão “epistememes musicosmodançantes” que expressam conhecimentos gestados no interior de visão de mundo de unidade cósmica em que o movimento – circular, cíclico – não cessa. Em que o que é produzido em laboratório não é a única forma de reencontro com a saúde, constituindo apenas um meio possível de restabelecê-la, mas não o principal, nem o mais eficaz, meio de equilíbrio com ela.

Para que haja vida, a célula (de qualquer ente vivente) se divide, divisão essa que tem ritmo, tem som. Metaforicamente, a célula dança. A vida no plano visível tem seu correspondente no plano invisível, chamado euro-cristianamente de morte, em contraposição a morte-e-vida em constante movimento, em dançar constante. Concepção de mundos (visível e invisível), em que a comunicação no trânsito entre eles é efetiva, havendo necessidade em decodificar informação proveniente do mundo que tudo vê, onde moram aqueles que podem nos guiar nas adversidades, por serem mais sábios do que quem está no mundo visível, e que a este plano podem retornar (FU-

KIAU, 2001). O equilíbrio no movimento (dança) dos cosmos, com o qual somos um, passa por rituais performáticos. Neles, as vidas dos vários reinos se encontram e também os quatro elementos.

Para que seres humanos, coletivamente, cantem e dançam celebrando o sagrado – segundo Sodré (1988, p. 122-123), o ritmo é o que junta o que antes estava separado: indivíduo e cosmos –, confecciona-se o tambor que carrega em si no o de *ser um* com o cosmos: ao manipular elementos de todos os reinos (mineral, vegetal, animal) para fabricá-lo, seres viventes são manipulados, seres inanimados dotados de forma de comunica o que vibra (energeticamente, ritmicamente). Em no o de equilíbrio de energia de mundos que se v em e que não se v em muitos são os aprendizados necessários para dominar comunica o e, com ela, saberes pluriversais. Profundas e irmanadas são as “epistemes musicosmodançantes” que, desde saberes-fazeres e enunciados situados, pode-se depreender de documentos fílmicos afrodiaspóricos em contextos caribenhos.

RELA O DAS FONTES

Comment conquérir l'Amérique en une nuit [filme cinematográfico]. Dany Laferri re (Dire o). (2004). 96 min. Montreal: Boréal Filmes. DVD.

Sinopse⁹

Acabado de chegar a Montreal com aspira o de conquistar a América seduzindo mulher loira, Gegê, jovem haitiano de 30 anos, desembarca na casa de seu tio Fanfan, um homem caseiro que trocou a poesia por um bom e velho táxi. Sob o signo do humor e cordialidade, coadjuvado por um agradável banquete do qual participam também Andr e e Denise, g meas quebequenses de evidentes contrastes, os alegres personagens fazem um balanço de suas vidas, suas lembranças e seus fantasmas. Na televisão, onipresente no ambiente, diversas personalidades fazem um retrato c mico das sociedades da América do Norte. No espaço de uma noite que terminará de maneira inesperada, os dois hil rios protagonistas tentarão conquistar... a América!¹⁰

9 Junto de sinopse oficial dos demais filmes, constará uma descri o da trama central por estar ausente da sinopse.

10 «*Fra chement arriv    Montréal avec pour mission de conquérir l'Amérique en charmant la femme blonde, Geg , jeune Haïtien dans la trentaine, débarque chez son oncle Fanfan, un homme casanier qui a troqué la poésie contre un bon vieux taxi. Sous le signe de l'humour et de la convivialité et d'un agréable festin auquel participent Andrée et Denise, deux jumelles québécoises aux contrastes évidents, nos deux joyeux lurons font le bilan de leur vie, de leurs souvenirs et de leurs fantasmes.   la télé, omniprésente dans le récit, diverses personnalités dressent un amusant portrait de la société nord-américaine. L'espace d'une nuit qui se terminera de façon inattendue, les deux*

Ficha técnica

- País: Canadá
- Ano de lançamento: 2004
- Gênero: Comédia
- Direção: Dany Laferrière
- Roteiro: Dany Laferrière

Atuações¹¹

- Michel Barrette: proprietário da loja de conveniência
- Pierre Brassard: ministro
- Claude Charron: apresentador programa televisivo M Plus
- Fabienne Colas: Roseline
- Pierre Curzi: deputado
- Sophie Faucher : Denise
- Maka Kotto: Fanfan
- Dany Laferrière: escritor
- Gaston Lepage: agente aduaneiro
- Didier Lucien: Raymond
- Pascale Montpetit: apresentadora do programa televisivo M Plus
- Maxime Morin: Candice
- Michel Mpambara: Gegê
- Widemir Normil: Dieuseul
- Sonia Vachon: Andrée

Trilha sonora

- Théodore Beaubrun : chansons et musiques haïtiennes
- Boukman Eksperyans : chansons et musiques haïtiennes
- Serge Nicol

Direção artística

- Geneviève Blais

Produtoras

désopilants protagonistes tenteront de conquérir... l'Amérique!» Fontes:
<www.ffm-montreal.org>. Acesso: 8 Nov. 2017.

