

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E TERRITORIALIDADES

JÚLIA DE FREITAS MOTTA

**LEVO O CHÃO DE ONDE EU VIM:
NARRATIVAS DE MULHERES EM SITUAÇÃO DE REFÚGIO
NO RIO DE JANEIRO**

Niterói
2020

JÚLIA DE FREITAS MOTTA

**LEVO O CHÃO DE ONDE EU VIM:
NARRATIVAS DE MULHERES EM SITUAÇÃO DE REFÚGIO
NO RIO DE JANEIRO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Adriana Facina

Niterói
2020

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

M9211 Motta, Júlia de Freitas
Levo o chão de onde eu vim : Narrativas de mulheres em
situação de refúgio no Rio de Janeiro / Júlia de Freitas
Motta ; Adriana Facina, orientador. Niterói, 2020.
164 f. : il.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Niterói, 2020.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPCULT.2020.m.09169169799>

1. Mulheres refugiadas. 2. Narrativas identitárias. 3.
Cultura e Territorialidades. 4. Metodologia de pesquisa. 5.
Produção intelectual. I. Facina, Adriana, orientador. II.
Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e
Comunicação Social. III. Título.

CDD -

JÚLIA DE FREITAS MOTTA

**LEVO O CHÃO DE ONDE EU VIM:
NARRATIVAS DE MULHERES EM SITUAÇÃO DE REFÚGIO
NO RIO DE JANEIRO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Cultura e Territorialidades.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dr^a. Adriana Facina – (Orientadora) Museu Nacional/UFRJ

Prof^a Dr^a. Anna Lúcia Enne – PPCULT/UFF

Prof Dr. Mohammed ElHajji – PPGCOM/UFRJ

Prof^a Dr^a. Elizabeth Mello - SBPA-RJ

Niterói, 2020

Para Ruth e Mariama,
mulheres-força, mulheres-coragem, mulheres-baobá

AGRADECIMENTOS

Para realizar esta dissertação contei no meu caminho com muitas pessoas, especialmente, mulheres que admiro. Como uma colcha de retalhos, sei que o bordado que me tornei hoje devo a cada um desses encontros. As que não citarei nominalmente saibam que sou grata a vocês também, que fazem parte de mim.

Primeiramente, gostaria de agradecer a todas as mulheres em situação de refúgio com quem convivi nesses mais de dois anos. Em especial, à Ruth e à Mariama, por toda a generosidade e troca, pela confiança de abrirem suas casas, suas vidas, seus traumas e suas conquistas. As palavras sempre serão poucas para o tamanho desse agradecimento.

Aos integrantes do Terremoto Clandestino, em especial ao Yves e ao Bob, pela acolhida, pela música, pelas conversas, por tantos momentos compartilhados.

À minha orientadora e amiga, Adriana Facina, primeiramente, por ter me apresentado ao PPCULT, que mudou a minha vida. Por todo seu cuidado, atenção, troca, sugestões e carinho ao longo dessa jornada. Foi muito importante contar com você, que é uma professora incrível, uma pesquisadora inquieta e questionadora, que sempre permitiu construir meus caminhos com liberdade e autonomia, mas exigindo um alto nível crítico.

À professora Anna Enne, foi uma honra ter sido sua aluna. Você é uma inspiração. Gratidão pela acolhida e escuta e pelo Grecos, que é mais do que um grupo de estudos, é um espaço de troca e aprendizado, que nos instiga a desbravar mais e mais. Obrigada também a todas as considerações na qualificação e na banca final com sua leitura atenta e carinhosa. Os comentários foram muito importantes para o material que está copilado neste texto.

Ao PPCULT, programa de pós-graduação que é puro afeto. Agradeço aos professores e funcionários, em especial, ao João Domingues e ao Danilo, por serem presença constante no processo do mestrado.

À Tetê Mattos e à Marina Frydberg pela oportunidade de fazer os estágios docência. Ter o privilégio de estar em sala de aula foi uma das experiências mais gratificantes que tive no mestrado. Gratidão também aos alunos das duas disciplinas que ministrei, pela acolhida, questionamentos e provocações. Só redobrou a minha paixão pela educação.

Um agradecimento especial para minha amiga Dandara Tinoco, que participou de todas as etapas do mestrado, desde a escolha do tema, das mudanças de caminho e sendo uma das mais importantes ouvintes deste projeto.

À Paolla Moura, amiga-mulher-baobá, que chegou junto com o PPCULT, por toda generosidade, por toda a troca, por todo apoio e incentivo desde o processo de seleção até a leitura atenta do material de pesquisa.

À minha melhor amiga e comadre, Manuela Green, que esteve do meu lado nos últimos 20 anos, mas, principalmente, quando mais precisei, sendo colo e afeto. Mulher e militante que me inspira todos os dias na luta pela educação democrática e acessível para todas e todos. E à Pablo, seu filho e meu afilhado, que me orgulha sempre.

Às minhas amigas-irmãs, Laura Hasse, Maíra Amorim, Luciana Sucupira, Fabiana Martins, Fernanda Barreto e Irene Chaves por me darem a mão nesse processo, me acolherem e não me deixarem desistir. Mulheres que me inspiram, instigam e quero sempre por perto.

À Marcela Pin, amiga de longa data, parceira de projetos e sonhos, que confiou no meu trabalho e se aventurou comigo por esse Brasil para narrar histórias. Abraçar os projetos da Movida Produções, minha produtora cultural, permitiu que eu realizasse essa pesquisa, que não contou com financiamento externo.

À minha analista Ana Lúcia Souza, por me ajudar a elaborar e ressignificar dores e enxergar minha força e coragem.

À Mariana Espínola, colega de turma do mestrado que se transformou em amiga. Gratidão pelas trocas diárias, afeto, sugestões e críticas ao trabalho. Pelos livros, pelos chás, pelos passeios. Sem sua acolhida esse processo seria bem mais difícil.

Agradeço aos colegas da turma de 2018 do PPCULT, em especial, aos amigos maravilhosos que fiz e levo comigo para onde for: Hugo Villa Maior, cujas conversas diárias e intermináveis foram tão importantes nessa caminhada; Gustavo Portella, por sua generosidade e atenção; Sofia Barreto, que me apoiou na mudança de tema em meio às cervejinhas e conversas e por ser essa mulher inquieta e de tanta força; e Thiago Tavares, troca constante e importante dentro e fora de sala de aula.

À Carolina Rocha, que nas encruzilhadas da vida nos encontramos, que me brindou com tanta troca em sua Oficina de Escrita para Mulheres, em especial, nos quatro meses do curso de “Escrivência” na Uerj, que me encorajaram nos caminhos da escrita de si.

Aos Desorientados, grupo de estudos de orientandos da Adriana Facina, pelos domingos no CCBB, pelos chopos e risadas que ajudaram a tornar esse processo mais leve, mas sem perder de vista a construção de um pensamento crítico. Em especial, à Marina Dutra cuja leitura atenta e generosa foi fundamental para os caminhos que essa dissertação tomou. E à Renata de Mello, herança das aulas no Museu Nacional, primeira a estimular o uso da literatura nesta dissertação e que se tornou amiga para a vida.

Ao professor Mohammed ElHajji, pelas aulas, pela leitura cuidadosa e pelas considerações importantes na qualificação e na banca final. E também ao seu grupo de estudos Diaspotic, pelas contribuições no aprofundamento do tema das migrações, em especial aos colegas Otávio Àvilla e Gabriela Azevedo de Aguiar.

À Universidade Federal Fluminense, que me faz, todos os dias, acreditar na força transformada da educação dentro e fora da sala de aula e me motiva a reforçar o compromisso com a educação pública de qualidade, plural e acessível para todas e todos.

E por último, um agradecimento especial à minha família. À minha mãe Rejanne e ao meu pai José, por todo amor que me deram e confiança nos meus passos, por sempre me incentivarem e me apoiarem em todas as minhas decisões, com os quais compartilho a importância da educação como espaço de construção e desconstrução. À minha irmã Marina e meus sobrinhos, João e Pedro, que coloreem a minha vida e me preenchem de amor. À minha avó e madrinha Elin (*in memoriam*), de quem herdei a paixão pela escrita, e que sinto correr em minhas veias o sangue ancestral que me reconecta à força feminina.

Do meu ventre sai a coragem.
Coragem que não tem forma, não tem corpo.
É energia que me impulsiona para caminhar.
Para deslocar-me de mim a mim mesma,
no encontro do meu avesso,
que é também meu verso.
No poema da minha estrada,
encontro a memória da minha Ítaca,
que, sim, tem me dado essa dura,
mas também essa linda e potente viagem.

Júlia Motta

26 de setembro de 2019

Curso Escrevivências: escrita, memória e autoconhecimento, Uerj

RESUMO

Por meio de uma etnografia e de uma metodologia de pesquisa desenvolvida para esta dissertação, busco narrar as trajetórias e os projetos de duas mulheres em situação de refúgio, ambas fazedoras de cultura no Rio de Janeiro. Ruth nasceu em Angola, mas cresceu no Congo (RDC), tem 34 anos, mora em Brás de Pina desde 2014, é mãe de três filhos e trabalha como cantora e atriz. Mariama é da Gâmbia, tem 31 anos, vive em Del Castilho com a filha e o irmão, desde 2015, e tem na moda africana e na atuação em ONGs como ativista cultural a sua forma de se expressar. As duas se encontram no bloco musical Terremoto Clandestino. Formado por pessoas em situação de refúgio, imigrantes e brasileiros, o bloco surge como um entre-lugar, em que se questiona a condição de estar refugiado no Brasil. Sugiro, ainda, uma relação entre literatura e etnografia, em que histórias sobre travessias, adaptações e transformações dialogam com as trajetórias das duas interlocutoras da pesquisa, que representam tantas outras mulheres em situação de refúgio. Interesse-me em saber como essas mulheres conseguem seguir suas vidas apesar de serem obrigadas a sair de seu país. Apesar de deixarem a casa, a família, os amigos. Apesar de uma travessia dolorosa. Apesar de se instalarem em um novo local em que não conhecem a língua, os costumes, os caminhos. Apesar de sofrerem racismo, xenofobia, machismo. Apesar de terem a memória de um trauma. Mas, mais do que o “apesar de”, interessa-me narrar o “a partir de”. Esta dissertação tem como proposta, portanto, a possibilidade de narrar o que essas mulheres em situação de refúgio produzem na busca de pertencimento, como se reinventam a partir do lugar de fronteira e como ressignificam suas identidades no novo local de morada.

Palavras-chave: Mulheres refugiadas. Narrativas identitárias. Cultura e Territorialidades. Etnografia e literatura. Metodologia de pesquisa.

ASBTRACT

This master thesis develops an ethnography and a research methodology describing trajectories and projects of two women in refugee situation. Both of them are culture makers in Rio de Janeiro. Ruth was born in Angola but grew up in Congo (DRC). She is 34 years old and lives in Brás de Pina since 2014. She is mother of three children and works as an actress and singer. Mariama is from Gambia. She is 31 years old and lives since 2015 in Del Castilho with her daughter and her brother. She has an African inspired fashion line and she also works at an NGO as a cultural activist – these are also her ways to express herself. Both refugees met on the musical bloco Terremoto Clandestino. Formed by refugees, immigrants and brazilians, this bloco became an in-between place, reflecting on the refugees conditions in Brazil. Through this research I propose a link between literature and ethnography, in which stories about crossings, adaptations and transformations dialogues with the trajectories of the two interlocutors. And I believe these stories represents so many other women in refugee situation. I am interested in how these women get on with their lives despite being forced to leave their countries. Despite leaving their homes, their families, their friends. Despite a painful crossing. Despite settling in a new location, without speaking the language, without knowing habits and ways. Despite suffering from racism, xenophobism, chauvinism. Despite having the memory of a trauma. However, more than describing the ‘despite’, I am interested in what comes next, from here, This master’s thesis proposes the possibility of narrating what these women in refugee’s situation generate seeking their feelings of belonging, how they reinvent from the frontier and how they give different meanings to their identities in their new places of living.

Keynotes: Refugee’s women. Identity narratives. Culture and Territorialities. Ethnography and Methodology. Research Methodology.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - <i>No zozobra la barca de la vida</i> (Não naufraga a barca da vida, 1995)	14
Figura 2 - Charge sobre o Mar Mediterrâneo como local de turismo e cemitério de pessoas em situação de refúgio.....	18
Figura 3 - Mapa de Angola em relação ao mapa do continente africano	25
Figura 4 - Mapa do Congo (RDC) em relação ao mapa do continente africano	27
Figura 5 - Mapa da Gâmbia em relação ao mapa do continente africano	28
Figura 6 - Os trajetos de Ruth e deslocamentos até chegar ao Brasil.....	47
Figura 7 - Vista de Brás de Pina a partir da casa de Ruth	52
Figura 8 - A rua onde mora Ruth, à noite	54
Figura 9 - Ruth num estúdio, gravando a música do Terremoto Clandestino	60
Figura 10 - Reprodução do cartaz da peça “Kondima”	63
Figura 11 - Os filhos de Ruth na Praia de Copacabana	65
Figura 12 - Desenho 1 de Ruth.....	71
Figura 13 - Desenho 2 de Ruth.....	72
Figura 14 - Mapa com as trajetórias de deslocamentos de Mariama.....	86
Figura 15 - Gesto de uniam das mãos antes dos shows do Terremoto Clandestino.....	141
Figura 16 – Pintura Cultivar mares. Transbordar raízes.....	147

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
I. Escrevivência do indizível	12
II. Transformar a dor em escrita: construindo pontes	15
III. Imagens intoleráveis: quais vidas são passíveis de luto?	17
IV. A literatura em deslocamento	21
V. Estrutura e metodologia da pesquisa	25
CAPÍTULO 1: Trançar histórias, cantar memórias	35
1.1 – Os acordes iniciais	35
1.2 – A arte do fazer, a arte do contar	37
1.3 – A travessia	44
1.4 – Sobre formas de estar, de ver, de (sobre)viver	48
1.5 – Cantando com Bomoko	56
1.6 – Kondima e o mar	60
1.7 – Carta para o futuro	67
CAPÍTULO 2: Palavras de cura e luta, cores ancestrais	73
2.1 – Encruzilhadas da pesquisa	73
2.2 – Nossa casa de estrelas: o quintal de lembranças	77
2.3 – Deslocar-se de si a si mesmo	81
2.4 – Identidade em tecidos	88
2.5 – <i>Inzu</i> senegambiano	96
2.6 – Cozinhando afetos e memórias	101
2.7 – O recomeço	106

CAPÍTULO 3: Terremoto Clandestino: A música rompe fronteiras	110
3.1 – O papel da arte no entre-lugar	110
3.2 – Quando o “clandestino” se desloca das bordas provoca terremotos	114
3.3 – Um abalo de ideias, uma experiência de organização social	117
3.4 – Coletivos que criam laços, formam redes e abalam estruturas	122
3.5 – De volta ao feminino: a mãe África e a casa	126
3.6 – Escutem as mulheres: Letras que representam lutas	130
3.7 – Eu moro dentro de mim. Eu sou um lugar ambulante	134
3.8 – Pode o refugiado falar? E cantar e dançar?	138
CONSIDERAÇÕES FINAIS	146
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	153

INTRODUÇÃO

I. Escrevivência do indizível

Rio de Janeiro, 23 de maio de 2018.

Querida Gloria,

Será que posso me referir a você assim? Não queria ser tão formal e te chamar de senhora, pois o que vou contar aqui pede um pouco mais de intimidade. Peço licença pela audácia em te responder. Sou mulher, branca, de classe média e latino-americana. E é desse lugar de pertencimento que te escrevo.

Quando redigiu aquela carta maravilhosa¹, em 1980, eu nem era nascida. Mas tenho pensado nessa resposta há alguns dias. Não foi você quem disse para a gente escrever, escrever e escrever? Pois achei que não haveria outra forma de fazê-lo, se não te enviando uma carta. Para mim é difícil redigi-la.

Queria te contar que também precisei aprender sete idiomas. Na fronteira do meu corpo, aprendi: o Cala, o Chora, o Silêncio, a Dor, a Muita Dor, o Ler e a Coragem. Mas, como bem destacou bell hooks: “Como o desejo, a língua rebenta, se recusa a estar contida entre fronteiras”² e, assim, ultrapasso todas as margens físicas e simbólicas do meu corpo.

Sabe, Gloria, o último idioma que aprendi – a Coragem – foi o mais difícil de todos. Tive que desaprender e aprender de novo. Veja bem. Não foi (re)aprender. Foi deletar. E aí acordar, desgovernada em alto mar, des-norte-ada. Reinventei um novo norte, que veio em forma de novo trabalho, nova casa, mestrado novo. Achei que, então, o tempo fosse ser de calma. Mas foi de revolução. A Angela Davis até avisara que a revolução era feminista³, mas eu não sabia escutar.

Foi nas últimas três semanas que aconteceu. Não sabia que estava procurando. Estava tão concentrada entre os dialetos do Cala e Chora, que não percebi. Achei que não era hora de

¹ ANZALDUA, Gloria. “Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo”. Universidade Federal de Santa Catarina, *Revista Estudos Feministas* v.8, n.1, 2000.

² hooks, bell. *Ensinando a transgredir. A educação como prática da liberdade*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013, p.223.

³ DAVIS, Angela. Discurso na conferência “Atravessando o tempo e construindo o futuro da luta contra o racismo”, realizada em 25 de julho de 2017 na Universidade Federal da Bahia. A TVE Bahia transmitiu ao vivo e o vídeo está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2vYZ4IjtgD0>.

usar mais o Muita Dor, mas aí veio a Dor me lembrar que em seu abecedário havia pouco espaço para novos parágrafos. Já tinha usado quase todos.

Minhas escolas – das letras e da vida – também não me prepararam para atravessar o perigo. A caixa de Pandora, enfim, se abriu quando participei de uma roda de mulheres. Foi um dia que só falei no Muita Dor. Como você diz Glória, “a língua nos reflete, a nossa cultura, o nosso espírito”. Orei para minha mainha Iemanjá me ajudar, mas não consegui evitar. Foi lá que me dei conta que há um ano e oito meses eu não conseguia mais ser abraçada. De repente, quase num ato mágico, aprendi o idioma da Escuta. Você, Gloria; bell hooks, Spivak, Angela, Marielle... Vocês me devolveram a minha fala. E foi assim que eu aprendi o dialeto da Coragem. E, na última quinta-feira, no meu segundo dia da aula de yoga, a lembrança veio. Cada detalhe.

De quatro. Força a lombar. Empurra. Dor. Segura o cabelo. Silêncio. Dor. Empurra mais uma vez. Mais uma vez. Puxa o cabelo. Dor na lombar. Deita. Sozinha. Silêncio. Apago. Não sei quanto tempo passou. Não lembro nem do que passou. E mais uma vez. De quatro. Força a lombar. Empurra. Dor. Segura o cabelo. Silêncio. Dor. Empurra mais uma vez. Mais uma vez. Puxa o cabelo. Dor na lombar. “Pode escovar os dentes”. Assim ele finalizou.

Saí da aula de yoga. Só podia falar no Silêncio. Fui para a análise. Como nos atrevemos a sair de nós? “As palavras se impõem, lançam raízes na nossa memória contra a nossa vontade. As palavras desse poema geraram uma vida que não pude abortar nem mudar”⁴.

Mas que importância tem lembrar de cada detalhe daquela noite, se no dia seguinte o tapa foi tão forte que marcou o contorno de sua mão no meu corpo?

Mas que importância tem lembrar de cada detalhe daquela noite, se você conseguiu se livrar da voadora que ele lançou em cima de você num golpe de capoeira?

Mas que importância tem lembrar de cada detalhe daquela noite, se agora já cessaram as ameaças, que duraram aqueles longos quatro meses?

Mas que importância tem lembrar de cada detalhe daquela noite, se você voltou a dormir por mais de seis horas seguidas, depois de um ano de insônia crônica?

Mas que importância tem lembrar de cada detalhe daquela noite, se você saiu do cárcere privado a que acabou se submetendo vencida pela medo, ficando refugiada em sua própria casa? Se agora já consegue sair pela cidade, por alguns bairros, mesmo que só pela manhã e à tarde?

Tem importância. A importância de eu lembrar de tudo daquele dia é me sentir livre. Me sentir livre por ter a certeza que a culpa não foi minha. Obrigada a vocês todas por me

⁴ hooks, bell. *Ensinando a transgredir. A educação como prática da liberdade*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013, p.223.

ajudarem a lembrar. Pode o subalterno falar?, questionou Spivak.⁵ Djamila Ribeiro destacou: “O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir”⁶. A poeta Angélica Freitas completou em *Um útero é do tamanho de um punho*⁷:



uma mulher incomoda
é interdita
levada para o depósito das mulheres que
incomodam

loucas louquinhas
tantãs da cabeça
ataduras banhos frios
descargas elétricas

são poucas permanentes
mas como descobrem os maridos
enriquecidos subitamente
as porcas loucas trancafiadas
são muito convenientes

interna, enterra

“A escrita me salva da complacência que me amedronta. Devo manter vivo o espírito da minha revolta e a mim mesma também. No escrever coloco uma alça no mundo para poder segurá-lo. Escrevo para tornar-me mais íntima comigo mesma e consigo. Para me descobrir, preservar-me”, você escreveu Gloria. Obrigada por essas palavras. Com elas, viajei até uma das fotografias da cubana Marta María Perez, cujo trabalho conheci mais a fundo enquanto editava o catálogo da última exposição da Casa Daros, “Cuba – Ficción y fantasia”. Em *No zozobra la barca de la vida* (Não naufraga a barca da vida, 1995) [Figura 1], a imagem daqueles braços da mulher se transformando em remos me encorajam a nadar por novas mares. E termino com Clarice Lispector: “Este livro [esta carta] se pediu uma liberdade maior que tive medo de dar. Ele está acima de mim. Humildemente tentei escrevê-lo[a]. Eu sou mais forte do que eu”⁸.

Um abraço fraterno, Júlia.

⁵ SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?*. Belo Horizonte, UFMG, 2010.

⁶ RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?*. Editora Letramento, série Feminismos Plurais, 2017, p.64.

⁷ FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 15.

⁸ LINSPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

II. Transformar a dor em escrita: construindo pontes

Escrevi a carta acima em maio de 2018, em meio à disciplina “Práticas dos sujeitos socioculturais e construções narrativas”, da professora Ana Lúcia Enne, dentro do Programa de Pós-graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT), da Universidade Federal Fluminense (UFF), do qual faço parte. Fazia apenas dois meses que havia começado o mestrado, iniciado no dia 14 de março de 2018. Aquela data é para ficar na memória. É o dia do assassinato da vereadora Marielle Franco. Desde então, vivi uma revolução interna.

Foi por meio da disciplina ministrada por Enne, que tive contato com autoras como Gloria Anzaldúa, Grada Kilomba, bell hooks, Angela Davis e Chimamanda Ngozi Adichie, imprescindíveis no meu percurso do mestrado. Autoras que atravessaram esta pesquisa e inspiraram a escrita. A chicana Anzaldúa discorre sobre a importância da mulher escrever “quando estiver deprimida, brava, machucada, quando for possuída por paixão e amor. Quando não tiver outra saída senão escrever” (ANZALDÚA, 2000, p. 233). É isso que estou fazendo agora. Transformar a dor em escrita. Escrivência (EVARISTO, 1996).

Escrever é confrontar nossos próprios demônios, olhá-los de frente e viver para falar sobre eles. Escrever é o ato mais atrevido que eu já ousei e o mais perigoso. Escrever é perigoso porque temos medo do que a escrita 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, p. 234).

Em *Literatura negra: Uma poética de nossa afro-brasilidade* (1996), Conceição Evaristo aponta que escrever – inscrevi-vendo-se pela memória da pele – é acolher o corpo negro pela palavra poética, em que a escritura do corpo denuncia o racismo e, por outro lado, reverbera o orgulho étnico. É importante destacar que esta pesquisa foi feita no registro da diferença, a partir dos meus pertencimentos de classe, raça, gênero e território, pertencimentos estes abertos aos deslocamentos e instabilidades gerados por esse diálogo tenso.

