

Terremoto Clandestino: A música rompe fronteiras¹

Terremoto Clandestino: Music shatters borders

Júlia Motta²

Resumo: A partir de janeiro de 2019, reúne-se semanalmente no Rio de Janeiro o bloco Terremoto Clandestino, formado por pessoas em situação de refúgio, imigrantes e brasileiros. Por meio de um trabalho etnográfico, acompanhei durante um ano o bloco intercultural que conta com integrantes de diversos países da África, América Latina e Europa. Neste artigo, procuro refletir como a criação do Terremoto Clandestino colabora na construção de narrativas identitárias e na busca para desconstrução de estereótipos, nos quais as diferenças socioculturais das pessoas em situação de refúgio muitas vezes não são levadas em conta. O artigo pretende mostrar também como as letras e as performances do grupo tornam-se ferramentas de luta política contra o machismo, o racismo e a xenofobia. Mais do que estabelecer uma nova atividade cultural na cidade, os ensaios e apresentações do grupo vêm se firmando como um entre-lugar, em que se questiona a condição de estar refugiado no Brasil.

Palavras-chave: Terremoto Clandestino; Diáspora; Refúgio; Entre-lugar e fronteira; Música.

Abstract: From January 2019, the Terremoto Clandestino block, made up of refugees, immigrants and Brazilians, meets weekly in Rio de Janeiro. Through ethnographic work, I followed the intercultural block for a year, which includes members from different countries in Africa, Latin America and Europe. In this article, I try to reflect how the creation of the Terremoto Clandestino collaborates in the construction of identity narratives and in the search for the deconstruction of stereotypes, in which the socio-cultural differences of people in situations of refuge are often not taken into account. The article also intends to show how the group's lyrics and performances become tools of political struggle against machismo, racism and xenophobia; More than establishing a new cultural activity in the city, the group's rehearsals and presentations have established themselves as an inter-place, in which the condition of being refugees in Brazil is questioned.

Keywords: Terremoto Clandestino; Diaspora; Refuge; Between place and border; Music.

¹ Este artigo é um desdobramento da minha dissertação de mestrado intitulada “Levo o chão de onde vim: Narrativas de mulheres em situação de refúgio no Rio de Janeiro”, com orientação da professora Dra. Adriana Facina, apresentada no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT) da Universidade Federal Fluminense (UFF), em agosto de 2020.

² Mestre em Cultura e Territorialidades pela UFF. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2232-7939>. E-mail: juliafmotta@gmail.com.

INTRODUÇÃO

Se este artigo emitisse som começaria após o haitiano Bob Selassie soltar os pulmões no *konè*, instrumento tradicional do Rara³, música popular do Haiti. Pois é esse o ritual que dá o início aos ensaios e apresentações públicas do Terremoto Clandestino. O bloco é formado por pessoas em situação de refúgio de diferentes países africanos, como República Democrática do Congo, Angola e Gâmbia; ou latino-americanos, como a Venezuela, além de imigrantes com vistos humanitários, como os haitianos e outros imigrantes provindos da Argentina, do Uruguai, do Senegal, da França e da Itália. Há também diversos brasileiros que não apenas tocam, como colaboram diretamente com a estrutura do bloco, com instrumentos musicais, caixas de som e microfone para apresentações.

Desde janeiro de 2019, acontecem os ensaios, que são abertos e semanais. A partir de fevereiro do mesmo ano, começaram as apresentações em bairros variados do Rio de Janeiro: Gamboa, Botafogo, Rocinha, entre outros; e fora do Rio, em cidades como São Gonçalo. A criação do bloco surge como um *entre-lugar*, tal como apontou BHABHA (1998), com seus sujeitos descentrados, fragmentados.

A globalização cultural é figurada nos *entre-lugares* de enquadramentos duplos: sua originalidade histórica, marcada por uma obscuridade cognitiva; seu “sujeito” descentrado, significado na temporalidade nervosa do transicional ou na emergente provisoriamente do “presente”. A transformação do globo em um projeto teórico cinde e duplica o discurso analítico no qual ele está incrustado, à medida que a narrativa de desenvolvimento do capitalismo tardio se defronta com sua persona fragmentada pós-moderna e que a identidade materialista do marxismo é estranhamente rearticulada nas não-identidades psíquicas da psicanálise (BHABHA, 1998: 297).

A primeira vez que ouvi falar sobre o Terremoto Clandestino foi em dezembro de 2018 no “Especial de Natal conexões pela paz”, na Biblioteca da Maison de France, no Centro do Rio de Janeiro. A atividade foi realizada pela Mawon⁴, que tem o haitiano Bob como um dos sócios-fundadores. O evento contou com oficinas, música, dança e comida. No fim das apresentações, Bob falou sobre a criação do grupo musical e ressaltou a importância de existir uma atividade cultural permanente, que abra espaço para as pautas das lutas das pessoas em situação de refúgio e imigrantes terem mais escuta e visibilidade.