<http://elephantcinema.quebec/films/comment-conquerir-l-amerique-en-une-nuit_70199/>. Acesso: 26 Out 2017.

11 Nomes dos personagens indisponíveis para este filme, com exceção dos sete personagens que protagonizam a narrativa.

- Boréal Films (Québec)
- Les Films Équinoxe (Québec)

O Tempo dos Orixás [filme cinematográfico]. Eliciana Nascimento. (Direção). (2014). 21 min. Salvador; San Francisco State University. Disponível em:

< <http://www.thesummerofgods.com/filme/>>. Acesso em: 12 out. 2016.

Sinopse

A produção conta a experiência de Lili, uma menina de sete anos que tem o dom de se comunicar com os ancestrais. Em uma visita à sua avó, que é líder espiritual no interior da Bahia, a menina descobre que tem uma missão com os orixás.¹²

Trama do filme

Lili chega à ilha onde mora a avó, Dona Rosa, acompanhada da mãe e de dois irmãos. Em meio a tarefas que vai realizar na mata, a menina tem visões, nas quais “recebe a visita” de Exu. O mensageiro a adverte que a ilha não terá seu equilíbrio de volta enquanto a comunidade não voltar a realizar a festa para Iemanjá. Paralelamente ao processo de iniciação espiritual de Lili para Iemanjá, a avó falece, indicando que o bem-estar da comunidade pode ser assegurado com a manutenção da tradição viva entre membros da comunidade.¹³

Ficha técnica

- País: Brasil
- Ano lançamento: 2014
- Gênero: Drama, família, fantasia
- Direção: Eliciana Nascimento
- Roteiro: Eliciana Nascimento
- Música composta por: George Kallis
- Fotografia: Benjamin Watkins
- Câmera: San Francisco State University

12 Fonte: <https://filmow.com/o-tempo-dos-orixas-t191362/ficha-tecnica/>. Acesso em: 26 Out 2017. Acesso em 14 Nov. 2017.

13 Não há pessoas racializadas como brancas entre personagens de *O Tempo dos Orixás*. As personagens citadas são pessoas classificadas como negras, segundo critérios do IBGE (de pele parda e preta), sendo perceptível miscigenação com povos originários

Atuações

- Lili (Isabela Santos)
- Mãe de Lili (Josi Reis)
- Dona Rosa, vó (Rosalinda Santos)
- Elegua (Lucas Santos)
- Iemanjá (Jamile Alvez)
- Oxum (Johsi Varjão)

Teorema. [filme cinematográfico] Mariela Lopez Galano (Direção). Havana: [s.p.]. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=7W2lmkQGNQg>>. Acesso: 10 out. 2016.

Sinopse

Um jovem se une a *delinquentes* na cidade de Havana e se envolve em vários problemas. Sua mãe o ajuda a sair deles.¹⁴

Trama do filme

O casal de namorados Koky e Farah são estudantes de ensino médio em Havana. Filho único criado pela mãe que trabalha em um restaurante, Koky é amigo de Pescado, aparentemente, filho de um conhecido próximo de sua mãe que se encontra fora do convívio social (aparentemente, por conflito com a lei). Pescado vive com a mãe, o padrasto e o meio-irmão mais novo. Com uma vida “à margem”, falta às aulas, vive de pequenos contrabandos e acaba por envolver Koky, a quem confia celulares contrabandeados, que são confiscados em sala de aula pelo jovem professor Eusébio.

Outro grupo em conflito com a lei é comandado pelo jovem Ruso, com quem Pescado tem uma dívida. Ao cobrar dívidas de Pescado, a serem honradas com a venda dos celulares, Ruso e seu grupo fazem dos celulares confiscados por Eusébio mote para o desenvolvimento da trama na qual os caminhos de todos os personagens se entrelaçam e o *Teorema* de Pitágoras, ensinado em sala de aula por Eusébio, faz as vezes de metáfora para aprendizado dos jovens.¹⁵

Ficha técnica

14 *Un joven se une con delinquentes en la ciudad de La Habana metiéndose en varios problemas y su madre lo ayuda a salir de ellos.*

Fonte: <http://www.cinematotecacubana.com/scripts/prodView.asp?idproduct=2005>. Acesso em: 26. Out. 2017.