Tendo sido o corpo negro, durante séculos, violado em sua integridade física, interdito seu espaço individual e social sistema escravocrata do passado e hoje ainda por políticas segregacionais existentes em todos, ou senão, em quase todos os países em que a diáspora africana se acha presente, coube aos descendentes de povos africanos, espalhados pelo mundo, inventar formas de resistências (EVARISTO, 1996, p. 86).

O deslocamento não foi apenas interno durante o percurso do mestrado. Além das disciplinas que cursei na UFF, no PPCULT, também percorri outras universidades, em diversos bairros: São Cristóvão, Urca, Gávea, Maracanã. Esta dissertação é fruto de muitos encontros que tive ao longo desses mais de dois anos do mestrado. O primeiro é com a minha orientadora

Adriana Facina, responsável por me apresentar o PPCULT. No primeiro semestre de 2018, ainda antes do incêndio do Museu Nacional⁹, pude me aprofundar em antropologia urbana na disciplina sobre Gilberto Velho. No segundo semestre, nos recuperando das cinzas do museu, fiz um curso com ela dedicado à arte e antropologia, em que conheci James Clifford, fundamental para despertar o meu interesse em estudar a relação de literatura e etnografia.

Ainda no primeiro ano do mestrado, tive oportunidade de entrar em contato, pela primeira vez, com uma bibliografia especializada sobre migração, na disciplina ministrada pelo professor Mohammed ElHajji, no PPGCOM da UFRJ. Trabalhamos com autores como Julia Kristeva, George Simmel e Abdelmalek Sayad, fundamentais para a teoria do “ser estrangeiro”.

Na disciplina “A escrita de história e memória”, ministrada pela professora Rosana Kohl Bines, do programa Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio, no primeiro semestre de 2019, pude, então, me aprofundar sobre narrativas do trauma e testemunhos por meio de autores como Marielle Macé, Primo Levi, Márcio Seligmann-Silva e Ricardo Piglia. Por fim, completei este percurso com o curso de extensão na Uerj, “Escrevivências: escrita, memória e autoconhecimento”, sobre escritas de si, com a historiadora e escritora Carolina Rocha, idealizadora da Oficina de Escrita para as Mulheres, parte do projeto Ataré Palavra e Terapia¹⁰.

Sem contar a troca dentro de sala de aula com os dois estágios docência que ministrei no segundo semestre de 2019, na graduação de Produção Cultural da UFF, oferecidos pelas professoras Tetê Mattos e Marina Frydberg. O ouvindo atento, o olhar carinhoso, os questionamentos e provocações dos alunos também estão refletidos nesta dissertação. Todos esses encontros me ajudaram no processo de renascimento. Como destacou Seligmann-Silva:

A narrativa teria, portanto, dentre os motivos que a tornavam elementar e absolutamente necessária, este desafio de estabelecer uma ponte com “os outros”, de conseguir resgatar o sobrevivente do sítio da outridade, de romper com os muros do Lager. A narrativa seria a picareta que poderia ajudar a derrubar este muro. (...) Narrar o trauma, portanto, tem em primeiro lugar este sentido primário de desejo de renascer (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 66).

⁹ No dia 2 de setembro de 2018, aconteceu o incêndio do palácio do Museu Nacional/UFRJ, com a perda de diversas coleções de pesquisa. Há equipes de resgate trabalhando para mapear o que foi perdido e o que é achado, assim como de reconstrução da memória do museu. Disponível em: <http://www.museunacional.ufrj.br/destaques/resgate-pos-incendio.html>. Acesso em 30 de julho de 2020.

¹⁰ Idealizado pela escritora e historiadora Carolina Rocha, o Ataré Palavra Terapia é uma organização de incentivo a escrita curativa, com vivências pensadas para a transformação individual e coletiva. Disponível em: <https://www.facebook.com/atarepalavraterapia>. Acesso em 24 de julho de 2020.

Já não fazia mais sentido fazer a pesquisa para a dissertação sobre um mapeamento cultural¹¹ dos congoleses em situação de refúgio¹², no Rio de Janeiro. Queria falar sobre as mulheres em situação de refúgio. Sobre essas mulheres que são um pouco de todas nós. Afinal, muitas já enfrentamos esse estado de refúgio dentro de nosso próprio país. Dentro de nossa própria casa. A violência contra nós tem sido ascendente e a política de extermínio real e simbólico das minorias tem feito esses números de violência contra nós duplicarem, triplicarem, aqui no Brasil¹³, principalmente a partir do governo eleito em 2018.

Esta pesquisa construiu pontes e, a partir da escrita, permitiu-me renascer mais uma vez. Minha busca se tornou em saber como essas mulheres conseguiam seguir: apesar de serem obrigadas a sair de seu país. Apesar de deixarem a casa, a família, os amigos. Apesar de uma travessia dolorosa. Apesar de se instalarem em um novo local em que não conhecem a língua, os costumes, os caminhos. Apesar de sofrerem racismo, xenofobia, machismo. Apesar de terem a memória de um trauma. Mas mais do que o “apesar de” me interessa narrar o “a partir de”. Como essas mulheres em situação de refúgio constroem novas memórias, ressignificam suas identidades e se reinventam a partir desse entre-lugar.

III. Imagens intoleráveis: quais vidas são passíveis de luto?

Com 42 pessoas em situação de refúgio a bordo, o navio de resgate humanitário Sea-Watch 3 ficou à deriva, sem que nenhum país europeu autorizasse o seu desembarque, ao longo do mês de junho de 2019. A capitã alemã Carola Rackete depois de 17 dias de espera atracou a embarcação no porto italiano de Lampedusa, na Sicília. Assim que todos desembarcaram, Carola foi detida e as pessoas em situação de refúgio encaminhadas para diferentes países da Europa. O juiz encarregado do inquérito recusou o pedido de mantê-la em cárcere privado, ressaltando que ela estava cumprindo seu dever de salvar vidas. Mas nem todos têm o mesmo destino da embarcação comandada por Carola. Há àqueles que são impedidos de seguir. Como

¹¹ Entrei no mestrado do PPCULT com um projeto de mapear as manifestações culturais e os fazedores de cultura oriundos da República Democrática do Congo (RDC) que viviam no Rio de Janeiro. A proposta era identificar as diferentes atividades culturais, assim como entender em que locais eram realizadas na cidade.

¹² Ao longo da dissertação, opto por usar o termo “pessoa em situação ou condição de refúgio”. A escolha se deve à própria crítica que os interlocutores têm ao termo “refugiado”, por ser uma realidade que se enfrenta num determinado momento, por circunstâncias adversas. A pessoa não é refugiada, ela está refugiada.

¹³ Enquanto revisava esse texto, na madrugada de 28 de julho de 2019, aconteceu uma briga entre um casal no meu prédio. Depois de algumas coisas quebradas, o homem começou a jogar roupas, sapatos e objetos pessoais da mulher pela janela. Com medo de que pudesse evoluir por algo pior, desci e solicitei ao porteiro que perguntasse se a moça precisava de ajuda. Minutos depois, desci de novo e ela estava descalça na portaria, chorando, esperando a polícia chegar. Levei-a para minha casa, emprestei um chinelo, dei água e disse que ela não estava sozinha. Não podemos mais tolerar que a gente entre para estatísticas a cada hora. Precisamos estar atentas umas com as outras.

um barco abandonado à morte no meio do mar, em 2011, em que 73 migrantes perderam a vida na borda da Europa, depois de 14 dias de espera para serem recebidos em alguma nova terra.

Fotografias de pessoas em situação de refúgio aparecem diversas vezes na mídia. Entre elas estão aquelas imagens de barcos superlotados com pessoas anônimas homogêneas por seus dramas. Um modo de representação que contribui para reforçar estereótipos. O Mediterrâneo e o Atlântico se tornam locais de memórias ao serem testemunhas de histórias em que pessoas que fogem da fome, da guerra, da escravidão, da violência a seus corpos se lançam em travessias.

A charge Mediterraneo¹⁴ (Figura 2) retrata um mar cujas ondas formam uma fronteira que divide um homem à deriva: no fundo do mar seu corpo – negro – está sem vida. Essa parte da imagem tem um único tom, um cinza-azulado, em que corpo e água estão estáticos. Quase não é possível ver um chão. Aquele corpo está solitário, perdido na imensidão.

Figura 2: Charge sobre o Mar Mediterrâneo como local de turismo e cemitério de pessoas em situação de refúgio.



Fonte: Autoria desconhecida.

Na parte de cima das ondas, as costas desse mesmo corpo servem de ilha para outro homem – branco –, que curte uma praia sentado em sua cadeira, à sombra do guarda-sol, segurando uma bebida. Nessa margem, há cores, há ondas, há movimento. O mar é a única

¹⁴ Não consegui achar a autoria, o local e data da publicação da charge. Ela circulou nas redes sociais depois do decreto da prisão da capitã alemã Carola Rackete, em junho de 2019.

testemunha dessa fronteira que divide aquele ser sem rosto, que representa tantos anônimos que ficam no meio do caminho durante a travessia, de outros tantos que se isolam em um mundo em que o ‘nós’ inclui apenas alguns. Ironia rascante sobre a dupla face do Mediterrâneo: balneário dos bacanas e cemitério das pessoas em condição de refúgio.

Que faz com que uma imagem se torne intolerável? A construção de uma imagem na presença-ausência é um gesto que está inscrito na faculdade da memória. Jacques Rancière ressalta que, ao olhar para imagens que denunciam a realidade de um sistema, já se sugere uma cumplicidade no interior desse sistema. O autor aponta que é preciso deslocar o olhar. A questão não está em exibir ou não imagens que estampem horrores sofridos por violências, mas “diz antes respeito à construção da vítima como elemento de uma certa distribuição do visível. Uma imagem nunca está sozinha. Pertence a um dispositivo de visibilidade que regula o estatuto dos corpos representados e o tipo de atenção que merecem (RANCIÈRE, 2010, p. 144)”.

Rancière ao refletir sobre imagens intoleráveis nos leva também às indagações de Judith Butler sobre a responsabilidade que temos diante do outro, na manutenção das condições sociais de vida. Em que um corpo para ser, no sentido de sobreviver, precisa contar com o que está fora dele. Dialogando com Butler, é possível identificar uma comunidade de pertencimento, com base em nação, território, linguagem ou cultura. A autora questiona, então, o que torna uma vida visível e outras não. Ela reflete sobre qual é a nossa responsabilidade em tempos de guerra:

Uma boa maneira de formular a questão de quem somos “nós” nesses tempos de guerra é perguntando quais vidas são consideradas valiosas, quais vidas são enlutadas, e quais vidas são consideradas não passíveis de luto. Podemos pensar a guerra como algo que divide as populações entre aquelas pessoas por quem lamentamos e aquelas por quem não lamentamos (BUTLER, 2018, p.64).

Refletir sobre a experiência do refúgio e sobre a produção da imagem do outro nessas circunstâncias torna-se, portanto, fundamental. Uma imagem é também um jogo complexo de relações entre o visível e o invisível, o dito e o não-dito. Diante de acontecimentos tão violentos quanto a “crise dos refugiados”, é mais comum, mais imediato, deixar-se siderar do que considerar, como afirmou a filósofa Marielle Macé.

O sujeito da sideração não é o sujeito da consideração. O sujeito da sideração vê o extraordinário dos acampamentos, reencontra-o, nutre-se de imagens em que reconhece a relegação, a miséria, o sofrimento que ele imagina – e nesse reconhecimento está sua virtude e sua compaixão; mas aqui “a abundância das representações visuais mascara a debilidade das informações, análises e debates políticos”, nas palavras de Michel Agier. O sujeito da consideração, por sua vez, deveria olhar situações, ver vidas, julgar, tentar, enfrentar e trabalhar para se relacionar de outro modo com aqueles em quem presta, assim, atenção, e por cujas vidas deveria também poder ser surpreendido (MACÉ, 2018, p. 30).

O problema das pessoas em condição de refúgio – que Hannah Arendt denominou “a chaga do século XX” – chegou ao século XXI com intensidade crescente e novos contornos políticos, jurídicos e humanitários, derivados do que muitos estudiosos do tema chamam de criminalização das migrações, dos imigrantes e das pessoas em situação de refúgio, e de seus efeitos sobre a situação de enorme precariedade e vulnerabilidade de milhões de deslocados por conflitos armados, violência física e psicológica sobre seus corpos, que se prolongam e /ou se instalam em diversos países e regiões.

Até o fim de 2019, 79,5 milhões de pessoas em todo o mundo foram forçadas a deixar suas casas, de acordo com o Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados (ACNUR)¹⁵. No Brasil, até o fim de 2018¹⁶, foram reconhecidos um total de 11.231 pessoas em condição de refúgio, das quais, pode-se destacar, que 40% vieram da Síria e 14% da República Democrática do Congo (RDC), segundo informações do relatório *Refúgio em números*¹⁷ do Comitê Nacional para os Refugiados (Conare). O relatório também destaca que houve mais de 80 mil solicitações de refúgio, sendo 61.681 de venezuelanos.

Na publicação *Pessoas em movimento* (FACUNDO e etc., 2019), estudos de diferentes processos migratórios revelam como as categorias de grupos migrantes não estão fixas, estão sujeitas a análises dos percursos de deslocamento de cada pessoa.

Na administração brasileira, mas também em outros contextos nacionais, o tratamento dado a esses diferentes grupos de pessoas em trânsito, mesmo apresentado frequentemente como igualitários, é diferenciado de acordo com a origem dos imigrantes e, por conseguinte, com o tipo de relações dos governos nacionais envolvidos. (...) Mesmo para os refugiados previamente reconhecidos em algumas dessas categorias diferenciadas, a nacionalidade será, na maioria das vezes, o critério que embasará as normativas, que definirá o grupo de países doadores, que fundamentará as práticas concretas de documentação, os benefícios oferecidos nos programas de recepção e integração e os percursos burocráticos (FACUNDO e etc., 2019, p. 17).

Qual o papel da mulher na migração? De acordo com o *Inventário de Migração Internacional 2019* da ONU¹⁸, 48% dos migrantes do mundo são mulheres. A autora Nancy Fraser aponta que a luta por reconhecimento é uma das formas de conflito político do final do século XX. De acordo com a autora, “as demandas por ‘reconhecimento da diferença’ dão combustível às lutas de grupos mobilizados sob as bandeiras da nacionalidade, etnicidade, raça, gênero e sexualidade.” A questão identitária é importante para a luta política contra a

¹⁵ Disponível em: <https://www.acnur.org/portugues/dados-sobre-refugio/>. Acesso em 29 de julho de 2020.

¹⁶ Trabalhei com o relatório Refúgio em Números de 2019, pois até a presente data não foi divulgado o de 2020.

¹⁷ Disponível em: <https://www.acnur.org/portugues/dados-sobre-refugio/dados-sobre-refugio-no-brasil/>. Acesso em 29 de julho de 2020.

¹⁸ Disponível em: <https://nacoesunidas.org/estudo-da-onu-aponta-aumento-da-populacao-de-migrantes-internacionais/>. Acesso em 29 de julho de 2020.

dominação cultural. Assim, a busca pelo reconhecimento cultural torna-se ferramenta na luta por redistribuição socioeconômica (FRASER, 2006).

De acordo com Fraser, as condições têm que ser iguais para que todos possam exercer suas diferenças. Não se pode reduzir a questão identitária apenas em defender ou renegar essa política. É preciso entrelaçar e defender a política cultural da diferença e que ela possa ser articulada com a política social da igualdade, teorizar a respeito dos meios pelos quais a privação econômica e o desrespeito cultural se entrelaçam e sustentam simultaneamente.

Na verdade, o gênero não é somente uma diferenciação econômico-política, mas também uma diferenciação de valoração cultural. Como tal, ele também abarca elementos que se assemelham mais à sexualidade do que à classe, e isso permite enquadrá-lo na problemática do reconhecimento. Seguramente, uma característica central da injustiça de gênero é o androcentrismo: a construção autorizada de normas que privilegiam os traços associados à masculinidade (FRASER, 2006, p. 234).

Esta pesquisa tem a intenção de colaborar na desconstrução da imagem da pessoa em situação de refúgio, em especial, a mulher. E mostrar por meio de manifestações culturais como elas significam e ressignificam aspectos identitários de seus países de origem no local chegam e lutam para romper estereótipos. A pesquisa busca também investigar, em perspectiva interdisciplinar, como as experiências dessas mulheres em condição de refúgio se integram à cidade e analisar como essas práticas sociais forjam identidades, territórios, espacialidades. Os fluxos migratórios são um fenômeno da contemporaneidade, narrar as diferentes origens, deslocamentos e trajetórias, a partir da escuta atenta, é colaborar para ressoar essas vozes.

IV. A literatura em deslocamento

Ricardo Piglia, ao escrever *Uma proposta para o novo milênio* (2012), afirma que é preciso recorrer à literatura para conseguir que outrem falem o que um não consegue ao tentar expressar a própria dor. O autor afirma que, por meio de uma personagem, é possível fazer “um minúsculo deslocamento, então, e aí está tudo, a dor, a paixão, uma lição de estilo. Um gesto que me parece muito importante para entender como se pode chegar a contar esse ponto cego da experiência, que quase não se pode transmitir” (PIGLIA, 2012, p. 2).

A sexta proposta¹⁹ a que chama Piglia vai ao encontro da ideia de deslocamento de fronteira tão presente nos textos de chicana Anzaldúa. Para o autor, essa mudança de lugar

¹⁹ Piglia escreveu uma “sexta proposta” em referência aos escritos de Ítalo Calvino. O autor italiano, em 1985, preparou uma série de conferências para Harvard cujo título era “Seis propostas para o próximo milênio”, mas só escreveu cinco até sua morte.

colabora para a linguagem chegar também a quem quer ouvir. Piglia destaca que há uma certa vantagem, às vezes, em não estar no centro, olhando as coisas desde um lugar levemente marginal. Se, por um lado, os muros e cercas estão sendo construídos com força, por outro, há novas fronteiras simbólicas se desfazendo.

A experiência do horror puro da repressão clandestina – uma experiência que frequentemente parece estar além da linguagem – talvez defina o nosso uso da linguagem e a nossa relação com a memória e, portanto, com o futuro e o sentido. Há um ponto extremo, um lugar – digamos – do qual parece impossível aproximar-se com a linguagem. Como se a linguagem tivesse uma margem, como se a linguagem fosse um território com uma fronteira, após a qual está o silêncio. Como narrar o horror? Como transmitir a experiência do horror e não só informar sobre ele? (PIGLIA, 2012, p. 2).

A literatura demonstra que há acontecimentos que são muito difíceis, quase impossíveis, de se transmitir: supõe uma relação nova com a linguagem dos limites. A literatura, por vezes, toca questões que a descrição sociológica não dá conta. Para escrever sobre mulheres em situação de refúgio foi preciso falar de dores que são maiores do que elas, do que nós. Assim, a literatura atravessou este projeto. Busco nesta pesquisa também refletir sobre a relação entre literatura e etnografia, uma vez que uso obras de escritoras de diferentes países africanos para narrar as trajetórias da angolana-congolesa Ruth e da gambiana Mariama. Em comum, nessas literaturas, a experiência de exílios forçados, do deslocar-se como alternativa para recomeçar.

Quando sofremos algum tipo de violência, o trauma se revela como uma ferida aberta na alma ou no próprio corpo. “A ferida não cicatriza o viajante, quando, por sorte, consegue voltar para algo como uma ‘pátria’, não encontra palavras para narrar e nem sempre ouvintes dispostos a escutá-lo” (GAGNEBIN, 2006, p. 110). Busca-se, então, por uma testemunha, que não é apenas aquele que viu com os próprios olhos, como aponta Jeanne Marie Gagnebin:

Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente esta retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (GAGNEBIN, 2006, p. 57)

Nesta dissertação, busco um diálogo entre etnografia e literatura, como apontou Clifford (2014). Para tal, recorro a quatro livros. A escritora ruandesa Scholastique Mukasonga narra, em *A Mulher de Pés Descalços* (2017), como foi para sua família se reestabelecer em nova morada no próprio país, em decorrência de um exílio forçado. Pertencente à minoria étnica tutsi, a família de Mukasonga foi obrigada a viver em um campo de refugiados, durante sua infância,

devido à perseguição da etnia hutu. Em 1994, a escritora perdeu dezenas de familiares assassinados no genocídio de 800 mil ruandeses executados pelos hutus.

O livro se concentra no período em que viveram exilados em Bugesera, na década de 1950 e 1960, em que sua mãe Stefania passava boa parte do tempo criando esconderijos para proteger seus filhos. No novo endereço, a matriarca precisou reconstruir – mesmo que usando outros materiais e formatos – seu *inzu* para poder sobreviver a vida longe de casa. O *inzu* é como uma espécie de choupana onde se produz memórias compartilhadas entre mulheres ruandesas, local de encontros, conversas, em que reexistem práticas como o cozinhar juntos, o cultivar ervas medicinais como recursos de cuidado e cura. Nesta pesquisa, proponho uma reflexão sobre os *inzus* que as mulheres em situação de refúgio, no Rio de Janeiro, constroem, simbolicamente, para conectar-se à cultura do país de origem e como ressignificam aspectos da própria identidade no local em que se estabelecem.

A nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie em *Americanah* (2014) narra a trajetória de Ifemelu em seus encontros e desencontros com Obinze. Uma história de amor que resiste ao longo dos anos, aos silêncios e no mover-se entre Nigéria, Estados Unidos e Inglaterra. A experiência migratória acompanha a trajetória das personagens que são atravessadas por questões de gênero e raça. O terceiro livro utilizado ao longo dos dois primeiros capítulos da dissertação é *O Caminho de Casa* (2017), da escritora ganense Yaa Gyasi. O livro traz a história de oito gerações de duas meias-irmãs, Effia e Esi, separadas pelo tráfico negreiro. Uma casa com um senhor britânico e a outra é escravizada nos Estados Unidos.

Após a qualificação, por sugestão de Ana Enne, acrescentei o livro *O chão que ela pisa* (1999), do indiano Salman Rushdie, para dialogar com o capítulo três sobre o bloco Terremoto Clandestino. A obra é narrada por Rai, um fotojornalista especializado em registros de guerras pelo mundo. Ele é amigo de Ormus, indiano oriundo de família rica, que é astro de rock. Ambos são apaixonados por Vina, uma mulher pobre, que migrou para os Estados Unidos onde cresceu e se tornou uma cantora internacional.

A escritora Conceição Evaristo aponta que por meio da palavra poética é possível construir um mundo novo. Busquei, assim, na literatura de escritoras negras de diferentes países africanos ajuda para compreender a experiência das mulheres em situação de refúgio, uma vez que os três livros narram experiências diaspóricas.

A palavra poética é um modo de narração do mundo. Não só de narração, mas talvez, antes de tudo, de revelação do utópico desejo de construir um outro mundo. Pela poesia, inscreve-se, então, o que o mundo poderia ser. E, ao almejar um mundo outro, a poesia revela o seu descontentamento com uma ordem previamente estabelecida (EVARISTO, 2010, p. 2).

Para determinados povos, principalmente aqueles que foram colonizados, a poesia torna-se um dos lugares de criação, de manutenção e de difusão de memória, de identidade. Torna-se um lugar de transgressão ao apresentar fatos e interpretações novas a uma história que antes só trazia a marca, o selo do colonizador. É também transgressora ao optar por uma estética que destoa daquela apresentada pelo colonizador (EVARISTO, 2010, p. 2).

Evaristo relaciona a literatura negra como uma forma de quilombo. A escritora sugere, por meio de um conceito-metáfora, que a literatura negra é também um lugar da resistência. A escritora observa que o quilombo é um espaço tanto da insurgência dos escravizados que fugiam, como também um tipo de organização territorial com práticas da negritude.