Acompanhei diversos ensaios, apresentações, reuniões e grupos de WhatsApp do Terremoto Clandestino por mais de um ano. Neste artigo, pretendo narrar o surgimento do bloco, como se estruturaram enquanto coletivo, sua música autoral, ensaios e algumas apresentações realizadas. Na fundamentação teórica, busco abrir um diálogo com o conceito de *entre-lugar* de Homi Bhabha e os termos *fronteira* e *‘mestiza’* de Glória. Proponho, ainda, uma reflexão sobre o papel da música na diáspora do Atlântico negro de Paul Giroy.

³ “Rara: celebração de rua e procissão religiosa de caráter sonoro-performático realizada durante o período da quaresma, ligada à prática do *vodou*. O *Vodou* é uma religião afro-haitiana, cujas origens provêm principalmente do Daomé e do Congo” (MASCHIO SANTOS, 2018: 171).

⁴ Criada por um casal franco-haitiano, a Mowon foi fundada em 2017 e é uma das principais promotoras de atividades culturais com e para pessoas em condição de refúgio e imigrantes no Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.facebook.com/mawondumonde/>. Consultado em 02/04/2019.

UM ABALO DE IDEIAS, UMA EXPERIÊNCIA DE ORGANIZAÇÃO SOCIAL

Em janeiro de 2019, o bloco Terremoto Clandestino começou a acontecer. Em pouco tempo passou a reunir de 15 a 20 músicos em situação de refúgio e imigrantes, em sua maioria, que vivem no Rio de Janeiro. Os ensaios, nos meses de janeiro e fevereiro, foram realizados nos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio), localizado no Parque do Flamengo, às sextas-feiras pela manhã. A partir de março de 2019, o Terremoto passou a ensaiar aos domingos, no Posto 3 da Praia do Flamengo, por um pedido dos próprios integrantes que tinham dificuldade de transporte até o MAM e por se sentirem muito isolados no local. Em maio de 2019, passaram também a ensaiar às quartas-feiras à noite, na Praça Paris, na Glória.

Comecei a frequentar os ensaios do Terremoto Clandestino – que costumam durar em torno de 3h – logo no início dos encontros, a partir do final de janeiro de 2019. Já estava fazendo pesquisa de campo com uma das cantoras do grupo para a dissertação de mestrado e fui acompanhá-la. Ruth nasceu em Angola e com apenas um mês de vida foi levada pela mãe para o Congo para fugir da guerra. Na adolescência, precisou sair do Congo para voltar a seu país, pois o conflito havia se intensificado por lá. Foram cinco meses de travessia entre uma viagem de barco pelo mar e andando pela floresta. Em 2014 veio para o Rio de Janeiro com seus dois filhos e grávida do terceiro. Nos últimos anos conseguiu realizar o sonho de ser cantora e atriz. E foi acompanhando o bloco que estabeleci uma relação com a outra interlocutora da pesquisa, Mariama. A gambiana de 30 anos foi prometida aos 9, casou-se aos 12 e teve uma filha com 13. Três anos depois conseguiu fugir e migrou primeiro para o Peru, chegando ao Brasil em 2015, onde vive hoje com a filha e um de seus irmãos. É idealizadora de uma marca de roupas africanas que também tem uma proposta que vai além da estética, a de conectar e valorizar a história, a memória e a ancestralidade africana.

Sem que eu pedisse, depois de umas três semanas comparecendo a todos os ensaios, sempre chegando no horário marcado e ficando até terminar, fui incluída no grupo de WhatsApp do bloco. O grupo fora criado para comunicar ensaios e possíveis apresentações. Além dos músicos presentes regularmente, estão também o produtor brasileiro Rafael⁵ e alguns músicos que tocam esporadicamente. A partir desse momento, foi possível entender melhor a estrutura do Terremoto Clandestino, uma vez que nos ensaios conseguia observar um pouco, mas por meio do WhatsApp houve uma facilidade maior para compreender as relações e papéis que cada um exerce naquele coletivo.

No bloco, o Bob tem uma função de liderança. Não apenas porque a ideia partiu dele, mas por sua formação musical. Se Bob não pode ir a um ensaio, automaticamente, o encontro não acontece. Como seus braços direito e esquerdo estão o produtor cultural brasileiro Rafael e a gambiana Mariama. No bloco, ela faz parte do coro e toca chocalho, que aprendeu durante os ensaios. Mas sua força maior está nas palavras. Foi escolhida naturalmente como uma das líderes para falar nas apresentações do Terremoto Clandestino.

⁵ Alguns nomes de integrantes do Terremoto Clandestino foram alterados para preservar suas identidades.

A partir desse trio, há o músico argentino Martin, que reside no Rio de Janeiro há muitos anos e toca em diversos blocos da cidade. Foi ele quem trouxe boa parte dos músicos para o Terremoto Clandestino. Havia também outro músico haitiano, o Jean, que junto com Martin, revezavam-se como maestros do bloco. Mas Jean voltou para o Haiti o que abalou um pouco essa sintonia, uma vez que Martin não tem todo o conhecimento musical de Jean. A partida dele aponta um dos desafios que um grupo formado por imigrantes e pessoas em situação de refúgio enfrenta: o fato dos integrantes poderem, a qualquer momento, deixar a cidade, o país.