15 Personagens citadas incluem pessoas racializadas como negras, “morenas” e brancas, tanto entre jovens em conflito com a lei como entre estudantes. Para informação completa quanto à racialização das personagens, ver ficha técnica do filme, junto da relação das fontes da pesquisa.

- País: Cuba / Color
- Ano: 2011

- Duração: 60 min aproximadamente¹⁶
- Gênero: Drama
- Idioma: Espanhol
- Formato: DVD / NTSC
- Direção: Mariela López Galano

Atuações:

- Koky (César Domínguez)
- Farah (atriz não localizada)
- Eusébio (Marlon Pijuán)
- Avô do Eusébio (Félix Pérez)
- Pescado (Rayssel Cruz)
- Mãe da Farah: Maria Teresa Pina
- Pai da Farah: Omar Alí
- Mãe de Pescado: Larisa Veja
- Mãe de Koky (atriz não identificada)
- Musulungo (ator não localizado)
- Jose (ator não identificado)
- Ruso (ator não identificado)

Outrxs atorxs

- Leandro Cáceres, Frank Cuesta, Reinier Morales, Kevin Gamboa.

Atuações Especiais

- Larisa Vega, Omar Alí, Maria Teresa Pina, Félix Pérez.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTONACCI, Antonieta. **Memórias ancoradas em corpos negros**. São Paulo: EDUC, 2015.

_____. História e pedagogia em “lógica oral”: Hall e o “Espetáculo do Outro”. In: **Projeto História**: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, no. 56. São Paulo: EDUC, 2016.

BENÍTEZ ROJO, Antonio. **La isla que si repite**: el Caribe y la perspectiva posmoderna. Guaynabo: Editorial Plaza Mayor, 2009. Disponível em:

< <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-isla-que-se-repite-para-una-reinterpretacion-de-la-cultura-caribena/>>. Acesso em: 11 out. 2016.

¹⁶ A versão do *YouTube* tem 45 minutos.

BRAGA, Liliane P. Cinemas afrodiaspóricos contemporâneos: modos de ser e viver em crítica a *ethos* coloniais norte-hemisféricos. In: ENCONTRO ESTADUAL DA ANPUH SÃO PAULO, XXIII, 2016, Assis. Anais do XXIII Encontro Regional de História da ANPUH-SP. São Paulo: ANPUH-SP, 2016. Disponível em: http://www.encontro2016.sp.anpuh.org/resources/anais/48/1467998676_ARQUIVO_Anpuh_LilianeBraga_ArtigoVersaoFinal.pdf. Acesso em: 11 out. 2016.

CASIMIR, Elinet Daniel. Pensamiento crítico caribeño: génesis y posturas epistemológicas. Trabalho apresentado no Primeiro Encontro Internacional sobre Pensamento Crítico no Caribe insular promovido por Proyecto de Investigación PAPIIT Pensamiento Anticolonialista en el Caribe Insular Francófono del Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe-CIALC de la Universidad Nacional Autónoma de México, realizado de 30 de agosto a 2 de setembro de 2016 na Cidade do México.

CASTRO, Yeda Pessoa de. Marcas de africania no português brasileiro. **Revista Científica Digital Africanias.com**, Salvador, n.1, 2011. Disponível em: http://www.africaniasc.uneb.br/pdfs/n_1_2011/ac_01_castro.pdf. Acesso em: 12 out.2016.

COLÔNIA: a planta medicinal. [s.l.]: Plantas que curam, [s.d.]. Recuperado a partir de: http://www.plantasquecuram.com.br/ervas/colonia.html#.V_v5nMmo36k. Acesso em: 10 out. 2016.

DANY Laferrière: films from a poet's imagination, Special 2-DVD Set. How to conquer America in one night (DVD 2). Direção: Dany Laferrière. Intérpretes: Michel Mpambara, Maka Kotto, Sonia Vachon, Maxime Morin, Fabienne Colas e outros(as). Roteiro e diálogos: Dany Laferrière. Quebec: Boreal Films, 2004. 1 DVD (96min): son.; color.; 35mm.

DIAGNE, Mamousse. Lógica do escrito, lógica do oral: conflito no centro do arquivo. In: HOUTONDJI, Paulin (org.). **O antigo e o moderno**: A produção do saber na África contemporânea. Luanda: Edições Pedago, 2012.

FABELLO, Teodoro Díaz. **Diccionario de la lengua conga residual en Cuba**. Colección Africanía. Santiago de Cuba: Casa del Caribe, 19--?

FERRERA-BALANQUET, Raúl Moraquech. Pedagogías creativas insurgentes. In: WALSH, Catherine. **Pedagogías decoloniales**: práticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. Tomo II. Quito: Abya-Yala, 2017. (Série pensamento decolonial).