O corpo negro vai ser alforriado pela palavra poética que procura imprimir e dar outras lembranças às cicatrizes das marcas de chicotes ou às iniciais dos donos-colonos de um corpo escravo. A palavra literária como rubrica-enfeite surge como assunção do corpo negro. E como quelóides – simbolizadores tribais – ainda presentes em alguns rostos – africanos ou como linhas riscadas nos ombros de muitos afro-brasileiros – indicadores de feitura nos Orixás – o texto negro atualiza signos-lembranças que inscrevem o corpo negro em uma cultura específica (EVARISTO, 2010, p. 3).

Para a escritora a ideia da diáspora africana como evento traumático vai exigir desse sujeito negro, desse corpo que foi deslocado, uma re-existência, uma realocação desse corpo, uma resignificação, uma reterritorialização.

O primeiro exercício de sobrevivência efetuado pelos africanos deportados no Brasil, assim como em toda diáspora, foi talvez o de buscar recompor o tecido cultural africano que se desteceu pelos caminhos, recolher fragmentos, traços, vestígios, acompanhar pegadas na tentativa de reelaborar, de compor uma cultura de exílio refazendo a sua identidade de emigrante nu (EVARISTO, 2010, p. 1).

Por meio da literatura, histórias sobre travessias, adaptações e transformações, dialogam com as trajetórias de Ruth e Mariama, que representam tantas outras mulheres em situação de refúgio. Com a literatura, procurei compreender a experiência dessas mulheres e auxílio para narrar histórias de um modo mais complexo, escapando à objetificação das mesmas e sendo fiel à poética presente nos atos de narrar e contar histórias das interlocutoras desta pesquisa. Ou seja, o uso da literatura nesta dissertação não se trata apenas de um recurso estilístico, mas é parte da metodologia de pesquisa e da perspectiva epistemológica que proponho.

Ao longo da dissertação, opto por manter a transcrição exata das falas das interlocutoras e dos interlocutores dessa pesquisa, respeitando as formas de falar de cada um. Formas de falar de uma linguagem híbrida, fronteira, que não correspondem a uma linguagem correta ou incorreta, mas a práticas da língua viva.

V. Estrutura e metodologia da pesquisa

Com o quê e como trabalham as mulheres em situação de refúgio que são fazedoras de cultura no Rio de Janeiro? Quais os espaços e as condições em que produzem? De que forma estar na condição de refugiada ajuda ou atrapalha na divulgação de suas artes? Como seu processo de travessia e sua condição afetam a sua produção? Como elas significam e ressignificam aspectos identitários de seus países de origem no local de assentamento? Esses são alguns dos questionamentos que atravessam esta pesquisa.

No primeiro capítulo desta dissertação, busco narrar a trajetória de Ruth, uma angolana que cresceu no Congo, tem 34 anos, mora em Brás de Pina desde 2014, é mãe de três filhos e trabalha como cantora e atriz. A Guerra Civil Angolana durou quase três décadas, com breves períodos de paz²⁰, a partir da independência de Portugal, em 1975.

Figura 3: Mapa de Angola em relação ao mapa do continente africano



Fonte: Google Maps com arte produzida pela autora.

O pesquisador e escritor angolano Nelson Pestana (2003) observa que a proclamação da independência de Angola foi feita num clima de crise e de instalação da ordem nacional num

²⁰Segundo o geógrafo angolano Bráulio Sebastião André, “à exceção de poucos meses entre 1974-75 e dois brevíssimos interregnos de paz relativa (1991-92 e 1994-98), o país viveu mais três décadas de guerra que só terminou com o cessar-fogo de 2002. Sobre isso, Pacheco (2005) argumenta que, com rigor, não se pode falar de uma guerra em Angola, mas antes de várias guerras” (ANDRÉ, 2019, p. 43).

contexto de disputa armada do poder²¹. A disputa se deu, principalmente, entre dois antigos movimentos de libertação: o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) e a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA). O MPLA conseguiu a vitória em 2002²², mas com um custo de mais de 500 mil mortes e mais de um milhão de pessoas que foram obrigadas a se deslocar para o interior do país ou fora dele. O angolano Fernando Pacheco, presidente de uma das maiores ONG's angolanas (ADRA – Acção para o Desenvolvimento Rural e Ambiental) observa que:

Em Angola, vive-se até o fim da década de 90 um equilíbrio entre duas grandes forças políticas que apresentavam algo mais do que partidos políticos – constituem verdadeiros movimentos socioculturais. A forma como acabou a guerra determinou a fragilização da UNITA e a hegemonia do MPLA. As tentativas de constituição de um terceiro grande partido políticos não passaram das intenções. Hoje, a excepção do MPLA e um pouco da UNITA, e de um ou outro mais, os partidos representam muito pouco: falta de visão e estrutura; crise de ideias, valores e projetos; fragilidade na militância e na implantação territorial. Pode falar-se, até, em alguns casos, de crise de legitimidade (PACHECO, 2004, p. 3).

A República Democrática do Congo (RDC) é o terceiro maior país do continente africano em extensão territorial. O antropólogo congolês Kabengele Munanga observa que “o subsolo congolês chegou a ser chamado de escândalo geológico por causa de sua grande riqueza em diversos minérios” (MUNANGA, 2017, p. 2). As disputas por riquezas naturais do Congo somado a conflitos étnicos, ditaduras políticas²³ e intervenções internacionais têm gerado sérios conflitos no país, desde sua independência em 1960²⁴.

²¹ Disponível em: <https://cei.iscte-iul.pt/publicacao/07-as-dinamicas-da-sociedade-civil-em-angola/>. Acesso em 31 de julho de 2020.

²² Pacheco observa que “a democracia, enquanto instrumento hegemônico de transformação, foi-nos sugerida para os problemas que nos afectavam (guerra e subdesenvolvimento) – um facto, em si, positivo – mas, ao mesmo tempo, foi-nos imposta como condicionalidade para a paz e para um determinado modelo de desenvolvimento. Não foi autorizada a escolha do modelo de democracia, nem fomos capazes de exigir a possibilidade de escolha. Ao modelo económico neoliberal triunfante no início da década de 90 correspondia, de certo modo, uma democracia representativa ao estilo Westminster, que se coaduna com sociedades relativamente homogêneas do ponto de vista cultural, religioso, etnolinguístico, com um processo de construção de nação mais ou menos consolidado” (PACHECO, 2004, p. 1). Disponível em: <https://www.ces.uc.pt/lab2004/pdfs/fpacheco.pdf>. Acesso em 31 de julho de 2020.

²³ Valenzola observa que “o ditador Mobutu é uma figura essencial para a compreensão do actual conflito no Congo. Durante seu governo, a utilização do aparato estatal para o benefício estrangeiro deu lugar à usurpação em benefício privado, dada na latente forma da corrupção, a qual se tornou parte integrante da cultura política congoleza” (VALENZOLA, 2013, p. 62).

²⁴ Segundo Valenzola, “desde 1878 o território que hoje chamamos de República Democrática do Congo foi colônia belga adquirida e, depois, concedida pelo Tratado de Berlim de 1885” (VALENZOLA, 2013, p. 61). O Tratado de Berlim de 1885 foi assinado entre os diversos países da Europa e gerou uma redivisão do território colonial africano entre as metrópoles imperialistas. Para Valenzola, “este tratado acabou por recortar toda a África em territórios segundo o interesse das metrópoles europeias, sem que, por outro lado, qualquer questão de alocação dos povos de diferentes etnias africanas ali presentes fosse verificada. O território congolês permaneceu sob controle belga durante todo o final do século XIX e o início do século XX, passando pela Primeira e Segunda Guerras Mundiais, até o início da segunda metade do século” (VALENZOLA, 2013, p. 61).

No período entre 1996 e 2003, o Congo passou por duas guerras civis. O processo se iniciou com o genocídio de 800 mil pessoas no país vizinho, Ruanda. O conflito entre a etnia tutsi – que foi massacrada – e os hutu gerou um grande fluxo de pessoas em situação de refúgio migrando para o território congolês.

Figura 4: Mapa do Congo (RDC) em relação ao mapa do continente africano



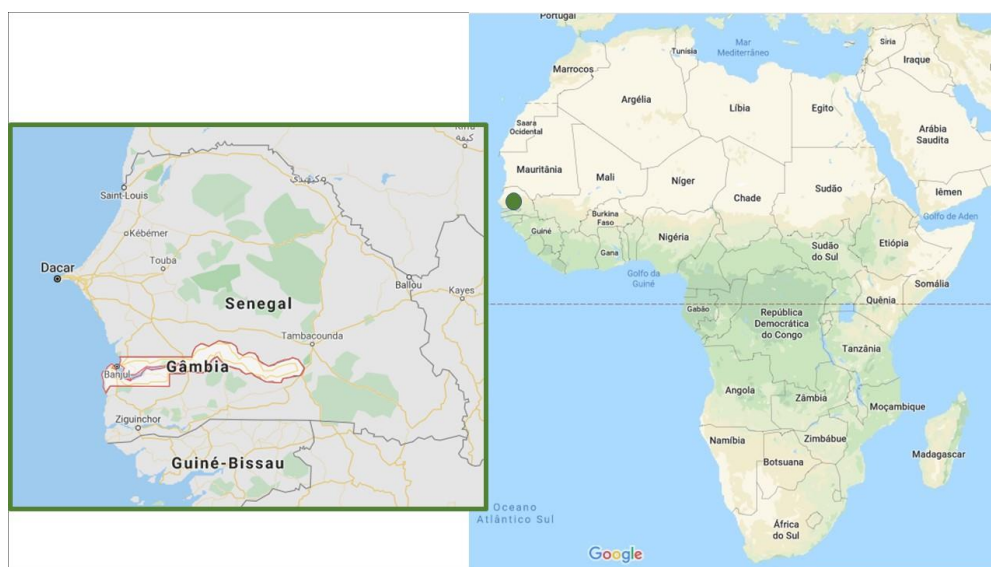
Fonte: Google Maps com arte produzida pela autora.

De acordo com Valenzola, a partir do cenário de instabilidade que se criou na região, emergiu a Aliança das Forças Democráticas pela Libertação do Congo-Zaire (AFDL), liderado por Kabila, composta, em maioria, por tutsis e com apoio externo de Angola, Ruanda e Uganda. Em maio de 1997, a AFDL toma Kinshasa, capital do Congo, e o então presidente Mobutu é forçado a ir para o exílio. Kabila, então, declara-se presidente do Congo, porém, há um conflito pelo controle de territórios.

As atrocidades cometidas pelas tropas do governo, pelos rebeldes e seus aliados ruandeses, burundeses e ugandeses provocaram um imenso deslocamento das populações nas zonas de conflitos. As estatísticas sobre o número de mortes são alarmantes. Há quem afirme que cerca de 3,5 milhões de pessoas já teriam morrido nessa guerra, número considerado como o segundo genocídio depois da Segunda Guerra Mundial. Em agosto de 1999, uma comissão especial das Nações Unidas é enviada com urgência ao local para examinar a situação, que emite um relatório contundente lamentando as violações dos direitos humanos por todas as facções em guerra (MUNANGA, 2017, p. 20).

No segundo capítulo, narro a história de Mariama, uma mulher em situação de refúgio da Gâmbia, com 31 anos, que chegou ao Brasil em 2015 e vive em Del Castilho com a filha e o irmão, e tem na moda e na atuação em ONGs como ativista cultural a sua forma de se expressar. A Gâmbia é um dos menores países do continente africano e faz fronteira com o Senegal²⁵ em quase toda sua extensão.

Figura 5: Mapa da Gâmbia em relação ao mapa do continente africano



Fonte: Google Maps com arte produzida pela autora.

Os portugueses foram os primeiros a colonizar a Gâmbia, depois vieram os ingleses²⁶. “A delimitação das fronteiras de cada colônia tem sua própria história e reflete os interesses do momento no contexto da política de centralização da África Ocidental Francesa (AOF) ou no contexto das rivalidades com as colônias vizinhas sob domínio inglês ou português” (BARRY, 2000, p. 71). A Gâmbia se tornou independente em 1965 e, desde então, teve apenas três

²⁵ A Gâmbia fazia parte da região conhecida como Sengâmbia. De acordo com o pesquisador senegalês Boubacar Barry, “numa época em que os estados estavam criando numerosas organizações regionais para resolver os problemas de desenvolvimento, enquanto zelosamente preservavam sua soberania nacional, nosso trabalho sobre a Senegâmbia foi concebido para ilustrar a unidade histórica e geográfica da região a fim de superar as fronteiras atuais do Senegal, Mauritânia, Mali, Gâmbia, Guiné-Bissau e Guiné-Conakry. O objetivo era mostrar que a fragmentação atual dessa região contradiz a evolução histórica dos povos da Senegâmbia e atrapalha todas as possibilidades de desenvolvimento econômico e social. Não pode haver desenvolvimento numa região enquanto ela estiver andando no sentido contrário ao da história que a modela” (BARRY, 2000, p. 31).

²⁶ Barry observa que “essa fragmentação avança ainda mais na Senegâmbia, em particular no sul, onde os joola, os madingas e os peuls, pertencentes ao antigo Kaabu, dividem-se entre as duas Guinés, Gâmbia e Senegal. E mais, a Gâmbia corta a colônia do Senegal em duas, criando assim um grande desequilíbrio entre sul e norte, origem da rebelião joola, em Casamansa” (BARRY, 2000, p. 73).

presidentes: Dawda Jawara esteve no poder por três décadas; em 2004, assumiu Yahya Jammeh e, a partir de 2016, via eleições direta, o governante é Adama Barrow.

O casamento infantil é dos problemas enfrentados no país. Em 2016²⁷, instituiu-se uma nova lei que busca reduzir o número de matrimônios durante a infância. Por esta lei, o casamento não foi proibido, mas a sua consumação, sim, com penas de até 20 anos de prisão. No mundo, 12 milhões de meninas por ano são forçadas a se casarem com homens adultos, de acordo com relatório do Fundo de Populações das Nações Unidas (UNFPA)²⁸. O relatório aponta ainda que 650 milhões de meninas e mulheres vivas hoje casaram-se quando eram ainda crianças e, até 2030, outras 150 milhões irão se casar antes dos 18 anos.

Como referencial teórico, trabalhamos nesta dissertação a questão da língua, da mestiçagem e do ser fronteiro com Gloria Anzaldúa; dialogamos com o conceito de entre-lugar de Homi Bhabha e sobre encruzilhada de Luiz Rufino. Fazemos uma reflexão sobre o papel da música na diáspora do Atlântico negro em Paul Gilroy; sobre identidade com Stuart Hall; e sobre racismo com Frantz Fanon e Grada Kilomba. Propomos, ainda, um debate a partir do significado de espaço e território em Milton Santos e sobre memória de Maurice Halbwachs e Jeanne Marie Gagnebin; sobre o narrar o trauma Márcio Seligmann-Silva; e sobre projeto e metamorfose em Gilberto Velho. Ponderamos também sobre migração e refúgio com Abdelmalek Sayad e Marielle Macé.

A metodologia utilizada na pesquisa de campo foi a de observação participante. Estive em ensaios de peças teatrais e de música, eventos, feiras, apresentações, culto em igreja, festas religiosas, visitas à casa de cada interlocutora de pesquisa, entre outros. Também participei de rodas de conversa, congressos e seminários onde elas compartilharam suas histórias. Além disso, fiz-me presente nos ensaios semanais do Terremoto Clandestino e nas apresentações do bloco, assim como, participei dos grupos de Whatsapp do bloco, escrevi atas das reuniões, integrei a equipe de comunicação colaborando na divulgação das atividades. A antropóloga Mariza Peirano, ao destacar que etnografia não é método, aponta que toda etnografia é também teoria, uma vez que os questionamentos etnográficos colaboram para elaboração de novos pontos de vistas teóricos. Tal como Peirano, acredito que, por meio da pesquisa de campo, é possível elaborar reflexões sobre a multiplicidade de modos de vida e ir além dos diálogos.

²⁷ Disponível em: <https://www.greenme.com.br/viver/especial-criancas/4285-chega-de-noivas-criancas-gambia-e-tanzania-proibem-o-casamento-infantil/>. Acesso em 31 de julho de 2020.

²⁸ Disponível em: <https://brasil.unfpa.org/pt-br/publications/situacao-da-populacao-mundial-2020#:~:text=O%20Relat%C3%B3rio%20sobre%20a%20situa%C3%A7%C3%A3o,meninas%20e%2C%20impedem%20a%20igualdade..> Acesso em 31 de julho de 2020.

Se o trabalho de campo se faz pelo diálogo vivido que, depois, é revelado por meio da escrita, é necessário ultrapassar o senso comum ocidental que acredita que a linguagem é basicamente referencial. Que ela apenas “diz” e “descreve”, com base na relação entre uma palavra e uma coisa. Ao contrário, palavras fazem coisas, trazem consequências, realizam tarefas, comunicam e produzem resultados. E palavras não são o único meio de comunicação: silêncios comunicam. Da mesma maneira, os outros sentidos (olfato, visão, espaço, tato) têm implicações que é necessário avaliar e analisar. Dito de outra forma, é preciso colocar no texto – em palavras sequenciais, em frases que se seguem umas às outras, em parágrafos e capítulos – o que foi ação vivida. Este talvez seja um dos maiores desafios da etnografia – e não há receitas preestabelecidas de como fazê-lo (PEIRANO, 2014, p. 386).

Assim, narrar as travessias dessas mulheres em situação de refúgio, da saída do país de origem para o local de assentamento, e a vida a partir disso, não é algo fácil. Nesses testemunhos, o silêncio está presente em diversos momentos.

A fronteira entre o dizível e o indizível, o confessável e o inconfessável, separa uma memória coletiva subterrânea da sociedade civil dominada ou de grupos específicos, de uma memória coletiva organizada que resume a imagem que uma sociedade majoritária ou o Estado desejam passar e impor (POLLAK, 1992).

Para ir além, respeitando esses espaços de silêncio – que diferentemente do esquecimento podem mesmo ser uma condição necessária –, busquei outros meios de comunicação, como ressaltou Peirano (2014). Procurei estimular outros sentidos – como o olfato, a visão, o tato – por meio da metodologia que desenvolvi: “Na makanisi na nga: minhas lembranças”. *Na makanisi na nga* é uma expressão escrita em lingala, uma das línguas oficiais da República Democrática do Congo, e significa “minhas lembranças”.

A proposta de trabalhar com uma outra metodologia de pesquisa veio a partir da vivência no campo. Eu já estava fazendo observação participante quando marquei a primeira entrevista semi-estruturada. Após a entrevista, achei que havia rendido pouco, que o meu interlocutor de pesquisa havia me dado respostas prontas que estava acostumado a dar para à mídia, que não havíamos aprofundado o bastante os assuntos. Era junho de 2018 e sai decepcionada com a minha atuação de pesquisadora acadêmica.

Sou jornalista, formada há 17 anos, e trabalhei sete anos como repórter de dois grandes jornais impressos. Atuo também como pesquisadora de personagens para cinema e televisão, há mais de 15 anos. Por tanto, já tenho alguma experiência com entrevistas e senti que era necessário um aprofundamento maior com as interlocutoras desta pesquisa para ter um material que permitisse uma análise mais densa que o mestrado exige. Nos seis meses seguintes, segui com a observação participante e passei a refletir como poderia ir além do que o campo me dava.

Nesse tempo em que atuo na área audiovisual, já havia criado algumas metodologias de pesquisa diferentes para encontrar personagens para filmes. Contar apenas com minha rede de

contatos acaba por restringir a um padrão de perfis de pessoas brancas da Zona Sul do Rio de Janeiro. Então, vinha pesquisando outras metodologias, com ações criativas²⁹, que aproximam interlocutor e pesquisador.

Além disso, no ano de 2014, fiz a produção executiva e a direção de produção do Diário de Férias³⁰, de Jô Serfaty. A proposta do projeto era abrir espaço para uma experiência artística com quatro jovens moradores de Rio das Pedras. A cada semana, sete artistas de campos diferentes da cultura desenvolviam atividades com os jovens, que, depois, escreviam num diário coletivo online e em materiais audiovisuais, como captação de som e imagens.

Em um desses encontros, a artista, diretora e roteirista Mariana Kaufman realizou atividades que trabalhavam com a memória. Como resultado, uma gravação em áudio criada durante essa semana, tornou-se a narração inicial do longa “Um filme de verão”³¹ – derivado deste projeto –, que também assinei a produção executiva e a direção de produção. Quando elaborei os dispositivos de “Na makanisi na nga: minhas lembranças”, procurei Kaufman e dividi com ela a proposta e trocamos experiências.

Durante o ano de 2015, trabalhei na Casa Daros³². Entre as minhas atividades, fiz a coordenação editorial do catálogo em português da exposição “Cuba – Ficción y fantasía”, junto à curadora suíça da coleção, e do material educativo trilingue (português-espanhol-inglês) da mesma exposição. O artista e pedagogo uruguaio Luiz Camnitzer³³ elaborou – com colaboração do coletivo Arte e Educação (ACE), do qual faz parte – uma série de exercícios pedagógicos para o *Caderno de exercício pedagógicos Cuba – Ficción y fantasia* (2015).

Ao acompanhar o processo de edição do material pude conhecer melhor a obra de Camnitzer e, principalmente, suas inquietações entre arte e educação, que resultaram em

²⁹ Em uma das pesquisas em que buscava personagens para uma série, mandei fazer uma camiseta para mim e para a estagiária que trabalhou comigo com uma pergunta: “Você já namorou no trabalho?”. Caminhávamos por diversos pontos do Rio, do Parque de Madureira à Feira do Lavradio e muitas pessoas de idades, classes, raças e gêneros diferentes nos paravam. Esse era o gatilho para começar a conversa. As pessoas se aproximavam pela curiosidade e as perguntas que elas começavam a fazer davam o tom da entrevista que seguiria adiante. Também distribuímos panfletos e contratamos um carro de som que circula em várias áreas da cidade.

³⁰ Disponível em: <https://www.facebook.com/nossodiariodeferias>.

³¹ De acordo com a sinopse de “Um filme de verão”: “Durante o verão, Karol, Junior, Ronaldo e Caio estão no último mês das aulas em uma escola pública, no Rio de Janeiro. Quando as férias chegam, a temperatura alcança 40 graus. Imersos nos fios emaranhados que cobrem o céu da favela e os súbitos apagões, estes quatro jovens enfrentam as incertezas da vida adulta e se reinventam diante da crise da cidade” (SERFATY, 2020).

³² A Casa Daros foi um centro cultural localizado em Botafogo, no Rio de Janeiro. O espaço dedicava-se à arte latino-americano e entrou em funcionamento no início de 2013. Em dezembro de 2015, encerrou as atividades. Trabalhei no local ao longo de 2015, na área de comunicação como produtora de conteúdo e também na edição de catálogos e material pedagógico das exposições.

³³ Luiz Camnitzer é um artista e pedagogo uruguaio, nascido em 1937, que vive em Nova Iorque desde 1964. É professor emérito de arte na State University of New York College at Old Westbury. Seu trabalho está em coleções de mais de 30 museus pelo mundo.

diversas propostas de exercícios para que professores se inspirassem e desenvolvessem suas próprias atividades em sala de aula. O texto que escrevi na abertura do caderno fazia uma ponderação direcionada ao educador:

Uma advertência importante para os professores é que os exercícios deste caderno não devem ser considerados receitas. A receita levaria à criação de uma nova tradição acadêmica. Eles podem ser utilizados como modelos flexíveis para gerar outros exercícios situações que representem a capacidade de cada professor e as necessidades de cada estudante. O bom educador é tão criativo quanto o bom artista, e o bom artista nos fornece material para aprender, como faz um bom educador (CAMNTIZER, 2015, p. 13).

Assim, criando modelos flexíveis tal como sugeri Camnitzer, desenvolvi diferentes dispositivos no “Na makanisi na nga: minhas lembranças” para as duas interlocutoras desta pesquisa, Ruth e Mariama. O objetivo dessa metodologia é acessar os quintais da memória e as encruzilhadas, atravessar fronteiras, ir de encontro aos entre-lugares, por meio de uma escuta atenta.