Há também três brasileiros que se destacam quanto à organização do grupo. Uma é Camila, que lidera a equipe de comunicação, sendo responsável pelas redes sociais e pela parte financeira do grupo – ao lado de Bob, Rafael e Mariama –, atividade que ela já exerce em outros blocos no Rio. E dois músicos da turma de sopros: Fred, que é o responsável pela parte técnica, com apoio de caixas de som, microfone e até estúdio de gravação. E outro é o Pedro, que se tornou o designer das artes de divulgação do Terremoto Clandestino. É importante destacar também os três cantores: Ruth (Angola / Congo), Yves (Congo) e a venezuelana Lia, que se somou ao grupo a partir de abril de 2019, a convite dos outros venezuelanos do coletivo. Sua entrada marcou um novo caminho do repertório, que passou a contar também com algumas músicas latinas (e não apenas as letras autorais, que aprofundarei mais adiante).

Algumas semanas depois de ingressar no grupo geral de WhatsApp do bloco, fui incluída no grupo da equipe de comunicação. Foi aí que minha atuação começou a mudar dentro do grupo. Até então, estava mais observando as relações e as dinâmicas, mas, a partir desse momento, comecei a exercer uma função de apoio à direção e à comunicação. Tornei-me a responsável por escrever as atas de reuniões, alguns posts em redes sociais e até participar mais de perto da parte administrativa do bloco, uma vez que fui incluída também no grupo do comitê organizador do Terremoto Clandestino. Durante os ensaios e shows, passei a ter a tarefa de registrar em fotos e vídeos as apresentações para que depois essas imagens possam ser usadas tanto na divulgação do bloco nas redes sociais, como material de arquivo do grupo, quanto para análise posterior das apresentações.

Em sua estrutura, o Terremoto Clandestino conta com cinco comissões, que foram apresentadas na reunião do grupo, em abril de 2019. A questão de quem compõe as lideranças das comissões, o tempo de atuação de cada um à frente de uma comissão e o estatuto do bloco são assuntos que ainda estão sendo discutidos dentro do coletivo e que causam algumas discórdias. O fato da maioria do bloco ser formada por pessoas de diferentes nacionalidades gera uma multiplicidade de vozes e formas de ver o mundo e de estar nele. Porém, os debates costumam ser pacíficos.

A seguir, apresento uma tentativa bem inicial de mostrar como os integrantes do Terremoto Clandestino se organizam, mas longe ainda de ter elementos suficientes, tal como William Foote Whyte, em *Sociedade de esquina* (2005), para esquematizar essas relações e influências existentes no interior do grupo.

- **Equipe de Som:** Com Fred (sopro / brasileiro) e Bob (percussão / Haiti). Responsáveis pelos instrumentos que faltam, equipamento de som nas apresentações e até gravação em estúdio;

- **Equipe de Produção:** Com Bob, Mariama (voz e percussão / Gâmbia), Rafael (produtor / Brasil), Martin (percussão / Argentina) e Camila (percussão / Brasil). Responsáveis por organizar os shows e conseguir novas parcerias para a banda;

- **Equipe de Comunicação:** Com Camila, Júlia (comunicação / Brasil) e Pedro (sopro / Brasil). Responsáveis pela comunicação interna da banda dando os informes importantes de eventos e atas de reunião. Além de cuidarem da comunicação externa do grupo, hoje feita por meio das redes sociais (Facebook e Instagram);

- **Administração Financeira:** Com Mariama e Camila. Responsáveis por prestar contas para a banda do dinheiro arrecadado, assim como fazer pagamentos.

- **Equipe de Atividades Extras** (faltam responsáveis por essa comissão): A ideia é ter atividades, como oficinas de dança, percussão, canto, ministradas por integrantes de diferentes nacionalidades, numa mistura de ritmos e línguas.

De maneira geral, nos ensaios, essa estrutura é dissolvida e todos acabam ocupando um lugar horizontal no grupo. A dinâmica é realizada em roda para que todos possam tocar seus instrumentos se olhando nos olhos. A maior parte dos músicos chega atrasada nos ensaios. Pelo que escutei de alguns integrantes, é uma prática comum em outros blocos do Rio de Janeiro. Ruth, Bob e Pedro costumam ser os primeiros a chegar. A cada encontro há um objetivo que vai desde trabalhar um trecho de uma música, as vezes, um ritmo. Quem define isso é Bob, que costuma ouvir também a demanda dos demais integrantes.

É nesse tempo de espera por outros componentes que acontecem as conversas informais que vão além da música. Como muitos trabalham, têm filhos ou moram longe, acabam se concentrando em realmente usar o tempo do ensaio para treinar o repertório e, quando possível, discutir assuntos sobre o funcionamento do bloco ou apresentações. Mas quando há demora de um mínimo de integrantes para dar início ao ensaio, há espaço para as conversas. Uma vez cheguei em um ensaio no MAM e eles estavam falando sobre a relação do tema do refúgio e da mídia. Havia uma crítica em comum por parte de todos, de como diversas matérias de jornais contribuírem para um olhar pejorativo sobre alguns países. Bob destacou:

A mídia é assim: vai falar do Haiti e mostra só imagens do que seria o Gramacho [lixão do Rio] lá do Haiti. Aí esse é o Haiti. Mostram só um lado. É cansativo ver isso sempre. Você pode mostrar o Rio [de Janeiro] só pelo o lado bonito, mas você pode fazer uma matéria só mostrando o lado feio (BOB, Parque do Flamengo, fevereiro de 2019).