FU-KIAU, Kimbwandende Kia Bunseki. **African cosmology of the Bântu-Kôngo, Tying the Spiritual Knot**: Principles of Life and Living. Nova Iorque: Athelia Henrietta Press, 2001.

_____. **A visão bantu kôngo da sacralidade do mundo natural**. Tradução de Valdina O. Pinto. Salvador: ACBANTU, [s.d.]. Disponível em:

<<http://www.acbantu.org.br/img/Pdfs/sacralidadedomundonatural.pdf>>. Acesso em: 11 out. 2016.

GALANO, Mariela López. (Direção). (2012). **Teorema**. [filme cinematográfico] Havana: [s.p.]. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=7W2lmkQGNQg>>. Acesso: 10 out.2016.

GARCÍA, Jesús Chucho. Afroepistemología y afroepistemológica. In: WALKER, Sheila. **Conocimiento desde adentro: los afrosudamericanos hablan de sus pueblos y sus historias**. La Paz: Fundación Pedro Andavérez Peralta; Afrodiáspora Inc.; Fundación Interamericana; Organización Católica Canadiense para el Desarrollo y la Paz; Fundación PIEB, 2010.

GASPAR. **Periafricana-Brasileiroz**. In: Frente 3 de Fevereiro. Zumbi Somos Nós: Diáspora afronética. São Paulo: Frente 3 de Fevereiro, 2007. Faixa 8. Disponível em: <<http://www.frente3defevereiro.com.br/>>. Acesso em: 03 out. 2016.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. 1ª reimpressão. RJ: Editora UFJF, 2013.

GOMES, Nilma Lino. **Intelectuais negros e produção do conhecimento: algumas reflexões do conhecimento sobre a realidade brasileira**. In: SOUSA SANTOS, Boaventura; MENESES, Maria Paula (orgs). Epistemologias do Sul. São Paulo: Cortez, 2010.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. Estudos Culturais e seu legado teórico. In: _____ **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

_____. **Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales**. RESTREPO, Eduardo; WALSH, Catherine y VICH, Victor (ed.). Bogotá: Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana; Lima: Instituto de Estudios Peruanos; Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador; Popayan: Enviñon Editores, 2010.

LAFERRIÈRE, Dany. **Comment conquérir l'Amérique en une nuit: scénario**. Montréal: Boréal, 2010.

MIGNOLO, Walter. Prefácio. In: FERRERA-BALANQUET, Raúl M. **Andar erótico decolonial**. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2015.

MUNANGA, Kabengele. **Riso Negro e Identidade**. In: Congresso Brasileiros de Pesquisadores(as) Negros(as) (COPENE), 8ª ed. Belém do Pará. Conferência realizada em 1º. de agosto de 2014.

NASCIMENTO, Eliciana. (Direção). (2014). **O tempo dos orixás**. [filme cinematográfico] Salvador: San Francisco State University. Disponível em: < <http://www.thesummerofgods.com/filme/>>. Acesso em: 12 out. 2016.

PLANTAS tóxicas: comigo-ninguém-pode. Campo Grande: Toxicologia, [s.d.]. Recuperado a partir de: <<http://www.portaleducacao.com.br/farmacia/artigos/524/plantas-toxicas-comigo-ninguem-pode>>. Acesso em: 12 out. 2016.

SILVA, José de S. La pedagogía de la felicidad en una educación para la vida: el paradigma del “buen vivir”/ “vivir bien” y la construcción pedagógica del “día después del desarrollo”. In: WALSH, Catherine (ed.). **Pedagogías decoloniales**: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. Tomo I. Quito: Abya Yala, 2013

ORTÍZ, Fernando. **Glosario de afronegrismos**. Havana: Editorial de Ciências Sociais, 1991.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**: a forma social negro-brasileira. Rio de Janeiro: Vozes, 1988.

_____. A cultura negra como atitude ecológica. In: SCHWARTZ, Jorge; SOSNOWSKI, Saúl (orgs.). **Brasil**: o trânsito da memória. São Paulo: EDUSP, 1994.

_____. **Claros e escuros**: identidade, povo, mídia e cotas no Brasil. 3ª. Ed. Rev. e Ampl. Rio de Janeiro: Vozes, 2015.

TROUILLOT, Michel-Rolph. **Silencing the past**: power and production of History. Boston: Beacon Press, 1995.

WALSH, Catherine. **Interculturalidad, Estado, Sociedad: Luchas (de)coloniales de nuestra época**. Quito: Ediciones Abya-Yala, Universidade Andina Símon Bolívar, 2009.

_____. (ed.). **Pedagogías decoloniales**: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. Tomo I. Quito: Abya-Yala, 2013. (Série pensamento decolonial).

_____. **Lo pedagógico y lo decolonial**: entretejiendo caminos. Querétaro: En cortito que's pa'largo, 2014.