Os dispositivos que realizamos nomeei, inicialmente, de Jogo da Memória. Na qualificação, fui provocada pela professora Ana Enne a mudar o nome para um novo que refletisse o sentido que gostaria de dar àquela metodologia. No processo de escrita da dissertação e atravessada pelos encontros do grupo de estudos Grecos – coordenados por Enne – em que estamos estudando autores e autoras decoloniais, sugeri alterar o nome para “Na makanisi na nga: minhas lembranças”. Um reflexo da polifonia de línguas – lingala e português – e diferentes vozes que me acompanharam durante todo o deslocamento desta dissertação, em que meu próprio raciocínio foi se descolonizando por meio de ouvidos mais abertos para o que as interlocutoras traziam a todo instante.

Nos dispositivos sugeridos para Ruth o foco foi a imagem. Pedi para ela: 1) Fazer cinco fotos livres, que tivessem, pelo menos em alguma delas, um lugar, em outra uma pessoa e na terceira algum objeto; 2) Falar livremente, em até um minuto, sobre cinco temas que apareceram a partir das fotos; 3) Levar objetos pessoais, criar alguma história usando os objetos e depois explicar o significado de cada um; 4) Ler em conjunto um livro infantil sobre uma menina refugiada congoleza que vive no Rio de Janeiro e fazer um desenho para a personagem; 5) Escrever duas cartas: uma para ela mesma no futuro, outra dizendo o que não pode faltar em sua caixinha de memória. Já com Mariama o foco foi a palavra. Realizamos quatro dispositivos: 1) Escrever palavras a partir da leitura de trechos de livros; 2) Sortear algumas dessas palavras e falar livremente sobre elas; 3) Realizar vídeos-carta a partir de palavras sorteadas; e 4) Assistir aos vídeos-carta e cozinhar juntas.

O primeiro capítulo, **“Trançar histórias, cantar memórias”**, narra a trajetória de Ruth que, que nasceu em Angola e cresceu no Congo. Dividido em sete partes, a primeira conta como a conheci e apresenta a metodologia utilizada no campo, que além da observação participante, contou com dispositivos a partir de análise de fotos, leituras e contação de história. O segundo item aborda dois pontos fundamentais ao falar da mulher congoleza em situação de refúgio: a questão da língua e a importância do trançar o cabelo. Na terceira parte, a travessia de Ruth: o nascimento em Angola e a fuga da guerra para o Congo (RDC), a volta para Angola quase 20 anos depois, por conta da guerra de novo, e a vinda para o Brasil com a família. Na quarta parte, uma reflexão sobre formas de estar e ver a cultura brasileira e a busca de pertencimento, como o frequentar uma igreja evangélica fundada por um congolês, em Brás de Pina. Na quinta parte, a importância da música para Ruth. No sexto item, a realização do sonho de ser atriz e o reencontro com o mar, após a travessia. Na última parte, por meio de cartas e desenhos, Ruth aborda seus projetos e planos para o futuro.

No segundo capítulo, **“Palavras de cura e luta, cores ancestrais”**, narro a trajetória da gambiana Mariama. Na primeira parte do capítulo, faço uma reflexão sobre o papel da pesquisadora e a relação com a interlocutora, a partir do encontro com Mariama. Na segunda parte, busco narrar o trauma da experiência do refúgio a partir da metodologia de pesquisa que realizamos. Na terceira, a trajetória e os deslocamentos que ela fez ao sair da Gâmbia até no Brasil por meio de narrativas de sobrevivência. No quarto item, os caminhos que Mariama percorreu até criar sua marca de roupas africanas e a importância dessas tessituras para a reconexão com suas raízes. A quinta parte é a mais etnográfica sobre o preparo e a realização de uma festa religiosa em Niterói como parte de processo de reterritorialização do espaço. No sexto item, a prática de cozinhar como gatilho de memórias. E, a sétima parte, a busca de um recomeço na desconstrução da história única por meio da luta antirracista e de gênero.

No terceiro e último capítulo, **“Terremoto Clandestino: A música rompe fronteiras”**, narro a formação do grupo musical Terremoto Clandestino, criado em janeiro de 2019, no Rio de Janeiro. Formado por pessoas em situação de refúgio, imigrantes e brasileiros, conta com a participação de Ruth e Mariama. O capítulo é composto de oito partes. Na primeira, conto como o grupo foi criado. Nas segunda e terceira, as partes mais etnográficas, narro os ensaios do bloco, assim como a forma de organização do Terremoto Clandestino e destaco alguns integrantes que desenvolvem papéis importantes na dinâmica do grupo. Na quarta parte, procuro refletir sobre o bloco como um coletivo importante para o sentimento de pertencimento dessas pessoas em situação de refúgio e imigrantes. No quinto item, um olhar para as narrativas

femininas no Terremoto Clandestino: a ressignificação da ideia de casa e da mãe África. Nos sexto e sétimo itens, me debruço sobre a música autoral do grupo e como ela vem se tornando uma ferramenta política na busca por representatividade. Na última parte, trabalho a importância da escuta por meio da música para a luta das pessoas em situação de refúgio.

Nesta pesquisa, busco refletir a partir de tessituras, dos rastros, das encruzilhadas, dos entre-lugares e do local de fronteira das versões que essas duas mulheres em situação de refúgio apresentaram para mim ao longo da pesquisa. Por meio de suas produções culturais, busco chamar atenção para a temática do refúgio e colaborar para diminuir preconceitos e desconstruir estereótipos. Entendo que essa temática não se esgota aqui. Pelo contrário, apenas abre uma das diversas rotas possíveis para fazer uma reflexão sobre o tema.

CAPÍTULO 1

TRANÇAR HISTÓRIAS, CANTAR MEMÓRIAS

1.1 - Os acordes iniciais

Conheci o trabalho da atriz e cantora angolana Ruth Victor Mariana via uma publicação na página de uma rede social da Pares Cáritas RJ. O texto³⁴ era uma dica cultural para ver a peça “Kondima – Sobre Travessias”³⁵, que iria estrear em novembro de 2018, com ela no elenco. Em umas das minhas visitas à Cáritas, tive a oportunidade de ser apresentada à Ruth e peguei seu telefone. Assisti ao espetáculo e, a partir de dezembro daquele ano, comecei a entrar em contato com ela para marcamos uma entrevista.

O processo foi longo. Primeiro houve uma desconfiança natural dela com relação a que tipo de informações eu gostaria de ter. Talvez os anos trabalhando como repórter tenham deixado uma marca na minha forma de abordar, pois uma outra pessoa em situação de refúgio que entrevistei logo de cara perguntou se eu era jornalista. A preocupação se deve ao fato de que muitas matérias de jornais têm reforçado estigmas de pessoas em situação de refúgio, contribuindo para vitimá-los ainda mais. Quando percebi isso, mudei a abordagem, o que foi importante ao longo da pesquisa, uma vez que as pessoas são diferentes, possuem histórias variadas e as causas do que as levaram a sair do país de origem para emigrar e se tornar uma imigrante são diversas (SAYAD, 1988).

Dei uns passos atrás e escrevi contando um pouco sobre mim, minha trajetória e porque estava querendo ter essa conversa com ela. Falar um pouco sobre minha vida ajudou a abrir uma janela e, pela primeira vez desde que começamos a conversar – sempre por mensagens no Whastapp –, Ruth acenou com a possibilidade de um encontro. Mas já tinha se passado quase um mês e o calendário entre o Natal e o Ano Novo dificultou.

Marcamos para a primeira semana de janeiro, mas, na véspera, ela desmarcou porque precisou comparecer à Polícia Federal para apresentar alguns documentos. Na segunda vez, ela desmarcou de novo, pois houve a necessidade de ir urgente ao Consulado Geral de Angola por

³⁴Disponível em: <http://www.caritas-rj.org.br/kondima-sobre-travessias.html>. Acesso em 14 de novembro de 2018.

³⁵ Quinto Espetáculo da companhia Trouppe Pas D'argent, a peça “Kondima – Sobre travessias” faz um diálogo entre o teatro e o cinema mesclando cenas de um documentários com entrevistas de pessoas em situação de refúgio e cenas de ficção em que atores interpretam pessoas que foram forçadas a abandonar a própria família e o local de origem, por diversos conflitos que vão desde questões políticas, sociais e religiosas.

conta de outra burocracia. Já na terceira tentativa, um imprevisto com os filhos adiou mais uma vez a entrevista. Na quarta, outro problema pessoal impossibilitou nosso encontro.

Depois dessas quatro tentativas, sugeri que a gente se encontrasse informalmente, não mais para fazer uma entrevista semiestruturada. Ruth gostou da ideia e me convidou para, no dia seguinte, acompanhá-la ao salão onde iria arrumar o cabelo. Rotina mensal, que ela não abre mão. Topei na hora. A partir desse primeiro encontro, estivemos juntas pelo menos uma vez por semana por oito meses. Às vezes, dois ou três dias. A pesquisa completa se estendeu por quase dois anos, mas depois desse primeiro período, os encontros foram mais espaçados. Além de acompanhá-la para fazer o cabelo, fui em diversos ensaios do bloco Terremoto Clandestino, assim como os do grupo Bomoko e da peça de teatro “Kondima”, além de assistir as apresentações dessas manifestações culturais. Também estive presente em algumas apresentações da peça “Hoje não saio daqui” e na estreia para convidados da peça “Pá de Cal”. Acompanhei entrevistas de outros pesquisadores, gravação de música em estúdio, fui à igreja evangélica que ela frequenta em Brás de Pina e estive na sua casa.

Na maior da parte das vezes, a metodologia utilizada foi a observação participante. As entrevistas semiestruturadas quase sempre renderam pouquíssimo e acabei por propor outro recurso, o “Na makanisi na nga: minhas lembranças”³⁶, com dispositivos que criei direcionados à Ruth, que serão explicados mais detalhadamente ao longo deste capítulo. Realizamos cinco dispositivos: 1) Fazer cinco fotos livres que tivessem, pelo menos em alguma delas, um lugar, em outra uma pessoa e na terceira algum objeto; 2) Falar livremente, em até um minuto, sobre cinco temas que apareceram a partir das fotos; 3) Levar objetos pessoais, criar alguma história usando os objetos e depois explicar o significado de cada um; 4) Ler em conjunto um livro infantil sobre uma menina congoleza em situação de refúgio que vive no Rio de Janeiro e fazer um desenho para a personagem; 5) Escrever duas cartas: uma para a Ruth no futuro, outra dizendo o que não pode faltar em sua caixinha de memória.

A ordem dos dispositivos “Na makanisi na nga: minhas lembranças” foi pensada para que Ruth pudesse se sentir mais à vontade na abordagem de temas que considerava importante para a pesquisa desta dissertação. Parti de um tema mais geral: entender a relação com a cidade em que está vivendo e suas percepções sobre a cultura e a identidade do novo país. Para isso, o recurso usado foi o de fotografias que ela fez. Na sequência, aproximando-me mais de sua

³⁶ Como explicado na introdução, desenvolvi a metodologia “Na makanisi na nga: minhas lembranças” como forma de aproximação com as interlocutoras desta pesquisa. A expressão ‘na makanisi na nga’ está escrita em lingala, uma das línguas oficiais da República Democrática do Congo, e quer dizer ‘minhas lembranças’. A proposta da metodologia é exatamente usar dispositivos para acessar memórias, por meio do uso de elementos artísticos, como fotografias, uso de objetos e literatura.

trajetória, a seleção de objetos que trouxe de Angola ou do Congo tornou-se ponte de acesso à memórias. Seguindo com as lembranças de onde ela veio, a leitura de um livro inspirado na experiência de uma família em situação de refúgio serviu como gatilho para os desenhos e para a projeção dos sonhos futuros.

A intenção foi deixar que Ruth guiasse os temas a serem abordados ao longo da pesquisa. Em diversos momentos – para além dos dispositivos do “Na makanisi na nga: minhas lembranças” –, voltamos a esses assuntos, sempre respeitando o que deveria ser silenciado e o que poderia ser exposto. Entendendo que narrar uma história é também decidir o que deve ficar de fora. Tal como o *pocket stuff*³⁷ do artista Rubens Gerchman, escolhemos narrar aqui o que levamos para todos os lugares, além das fronteiras, no bolso, em uma caixinha de memórias.

Na fundamentação teórica, trabalhamos o tema da migração com Abdelmalek Sayad e Mohammed Elhajji; a questão da língua e do ser fronteiriço com Gloria Anzaldúa; a invenção do cotidiano de Michel de Certeau; memória com Jeanne Marie Gagnebin; projeto e metamorfose em Gilberto Velho; a relação do mar e do Atlântico negro em Paul Gilroy; a ideia de *collage* no surrealismo etnográfico de James Clifford; e o cruzamento entre literatura e etnografia a partir dos livros de três escritoras de diferentes países africanos, que abordam a diáspora: a nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie em *Americanah* (2014), a escritora ganense Yaa Gyasi em *O caminho de casa* (2017) e a ruandesa Scholastique Mukasonga em *A mulher de pés descalços* (2017). A partir do livro de Mukasonga, fizemos também uma releitura da categoria nativa *inzu*, que ela trabalha no livro.

1.2 - A arte do fazer, a arte do contar

Ficavam na parte da cidade onde havia muros pichados, prédios cujo interior era escuro e úmido e onde não se via nem uma pessoa branca; tinham letreiros coloridos com nomes como Salão Especializado em Tranças Africanas Aisha ou Fatima, tinha aquecedores que faziam a temperatura subir demais no inverno e aparelhos de ar condicionado que não esfriavam o ar no verão, e estavam repletos de funcionárias francófonas da África Ocidental, sendo que uma delas seria a proprietária, aquela que falava inglês melhor, atendia o telefone e era respeitada pelas outras (ADICHIE, 2014, p. 16).

³⁷ O artista plástico Rubens Gerchman nasceu no Rio de Janeiro em 1942 e morreu em São Paulo, em 2008. Era filho de um imigrante russo que atuava como desenhista e publicitário e de uma brasileira descendente de russos, que produzia bordados e tapes (JOSEPH, 2012). No final dos anos 1960, início dos anos 1970, morou em Nova Iorque. Durante esse período, criou a obra *pocket stuff*, cuja proposta era poder levar no bolso uma porção do mundo. “Gerchman colocou pequenos cubos de plástico em uma caixa de madeira, cada um identificado com palavras de espaçosa e escorregadia subjetividade: você, eu, branco, preto, cores, homem, sangue, sol, céu, mar, entre outras” (FIGUEROA, Revista online Canal Contemporâneo, 2014). Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/006158.html>. Acesso em 09 de julho de 2020.

A descrição acima é de salões especializados em tranças africanas que a personagem Ifemelu frequenta, nos Estados Unidos. No livro *Americanah* (2014), da nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, a história começa 15 anos depois que Ifemelu deixa a Nigéria e se encontra em um salão de beleza para escolher um penteado e voltar à sua terra natal. É a partir do trançar os cabelos que somos levados à infância da personagem.

O romance de Chimamanda foi publicado no Brasil em 2014. A obra aborda a experiência diaspórica das personagens principais, que saem da Nigéria e vão para os Estados Unidos e a Inglaterra. O livro tem relatos sobre a dificuldade de se adaptar ao novo local, além de trazer um diálogo intercultural, abordando questões identitárias e de alteridades, e considerações sobre as diferentes formas de ser e viver num contexto de migração. Apesar de ser um romance de ficção, traz reflexões sobre a própria experiência da autora na diáspora africana, como uma mulher negra que cruzou o Atlântico.

Marcamos de nos encontrar às 8h30m, em frente à Estação de BRT do Mercado de Madureira. Dali, seguimos para o local onde Ruth arruma o cabelo. Como tínhamos nos vistos, até então, apenas duas vezes rapidamente, ela me mandou uma mensagem de áudio em que dizia que estava de vestido azul em tecido africano. Mas foi Ruth quem me viu primeiro, apesar de ter me passado a descrição. Fomos andando até o local, que ficava a duas quadras do Mercado.

Seu horário estava marcado para 9h30m e, quando chegamos na galeria, a maior parte dos boxes estava fechada. Entramos em um, que devia medir em torno de quatro metros quadrados, e que, naquele momento, pensei que fosse o local onde ela iria fazer o cabelo. Havia apenas um pequeno armário, um espelho e alguns bancos e cadeiras de plástico empilhados. No chão, um tapete ocupava todo o espaço. Uma das moças puxou uma cadeira e me colocou sentada fora do box. Ruth e ela se sentaram na parte de dentro e começaram a conversar em uma língua que, até então, não sabia qual era. Em uma pausa do papo entre as duas perguntei à Ruth, que me disse que falavam em lingala. Ela é angolana, mas cresceu no Congo (RDC), por isso conhece tão bem uma das línguas do país.

No Congo, o francês é a língua oficial, mas é considerada a língua do colonizador. Há outras quatro línguas nacionais: lingala, swahili, kicongo, tshiluba. E outras tantas que somam mais de 300 no país. O lingala está presente no Reino de Kongo – Angola, República Democrática do Congo e Congo Brazzaville – e para além do território do reino. Até hoje, é falado não só nos três países, como em outros países vizinhos ao Congo Kinshasa. No Rio de Janeiro, a língua mais usual entre os congoleses é o lingala.

Lingala era a língua tradicionalmente usada nas atividades comerciais (como ainda é até os dias atuais). Por ser “a língua do comércio” – como dizem os congoleses – trata-se de uma língua falada praticamente em todas as partes da RDC e em diversos países africanos. No caso específico do Congo – RDC, a disseminação do lingala – língua materna do povo Bangala-Lingala, que se situa na província do Equateur – é explicada também pelo fato de durante muitos anos a mesma ter sido a língua obrigatória do exército do Congo – Zaire por determinação do presidente Mobutu, nascido naquela província. Contam os congoleses mais jovens, em tom um tanto irônico, que depois de Mobutu ter instituído oficialmente o lingala por tantos anos no exército congolês, a ascensão de Laurent Desiré Kabila (membro do povo Swahili, nascido na província de Katanga) à presidência da RDC “fez o exército ter que trocar de língua e passar a aprender a falar swahili, desde os tempos de ‘Kabila pai’ até os dias de hoje, com ‘Kabila filho’ ainda no poder” (TANNURI, 2010, p. 229).

A autora chicana Glória Anzaldúa, por ter crescido em um local de fronteira entre o México e os Estados Unidos, destaca a importância de se romper com a língua oficial do opressor e falar entre os seus com a própria língua. “*I want you to speak English*. Para encontrar bom trabalho tem que saber *hablar el inglés bien*. O que vale toda a sua educação se você fala *inglés* com um ‘*accent*’, diria minha mãe, mortificada porque eu falava inglês como uma mexicana” (ANZALDÚA, 2009, p. 305).

O lingala já sofreu variações como uma língua fronteiriça e também na diáspora, em que muitos desses angolanos e congoleses, em uma mesma frase usam o lingala, o francês e o português. Falar o lingala representa um modo de viver, cria uma conexão entre eles e viabiliza a comunicação de realidades, sentimentos e valores importantes para esta comunidade. “A identidade étnica e a identidade linguística são unha e carne – eu sou minha língua. Eu não posso ter orgulho de mim mesma até que possa ter orgulho da minha língua” (ANZALDÚA, 2009, p. 312).

Algo que Ifemelu também enfrentou em seu processo migratório, descrito em *Americanah* (2014), como uma ironia ao sotaque dela. “*Americanah!*, brincava Ranyinudo sempre. Você está vendo as coisas com olhos de americano. Mas o problema é que nem é uma *americanah* de verdade. Se pelo menos tivesse um sotaque americano, a gente aturaria as reclamações!” (ADICHIE, 2014, p. 416).

Existe uma imposição para que ela [Ifemelu] não use o sotaque do inglês nigeriano, mas tente de todas as formas falar de acordo com a pronúncia americana, posto que o inglês nigeriano é extremamente marcado pelos aspectos culturais da Nigéria, sendo uma língua altamente hibridizada, devido ao alto número de distintas etnias naquele país (SOUZA e BARZOTTO, 2016, p. 57).

A questão da língua é um dos maiores desafios para quem chega a um novo país. Apesar de falar português por ter nascido em Angola e vivido alguns anos lá, Ruth narra como foi – e ainda é – difícil as diferenças do português que é falado aqui no Brasil para o que é falado em

seu país de origem. Numa entrevista para uma pesquisadora do Museu da Língua Portuguesa de São Paulo, que acompanhei, Ruth lembrou a sua chegada.

“As primeiras palavras em português que falei aqui no Brasil foram engraçadas. Eu falava o português de Angola e ninguém entendia nada” (RUTH, Parque do Flamengo, fevereiro de 2019). Um dos exemplos que ela deu foi a palavra ‘fila’. Em Angola, fila é a corda de estender roupa no varal para secar. ‘Fila’ com o mesmo significado no Brasil é ‘bicha’ para eles. Ela conta que quando chegou ao Rio estava grávida de oito meses e foi ao hospital. Lá perguntou se a bicha estava grande e as pessoas olharam para ela de um jeito estranho. Ruth acredita que o problema só não foi maior pela barriga já em estado avançado de gravidez.

Mãe de três filhos de 12, 10 e 5 anos, ela comenta que o mais novo nasceu no Brasil e fala expressões como *“Deixa aí, velho!”*. Ela ainda estranha a forma dele conversar: *“O meu bebê já fala como brasileiro, sem sotaque!”* (RUTH, Parque do Flamengo, fevereiro de 2019). Às vezes, Ruth pergunta aos filhos como se escreve algo em português, mas sempre que pode, prefere mesmo falar em lingala, embora eles não compreendam.

Para os imigrantes, manter a língua nativa é uma das formas de se reconectar a seu país. No caso, manter vivo o lingala dentro do Brasil é como um ato de resistência e de afirmação identitária. Ruth alterna as duas línguas o tempo inteiro. Ela está conversando com os filhos em português, ao mesmo tempo que envia mensagens de WhatsApp para amigos em lingala.

Sou 50% angolana e 50% congoleza. Vivi a infância inteira no Congo e, quando voltei para Angola para começar uma outra vida, tive que aprender o português, que era minha própria língua. E quando comecei a aprender foi uma coisa muito forte e muito engraçada também (RUTH, Parque do Flamengo, fevereiro de 2019)³⁸.

Sentada em uma cadeira de frente para o espelho no salão em Madureira, Ruth puxou um banco alto de madeira para perto de si. Ela estava com uma mochila e de dentro puxou uma outra menor, que provavelmente era de um dos seus filhos, pois tinha um super-herói estampado. De dentro da mochila menor, começou a tirar um emaranhado de tufos de cabelos pouco ondulados, quase lisos. Sem que eu perguntasse, ela explicou que eram cabelos de verdade e que naquele dia iria colocá-los para fazer um corte mais liso com franja. No mês anterior, contou que estava com o cacheado e que, às vezes, usa trançado também. Nesses quase dois anos que a acompanho, já perdi as contas de quantas vezes Ruth mudou o cabelo.

Ela pegou um pente de plástico com pontas finas, tirou o lenço do cabelo e começou a se pentear. Depois de desembaraçar o próprio cabelo, passou a pentear os vários tufos que iria

³⁸ Como observei na introdução, as falas das interlocutoras da pesquisa foram transcritas respeitando as formas de falar de cada uma. Não correspondem a uma linguagem correta ou incorreta, mas marcas da hibridização.

usar. Aos poucos, foram chegando outras mulheres que abriam seus pequenos salões. Todas congolezas. Todas com cabelos super arrumados em meio a tranças e perucas penduradas nas paredes. Faziam o mesmo ritual: descortinavam o espaço preso em sua maioria por meio de um pano e um pregador, varriam o ambiente e colocavam os bancos e cadeiras lado a lado próximos ao espelho. Naquele espaço, só entravam mulheres congolezas. Ali, claramente era o ambiente delas. Falavam, riam, cantavam, mostravam imagens no celular de referências de cabelos e penteados. Mães chegavam com filhos pequenos, amamentavam, amarravam eles nas costas e saíam para trabalhar: quem não estava fazendo os cabelos ficava na porta da galeria distribuindo panfletos para atrair novas clientes.