Dois integrantes venezuelanos, Sander (cordas) e Jorge (sopro), comentaram que sentiam que a mídia estava fazendo o mesmo ao tratar a situação política e econômica da Venezuela. O grupo ainda seguiu debatendo como a mídia também colaborava para difamar a imagem da pessoa em refúgio, colocando-a num lugar de vítima, que precisa ser assistida.

Quando já há um quórum mínimo, começa o ensaio a partir do sopro de Bob no *kone*. Eles repassam o repertório e vão trabalhando o enfoque do dia. Ao fim, se há tempo e disposição, conversam sobre questões do Terremoto Clandestino. Em um dos dias, usaram a conversa para debater qual seria o nome da música que eles fizeram. Bob sugeriu “Diversidade”, o venezuelano Sander propôs “Integração”, a brasileira Nina (percussão e coro) falou “Resistência”. Camila sugeriu um nome que pudesse usar os diferentes sotaques do bloco, vindos de línguas como português, francês e lingala. Foi quando o venezuelano Sander teve a ideia de “IntegraSom”, unindo algumas das propostas apresentadas. O nome foi aprovado, embora ele praticamente não seja citado no dia a dia pelo grupo.

Durante os ensaios no MAM, poucas pessoas paravam enquanto público para ouvir as músicas. Quando o faziam era por alguns minutos apenas. A mudança de local, dia e hora dos encontros semanais, refletiu bastante nesse aspecto. Os ensaios aos domingos à tarde, na Praia do Flamengo, trouxeram maior visibilidade ao grupo. A todo momento há pessoas em volta do bloco, ouvindo, dançando, filmando o Terremoto Clandestino.

COLETIVOS QUE CRIAM LAÇOS, FORMAM REDES E ABALAM ESTRUTURAS

A música é uma das ferramentas culturais que permite a conexão entre pessoas, uma forma de identificação que se torna – por meio das melodias e letras – um meio de expressão dos diversos sentimentos e de lutas. O Terremoto Clandestino é um dos exemplos de grupos musicais que se formaram em meio à diáspora, do encontro de pessoas que migraram por diferentes motivos.

A diáspora, de acordo com Paul Giroy, tornou-se menos um argumento a respeito da identidade, da hibrididade e da globalização; das culturas viajantes e do mecanismo disciplinar “do Estado, do que uma muda disputa sobre os códigos que irão regular a maneira pela qual a história das culturas negras no século XX será escrita” (GILROY, 2012: 23).

A ideia da diáspora nos encoraja a atuar rigorosamente de forma a não privilegiar o Estado-nação moderno e sua ordem institucional em detrimento dos padrões subnacionais e supranacionais de poder, comunicação e conflito que eles lutaram para disciplinar, regular e governar. O conceito de espaço é em si mesmo transformado quando ele é encarado em termos de um circuito comunicativo que capacitou as populações dispersas a conversar, interagir e mais recentemente até a sincronizar significativos elementos de suas vidas culturais e sociais. Esta versão da diáspora é distinta, porque ela enxerga a relação como algo mais do que uma via de mão única (GILROY, 2012: 20).

Uma pessoa que é obrigada a sair de seu país por guerra, perseguições ou violações de direitos humanos e desloca-se para um novo espaço, precisa reconstruir sua vida e fazer novos laços. Começa, então, a escrever uma nova história a partir da forma como ocupa aquele lugar e de como interage com as pessoas que vivem ali. Há uma reconfiguração do espaço por meio do encontro com o outro, das mudanças internas e externas que esse deslocamento provoca. Entretanto, muitas vezes, a pessoa nessa situação de refúgio localiza-se num espaço transitório, com perda física e simbólica de seu território. Giroy (2012) observa como a música auxilia nesse deslocamento do olhar para sua própria trajetória, na reapropriação de suas experiências.

O que era inicialmente sentido como maldição – a ausência de lar ou exílio forçado – é reapropriado. Torna-se afirmado e é reconstruído com base de um ponto de vista privilegiado a partir do qual certas percepções úteis e críticas sobre o mundo moderno se tornam mais prováveis. Deve ser óbvio que essa perspectiva incomum foi forjada a partir das experiências de subordinação racial. Desejo sugerir que ela representa também uma resposta aos sucessivos deslocamentos, migrações e viagem (forçadas ou não) que passaram a constituir as condições de existência específicas dessas culturas negras (GILROY, 2012: 224).

As músicas do Terremoto Clandestino narram experiências compartilhadas do encontro entre pessoas em situação de refúgio e imigrantes, em que a sociabilidade se torna fundamental na negociação dessa nova realidade. São esses coletivos que permitem a criação de novas formas de vínculos entre aqueles que compartilham experiências semelhantes. Assim, criam-se espaços de troca e solidariedade e a possibilidade de recuperar relações, recursos e significados. São essas redes que viabilizam novas reconfigurações sociais, novos laços entre essas pessoas em situação de refúgio. Desse encontro, saem fortalecidos com pautas em comum, como a luta contra a xenofobia, o racismo e o machismo.

Assim, narrar o surgimento do bloco é uma forma de redirecionar o olhar não apenas para as tragédias de suas travessias, mas também perceber como se posicionam e se reconstróem no local onde se reestabelecem. O Terremoto Clandestino surge, portanto, a partir da reflexão do que BHABHA (1998) propõe de como o novo entra no mundo, por meio do hibridismo cultural, nas brechas, na negociação.

Estou mais comprometido com elemento “estrangeiro” que revela o intersticial, que insiste na superfluidade têxtil de dobras e pregas e que se torna “elemento instável de ligação”, a temporalidade indeterminada do intervalar, que tem de participar da criação de condições pelas quais “o novo entra no mundo”. O elemento estrangeiro “destrói também as estruturas de referência e a comunicação de sentido do original” não simplesmente negando-o, mas negociando a disjunção em que temporalidades culturais sucessivas são “preservadas no mecanismo da história e ao mesmo tempo canceladas” (BHABHA, 1998: 312).

O repertório do grupo é composto não apenas por ritmos diferentes, mas por uma mistura de línguas. É a mestiçagem como potência. Para a pesquisadora chicana Gloria Anzaldúa, a ‘*mestiza*’ refere-se àquela que, nascida em uma cultura, posiciona-se entre duas culturas, estendendo-se sobre todas as três culturas e seus sistemas de valores. “*La mestiza* enfrenta uma luta de carne, uma luta de fronteiras, uma guerra interior. (...) *La mestiza* é um produto da transferência de valores culturais e espirituais de um grupo para outro.” (ANZALDÚA, 2005: 707).

Anzaldúa aponta que a ‘*mestizagen*’ é uma alternativa para se desvencilhar da cultura dominante e que permite pegar uma nova trilha, quebrar paradigmas ao criar uma consciência na forma de estar e lutar no mundo. O trabalho da consciência mestiça é o de desmontar a dualidade sujeito-objeto que a mantém prisioneira (ANZALDÚA, 2005). Entendemos que o Terremoto Clandestino pode ser apresentado como um grupo mestiço, não apenas pela mistura das diferentes origens de seus integrantes, de suas línguas, como por suas músicas.

A nova mestiza enfrenta tudo isso desenvolvendo uma tolerância às contradições, uma tolerância às ambiguidades. Aprende a ser uma índia na cultura mexicana, a ser mexicana de um ponto de vista anglo americano. Aprende

a equilibrar as culturas. Tem uma personalidade plural, opera em um modo pluralístico – nada é posto de lado, o bom, o ruim e o feio, nada é rejeitado, nada abandonado. Não apenas sustenta contradições como também transforma a ambivalência em uma outra coisa. (ANZALDÚA, 2005: 706).

A música IntegraSom do Terremoto Clandestino tem aproximadamente 10 minutos. É composta por, pelo menos, quatro ritmos diferentes, de quatro países: Congo, Angola, Senegal e Haiti. O Brasil está representado na batida afrofunk e latino-americana. É cantada em vários idiomas, o que reforça uma marca identitária do bloco, sua interculturalidade. Compreendo, por tanto, que essa característica de cantar em várias línguas é fundamental para o grupo, pois reforça a sua proposta enquanto coletivo e dá ênfase à identidade linguística.

A primeira parte da música autoral do Terremoto Clandestino é cantada em lingala: “Salaozonga, mamaeee / Salaozonga, mamaeee / Bana ba leli yo na nzembo / Salaozonga”. A letra significa não demora para voltar ou volta logo. O congolês Yves Abdalah (voz), que dos 10 aos 14 anos esteve na guerra do Congo como criança-soldado e está há 10 anos no Brasil, conta que a letra fala de ausência, do choro pelo que faz falta: a mãe África. Ele explica que essa é uma música sobre saudade, que se canta quando alguém está na guerra ou num campo de batalha. “*Antigamente, as mulheres africanas iam num campo e plantavam mandioca e os homens iam caçar. Cada um no seu lugar cantava a música para lembrar da família*” (YVES, Parque do Flamengo, fevereiro de 2019).

LETRAS QUE REPRESENTAM LUTAS

No livro *Nó em pingo d’água: Sobrevivência cultura e linguagem* (2016), Adriana Facina, Adriana Lopes e Daniel Silva trazem artigos que “seguem como fio condutor rastros de falas, de narrativas, de testemunhos, de corpos e de imagens que sobrevivem e que, de alguma maneira, desafiam o estado da barbárie e de suspensão do presente, semeiam esperança e nos convidam a parar e sonhar” (FACINA, LOPES E SILVA, 2019: 27). As letras da música do Terremoto Clandestino são narrativas de sobrevivência, rastros de memória e testemunho daqueles que buscam se reinventar e ressignificar a própria história pela arte.