A rotina na pequena galeria em Madureira revela como as relações sociais ajudam a determinar o indivíduo a partir de suas práticas sociais (CERTEAU, 1998). Tal como a personagem Ifemelu em *Americanah* (2014), Ruth também tem uma relação forte com o cabelo, uma marca da identidade negra, e estar naquele ambiente a faz viajar por suas memórias. Em *A invenção do cotidiano* (1998), Michel de Certeau destaca como aprofundar-se na arte do fazer – neste caso na arte de fazer das trançadeiras congolezas de Madureira –, permite compreender essas brechas como um local da liberdade e da criatividade. Certeau destaca que:

Os relatos de que se compõe essa obra [A invenção do cotidiano] pretendem narrar práticas comuns. Introduzi-las com as experiências particulares, as frequentações, as solidariedades e as lutas que organizam o espaço onde essas narrações vão abrindo um caminho, significará delimitar um campo. Com isso, será preciso igualmente uma “maneira de caminhar”, que pertence, aliás, às “maneiras de fazer” de que aqui se trata. Para ler e escrever a cultura ordinária, é mister reaprender operações comuns e fazer da análise uma variante de seu objeto (CERTEAU, 1998, p.35).

As horas iam se passando e algumas mães voltavam com os filhos já adormecidos. Tiravam de suas costas e colocavam deitados num pano no chão do box onde trabalhavam. Quem estava fazendo o cabelo de Ruth era Tina. As duas conversavam o tempo todo em lingala. Às vezes, Ruth parava e me falava alguma coisa. Outras vezes, era Tina quem explicava algo. Emendamos num papo em português em que Ruth dizia que aconselhou uma amiga brasileira a largar o marido porque ele não queria mais viver com a sogra. Perguntou o que eu achava do conselho, mas antes explicou: para nós, a mãe é a pessoa mais importante da família.

A pergunta me levou ao livro *A mulher de pés descalços* (2017), da escritora ruandesa Scholastique Mukasonga, que fez um relato antropológico da vida em família. Ela conta sobre o período em que foram obrigados a sair da cidade natal e refugiar-se em outra zona de

Ruanda³⁹, devido aos conflitos instalados no país que levaram ao genocídio de 800 mil ruandeses, em 1994. No livro, Mukasonga explica como, para sua mãe, a construção do *inzu* era algo fundamental para sua sobrevivência. “Num *inzu*, dizia mamãe, não são os olhos que nos guiam, mas o coração” (MUKASONGA, 2017, p.33). *Inzu* é uma palavra em kinyarwanda⁴⁰ que a autora fez questão de manter no original, uma vez que em francês a tradução carrega significados pejorativos, como barraca, choça, cabana.

Um pouco depois de nos instalarmos em Gitagata, Stefania decidiu que estava na hora de construir, atrás da choupana de Tripolo, o *inzu*, casa que, para ela, era tão necessária quanto a água para os peixes e o oxigênio para os humanos. Não que agora ela aceitasse sua condição de exilada – nunca se resignaria a isso – mas sabia que precisava desse tipo de construção original. Só ali ela poderia reunir a força e a coragem necessárias para enfrentar a desgraça e renovar as energias para salvar os filhos de morte preparada por um destino totalmente incompreensível (MUKASONGA, 2017, p. 31).

Era no quintal que ficava o *inzu* em forma de meia-lua, onde Stefania levava uma vida de mulher e de mãe de família. Era ali que ela cozinhava, cultivava as plantas medicinais, as filhas tomavam banho, ela recebia as amigas, e onde também eram realizados os cultos aos ancestrais. Mais do que isso, o *inzu* é a própria morada dos ancestrais. “É claro que Stefania não tinha condições de construir o *inzu* tal como era. Mas parecia que, graças à casa, tinha recuperado o prestígio e os poderes que a tradição ruandesa atribui a uma mãe de família” (MUKASONGA, 2017, p. 37).

Para mim, era claro que estava diante de um *inzu* urbano. Naquela galeria em plena Zona Norte do Rio de Janeiro, aquelas mulheres congolosas em condição de refúgio encontravam seu espaço de troca no exílio forçado. É lá que se sentem à vontade, em que não é preciso adaptar-se à língua do outro, e podem, por algum tempo, esquecer que são estrangeiras, sair da margem. O *inzu* em Madureira é um entre-lugar (BHABHA, 1998) em que elas podem deslocar-se da borda, da fronteira e caminhar ao centro de suas vidas e do viver em comunidade. Seria o local

³⁹ Em África, o século XX é marcado por várias lutas por independência. Em 1994 houve um genocídio em Ruanda que matou mais de 800 mil pessoas devido a “um fortalecimento de um grupo étnico, os hutus, anteriormente reprimidos pelas forças coloniais, que contabilizou centenas de milhares de tutsis mortos. Esse conflito tem origem, portanto, nas disputas étnicas fomentadas pelo aparelho colonial belga” (VALEZI, 2020, p. 1). Disponível em: <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/ile/article/view/6520>. Acesso em 27 de julho de 2020.

⁴⁰ Em Ruanda, a principal língua é o kinyarwanda. De acordo com Santos e Tettamanzu, “os principais idiomas europeus durante a era colonial eram o alemão, e depois francês, que foi introduzido pela Bélgica e manteve-se como língua oficial e falada após a independência. O afluxo de refugiados de Uganda e de outros lugares durante o século XX criou uma divisão linguística entre a população anglófona e o restante dos francófonos do país. Kinyarwanda, inglês e francês são línguas oficiais atualmente. Kinyarwanda é a língua do governo e o inglês é o principal idioma utilizado no meio educacional” (SANTOS e TETTAMANZY, 2015, p. 23). Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/5255/525552632004.pdf>.

da *mestiza* que a chicana Glória Anzaldúa descreve: a que aprende a viver com as ambiguidades e a ter uma personalidade plural.

Ou talvez decidamos nos desvencilhar da cultura dominante, apagá-la por completo, como uma causa perdida, e cruzar a fronteira em direção a um território novo e separado. Ou podemos trilhar uma outra rota. As possibilidades são inúmeras, uma vez tenhamos decidido agir, em vez de apenas reagir (ANZALDÚA, 2005, p. 704).

Ao ressignificar uma categoria nativa, proponho pensar o *inzu* como um local que contém uma grande carga afetiva e emocional. O *inzu* em plena Madureira substituí simbólica e subjetivamente o espaço originário, tornando-se um novo espaço identitário reinventado. O espaço local seria o elemento fundador do estar-junto coletivo daquela comunidade, com seus rituais, destacando as instâncias cultural, étnica ou confessional, tal como aponta Elhajji:

É a partir da sua apreensão do espaço (seja pela delimitação de territórios existenciais ou pela ordenação de determinadas instâncias espaciais de enunciação), que o grupo formula seu desejo diferencial, estabelece as regras e estratégias de preservação da sua identidade e (re)produz práticas e ritos originais suscetíveis de potencializar seu esforço de reterritorialização (ELHAJJI, 2010, p. 5).

A conversa no salão seguiu e Tina logo emendou um outro papo falando que prefere o hábito dos brasileiros de avisar quando vai visitar alguém. Disse que é muito incômodo a obrigação que elas – congolezas – têm de sempre receber quem chega com comida, a qualquer hora do dia e da noite. Nesse momento, Ruth discordou. Com a cabeça deitada para o lado enquanto Tina costurava cada tufo em seu cabelo, pontuou: “*Se sua cunhada chega e você não dá comida, não é considerada uma boa esposa!*” (RUTH, Madureira, janeiro de 2019).

Vendo a facilidade de Tina com as agulhas, perguntei se ela costurava também e me disse que não, embora suas mãos deslizassem entre àquelas três agulhas grandes por meio dos cabelos de Ruth. Ela contou que aprendeu a trançar com a mãe ainda bem pequena e logo Ruth acrescentou: “*Precisa ver a filha dela. Todo dia está com um cabelo mais lindo do que o outro*” (RUTH, Madureira, janeiro de 2019).

A arte do fazer o cabelo se mistura à arte de conversar em que as palavras são trançadas às memórias coletivas, tal como as de Ruth e Tina e também de Ifemelu e Stefania. As criações coletivas daquela comunicação não pertencem a ninguém. A conversação entre àquelas mulheres torna um efeito provisório e coletivo de competências na arte de manipular “lugares comuns” e jogar com o inevitável dos acontecimentos para torná-los “habitáveis”.

Esta mutação torna o texto habitável, à maneira de um apartamento alugado. Ele transforma a propriedade do outro em lugar tomado de empréstimos, por alguns instantes, por um passante. Os locatários efetuam uma mudança semelhante no apartamento que mobiliam com seus gestos e recordações; os locutores, na língua em que fazem deslizar as mensagens de sua língua materna e, pelo sotaque, por rodeios (ou giros) próprios, etc., a sua própria história; os pedestres, nas ruas por onde fazem

caminhas as florestas de seus desejos e interesses. Da mesma forma, os usuários dos códigos sociais os transformam em metáforas e elipses de suas calçadas (CERTEAU, 1998, p.49).

Já passava do meio-dia quando Tina acabou de costurar o cabelo de Ruth, que ainda levou alguns minutos se maquiando antes de irmos. Nos despedimos e, na hora de sair, Tina me chamou e me deu um abraço. Senti um voto de confiança àquela estrangeira em meio ao *inzu* congolês, em pleno Rio de Janeiro. Antes de sairmos da galeria, Ruth me levou até uma outra congoleza e nos apresentou. Disse que era sua irmã com quem dividia o apartamento em Brás de Pina. Pegou com ela um dinheiro e foi na banca, já fora da galeria, comprar um lápis de olho. Saímos e fomos almoçar. Quando nos sentamos, Ruth começou a falar sobre sua história.

1.3 - A travessia

Jo costumava se preocupar, achando que a linhagem da sua família tinha sido interrompida, que estava perdida para sempre. Ele nunca saberia de verdade quem era sua gente, e quem tinham sido as pessoas que vieram antes. E se houvesse histórias a ser contadas sobre o lugar de onde ele vinha, ele nunca as ouviria. Quando ele se sentia desse modo, Ma Aku o abraçava apertado e, em vez de relatos sobre a família, lhe contava histórias sobre nações. Os fantis da costa, os axântis do interior, o povo akan. Agora, deitado ali, encostado nessa mulher, ele sabia que pertencia a alguém, e isso um dia tinha lhe bastado (GYASI, 2017, p. 198).

Em *O caminho de casa* (2017), a escritora ganense Yaa Gyasi, conta a trajetória de duas meias-irmãs, Effia e Esi, separadas pelo tráfico negreiro: uma se casa com um senhor britânico e a outra é vendida como escrava para os Estados Unidos. O livro começa no século XVIII, numa aldeia em Gana, e vai até os Estados Unidos dos dias de hoje, a partir da história de oito gerações. Histórias ficcionais de travessias, migrações forçadas, adaptações e transformações, que trazem algumas semelhanças às histórias reais de pessoas em condição de refúgio que chegam em um novo país.

Ruth nasceu na Angola, em junho de 1986. Filha única, quando ainda era bebê, viveu sua primeira experiência de exílio forçado. Quando a guerra retomou em seu país⁴¹, sua família teve que fugir rapidamente de casa. Na correria, a mãe pegou, por engano, o gato que estava enrolado no lençol da cama achando que era a filha. Já distante alguns metros, percebeu o

⁴¹ Como apontado na introdução desta dissertação, a Guerra Civil Angolana durou quase três décadas, com breves períodos de paz, a partir da independência de Portugal, em 1975, e terminando em 2002. Disponível em: <https://www.ces.uc.pt/lab2004/pdfs/fpacheco.pdf>. Acesso em 31 de julho de 2020.

equivoco e voltou para buscá-la. Foram para o Congo (RDC)⁴², na província Kisangani, onde também enfrentaram, alguns anos depois, a guerra mais uma vez. Ruth tinha 15 anos na época.

Começou de repente. Um dia, estávamos na sala de aula e caiu uma bomba na escola. Nos deitamos no chão. Quando nos levantamos – os que sobrevivemos – demos um abraço apertado em roda, juntos e choramos. Sabíamos que era uma despedida e dificilmente íamos nos ver novamente (RUTH, Madureira, janeiro de 2019).

Seu único tio – irmão de sua mãe – morreu na guerra. Ruth se perdeu da mãe, que foi para a capital do Congo, Kinshasa. Passados seis meses, a mãe conseguiu mandar, por uma agência, dinheiro para que Ruth pudesse ir encontrá-la. Ela precisava fazer uma parte da viagem num barco e depois seguir de avião. Levou junto a prima a quem sempre considerou uma irmã, por terem sido criadas juntas.

Quando Ruth e a irmã chegaram ao local combinado, viram em torno de 15 pequenos barcos atracados para fazer a travessia. Eles eram bem simples, como botes. Estavam lotados e as duas jovens entraram em um e não tinham lugar para se sentar. Foi quando Ruth ouviu uma mãe dizer para uma filha para que se esparramasse de modo que elas não se sentassem ali. Só que ela disse isso em uma das línguas angolanas e Ruth compreendeu e respondeu: “*Você aqui é nossa mãe também, precisa nos acolher*” (RUTH, Madureira, janeiro de 2019). Sem graça, a mãe abriu espaço e as duas se sentaram.

A travessia de barco foi uma viagem complicada, que durou, aproximadamente, um mês e meio. Os soldados responsáveis pela viagem por terra e por mar violentavam muitas meninas e mulheres no percurso. Ao chegar ao local combinado, o avião já tinha partido. Ruth e a irmã resolveram, então, fazer o restante do percurso a pé. Elas se esconderam numa floresta do Congo (RDC) por cinco meses e alimentavam-se de frutas e peixes.

A escritora ganense Gyasi também detalha o percurso de Esi em sua jornada. A personagem correu para a floresta depois de diversas tentativas de levar a mãe junto com ela. Maame preferiu morrer a ser capturada e escravizada de novo. Tempos diferentes, locais distintos, outros contextos, mas em comum o fugir da guerra em seus países. Gyasi descreve como Esi encarou a floresta na busca por sobreviver:

Chegou depressa à floresta e encontrou uma palmeira que seus braços conseguiam abraçar. Ela vinha treinando, sem saber que era para isso. Envolveu o tronco com os braços e se segurou, enquanto usava as pernas para impulsionar-se para o alto, até onde pôde. A lua estava cheia, grande como a pedra de pavor que estava pesando em seu estômago. O que ela conhecia de pavor? (GYASI, 2017, p. 70).

⁴² A República Democrática do Congo (RDC) enfrentou duas guerras civis, entre 1996 e 2003, tal como indicado na introdução desta dissertação. Para saber mais, o antropólogo congolês e professor titular da USP Kabengele Munanga tem alguns trabalhos sobre o tema.

Em *A experiência etnográfica: Antropologia e literatura no século XX* (2014), Clifford analisa modelos de representação etnográfica no contexto colonial e pós colonial, explorando as fronteiras móveis entre história, literatura e antropologia (CLIFFORD, 2014, p. 7).

Deve-se ter em mente o fato de que a etnografia está, do começo ao fim, imersa na escrita. Esta escrita inclui, no mínimo, uma tradução da experiência para a forma textual. O processo é complicado pela ação de múltiplas subjetividades e constrangimentos políticos que estão acima do controle do escritor. Em resposta a estas forças, a escrita etnográfica encena uma estratégia específica de autoridade (CLIFFORD, 2014, p. 21).

A “experiência” etnográfica pode ser encarada como a construção de um mundo comum de significados, a partir de estilos intuitivos de sentimento, percepção e inferências. Essa atividade faz uso de pistas, traços, gestos e restos de sentido antes de desenvolver interpretações estáveis (CLIFFORD, 2014, p. 34).

Nesta pesquisa, busco a relação entre etnografia e literatura. Não apenas o olhar sobre a escrita gerada pela etnografia, em que os eventos e encontros se tornam narrativas a partir da interpretação de culturas (CLIFFORD, 2014), mas também a relação com a produção literária. No caso, as obras já mencionadas – *Americanah* (2014), *O caminho de casa* (2017) e *A mulher de pés descalços* (2017) –, escritas por mulheres de diferentes países africanos. É fazer uso de uma *collage*, nos termos do surrealismo etnográfico de Clifford.

Segundo o autor, o surrealismo etnográfico é uma construção utópica, uma declaração tanto sobre as possibilidades passadas quanto futuras da análise cultural. O uso do termo é apontado por Clifford com um sentido ampliado para dar conta de uma estética que enaltece fragmentos, coleções curiosas, inesperadas justaposições “que funcionam para provocar a manifestação de realidades extraordinárias com base nos domínios do erótico, do exótico e do inconsciente” (CLIFFORD, 2014, p. 122). Na dissertação, busco o uso da *collage* de textos literários como um recurso, como a mensagem.

A *collage* é manter à vista o momento surrealista – a alarmante copresença na mesa de dissecação de Lautréamont. A *collage* traz para o trabalho (aqui, o texto etnográfico) elementos que continuamente proclamam sua condição estrangeira ao contexto de apresentação. Esses elementos – como um recorte de jornal, ou pena – são marcados como reais, como coletados, em vez de inventados pelo escritor-artista. Os procedimentos de a) recortar e b) montar são com certeza básicos em qualquer mensagem semiótica; aqui eles são a mensagem (CLIFFORD, 2014, p. 153).

Na travessia que fez com a imã pela floresta, Ruth narra que, ao passaram pelo caminho por algumas aldeias, elas conseguiram comida porque Ruth cantava para eles. A música está presente em sua vida desde criança. Para ela, está em seu sangue e diz que é pela música que consegue reconectar-se com suas raízes, sentir-se, de fato, em um lar.

A música é a minha vida. Quando eu fica cantando, eu falo sempre mesmo eu to preocupada, mesmo eu estava chorando, só quando eu fica na frente de um microfone

ou na frente para cantar, eu esquece tudo. É automático. Eu esquece tudo. Eu acho que é um dom que recebi de Deus de cantar. Eu amo música. Onde fala música eu estou lá. Se vou na festa vou curtir a música. Pode ser a música de outra pessoa, me enche de alegria. Para mim a música é o meu lar, minha praia. Onde me sinto tranquilo, confiante? À frente do microfone! Feliz! Eu transmite sempre alegria quando eu to cantando porque é isso que eu gosto (RUTH, Centro, fevereiro de 2019).

Figura 6: Os trajetos de Ruth e deslocamentos até chegar ao Brasil



Fonte: Reprodução do Google, com aplicação dos trajetos feito pela autora.

Quando finalmente chegaram à capital, a guerra ali já havia terminado, mas sua mãe havia voltado para Angola. Ruth, então, retomou os estudos. Em três anos conseguiu concluir o Ensino Médio e entrar numa universidade para estudar administração. Mas sua mãe não tinha mais condições financeiras para mantê-la no Congo e Ruth precisou voltar para Angola. Lá se viu obrigada a abandonar o sonho de estudar para se casar, aos 19 anos. Teve dois filhos e grávida de oito meses do terceiro veio para o Brasil, com a família, em 2014.

1.4 – Sobre formas de estar, de ver, de (sobre)viver

De todos os sofrimentos vividos com a deportação e o exílio, um dos piores para as mulheres era não poder cuidar dos filhos como antigamente, como elas sempre viram as próprias mães fazerem. Em Nyamata, no pátio empoeirado da escola, era impossível encontrar as folhas benfazejas do *umubirizi*, e o mato seco de Bugesera só tinha plantas desconhecidas, cujos poderes e perigos eram ignorados (MUKASONGA, 2017, p. 65).

Quando chegou ao Rio, não por acaso, Ruth foi morar em Brás Pina, na Zona Norte. É lá que vive a maior parte dos congoleses em condição de refúgio. Assim como as mães de *A mulher de pés descalços* (2017), as mulheres congolesas em situação de refúgio buscam criar os filhos em comunidade, com rituais e práticas mais próximas da cultura de seu país. Tentam formar uma rede afetiva, mas que nem sempre é possível, pois são atravessadas pela solidão, pela luta diária para se reestabelecer no novo local de morada e na busca por trabalho.

Segundo a pesquisadora Maria Regina Petrus Tannuri, em sua tese de doutorado sobre congoleses no Rio de Janeiro, as pessoas em situação de refúgio oriundas do Congo se concentram, principalmente, em três áreas: Centro do Rio, Gramacho (Duque de Caxias) e Brás de Pina⁴³.

Os primeiros locais de concentração foram no Centro da cidade: na Rua do Riachuelo, Bairro de Fátima, perto da Lapa. E logo depois no Estácio. O segundo local de concentração foi Duque de Caxias (bem no Centro de Caxias). A maior referência em Caxias era um prédio de apartamentos onde moravam várias famílias de congoleses; todos no mesmo prédio. O preço dos aluguéis foi ficando alto e muitos não conseguiam mais pagar; passaram para casas em áreas próximas ao Centro, perto do terminal dos ônibus e outros locais não muito distantes dali – onde alguns moram com as famílias até hoje. Um tempo depois, congoleses mais jovens, solteiros, e também algumas famílias, foram morar em Gramacho. Só depois de 2002, em 2003 – e até agora em 2009 – é que os congoleses começaram a se concentrar em Brás de Pina (...). Hoje, Brás de Pina é o local de maior concentração de congoleses” (TANNURI, 2010, p. 197-198).

Era domingo de sol e céu bem azul no outono carioca. Ruth pediu que eu chegasse às 8h, em Brás de Pina, porque o culto a que me convidou a participar começa 9h em ponto e ela não gosta de se atrasar. Marcamos na saída da estação de trem. Acabamos não comentando para que lado sair, mas assim que o trem foi se aproximando, reconheci a paisagem do local devido a uma das fotos que Ruth tirou para o “Na makanisi na nga: minhas lembranças”.

Ela chegou com as tranças já amarradas num turbante e maquiada. Estava de chinelo e disse que antes de voltar para sua casa nova, íamos passar no antigo local onde morava para

⁴³ A tese foi escrita há quase 10 anos, portanto, pode estar desatualizada. Porém, na pesquisa de campo que tenho feito ao longo dos últimos dois anos, junto à interlocutores congoleses, ainda é possível encontrar a comunidade congolesa concentrada, principalmente, nessas três áreas.

buscar um sapato. Faz poucas semanas que ela se mudou. A relação com o agora ex-marido já estava bastante complicada. Subimos alguns quantos degraus que me deixaram ofegante. Ao chegar no local onde correspondia a sua antiga casa, mostrou a vista de onde fez a fotografia para a metodologia de pesquisa que propus a ela.

Entramos num apartamento pequeno com a cozinha e a sala juntas, além de um quarto e um banheiro. Esse é o local onde ela morou por um tempo com o ex-marido, os três filhos e um outro casal (a amiga que emprestou dinheiro para ela comprar o lápis na galeria das trançadeiras congolosas de Madureira). A antiga casa tem registros de uma saída rápida. Ainda há comida na geladeira, muitos sapatos de Ruth e meias das crianças, além de roupa do ex-marido. Ela conta que, às vezes, ele ainda dorme lá.

Sáimos e fomos para a casa nova. No caminho, passamos por umas três igrejas evangélicas que já estavam com bastante movimento. O comércio também funcionava e idosos conversavam numa praça. Chegamos no novo endereço e Ruth me mostrou que a igreja onde iríamos logo mais, ficava na outra rua, paralela à sua. Passamos por um portão verde e fomos andando por um caminho com chão de pedras. O local parecia uma vila com várias casinhas. A árvore em frente à sua casa já dava os ares de outono [era maio] com folhas amarelas no chão e acerolas caídas também. Entramos na casa e seus três filhos a esperavam. Os dois mais velhos, Mazi e Kito, nasceram em Luanda e só o mais novo, Akin, nasceu no Rio de Janeiro.

Ruth foi preparar o café da manhã para eles: ovos mexidos, pão, suco e até uma pizza que havia levado para casa depois da apresentação da peça “Kondima”, no dia anterior. Sentamo-nos à mesa e comemos juntos. Kito contava que queria ser cientista e que seu sonho era fazer um robô. Já Mazi dizia que queria ser astronauta. Ruth repreendia os dois, dizendo que ciência não é de Deus e que antes de pensarem nas profissões, precisavam estudar muito, pois estavam mal na escola. Assim que o café da manhã acabou, Mazi e Kito ajudaram a mãe: um foi varrer a cozinha enquanto ela lavava a louça e o outro foi vestir o irmão menor. Não me deixaram ajudar em nada, pois disseram que eu era uma visita.

A casa foi alugada com mobília, tem uma sala, dois quartos, banheiro e uma cozinha espaçosa. A proprietária não mora no Rio, mas quando vem, dorme lá, como era o caso. Não há no local objeto algum que seja de Ruth ou que a faça ter memória de Angola ou do Congo. Ela diz que suas amigas congolosas sempre brincam que ela já virou brasileira, que nem a comida africana cozinha mais.

Sáimos atrasadas, mas, mesmos assim, antes de entrar na igreja, Ruth pediu para Mazi tirar uma foto sua. Todos os dias ela posta nas redes sociais ensaios com fotos variadas. A roupa

é outro aspecto fundamental para ela, uma marca identitária, que carrega sua ancestralidade e a faz lembrar de sua mãe e de seu local de origem. Em um dos dispositivos do “Na makanisi na nga: minhas lembranças”, pedi que Ruth levasse objetos pessoais que trouxe de Angola. Ela levou três: uma peça de roupa de tecido africano, um porta-moedas que funciona como seu o *pocket stuff* de Gerchman e carrega para todos os lugares, e um anel de ouro, que comprou em Angola e não tira do dedo.

Você falou para trazer uma coisa da África, a primeira coisa é a minha roupa. Essa é minha autenticidade. É minha cara. Eu tenho muita roupa, tenho muitos sapatos, as vezes compro, eu ganho. Se eu quero levar as coisas agora para ir embora, quero ir na França agora, posso deixar tudo, mas esses aqui não vou deixar. Nunca vou deixar. Porque são raros, isso mostra o que eu sou: africana. Aqui, se eu colocar uma calça normal, uma saia normal, tem muita gente que só quando eu falo, aí a pessoa fala: ‘Você é de outro país?’. Sim. Aí a pessoa fala: ‘Você é da onde?’ Mas quando estou assim, já basta olhar para mim, qualquer país da África que você me der, eu recebo. Não to nem aí. Ah pode me chamar de senegalesa? Sou! Africana pura. Acabou. Essa aqui não sou só eu. Todos os africanos. Onde a gente passa, anda, nossos panos não fica longe de ninguém. Eu tenho outro pano que eu visto e que uso como roupa de cima e com um turbante na cabeça. Usava muito. Eu me acho linda quando coloca um turbante na minha cabeça. Eu tenho muitas formas de enrolar. Eu fui fazer novela na Globo e me deram um turbante e falei me dá aí. Eu fui e já enrolei, nem espelho, tava aí. Todo mundo para mim: ‘Fez mágica?’; ‘Como assim, sem espelho?’. Já nasci e cresci fazendo isso, não precisa de um espelho para fazer um turbante na cabeça! Isso já faz. Então, para mim, lembra a minha mãe, tudo que é meu. São minhas lembranças que eu levo (RUTH, Centro, fevereiro de 2019).

A casa azul, com um portão de ferro na Rua Suruí, em Brás de Pina, é onde funciona uma igreja evangélica fundada por um congolês. No salão amplo, com paredes descascando, piso branco e bem limpo, cadeiras brancas de plástico e de ferro com acolchoado vermelho estão lado a lado. À frente, um palco grande, com altura de um degrau é coberto por um carpete vermelho. Na parede atrás do palco, cortinas vermelhas enfeitam o salão e voam com o balanço do vento provocado pelos ventiladores de teto.

Quando chegamos, uma pastora ajoelhada no palco falava em lingala e um fiel ao seu lado fazia a tradução simultânea para português. Um homem tocava tambores e uma mulher cantava. Ruth subiu e se juntou a eles na cantoria. Pouco tempo depois, chegou um outro músico que foi para os teclados e um terceiro que foi para a bateria.

Os fiéis eram, em sua maioria, mulheres e crianças, quase todas congolezas, muito bem vestidas com trajes africanos. O salão foi enchendo aos poucos, assim como chegavam outros pastores que se alternam na fala. Um pastor brasileiro falou em português e foi traduzido para o lingala. A missa durou mais de 3h, até 12h30. Quando acabou, a banda ainda seguiu tocando mais um pouco e as crianças – que ficaram quase todo o tempo do culto sentadas ao lado de suas mães – correram pelo salão. Ao terminar de cantar, Ruth desceu do palco e fez questão de

cumprimentar cada pessoa que estava lá. Ninguém tinha pressa de ir embora. As mulheres ficaram em volta de uma fiel que foi de férias para Angola e havia acabado de chegar. Um bebê de uns seis meses passava de colo em colo pelas mães enquanto elas conversavam. Reconheci algumas delas do *inzú* de Madureira, onde se reúnem para trançar os cabelos.

Voltamos para casa e, apesar do dia lindo, as crianças foram brincar do lado de dentro, no chão da cozinha. Me convidaram para participar e me juntei a eles para o jogo da memória. O baralho com bichos era em francês e eles me disseram que a mãe fala o idioma, mas eles não, que acham muito difícil. Ruth começou a preparar o almoço e, em minha homenagem, fez o fufu, tradicional comida congoleza – mas que também se faz em Angola – com farinha de mandioca. As crianças desistiram do jogo e foram para o quarto ver um filme. Perguntei para Ruth se eles não costumam brincar na rua e ela disse que não. Às vezes, ela os leva à praia de Copacabana, mas desde que a peça “Kondima – Sobre Travessias” reestreou, não consegue mais. Almoçamos e, perto de 16h, seu ex-marido chegou para ficar com as crianças, pois ela tinha que sair 16h30 para o teatro. O convívio direto com o pai de seus filhos é algo que não pode evitar. O ex-marido é o seu laço ainda no Rio de Janeiro, o único com quem pode contar para estar com as crianças. Para Ruth, estar como uma pessoa em situação de refúgio num novo país, ao mesmo tempo que há uma série de dificuldades e muitos preconceitos, é uma oportunidade de recomeçar e se reinventar.

Ser estrangeiro num país que não é seu é duro porque a primeira coisa é deixar a família muito longe. E você tem que se dar com um país, talvez com um dialeto que você não sabe, tem que se dar com as pessoas que não conhece. Ser aceitado, eles têm que te aceitar ainda. Viver com preconceito, viver com humilhação. Pior se você é refugiada. Mesmo no trabalho, mesmo em qualquer lugar. Mas para mim também acho bom. A gente nasce para enfrentar a vida e sair fora do país eu acho bacana porque a pessoa cresce, amadurece e vai ter muita responsabilidade dentro dele, se ele é inteligente (RUTH, Centro, fevereiro de 2019).

Pedi a Ruth que fizesse cinco fotos com seu celular para o “Na makanisi na nga: minhas lembranças”. A única regra era que uma delas tivesse um lugar, outra alguma pessoa e uma terceira algum objeto. Minha intenção era entender como Ruth vê o Rio de Janeiro, relaciona-se com o bairro onde vive e sua comunidade. Já havia se passado alguns meses que a acompanhava em ensaios e apresentações, mas pouco sabia sobre sua forma de estar na cidade. Não dei um tempo específico para que ela realizasse tais registros. Ela deveria sinalizar quando tivesse terminado. Pouco mais de um mês depois, ela me escreveu que podíamos nos encontrar para ver as fotos.

Marcamos de conversar depois de um dos ensaios do bloco Terremoto Clandestino. Escolhemos a sala de exibição de filmes da biblioteca da Maison de France, no Centro do Rio.

Lá há almofadas para sentar-se no chão e é um local mais reservado. Foi Ruth quem definiu a ordem das fotos e falou o que quis sobre elas. Minha primeira pergunta a cada imagem foi: “Qual seu sentimento em relação a essa foto?”.

Os principais temas que surgiram ao longo dessa atividade foram: a casa, a família, o idoso, o mar, a música e o ser estrangeiro. Temas que falam sobre sua forma de ver e estar no mundo. Sobre seus sonhos (casa), seus medos (mar), suas raízes (família e música), sua condição atual (ser estrangeira) e o futuro (idoso). Realizar essa atividade com Ruth também permitiu que entendesse algumas diferenças de comportamento e de como o hibridismo cultural é fundamental para que possa se estabelecer no Brasil, na sua condição de refugiada. Fomos trabalhando esses temas ao longo dos encontros de forma direta, mas, principalmente, indiretamente, quando detectava que havia alguma conexão com o que conversávamos ou a partir de algo que fazia.

A primeira foto que Ruth mostrou logo trouxe a temática da casa e da moradia. A estrutura das paredes e telhados é uma das camadas que representam a casa. Mas ela foi além. É na casa onde se guardam memórias, onde se escondem formas de estar no mundo. Uma pessoa em situação de refúgio tem na casa seu sentido de pertencimento, de fixar sua trajetória.

Figura 7: Vista de Brás de Pina a partir da casa de Ruth



Fonte: Foto de Ruth (acervo pessoal)

Foi a primeira vez que Ruth trouxe a temática da casa para nossas conversas. Para ela, um dos seus grandes sonhos é ter uma que seja sua, que não precise viver de aluguel, e que seja uma casa grande para receber a família e os amigos. Sobre a foto em si, comentou com um tom saudosista de que ver esse conjunto de casas todos os dias de sua varanda lhe trazia a ideia de que a mãe pudesse morar em alguma delas, que a vida em comunidade tal como em Angola ou no Congo (RDC), tão cara a ela, pudesse estar escondida entre os becos e ruelas de Brás de Pina. Indiretamente, o tema da solidão das pessoas em situação de refúgio – principalmente das mulheres negras – apareceu ali. Na imagem, a vista que fazia parte do seu cotidiano é carregada de simbolismo e da ausência dos que ficaram, dos que não puderam partir.

Essa foto traz umas lembranças da minha família. Você tá sentada aí, tá olhando, tipo, lá no final, pode ser que minha mãe more por aí. É a vista da minha casa todos os dias. Essa é minha rua. Tem esses tetos [telhados], mas tem outros diferentes, o material, aquele teto [telhado] antigo... (RUTH, Centro, fevereiro de 2019).

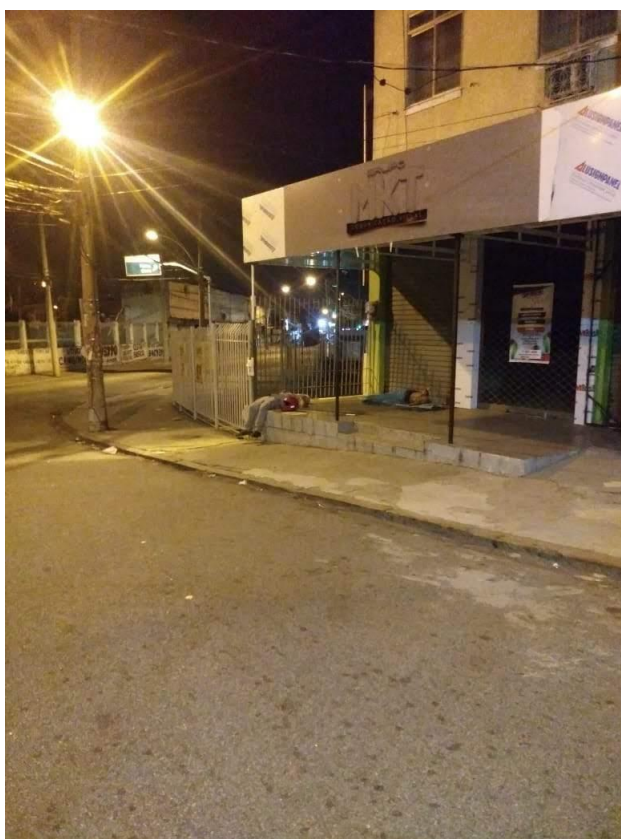
Na memória de Ruth, o rastro de uma presença-ausência da moradia com sua mãe, de um viver em comunidade com a família, a partir do olhar para locais que conheceu na diáspora, a fizeram viajar por suas lembranças mais afetivas. A filósofa suíça – residente no Brasil – Jeanne Marie Gagnebin aponta as fragilidades da memória ao questionar por que, ao narrar memórias, recorre-se tanto ao conceito de rastro. “A presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente” (GAGNEBIN, 2006, p. 44).

Ruth comentou, a partir da foto, sobre as diferenças de moradia no Rio de Janeiro e de como isso evidenciava a desigualdade social do país. A violência foi outro ponto importante. Falou sobre a insegurança que acompanha a todos, diariamente, e de como as pessoas já se acostumaram a ela, a tal ponto de não cuidarem mais da parte externa da casa para evitar chamar atenção para possíveis assaltos.

Quem mora lá [na favela] são pessoas de pouco dinheiro, né? As casas subindo assim são muito lindas. Já vi em outros lugares, a casa não tem jeito, mas por dentro tem muito móvel bom, a pessoa tem dinheiro, tem possibilidade, tem carro, tem tudo. Um dia eu perguntei: Por que isso no Brasil? As pessoas ficam com medo dos bandidos. Não quer embelezar a casa fora para não chamar ladrão. (...) [No Congo e em Angola] a gente vive junto. Uma única separação é de bairro rico, como Copacabana, e de pobre, tipo Brás de Pina, onde estou morando. Uma comunidade específica que aqui mora o traficante, nunca tinha visto. Olha a menina que toma tiro no peito? Morreu. Por que? A violência tá sempre crescendo, crescendo. Um dia vai virar uma guerra. O Brasil nunca passou por uma guerra. Mas vai passar, se não parar, vai chegar um dia que o tráfico vai tomar conta do Estado. Vai chegar um dia que vai virar guerra civil. (...) Se um dia eles veem o mundo de outra forma, se pensarem como africanos, vai virar uma rebelião. Você já ouviu falar de rebelião? (RUTH, Centro, fevereiro de 2019).

A segunda foto que Ruth trouxe, foi da rua onde morava em Brás de Pina, mas agora de outra perspectiva e horário. Ela tirou à 1h da manhã, quando chegava do trabalho⁴⁴. Comecei a fazer perguntas sobre a diferença de estar na cidade de dia e de noite, atrelando à questão da segurança, que encerrou a análise da foto anterior. Até que fui interrompida por Ruth, que disse que não era sobre isso que ela queria falar, mas sobre o senhor que dormia na rua.

Foto 8: A rua onde mora Ruth, à noite



Fonte: Foto de Ruth (acervo pessoal)

Eu quis fazer essa foto dele porque eu vejo uma diferença muito grande da cultura branca da nossa cultura africana. Nas famílias é diferente. Por que? O idoso nessa idade talvez perdeu a casa, talvez. Já ouvi falar uma coisa assim. Porque vivo perguntando também por que isso. Uma senhora já me respondeu lá em Madureira que ela trabalhou como médica, preparou a aposentadoria e agora o dinheiro dela é que está fazendo ela se sustentar na casa dos idosos. Ai fico vendo... Na África, tem pessoa morando na rua? Sim, mas é difícil ver um idoso morando na rua. (...) Porque um jovem tem uma casa para ele morar. Às vezes, ele não quer. Talvez esse jovem seja viciado em droga, às vezes as escolhas levam a pessoa para a rua. Mas um idoso assim não tem família ou a família abandonou. Talvez a casa dele foi no crédito.

⁴⁴ Quando comecei a fazer a pesquisa com a Ruth ela trabalhava, há mais de um ano, em uma empresa em Curicica, na Zona Oeste do Rio de Janeiro, na área de tecnologia. Mas foi demitida em fevereiro de 2019 e ainda não está com novo trabalho fixo. Até acabar o seguro-desemprego, pretendia aproveitar para investir em sua carreira de atriz e cantora. Seu sonho é poder viver apenas disso.

Talvez não tenha ninguém. Essas coisas não acontecem na África assim. Você não vai ver um idoso na rua. Pode ser, mas você pode passar um Rio de Janeiro todo, você talvez veja dois. É raro. Ou é aquele louco, que é diferente de morador de rua (RUTH, Centro, fevereiro de 2019).

Ruth expressou, a partir da imagem da rua à noite, em Brás de Pina, sua indignação com a forma como nós, brasileiros, cuidamos dos nossos velhos. Aqueles corpos abandonados – muitos anônimos que estão morrendo na rua de frio e fome – em contraste com as diversas casas vazias que há na cidade, nos faz pensar nas imagens intoleráveis dos barcos à deriva, na fronteira da Europa, com corpos invisibilizados, sem identidade, que morrem ao mar, sem direito à rituais de despedidas. Vidas que viram apenas números. Tal como destacou Gagnebin ao refletir sobre os relatos de Primo Levi sobre os corpos inenarráveis.

Essa ausência radical de sepultura é o avesso concreto de outra ausência, aquela da palavra. Primo Levi insiste, desde as primeiras linhas de “Os afogados e os sobreviventes”, sobre a vontade nazista de destruir a possibilidade mesma de uma história dos campos. Eles deveriam se tornar duplamente inenarráveis: inenarráveis porque nada que pudesse lembrar sua existência subsistiria e porque, assim, a credibilidade dos sobreviventes seria nula. O pesadelo comum que assombra as noites dos prisioneiros no campo – retornar, enfim, à sua própria casa, sentar-se com os seus, começar a contar o horror já passado e ainda vivo e notar, então, com desespero, que os entes queridos se levantam e se vão porque eles não querem escutar e nem crer nessa narrativa –, esse pesadelo torna-se cruelmente real logo após a saída dos campos e quarenta anos mais tarde (GAGNEBIN, 2006, p. 46).

É preciso que se conte essas histórias. Gagnebin aponta como um dos papéis hoje do narrador é de transmitir o inenarrável, manter viva a memória dos sem-nome, ser fiel aos mortos que não puderam ser enterrados. Uma missão bastante política de lutar contra o esquecimento e a denegação para evitar que se aconteça de novo. Sejam as vidas perdidas em travessias de pessoas em situação de refúgio, sejam os que são abandonados ao mar cinza das ruas das metrópoles brasileiras.

Tarefa igualmente ética e, num sentido amplo, especificamente psíquica: as palavras do historiador ajudam a enterrar os mortos do passado e a cavar um túmulo para aqueles que dele foram privados. Trabalho de luto que nos deve ajudar, nós, os vivos, a nos lembrarmos dos mortos para melhor viver hoje. Assim, a preocupação com a verdade do passado se completa na exigência de um presente que, também possa ser verdadeiro (GAGNEBIN, 2006, p. 47).

Na conversa sobre a foto da rua à noite, Ruth também narrou que, tal como as mães exiladas em Nyamata no livro de Mukasonga, sofre para criar os filhos longe de seus costumes, de sua família, de sua terra. Ao optar por buscar uma casa para viver em Brás de Pina, há uma tentativa de estar mais perto de suas práticas e costumes, por ser uma das regiões com maior concentração de congoleses no Rio de Janeiro.

Meus filhos estão crescendo aqui, mas nunca vou deixar eles crescerem como vocês branco. Ah! Para ir na casa da sua irmã tem que agendar? Não posso chegar de repente? Esses limites é bom nesses tempo, quando chega idoso fica mais pesado ainda. Outra coisa, ter um filho não é obrigatório hoje. Mas ter um filho para mim eu vejo que é bom. É bom se você ensinou também porque se você não ensinou, o filho vai crescer, você vai crescer. Vai chegar um dia que vai chegar idoso e você vai precisar de um copo e você não vai conseguir levantar de um trono sozinho dentro de uma casa. Quantos idosos estão morrendo sem ninguém para ajudar? Rico, sim. Babá? Cuidador de idoso? Vai embora! Tem tempo, tem horário. E se não conseguir preparar a sua velhice? Como você vai parar? Você não pode deixar a sua mãe. Eu não creio que você vai deixar a sua mãe. Porque ela teve uma filha. A minha mãe, não vou deixar. Ela vai viver comigo, vou controlar. Mãe, você tem que fazer isso... Porque eu quero meus filhos crescer no vínculo familiar.

A gente na África só precisa de uma pessoa, uma pessoa conseguir a vida e é para todo mundo. Só uma pessoa. A gente luta com isso. A gente não fica pensando como vocês aqui já: to trabalhando, minha conta do banco, vou preparar meu futuro, lá lá lá, é para mim. Minha irmã? Sim, vou ajudar. quando eu puder. A pessoa tem dinheiro no banco. Esse individualismo é bom, mas chega num momento que quando chega no idoso é complicado viver com isso. Tem muitas famílias que não tem amor. Tem outras famílias aqui são brancos e são muito apegados, tipo os africanos. Tem pessoa branca assim também. É meu avô! Você tá vendo a pessoa: é meu avô com todo amor do mundo. Se meu avô tava aqui eu falava para ele isso. Acho isso lindo, mas não é todo mundo. Eu fico pesquisando aí. Tem casa que não tem ninguém. Sabe quantos apartamentos em Copacabana, Leblon que o dono morreu e não tem ninguém? Se você olhar, ele tem família grande. Tinha família porque uma coisa que a pessoa trabalhou a vida inteira e não divide? Porque batalhou para ele. Mas a gente não! Eu batalho para mim, para meus filhos, meus sobrinhos... (RUTH, Centro, fevereiro de 2019).

Para Ruth, somos muito individualistas, só pensamos no lucro próprio e valorizamos pouco nossos ancestrais. Sua mãe a teve muito jovem e ela mal conviveu com seu pai, mas a família de seu tio ajudou a criá-la. Uma visão que precisamos aprender para valorizar ainda mais nossos ancestrais.

1.5 – Cantando com Bomoko

Willie olhou para os bancos. Eli estava sacudindo Josephine nos joelhos e a menininha estava dando aquele seu sorriso que expunha muita gengiva. As mãos de Willie tremiam e, num instante de silêncio total, ela deixou o hinário cair no tablado com um forte batuque. E todos no templo, a congregação e o pastor, as irmãs Dora e Bertha, e o coro inteiro, se voltaram para olhar para ela. Ela avançou, ainda trêmula, e cantou (GYASI, 2017, p. 329).

Willie em *O caminho de casa* (2017) encontra nos hinos dos cultos do Alabama, a sua forma de se expressar, tal como Ruth nos cultos em Brás de Pina. Era sábado, 16h. Fazia bastante calor depois de uma semana de chuvas do verão carioca. Ruth e eu marcamos na saída da estação de trem de Inhaúma, onde fica o ponto final de ônibus. Ela saiu de Brás de Pina para lá de ônibus e eu peguei um trem na Central do Brasil. Quando cheguei, Ruth já estava me

esperando. Ela comprou uma fatia de bolo com uma moça que vendia lanche numa barraquinha próxima ao ponto de ônibus e guardou na mochila. Andamos juntas até um ponto de taxi para que seguir para o ensaio da banda Bomoko, na casa de dois congolese, Lydie e Joseph.

No Rio de Janeiro, a Cáritas é uma das referências na promoção e divulgação de trabalhos e atividades culturais para pessoas em situação de refúgio. Por indicação da entidade, Ruth participou da seleção para fazer parte de um grupo de músicos e cantores em situação de refúgio e foi aprovada. Em 2016, foi criada a banda Bomoko com sete integrantes de países diferentes. Bomoko em lingala significa “união”. O grupo já se apresentou em diversos locais do Rio, como Parque das Ruínas, Forte de Copacabana, além de ter feito apresentações na televisão nos programas “Encontro com Fátima Bernardes”, “Caldeirão do Huck” e até na vinheta de final de ano da Rede Globo de 2017⁴⁵.

Hoje, a Bomoko conta com ela de angolana e outros cinco congolese. A primeira formação acabou se desfazendo. O encontro ali se deu não de forma orgânica, por afinidades, mas para cumprir uma agenda que tem sido comum em eventos com pessoas em situação de refúgio, mas que acabam se tornando um produto que agrega valor às empresas ao associarem a imagem da marca ao tema do refúgio, que muitas vezes acabam por prender esse sujeito na “sideração”, petrificado, enclausurado num sofrimento, vitimizado. Muitas vezes, esses eventos acabam não colaborando para o “considerar”, em que as vidas efetivas, as práticas, as conquistas dessas pessoas são o que importam. Não apenas sua situação de refúgio, que deve ser analisada a partir de uma condição temporária (MACÉ, 2018, p.28).