Depois da abertura em lingala da música IntegraSom, a letra segue com o trecho que tem autoria de Ruth e é também interpretada por ela. Essa parte é cantada em português, mas com o sotaque angolano-congolês:

Yanyan yeye (português)
 Vou te contar o que deixa mulher feliz
 Yanyanyeye
 Se sente amada respeitada e valorizada
 Yanyanya eyaye (bis)
 Quero saber
 Quero viver
 Quem vai curar essa dor das mulheres
 Quero saber
 Quero viver
 Quem vai ajudar nessa luta diária
 Vamos fala não ao assédio, à violência doméstica

Yanyanyeye
 Humilhação, estupro contra as mulheres
 Yanyanyayeyaye (bis)
 Quero saber
 Quero viver
 Quem vai curar essa dor das mulheres
 Quero saber
 Quero viver
 Quem vai ajudar nessa luta diária

Ruth compôs essa música em homenagem à luta das mulheres e suas formas de sobrevivência. Ela diz que o que mais aprendeu desde que chegou ao Brasil foi sobre a força da mulher para enfrentar diversas opressões. Ela já viveu situações de extremo machismo, como precisar da assinatura do agora ex-marido para poder trabalhar. “*Mudou tudo quando cheguei aqui. O africano é machista. As africanas têm nossos limites, mulher não pode falar. Aqui tô fazendo minhas coisas, já é uma mudança grande*” (RUTH, Flamengo, fevereiro de 2019).

Em todas as apresentações, Ruth fala sobre a composição da música, ela canta sua história. “*Essa parte é uma composição minha para homenagear as mulheres. Homem que tá aqui precisa ouvir essa história. Uma mulher para ser feliz precisa ser amada, respeitada, valorizada. Vamos falar não ao assédio e à violência doméstica?!*” (RUTH, Gamboa, fevereiro de 2019). Os versos “Vou te contar o que deixa mulher feliz / Se sente amada respeitada e valorizada”, abrem um diálogo com o público para que ouçam sua história.

Foi necessário coragem para falar de dores provocadas pelo machismo e pelo patriarcado. “Quem nos deu permissão para praticar o ato de escrever?”, questionou Anzaldúa (2000). A autora chicana destaca que a escrita se torna uma arma de luta pelo o que ela revela: “os medos, as raivas, a força de uma mulher sob uma opressão tripla ou quádrupla. Porém neste ato reside nossa sobrevivência, porque uma mulher que escreve tem poder. E uma mulher com poder é temida” (ANZALDÚA, 2000: 234). Quem, então, vai nos ajudar nesta luta diária?

Porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. Para desfazer os mitos de que sou uma profetisa louca ou uma pobre alma sofredora. Para me convencer de que tenho valor e que o que tenho para dizer não é um monte de merda. Para mostrar que eu posso e que eu escreverei, sem me importar com as advertências contrárias. Escreverei sobre o não dito, sem me importar com o suspiro de ultraje do censor e da audiência. Finalmente, escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho um medo maior de não escrever (ANZALDÚA, 2000: 232).

O grito preso na garganta segue com os versos: “Vamos falar não ao assédio, à violência doméstica / Humilhação, estupro contra as mulheres”. Ruth elabora a violência contra a mulher – principalmente a mulher negra, tal como ela – e por meio da música convoca a todos para a luta contra o machismo e o feminicídio. As palavras de Ruth dialogam com as de Djamila Ribeiro (2017) que sintetiza: “O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização dos saberes consequentemente da hierarquia social” (RIBEIRO, 2017: 64).

A música IntegraSom, depois da parte cantada por Ruth, tem uma virada. O ritmo muda e entra a batida de funk. Esse trecho foi composto por Yves, que canta a letra em português.

Eu moro dentro de mim.
Eu sou um lugar ambulante.
Eu levo o chão de onde vim.
Pra onde?
Um lugar distante.

O amor é a bandeira, meu refúgio é minha paz.
Eu cruzei essa fronteira, partir sem olhar pra trás.
Respeita a diversidade, Yves Abdbalah o carioca.

Tempestades ou calmarias... no flow AfroCarioca... tchu-tcha

A letra fala sobre esse lugar do estrangeiro, daquele que perde sua terra, mas não suas raízes. O morar dentro de si é o símbolo disso na diáspora, em que podem perder a pátria ao refugiar-se em outro país, mas que levam parte dessa identidade consigo. É a língua desabrochando, que se recusa a ficar contida dentro de fronteiras, como aponta bell hooks (2013). “Na cultura popular negra contemporânea, o rap se tornou um dos espaços onde o vernáculo negro é usado de maneira a convidar a cultura dominante a ouvir – a escutar – e, em certa medida, a ser transformada” (HOOKS, 2013: 228).

Nos ensaios e apresentações, enquanto a batida de funk marca o ritmo do que está por vir, o congolês Yves gosta de falar com o público. Em seu discurso, ele aborda a questão de ser sempre chamado de angolano e aproveita aquele espaço para enfatizar: “*Que angolano o quê! Eu sou afrocarioca!*” (YVES, Flamengo, março de 2019).