O taxi nos deixou em frente ao local, numa rua de paralelepípedos, que beira a Linha Amarela. Havia um grupo de mulheres e homens bebendo, sentados em cadeiras ao lado de mesas na calçada. Eles olharam para gente. Descemos e Ruth estava sem graça. Perguntei se tinha ficado com vergonha de descer do taxi ali na frente e ela não assentiu, nem negou. Apenas explicou que tinha me dado o endereço da rua ao lado: “*Pois os carros não gostam de entrar até aqui, é uma região dominada pela milícia*” (RUTH, Inhaúma, fevereiro de 2019).

Subimos uns dois ou três degraus e ela abriu a porta de alumínio que dava para uma escadaria. Havia a porta de uma casa na metade da escada, uma outra porta mais acima e, ao final dos degraus, uma terceira porta que dava para um terraço. Entramos na primeira porta, que estava entreaberta.

⁴⁵ Disponível em: <https://www.facebook.com/bandabomoko/videos/550037442002945>. Acesso em 07 de janeiro de 2019,

Quando chegamos, só estava Lydie em casa, uma congoleza muito bonita, que deve ter entre 35 e 40 anos. Elas conversavam, às vezes em lingala, outras em português. Era Lydie quem fazia questão de falar em uma língua que eu pudesse entender. A casa era simples, com um quarto e um banheiro. Tudo bem limpo e organizado. A sala com paredes verde-água tem dois sofás e uma televisão presa à parede. Uma bancada divide a sala da cozinha americana, com fogão, geladeira e uma pia.

Lydie ligou a televisão num programa de música e colocou na bancada da cozinha uma bandeja com copos e água. Ruth pegou um copo e acredito que tenha pedido iogurte para beber com o bolo, pois falou em lingala e logo Lydie trouxe. Começamos a conversar. Perguntei há quanto tempo estava no Brasil e Lydie contou que veio do Congo, em 2015, que é mãe de quatro filhos e que os dois mais velhos ainda estão lá. Disse que tem muita vontade de trazê-los, assim como sua mãe, mas ainda não conseguiu. Ela trabalha numa loja de açaí próxima de casa e seu marido é motorista de ônibus. Seus dois filhos menores estavam com uma cuidadora para que o ensaio pudesse acontecer.

Pouco tempo depois chegou outra mulher alta, falante, chamada Annie. Me cumprimentou e começou logo a falar em lingala com Ruth e Lydie. Falamos um pouco sobre a chuva e Lydie contou que as telhas do terraço voaram naquela semana. Ruth estava apreensiva, pois queria sair 17h30 para ir até seu trabalho, em Curicica, pois havia deixado lá o material escolar das crianças e as aulas começavam na segunda-feira. Lydie disse que não era necessário ela fazer isso, uma vez que o primeiro dia de aula quase não tem nada e, portanto, não faria falta. Ruth concordou, mas mandou mensagem mesmo assim para o grupo de WhatsApp da Bomoko, para apressá-los. Lydie comentou que o marido já havia acabado de trabalhar há um tempo, mas que estava na fila para prestar contas das passagens de ônibus.

Passaram-se alguns minutos e chegou Joseph, que foi preparando a caixa de som, pegando o teclado, arrumando as cadeiras. Na sequência, outros dois rapazes chegaram. Todos me cumprimentaram e já foram assumindo seus postos. Joseph pediu desculpas pela demora e se referiu a mim como uma jornalista. Expliquei que era, mas que ali não estava nessa função, que estava fazendo uma pesquisa para o mestrado. Ao todo eram seis pessoas participando do ensaio: Joseph era o maestro e tocava violão. Um dos rapazes tocava teclado e o outro fazia percussão num banco de plástico improvisado. As três mulheres eram as vozes e ficaram sentadas nos dois sofás enquanto cantavam.

A primeira música que cantaram foi em lingala e a letra era sobre a jornada de um homem, as dificuldades que enfrenta na vida. Foi a mesma música que Ruth cantou no culto da

igreja. Tal como a personagem Willie em *O caminho de casa* (2017), música e fé se misturam fortemente na vida de Ruth e de vários dos integrantes da Bomoko. Joseph repassou o refrão e com os braços indicava como a música subia. Ruth prestava atenção, repetia o trecho e fechava os olhos para cantar algumas partes da música. Ela pediu a Lydie umas almofadas para ficar um pouco mais alta no sofá e até um bichinho de pelúcia fez as vezes de almofada. Joseph pediu que Ruth repetisse algumas passagens e repassou alguns trechos para corrigir o tom.

A outra música que ensaiaram foi “Let it be” dos Beatles. Essa tinha Joseph na voz principal e as três no coro. Ele ficou ensaiando com elas, passando e repassando até acertarem o ritmo. A terceira música que ensaiaram foi outra em lingala, mas dessa vez era Annie quem fazia a primeira voz. Na música seguinte, enquanto Joseph passava o arranjo com os músicos, Lydie ficou junto à Ruth ensaiando um trecho da música. Ruth não alcançava o tom necessário e Lydie repassava até que ela conseguisse. Ruth repetia sem reclamar ou se incomodar com aquilo. Quando conseguiu fazer e foi elogiada, ficou bastante feliz e empolgada.

Na quinta música, a mais animada, Lydie já estava dançando sentada e batendo palmas. Ruth se empolgou para dançar na sala. Depois foi seguida por Lydie e Annie e as três começaram a fazer uma coreografia. Annie falou com elas em lingala, mas deu a entender que estavam fora do ritmo, pois pararam e só entraram ao comando de Annie, repetindo o que ela fazia. Para dançar, Ruth tirou a sandália. Lydie e Annie já estavam descalças. A partir daí, elas só cantaram em pé até o fim do ensaio. Joseph conversou com todos do grupo dizendo que não podiam ficar distraídos nas músicas, que tinham que ficar preparados para entrar na hora certa.

O ensaio acabou às 19h em ponto porque Joseph e Lydie precisavam buscar os filhos. No taxi, Ruth me contou que rolaram brigas no grupo em sua primeira formação, que algumas pessoas saíram devido a fofocas e também por ego. Os integrantes da Bomoko acabaram desistindo da apresentação que fariam ao lado do bloco Terremoto Clandestino no fim do mês, pois não receberiam cachê, mas fizeram uma apresentação num evento do Sesc dedicado ao tema do refúgio, no Planetário da Gávea, em abril de 2019. No dia do show, Ruth reclamou por ter que produzir tudo para a Bomoko estar ali. Mas quando subiu ao palco para cantar, já estampava seu sorriso largo no rosto e falava com o público – que era bem pequeno naquele momento, um domingo de sol, às 11h da manhã – para que se animassem.

Nos dispositivos de fotos do “Na makanisi na nga: minhas lembranças”, a quinta imagem que Ruth mostrou, foi a foto que ela pediu para alguém tirar dela num estúdio de música, onde foi gravar com o seu outro grupo, o Terremoto Clandestino.

Escolhi essa imagem porque é a realização de um grande sonho também. Na África já entrou num estúdio, mas um estúdio grandão assim, era o sonho da vida. Quando

eu falo que vou sair fora do Brasil, me dói. A minha cabeça tá pensando em sair, mas o meu coração ainda não aceitou minha saída. Por que? Porque as coisas que estão acontecendo comigo no Brasil to com medo de não acontecer aonde eu vou. O segundo sentimento é aqui que Deus talvez colocou minha estrela para brilhar. Só isso que penso do Brasil. Muita coisa acontecendo. Sendo que ainda não tenho dinheiro sobre isso que estou fazendo, mas os caminhos que Deus dá é muito maravilhoso (RUTH, Centro, fevereiro de 2019).

Foto 9: Ruth num estúdio, gravando a música do Terremoto Clandestino



Fonte: Foto de Ruth (acervo pessoal)

Ruth diz que a travessia foi dolorosa. A chegada num novo país e a adaptação não foi fácil, que sofreu muitos preconceitos. Mas, por outro lado, estar no Brasil acabou por ajudá-la a realizar seus sonhos. Uma contradição que carrega sempre que pensa em partir de novo, em ir morar nos Estados Unidos ou na França, onde tem amigos e familiares congolese com quem conversa diariamente pelas redes sociais.

1.6 – Kondima e o mar

Nossa família começou aqui, em Cape Coast – disse a Velha. Ela apontou para o Castelo de Cape Coast. Nos meus sonhos, eu não parava de ver esse castelo, mas não sabia por quê. Um dia, vim a essas águas e pude sentir os espíritos dos nossos ancestrais me chamando. Alguns estavam livres e suas vozes falavam comigo saindo da areia, mas outros estavam presos bem fundo nas águas; então, precisei entrar pelo mar que nunca se libertariam. Quando estavam vivos, eles não sabiam de onde tinham

vindo e, assim mortos, não sabiam como chegar à terra firme. Eu pus você dentro da água para que, se um dia seu espírito se perdesse, você ainda soubesse onde era seu chão (GYASI, 2007, p. 396).

A música sempre fez parte da vida de Ruth, mas seu sonho mesmo é ser atriz. Já participou como figurante de vídeos institucionais de empresas e novelas – a última foi “Órfãos da Terra”, produção da Rede Globo sobre pessoas em condição de refúgio. Fez curso de atuação e conseguiu tirar o registro profissional de ator, o DRT⁴⁶. A concretização de seu sonho veio mesmo em 2018, quando foi convidada pela companhia teatral Troupp Pas D’Argent⁴⁷ para atuar no espetáculo “Kondima – Sobre Travessias”. Mais uma vez seu nome foi citado por indicação da Cáritas, que sugeriu três mulheres em situação de refúgio para o grupo. “*Quando Ruth entrou na sala de reunião e contou sua história, sabíamos que era ela*”, lembra a idealizadora do projeto Natalie Rodrigues (RODRIGUES N., Glória, maio de 2019).

Quando Ruth se juntou à companhia, eles já tinham começado a se preparar para a peça. Mas a contribuição dela foi importante para a construção das personagens. Foi Ruth quem deu algumas referências corporais, principalmente, nas cenas no barco; assim como contribuiu em cenas mais leves da peça, onde o espectador tem pausas daquele sofrimento que está sendo narrado. “*Ruth nos contou que na travessia, há momentos de alívio, pois somos humanos e precisamos também relaxar. A música era um desses momentos*” (RODRIGUES N., Glória, maio de 2019). Em novembro de 2018, a peça estreou no Sesc Copacabana. Em maio de 2019, reestreado no teatro Sede das Cias, na Lapa; e em agosto de 2019, na Caixa Cultural. Ruth e o espetáculo se misturam até no nome. “Kondima” é uma palavra em lingala que significa “acreditar”, justamente o verbo que sempre a moveu.

Sonho em ser atriz desde que estava na África. Me dá muito orgulho o meu primeiro trabalho ser sobre refúgio. Penso nas pessoas que morreram, penso ‘estou aqui por vocês’, pelas mulheres que são estupradas, maltratadas. Estou trabalhando para defendê-las e para gritar por elas (RUTH, 2018)⁴⁸.

No teatro em forma de arena, quatro telões presos no alto do palco – um de cada lado formando um quadrado – passam as mesmas imagens: depoimentos de imigrantes de várias partes do mundo, como Síria, Haiti, Venezuela e Uganda. Em tom documental, aquelas pessoas

⁴⁶ De acordo com o Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado do Rio de Janeiro (SATD-RJ), existe uma Lei 6.533 criada em 1978, que regulamenta as profissões de Artista e de Técnico em Espetáculos de Diversões, e diz que para artistas e técnicos serem contratados como profissionais para trabalhar em TV, cinema, teatro, publicidade, shows de variedades e dublagem é necessário ter o registro profissional emitido por uma DRT. Disponível em: <https://www.satedrj.org.br/o-que-e-drt/>. Acesso em 28 de julho de 2020.

⁴⁷ A Troupp Pas D’argent é uma companhia de teatro do Rio de Janeiro, que atua desde 2006. Disponível em: <https://troupppasdargent.webnode.com/news/quem-somos/>. Acesso em 28 de julho de 2020.

⁴⁸ Depoimento de Ruth em entrevista para à Cáritas. Disponível em: <http://www.caritas-rj.org.br/kondima-sobre-travessias.html>. Consultado em 14 de novembro de 2018.

contam os processos de travessia até chegar ao novo país e sobre as dificuldades encontradas até se estabelecer na nova cidade.

Três atores entram e se sentam no chão, dentro de um barco feito pela iluminação cênica. Ruth está sentada na plateia. Os três atores estão numa travessia. Há cansaço, dor no corpo, estresse. Outros tentam entrar no barco. Eles falam em outras línguas, como francês e árabe. Os três saem do barco e, em português, intercalam depoimentos de como e de onde estavam quando começou a guerra. De repente, a guerra invade aquelas vidas e muda tudo, destrói sonhos, famílias, empregos. Eles não são mais pessoas com histórias de fracassos e vitórias. Tornam-se, apenas, refugiados.

Durante os ensaios da cena do barco, o assistente de direção pediu que Ruth não exagerasse. Ele achava que ela estava criando movimentos que não condiziam com a realidade. Até então, ele não conhecia sua história completa. *“Foi quando contei que tinha ficado num barco por quase dois meses. Como era muito quente, o tempo todo molhávamos a cabeça com a água do mar como também amarrávamos camisas para tentar amenizar o sol”* (RUTH, Madureira, janeiro de 2019). Os movimentos de Ruth foram incorporados à peça.

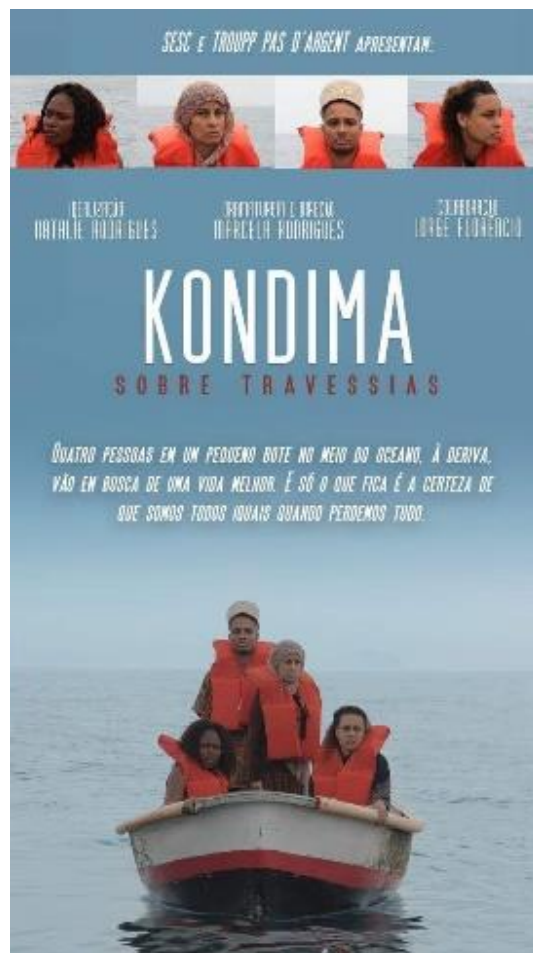
No “Na makanisi na nga: minhas lembranças”, a imagem do mar foi a única a se repetir no primeiro dispositivo que fizemos, o que utilizamos fotografias. Na memória, o corpo no mar que traz o medo, que guarda o testemunho de traumas. Mas há também o corpo no mar pelo lazer, para descansar, para pensar. O corpo que enfrenta o medo do mar para realizar um sonho. A pesquisadora Stefania Chiarelli discorre sobre o mar como espaço político. O imaginário líquido dizendo algo importante sobre o nosso tempo:

Errantes, degredados, párias, (i)migrantes e refugiados nos convidam a problematizar esse tema incontornável do mundo contemporâneo. Sobre essas cenas que atravessam os séculos, se pode dizer que há muito somos confrontados com a imagem flutuante de indivíduos deslocados, fora do tempo e alienados do espaço. Quem são, o que se diz sobre eles? (CHIARELLI, 2019).

Uma das fotos que Ruth apresentou era, na verdade, uma reprodução do cartaz de “Kondima – Sobre Travessias”. A peça marca o início da carreira de Ruth como atriz. Ela usou o cartaz para falar do medo do mar e de como, ironicamente, o mar também faz parte da realização do sonho de ser atriz. Para gravar a cena que ilustra o cartaz e a do vídeo utilizado na peça, Ruth precisou entrar em alto-mar com os outros atores usando um colete salva-vidas. Não foi fácil. A memória dos quase dois meses que esteve num barco em condições precárias veio à tona o tempo todo. Mesmo sabendo que, em volta, havia pessoas prontas para socorrê-la, fez ela revisitar esses fragmentos de sua história, de um tempo que talvez preferisse esquecer.

Aqui [essa imagem] é a realização de um grande sonho da minha vida, mas tem umas lembranças ruim. Tem lembrança ruim do mar, tem lembrança muito ruim. E lá mesmo, a onde eu tinha lembrança ruim, saiu o maior sonho da minha vida, que era ser atriz. E a minha primeira peça foi gravada no meio do mar. E naquele dia, eu pensava que já tinha esquecido tudo que passou na guerra, daqueles meses no meio do mar. Naquele dia era uma terapia ao mesmo tempo e umas lembrança boa e ruim ao mesmo tempo. Uma terapia por quê? Porque nunca pensei na minha vida que vou me jogar no mar. Na praia eu imagina: Eu dentro do mar? Me joguei no mar, no meio do mar, que nunca pensei na vida. Ao mesmo tempo, era superação e ao mesmo tempo era terapia. Quando a gente tava saindo para voltar na praia aí comecei a realizar tudo. Porque sempre penso quando tô lá na praia. Quando eu estava dentro do mar eu estava pensando, vendo realizar as coisas. Dando valor à vida. Porque você está em cima do mar e está em cima da morte, você pode cair aí e acabou. Pode sair um tubarão e aí acabou. O que tá passando lá embaixo também você não sabe. Mas quando você está em cima, aí me realizei. Sentimento na minha cara era de medo e superação. Os dois juntos. Fazia tudo para me acostumar, para não ficar com medo, tinha pessoa aí nadando perto de mim, três pescadores. Mas não. Fugia um pouco, mas daqui a pouco voltava o medo. E era superação. Fiquei muito feliz de ter feito. To muito feliz de ter feito. Uma obra que ficou gravado na minha mente. O mar me devolveu o que pensava mal dele. Posso falar disso? Não sei como explicar isso. Eu só ficava com medo do mar... O mar me devolveu a confiança (RUTH, Centro, fevereiro de 2019).

Figura 10: Reprodução do cartaz da peça “Kondima”



Fonte: Reprodução do cartaz da peça produzida pela Companhia Troupp Pas D'Argent

O barco-arte que Ruth acessa a partir da experiência que gera a foto do cartaz de “Kondima” aponta para o barco/navio que Paul Gilroy destaca por representar um sistema vivo, microcultural e micropolítico em movimento que coloca em circulação, ideias, ativistas, artefatos culturais e políticos. O mar representa a mistura, o movimento na diáspora, um local de comunicação e expressão (GILROY, 2001).

A contaminação líquida do mar envolveu tanto mistura quanto movimento. Dirigindo atenção repetidamente às experiências de cruzamento e as outras histórias translocais, a ideia do Atlântico negro pode não só aprofundar nossa compreensão sobre o poder comercial e estatal e sua relação com o território e o espaço, mas também resume alguns dos árduos problemas conceituais que podem aprisionar ou enrijecer a própria ideia de cultura (GILROY, 2001, p. 15).

A cena que Yaa Gyasi narra da Velha com a neta Marjorie é das mais lindas do livro *O caminho de casa* (2017). Carregada de ancestralidade pelos antepassados escravizados, a Velha estabelece ali uma nova relação com o mar. O encontro com as vozes dos que ficaram no caminho e não sabem voltar para suas raízes e o batismo da neta naquelas águas para que seu corpo e seu espírito encontrassem o caminho de casa. O mar que transforma. O mar e sua dupla função, tal como para Ruth.

A outra foto que apresentou no “Na makanisi na nga: minhas lembranças” foi a dos filhos, num dia de lazer, na Praia de Copacabana. O mar para Ruth também é o local de passeio da família, na praia. É uma foto que a transporta para a saudade de Angola e do Congo. O mar retratado aos olhos de Ruth preenche praticamente toda a imagem fotográfica. Só há um espaço para o céu azul, o horizonte que acaba se confundindo com o degradê de cores. A massa líquida em expansão transborda. Ao centro, dois de seus três filhos escancaram sorrisos do mar para o lazer. Com suas pranchas em mãos antes ou depois da aula de natação revelam que a praia é o local escolhido como espaço para os dias de calma em família.

Para Ruth, esse mar também é um recurso terapêutico. O mar-terapia que permite a Ruth parar e pensar em sua vida é, por vezes, o seu abrigo no Rio de Janeiro. Embalada pelas ondas e ouvindo o som do mar, ela admira aquela testemunha ocular de sua história. Seu corpo-barco agora navega por entre sonhos e mistérios escondidos em sua imensidão infinita. Ela ultrapassa fronteiras e ressignifica o mar-dor. Com seu testemunho, a memória individual de sua travessia – que representa tantas outras – nos impulsiona a olhar para o mar a partir do sofrimento e se abrir para a construção de uma nova forma de ver, que considera o outro – no caso, a outra – como um ser criativo, uma fazedora de cultura que nos lança rumo a um campo de possibilidades sobre a diferença e a identidade.

Figura 11: Os filhos de Ruth na Praia de Copacabana



Fonte: Foto de Ruth (acervo pessoal)

Essa [foto] me traz lembranças... Em Angola tem praia, nunca levei eles nenhum dia. Aqui eles se divertem, eles gostam de praia. Não sei. Sempre quando estou à frente do mar eu penso muito. Quando vou numa praia, as pessoas estão tomando banho, mas eu para mim é acho um lugar de reflexo. Não sei por que. Nunca achei uma praia na minha cabeça como lugar de brincar. É de se divertir, como é, né? Eu quando chego na praia eu me realiza. Chego na praia começo a olhar pro mar, começa a pensar pra minha vida, aí minha ficha cai. Por que que estou fazendo isso? O que estou fazendo? O que não estou fazendo? Eu choro. Mas quando a pessoa vai na praia, toma banho e se diverte e eu fica vendo praia como lugar do reflexo para mim não sei por quê. Eu fica com medo do mar. O sentimento é de pensar, de sentir. Eu gosto quando fico sozinha. Gosto da praia da manhã. Quando trabalhava em Ipanema, chegava 7h, a loja abria 10h, e eu ficava ali de 7h até 10h sozinha. Ficava sozinha olhando para o mar e pensando. Quando chego na praia a minha cabeça volta assim na minha, olhando para o mar e pensando. Não tomo banho, pois fica com medo das ondas porque não sei nadar (RUTH, Centro, fevereiro de 2019).

Durante um ensaio numa das salas da faculdade de teatro da UniRio, poucas semanas antes da reestrea da peça “Kondima”, a diretora estava repassando algumas falas, mas, principalmente, refazendo as marcações dos atores, já que iriam estreiar em outro palco, não mais num teatro de arena. Em um momento específico do ensaio, Ruth comentou que aquela cena era a que mais gostava de interpretar na peça. É a cena em que há uma inversão de papéis e Ruth fica sentada de novo na plateia, mas como uma moradora de uma cidade em que chegam pessoas em situação de refúgio.

Os outros três atores estão falando diretamente com os espectadores sobre todo o percurso e as vivências que as pessoas em condição de refúgio passam até chegar em um novo país, depois de uma travessia dolorosa para fugir da guerra e de perseguições. Depois de passar por tanta coisa, enfim, quando chegam no novo país, são insultados, questionados e muitas pessoas fazem questão de demonstrar como não são bem-vindos. Sentada como uma espectadora, Ruth fala para os atores que estão representando uma família em situação de refúgio. “*É o momento que tenho para dizer tudo que já ouvi diversas vezes*” (RUTH, Urca, abril de 2019).