A identificação de Yves por muitos vizinhos e até desconhecidos como um angolano tem a ver como o fato dele ter ido morar na favela Cinco Bocas, em Brás de Pina⁶. Lá foi um dos locais onde os angolanos, na década de 1990, refugiados da guerra que assolava o país, foram morar. Quando os congolese chegaram ao local, nas décadas seguintes, pelo fato de serem do continente africano, eram comumente confundidos como angolanos. Essa brincadeira com as palavras, dialoga com o jogo de identidades e diferenças e questiona o sentido do que é ser africano, congolês, brasileiro, dialogando com o entre-lugar da cultura migrante apontado por Bhabha (1998).

A cultura migrante do “entre-lugar”, a posição minoritária, dramatiza a atividade da intraduzibilidade da cultura; ao fazê-lo, ela desloca a questão da apropriação da cultura para além do sonho do assimilacionista, ou do pesadelo racista, de uma “transmissão total do conteúdo”, em direção a um encontro com o processo ambivalente de cisão e hibridização que marca a identificação com a diferença da cultura (BHABHA, 1998: 308).

⁶ Brás de Pina, bairro da Zona Norte do Rio de Janeiro, tornou-se um dos locais mais procurados para morar pelos congolese que chegavam à cidade.

A pessoa em situação de refúgio ou o imigrante cantado nos versos do Terremoto Clandestino é aquele ou aquela que busca a diversidade, que leva o chão, as raízes de onde partiu dentro de si, como “um lugar ambulante” (YVES, 2019). E que busca tanto na identidade quanto na diferença o sentido de pertencimento.

PODE O REFUGIADO SER OUVIDO?

Os shows do Terremoto Clandestino revelam também um percurso de deslocamento do grupo na cidade. As apresentações aconteceram do Centro à Zona Sul, nos bairros Gamboa, Flamengo, Botafogo, Gávea, Rocinha e Largo do Machado; e no bairro Estrela do Norte, em São Gonçalo. Cada apresentação foi organizada por uma instituição diferente ou pelo próprio coletivo, o que marca propostas diversas. Por meio das letras, da dança, do ensinar novas línguas ao público, dos discursos, o Terremoto Clandestino revela formas de ser e estar no mundo, de sobreviver, como apontam Facina, Lopes e Silva (2019).

Além das explicações sobre as músicas, ao longo da apresentação, Ruth e Yves também ensinam ao público a cantar e a dançar. Aos poucos, repassaram trecho por trecho da letra, à capela. Ao final das apresentações, Mariama costuma fazer depoimentos fortes, de experiências vividas por quem está falando. Numa apresentação em março de 2019, na Praia do Flamengo, Mariama levantou questionamentos contra privilégios, xenofobia, racismo e feminicídio e chamou a todos a se juntarem à luta com eles.

Nós queríamos agradecer bastante a todo mundo que tá aqui. Para nós, tudo faz mais sentido quando fazemos com vocês. (...) Então, sempre juntem com a gente por um mundo mais justo, com menos preconceito, menos intolerância. Por mais respeito por mulheres no mundo. Mas não deve ser falado, tem que ser praticado. Os homens têm que se juntar com nosotros para lutar contra o preconceito, contra o feminicídio. Todo mundo concorda que tá errado, mas ninguém quer abrir a mão. Quem quer abrir a mão do seu privilégio? Então, a violência contra a mulher, o homem tem que lutar. O preconceito contra racismo não é luta de preto, é luta de branco e de preto. Nossa luta é a mesma. A gente não precisa ser lesbica ou LGBT para lutar contra (como se dice?) homofobia. Então vamos nos juntar por um mundo melhor. Nós somos jovens que vamos ser a liderança deste mundo. Nós podemos mudar o que não queremos, não pratiquemos. Não toquem no meu cabelo. É sagrado! (MARIAMA, Praia do Flamengo, março de 2019).

Durante os meses de abril, maio e junho de 2019, o Terremoto Clandestino fez outras três apresentações em eventos organizados por empresas privadas ou organizações não governamentais. Uma aconteceu no Planetário da Gávea, outra em Botafogo e a terceira em São Gonçalo. Em todas os integrantes receberam cachê e ajuda de custo para transporte e alimentação, dando um caráter mais profissional às apresentações. Além da música IntegraSom, o repertório foi ampliado com canções latinas.

No dia 15 de junho de 2019, aconteceu o show em homenagem ao Dia do Refugiado – celebrado em 20 de junho –, no Sesc São Gonçalo. Quem fez a fala de abertura foi o venezuelano Sander, o mesmo que sugeriu o nome da música de IntegraSom. Sem que fosse ensaiado, todos os integrantes se abaixaram no palco, para ouvi-lo falar, numa atitude de respeito àquela voz.

Sou da Venezuela, eu faço parte desse movimento sísmico chamado Terremoto Clandestino. O Terremoto Clandestino é um coletivo artístico que reúne pessoas de várias nacionalidades com o objetivo de difundir a cultura de nossos locais de origem. Sobrepondo, assim, nossas diferenças e semelhanças. Aberto e participativo foi dessa forma que foi apresentado o grupo quando fiz meu primeiro contato. Desse momento até agora han sido várias vivências, trocas, experiências, que hemos compartilhado juntos, muito aprendizaje. Pessoas que vem, que vão, que voltam, sempre com a intenção de agregar valor a este projeto. Cada um agregando um pouco da sua identidade cultural para expandir nosso repertório, nossos objetivos, nossos horizontes e nosso papel protagonista e participativo como cultores em qualquer lugar que seja. Este terremoto não é para destruir, derrubar edifícios e criar caos. Mas sim para sacudir consciências, derrubar estereótipos e restabelecer harmonia já existente: a energia do amor que todo movimenta que es anterior a toda legislação, a toda fronteira criada através da lei do mais forte, através da guerra. Vamos exercer nosso direito de expresarnos através da arte, da música que tem o poder de despertar consciências e cuidar das doenças da mente e da alma (SANDER, Estrela do Norte / São Gonçalo, junho de 2019).

Em seu discurso, Sander destacou a importância do Terremoto Clandestino enquanto coletivo para aquelas pessoas em situação de refúgio e imigrantes. Em suas palavras: “Este terremoto não é para destruir, derrubar edifícios e criar caos. Mas sim para sacudir consciências, derrubar estereótipos e restabelecer harmonia já existente” (Sander, Estrela do Norte / São Gonçalo, junho de 2019). Ou seja, é o terremoto que provoca o tremor de terra e reverberava a busca por deslocar fronteiras e aproximar a todos, inquietar, questionar. Essas fissuras só seriam possíveis por meio da arte, em especial, pela música, que “desperta consciências e cuidar das doenças da mente e da alma”, como apontou Sander (2019).

A indiana Gayatri Spivak desafia os discursos hegemônicos ao apontar como os silenciamentos são impostos historicamente aos subalternos. Spivak destaca que a categoria “subalterno” não se refere a todo e qualquer sujeito marginalizado, pois eles são heterogêneos. O termo descreve “as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, das representações política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (SPIVAK, 2010: 12).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em 2020, o kone que dá inícios aos ensaios e apresentações do Terremoto Clandestino ficou silenciado. Os integrantes do grupo não conseguiram se reunir para ensaios e apresentações devido à pandemia da Covid-19. Os locais de encontro, a reterritorialização dos espaços por meio do estar junto, da construção de novas memórias foi afetado. Como escrever este artigo sabendo que é na rua que está o trabalho dessas pessoas em situação de refúgio? Que estão impossibilitados de realizarem apresentações musicais?

Acredito que narrar as trajetórias e projetos desse grupo musical seja importante exatamente para que seu legado fique registrado. Nesse movimento do Terremoto Clandestino, não basta apenas ter voz, tal como questionou Spivak (2010). As letras e discursos do bloco tocam exatamente nesse ponto da escuta. Mais do que quem vai falar, a pergunta que fica é quem está preparado para ouvir a voz dessas pessoas em situação de

refúgio. As letras e as apresentações do Terremoto Clandestino denunciam problemáticas de gênero, raça e xenofobia. Estar em situação de refúgio não é uma escolha, é uma condição imposta. Narrar suas trajetórias e projetos é uma tentativa de somar-se a essa luta da qual todos somos parte.

Assim, procuro refletir a partir de tessituras, dos rastros, dos entre-lugares dessas pessoas em situação de refúgio e imigrantes. Por meio das letras e ritmos do Terremoto Clandestino, busco chamar atenção para a temática do refúgio e colaborar para diminuir preconceitos e desconstruir estereótipos. Entendo que esse debate não se esgota aqui. Pelo contrário, apenas abre uma das diversas rotas possíveis para fazer uma reflexão sobre as migrações forçadas e como essas pessoas seguem a partir do que viveram e como encontram na arte formas de se reconectar ao país de origem e ao novo local de morada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANZALDÚA, Gloria (2000). Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Trad. de Édna de Marco. In: *Revista Estudos Feministas*, v.8, n.1.

_____ (2005). La consciência de la mestiza / rumo a uma nova consciência. Trad. de Ana Cecilia Acioli Lima. In: *Revista Estudos Feministas*, v. 13, n. 3.

BHABHA, Homi (1998). *O local da cultura*. Trad. de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte, Ed. UFMG.

FACINA, Adriana; LOPES, Adriana; SILVA, Daniel (2019). Apresentação: Linguística e Ciências Sociais. In: FACINA, Adriana; LOPES, Adriana; SILVA, Daniel (orgs). *Nó em pingo d'água: sobrevivência, cultura e linguagem*. Rio de Janeiro: Mórula; Florianópolis: Insular.

GILROY, Paul (2012). *O atlântico negro*. Trad. de Cid Knipel Moreira. Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afroasiáticos.

HOOKS, bell (2013). *Ensinando a transgredir. A educação como prática da liberdade*. Trad. de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.

RIBEIRO, Djamila (2017). *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento: Justificando.

SPIVAK, Gayatri (2010). *Pode o subalterno falar?* Trad. de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG.

Recebido em 18/10/2020 – Aprovado em 03/11/2020