Quantos artigos de luxo, celulares, roupas de marca.
Então, eles não são pobres? Têm dinheiro para pagar a fuga!
Não é suficiente? Gente, o governo dá tudo para eles e eles ainda reclama. Querem tudo de mão beijada.
Ué? Não estão salvos? Tem que ficar feliz!
Volta para o seu país!
Terrorista! (RUTH em KONDIMA, 2018).

Para Gilberto Velho (1994), é preciso ter uma certa preocupação de perceber que, numa mesma sociedade, você tem, juntos, grupos com experiências muito divergentes, contrastantes; de perceber, sobretudo, que as pessoas carregam dentro de si próprias experiências e visões de mundo diferentes, contraditórias, não são monolíticas como personalidade social, desempenham múltiplos papéis. Ruth interpreta em cena um papel que gostaria de experimentar na vida, no seu dia a dia.

Os projetos individuais sempre interagem com outros dentro de um campo de possibilidades. Não operam num vácuo, mas sim a partir de premissas e paradigmas culturais compartilhados por universos específicos. Por isso mesmo são complexos e os indivíduos, em princípio, podem ser portadores de projetos diferentes, até contraditórios. Suas pertinência e relevância serão definidas contextualmente (VELHO, 1994, p.46)

Para Ruth, a troca de papéis funciona como uma catarse, em que pode colocar para fora muitos dos insultos que escutou. Na peça, ela revive esse lugar do trauma do refúgio, formando uma linha tênue que separa ficção da realidade. Tanto em “Kondima”, como na novela “Órfãos da Terra”, as personagens atravessam suas vidas. A peça “Kondima” encerra com um depoimento de Ruth. Parte de sua história real sendo contada ali para todos. No centro do palco, ela escancara suas dores num sentimento ambíguo tal como o mar: de dor e coragem.

Finalmente cheguei no Brasil. No Brasil. Depois de ter passado por isso tudo. Atravessei um oceano inteiro por cinco meses num barquinho mais fino que essa cadeira. Mas a minha fé, a minha esperança, o meu acreditar, o meu kondima, me fizeram chegar aqui. Sonhos... vários sonhos... eu me lembro do abraço que eu dei nos meus colegas do colégio quando eu tive que fugir. 48 bombas caíram. E a gente ali, se abraçando. Naquele momento, o nosso amor foi mais forte que a guerra (RUTH em KONDIMA, 2018).

1.7 – Carta para o futuro

Por conta de sua atuação em “Kondima – Sobre Travessias”, Ruth recebeu um convite para atuar em outra peça. Por cinco meses, de agosto a dezembro de 2019, ela participou da preparação para o espetáculo “Hoje não saio daqui”, uma produção da Cia Marginal⁴⁹, com texto de Jô Bilac. Encenada na mata do Parque Ecológico da Maré, a peça conta com seis atores da companhia e seis atores angolanos como convidados. Ruth é um deles e interpreta a Rainha Nzinga Mbandi⁵⁰. “Hoje não saio daqui” retrata o encontro entre Brasil e Angola, do churrasco com o *mufete*⁵¹, do funk e do *kuduro*⁵² num “espetáculo-percurso que aborda questões como o imaginário exotizante em torno do desconhecido e o apagamento da história de pessoas negras, assim como, inversamente, as múltiplas possibilidades de resistência no convívio com a diversidade” (CIA MARGINAL, 2019).

“Hoje não saio daqui” é um espetáculo que celebra a complexidade da Maré através da resistência, aprofundando relações e vivências de pessoas diferentes que lutam pelo mesmo objetivo, dividindo memórias ancestrais de duas nações, e nos conectando cada vez mais com a nossa origem. Uma mistura de diferenças e igualdades que fazem da Maré um refúgio. É também um exercício de descolonização e de enfrentamento às diversas rejeições sobre um corpo negro e periférico que escolhe permanecer e se reconhecer, redescobrir e reinventando a cada dia sua verdadeira identidade (NZAJI, 2019).

O convite aos atores angolanos parte de uma realidade da Maré⁵³: há 30 anos o local recebe muitas pessoas de Angola. O espaço foi o principal endereço no Rio de Janeiro para pessoas em situação de refúgio que fugiram do país durante a guerra civil. Alguns são donos de bares conhecidos, como Guilhermina dos Santos, uma angolana que pediu refúgio ao Brasil em

⁴⁹ Segundo sua página no Facebook, “A Cia Marginal é formada por jovens ativistas, que procuram transformar a realidade que os cerca. No teatro, fazem da cena uma frente de ação coletiva e libertação pessoal. Para isso, investem em formação técnica e artística, e nos últimos anos vêm se instrumentalizando para buscar a consolidação – espaço, continuidade, circulação. Composta em sua maioria por atores da Maré – maior bairro popular do Rio de Janeiro –, a companhia está em atividade desde 2005. Disponível em: https://www.facebook.com/ciamarginal/info/?tab=page_info. Acesso em: 05 maio 2020.

⁵⁰ A Rainha Nzinga Mbandi foi uma líder política e militar que, ao longo de 40 anos, impediu que os portugueses penetrassem no continente africano. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/nzinga-a-rainha-negra-que-combateu-os-trafficantes-portugueses/>. Acesso em 31 de julho de 2020.

⁵¹ Mufete é um prato tradicional de Angola que leva peixe, feijão, batata doce, mandioca, entre outros ingredientes.

⁵² De acordo com Marcon, “o kuduro é um estilo de dança e música que surgiu em Luanda, nos anos noventa, e que chegou a Portugal logo em seguida através das relações entre os imigrantes e o seu país de origem, chegando pouco depois também ao Brasil, além de se tornar conhecido em várias outras regiões do mundo” (MARCON, 2013, p. 378).

⁵³ Para saber mais sobre os angolanos da Maré, o data_base – um laboratório de dados e narrativas na favela da Maré criado em 2015 – fez um mapeamento destacando algumas dessas narrativas. Disponível em: <https://datalabe.org/mare-angolana/>. Acesso em 09 de julho de 2020.

1992 e comanda o Bar da Lica, cuja comida é servida antes e depois do espetáculo “Hoje não saio daqui”.

Na peça, há um momento em que atores brasileiros estão de um lado e atores angolanos do outro. Como uma batalha, vão dando as impressões que cada um tem sobre o território do outro. Coisas como “em Angola só tem chão de terra batida” ou “não há escada rolante”.

Eu me lembro quando a gente tava montando a batalha, ela [Isabel Penoni, diretora] chegava com a tema. Então, hoje vamos fazer o que vocês acham que tá em Angola que não tá no Brasil. O que vocês acham que tá no Brasil que não tá em Angola. Aí eles começavam a falar: eu penso que quando chegar lá em Angola não vou ver isso. E eu fazia: “Que isso gente! Isso não engulo”. Aí tudo que eu fazia como reação, ficou. Ela chegava com a tema e deixava a gente fluir nisso e aí que surgia muitas coisas (RUTH, março de 2020).

A peça é um convite para olhar a Maré sob outra perspectiva, desconstruir o local estigmatizado pela violência. A mata, como é chamada aquela área verde na Vila Pinheiro, uma das favelas do Complexo das Maré, aos poucos vai se transformando no reino da Rainha Nzinga Mbandi. O público é convidado a participar em vários momentos se misturando ao cenário e a refletir sobre questões raciais e privilégios de classe.

Os cinco meses de preparo para a peça também serviram como base de pesquisa para a escrita do espetáculo. Ruth conta que nos primeiros encontros do grupo, foi proposto um exercício de andar em duplas de atores para explorar a mata, conhecer e reconhecer o terreno, durante a oficina de preparação ministrada pelo artista Gustavo Ciriaco.

Quando a gente chegou eu fiquei chorando muito porque tudo me lembrava a África, aí na mata. Não aguentava nada de ficar ali. Chorava muito. E quando eu comecei a falar as coisas... E era isso, a gente ficou construindo. Maria [Tussevo, atriz angolana] falou da história deles. Eles falaram do história da favela, como crescemos. Era muita coisa, muito processo (...). A gente foi construindo junto, junto, junto. Durante esses cinco meses, a gente construiu junto mesmo. Junto mesmo (RUTH, março de 2020).

Há um momento da peça em que a Rainha Nzinga Mbandi caminha pela mata e vai contando sobre as flores e plantas do local e de seu uso medicinal para cura de doenças, uso do capim limão, do aloe vera. A cena foi incorporada à peça pela memória que o caminhar na mata conectou Ruth a sua infância no Congo.

Eu fiz minha infância inteira no Congo. Tudo das ervas eu fiquei sabendo no Congo. Tinham muitas ervas aí. Eu olhava assim e achava uma flor, mostrava para eles e falava: gente essa aqui é para tosse, essa aqui é supositório para as crianças... São as flores que são o nosso dia a dia. Muita gente coloca no quintal. (...) Hoje, a pessoa tá correndo na farmácia, toda hora em farmácia. Mas a gente não esquece que esses remédios de farmácia também matam, né? (RUTH, março de 2020).

As crianças que frequentam o parque ecológico no dia a dia, ressignificam o local como um espaço para brincar. Durante os meses de ensaio, elas acompanharam a peça com

brincadeiras e acabaram elas próprias sendo incorporadas à peça, que ficou em cartaz em dezembro de 2019 e em janeiro de 2020. Os três filhos de Ruth, que em “Kondima” não tiveram oportunidade de ver a mãe atuar, participaram ativamente ao lado das outras crianças em “Hoje não saio daqui”. As brincadeiras das crianças com os atores misturam ficção e realidade.

Propondo constantes movimentações do público pela área do Parque e jogos que revelam toda a complexidade do Complexo e de seus habitantes, o espetáculo culmina na contemplação coletiva do pôr do sol. Combatendo a imagem unidimensional da Maré como espaço de violência e pobreza, esse espetáculo eminentemente solar não apenas produz a reflexão por meio do riso e da implicação física dos espectadores. “Hoje não saio daqui” realiza um feito raríssimo: incorpora a presença da “erezada” que frequenta cotidianamente o Parque Ecológico à sua própria tessitura, fazendo dessas crianças parte fundamental do trabalho e símbolos vivos do poder transfigurador das epistemologias da favela para uma arte socialmente engajada (PESSOA, O Globo, 2000)⁵⁴.

O contato com o dramaturgo Jô Bilac rendeu à Ruth o convite para atuar em outra peça escrita por ele: “Pá de Cal (Ray-lux)”, no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB-RJ). Os ensaios aconteceram de janeiro a março de 2020 e a peça estreou em 12 de março, mas a temporada precisou ser paralisada devido à pandemia da Covid-19⁵⁵. Em “Pá de Cal”, Ruth interpreta uma francesa – e fala em francês durante toda a peça –, cujo marido suicidou-se. A trama gira em torno da reunião entre representantes de integrantes da família para definir o destino do pai e da mãe (uma antiga empregada) do morto, como também da própria casa.

Nas três peças que atuou no Rio de Janeiro até o momento, Ruth interpretou uma mulher congoleza em situação de refúgio em “Kondima”, uma rainha angola em “Hoje não saio daqui” e uma madame francesa em “Pá de Cal”. Usou as três línguas principais que usa em seu dia a dia para compor os papéis: lingala, português e francês, respectivamente.

Cada uma tem uma experiência diferente. Da “Kondima” o que eu sinto lá, é tipo: agora sim, eu to representando aquelas pessoas, aquelas mulheres mortas, aquelas pessoas que são estupradas. A guerra da África que os branco provoca. E me dá revolta. É, agora, eu tenho que falar! Agora sou eu que tenho a voz de defender eles. Aí, na Maré, eu senti que é uma coisa que me devolveu na minha ancestralidade, sabe? Isso mexeu muito comigo, assim, pessoalmente. Eu vendo o percurso da minha vida sendo contado num minuto. Me aproximou mais da minha cultura e tudo o que

⁵⁴ Trecho da crítica do jornal O Globo à peça, escrita por Patrick Pessoa. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rioshow/critica-hoje-nao-saio-daqui-24202672>. Acesso em 09 de julho de 2020.

⁵⁵ De acordo com a Organização Mundial de Saúde (OMS), “em 31 de dezembro de 2019, a OMS foi alertada sobre vários casos de pneumonia na cidade de Wuhan, província de Hubei, na República Popular da China. Tratava-se de uma nova cepa (tipo) de coronavírus que não havia sido identificada antes em seres humanos. Uma semana depois, em 7 de janeiro de 2020, as autoridades chinesas confirmaram que haviam identificado um novo tipo de coronavírus”. No mundo, foram confirmados 17.106.007 casos de pessoas diagnosticadas com a Covid-19 e 668.910 mortes até 31 de julho de 2020. Disponível em: https://www.paho.org/bra/index.php?option=com_content&view=article&id=6101:covid19&Itemid=875. Acesso em 02 de agosto de 2020. O Brasil tem 2.709.617 diagnósticos confirmados da Covid-19 e 93.622 óbitos, até 01 de agosto de 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/bemestar/coronavirus/noticia/2020/08/02/casos-e-mortes-por-coronavirus-no-brasil-em-2-de-agosto-segundo-o-consorcio-de-veiculos-de-imprensa.ghtml>. Acesso em 02 de agosto de 2020.

foi falado. E a do CCBB já é tipo um acolhimento, agora. Tipo, é agora que vou começar a trabalhar, é agora que vou subir como atriz. São tipo meus filhos, né? Tudo tem um carinho especial por cada um. Não sei escolher quem mais do que outro (RUTH, março de 2020).

No último dispositivo do “Na makanisi na nga: minhas lembranças”, pedi a Ruth que escrevesse duas cartas. Uma para ela no futuro e outra sobre as coisas que ela pudesse guardar na caixinha de memórias de sua vida, no seu porta-moeda que carrega para onde for. Na primeira carta, pode-se notar o desejo de voltar à África, estar com a família, encontrar o amor e poder ajudar o seu povo. Esse é o seu projeto de futuro. Já na segunda carta, inspirado no *pocket stuff* do artista plástico Rubens Gerchman, Ruth leva a sua fé, que a motiva e a acompanha dia a dia em tudo que faz. Abaixo, a transcrição:

1 – Carta para Ruth no futuro

“Quero realizar todos os meus sonhos. Um dia voltar na África e construir um lugar que todos os africanos terão como referência. E encontrar o amor da minha vida também. Nunca vivi o amor. Viver feliz” (RUTH, Centro, janeiro de 2019).

2 – Carta com o que quer guardar na caixinha de memória

“Quero levar para a vida inteira a palavra de Deus, o amor de Jesus Cristo para mim” (RUTH, Centro, janeiro de 2019).

Dentro do “Na makanisi na nga: minhas lembranças”, contei a história do livro *A menina que abraça o vento* (2017), da brasileira Fernanda Paraguaçu, sobre Mersene, uma menina congoleza em situação de refúgio que veio para o Brasil com a mãe e os irmãos e o pai teve que ficar no Congo. Enquanto escutava a história, Ruth fez vários comentários. Num trecho, a narradora explica o motivo da migração forçada da menina. Ruth falava enquanto eu lia: “é isso aí!” ou “Nunca vai acabar essa guerra”.

Na parte em que a escritora narra sobre a travessia de Mersene, Ruth comentou como a viagem até o Brasil é longa. Já quando, no livro, abordou o tema da saudade que a menina sentia de casa, Ruth começou a lembrar como seus filhos também sentem falta de Angola e que fazem perguntas a ela sobre quando vão voltar para a casa. Foi a primeira vez que ela falou mais sobre os filhos. Perguntei se ela se identificava com a história. Ruth respondeu:

Da primeira página até o final. Tô vendo os meus filhos... O Akin nasceu aqui, nunca viu o pai, mas ele andava no corredor de casa falando “papai”. Eu tenho esse vídeo no meu pendrive. Ele nasceu aqui e nunca viu o pai, mas ele andava no corredor de casa “papai”. (...) Quando ele completou nove meses e começou a andar, começou a

andar a casa inteira procurando o pai. Os irmãos até hoje sentem saudade. Quando eles brinca, eles falam das meninas que brincavam lá. Você vai ser x, você vai ser aquilo, você vai ser aquilo. Toda hora me perguntam: “Mamãe a gente não vai ver mais o nosso avô?”; “Mamãe, mas a nossa casa?”. Lá a gente morava bem, tinha o nosso quarto, aqui a gente dorme na sala, só tem um quarto. O pai chegou aqui, mas ah... Difícil... (RUTH, Centro, fevereiro de 2019).

Pedi para a Ruth que fizesse um desenho para a personagem do livro que havíamos acabado de ler. Ela fez dois. No primeiro (figura 12), desenhou o pai da menina de mão dada com ela. Ruth explicou que a ideia que teve foi dele já no Brasil, passeando com a filha. O segundo (figura 13) é sobre o dia em que a menina, o pai e a mãe voltam para a África e encontram o restante da família fazendo comida.

Figura 12: Desenho 1 de Ruth



Fonte: Autoria de Ruth

É interessante observar que no desenho 1, a folha está praticamente em branco. Não há paisagens, pessoas, apenas as duas personagens: pai e filha. Ruth ao identificar o desenho como sendo o Brasil, talvez esteja também falando sobre o que sente: a solidão em terra estrangeira,

a solidão de uma mulher negra sozinha com os filhos num novo país, em que estão em condição de refugiados e precisam recomeçar os laços afetivos para diminuir o peso do viver longe de casa.

Figura 13: Desenho 2 de Ruth



Fonte: A autoria de Ruth.

Já no segundo desenho, aparecem novos elementos: uma casa com a palavra África escrita no telhado, há pessoas sentadas em um banco próximo a uma mesa longa, ao lado da casa. À frente, está uma panela sendo aquecida num fogareiro ao ar livre. A comida é uma das principais memórias que a conecta às suas origens, às suas raízes. Tal como descreveu em sua carta para o futuro: o desejo é de estar de novo em sua casa. É lá onde está o seu *inzu*.

CAPÍTULO 2

PALAVRAS DE CURA E LUTA, CORES ANCESTRAIS

2.1 – Encruzilhadas da pesquisa

Precisei de um tempo para me distanciar daquele encontro. Foram quase cinco horas de muita troca, cumplicidade, coragem. No dia 23 de janeiro de 2020, uma quinta-feira de verão no Rio de Janeiro, a gambiana Mariama Bah me ligou perguntando como chegava de metrô na minha casa. Para mim, tínhamos marcado na sexta. Para ela, aquele era o dia. Não foi a primeira vez que houve algum desencontro na nossa comunicação. Talvez, a língua cause confusão. Talvez seja a correria de ambas naqueles dias. Eu vindo de mais uma mudança de casa, ela na luta diária de vender nas feiras de rua, sob um céu azul de janeiro no Rio, que pode castigar.

Ainda não estava totalmente segura do que propor para ela nos dispositivos da metodologia de pesquisa “Na makanisi na nga: minhas lembranças”⁵⁶. Mariama não é daquelas pessoas que se entregam de maneira integral a uma proposta desconhecida. Disse a ela que queria conversar sobre a dissertação do mestrado. “Mari, você se lembra o que me disse quando te perguntei se gostaria de participar da pesquisa?”, questionei. Cura foi a palavra que ela usou. Foi em busca de cura que nos propusemos a enfrentar esse processo juntas. No documentário “Minha história”, da Netflix, Michele Obama afirma: “Se nos abrímos mais uns com os outros e compartilharmos nossas histórias, nossas histórias reais, é isso que quebra barreiras. Mas, para fazer isso, temos que acreditar que as histórias têm valor. Seja vulnerável. Atreva-se a isso” (OBAMA, M. em “Minha história”, 2020). Estávamos nós duas nos atrevendo a contar nossas histórias sabendo que não seria fácil.

Nascida na Gâmbia, Mariama Bah pediu refúgio ao Brasil após fugir de um casamento forçado a que foi submetida na infância⁵⁷. Chegou em 2015, depois de passar um tempo no Peru

⁵⁶ Tal como apontado na introdução desta dissertação, os dispositivos da metodologia de pesquisa “Na makanisi na nga: minhas lembranças” foram sugeridos como forma de aproximação com as interlocutoras desta pesquisa, de sair do lugar que já estava dado, das respostas prontas em revistas semiestruturadas a que já estavam acostumadas a dar para a mídia, por exemplo. As atividades têm como proposta acessar o lado mais subjetivo de cada interlocutora. A expressão ‘na makanisi na nga’ está escrita em lingala, uma das línguas oficiais da República Democrática do Congo, e quer dizer ‘minhas lembranças’. A opção pelo lingala se deu pelo contato por mais tempo com a comunidade congoleza que vive no Rio; como a Ruth, interlocutora do capítulo um. Ela nasceu em Angola, mas cresceu no Congo e foi a primeira com quem realizei as atividades.

⁵⁷ Como apontado na introdução desta dissertação, o casamento infantil é dos problemas enfrentados na Gâmbia. Em 2016, instituiu-se uma nova lei que busca reduzir o número de matrimônios infantis. Por esta lei, o casamento não foi proibido, mas a sua consumação, sim, com penas de até 20 anos de prisão. Disponível em:

e se tornou um dos símbolos da luta de pessoas em situação de refúgio no Rio de Janeiro. Com isso, é muito procurada para falar em congressos, dar entrevistas e ser personagem de documentários ou programas de televisão. E se cansa muito dessa procura. Ao combinar diárias de filmagens, não quer fazer além do que foi acordado. Se diz que não quer incluir a filha, ela não vai incluir, não adianta insistir. Presenciei algumas negociações com jornalistas e produtores e ela é firme. É fundamental respeitar os limites que Mariama deu ao longo desta pesquisa, como incluir ou não determinados assuntos na escrita da dissertação ou não apenas fazer uma única entrevista sem voltar a estar com ela em outros momentos. Em um dos nossos encontros, ela comentou:

Já não preciso falar com você porque você já convive com a gente, então, você já sabe. Uma coisa é entrevistar uma pessoa, outra é conviver com a pessoa. Pelo menos conviver naquele momento, viver aquilo que a pessoa está vivendo. Não é um personagem, é uma vida real. (MARIAMA, Del Castilho, julho de 2019)⁵⁸.

Em sua fala, Mariama chama atenção para a atitude de parte dos pesquisadores e de jornalistas de olhar apenas para o sofrimento da travessia das pessoas em situação de refúgio, levando em conta um único ponto de suas trajetórias. A filósofa Marielle Macé faz uma distinção entre siderar e considerar ao olhar para as pessoas em situação de refúgio. Para Macé, o sujeito que fica preso na sideração só consegue ver o sofrimento e acaba por ficar paralisando, enclausurado diante dessa dor. Já o sujeito da consideração tem um olhar atento, delicado, presta atenção e leva em conta as diferentes histórias das diversas pessoas e o que foi construído a partir dali (MACÉ, 2018). Acredito que Mariama esteja enfatizando exatamente o fato de que é necessário considerar e não siderar sobre suas histórias. Ver também o que foi construído a partir do refúgio.

É preciso evidentemente ver, ver, ver, em toda parte, o sofrimento, a dor, as tensões, porque eles estão em toda parte; mas é preciso também reconhecer as vidas aqui vivas e vividas; trata-se, no mesmo movimento, de nem sempre, ou ao menos não de saída, encontrar as pessoas apenas a partir de seus sofrimentos, mas também a partir de seu heroísmo, suas realizações, suas “esperanças desmedidas”, de suas alegrias quando houver; e de começar, portanto, por tomar ciência do já construído, do habitado, como de um território não de indignidade e nudez, e sim, mais uma vez, de ideias (MACÉ, 2018, p. 46).

Cada interlocutora (ou interlocutor) de uma pesquisa é único. Não dá para seguir o mesmo caminho, é preciso deslocar-se respeitando as distinções de cada uma. Com a Mariama eu sabia que precisava me doar mais, me incluir na pesquisa para poder acontecer a troca de

<https://www.greenme.com.br/viver/especial-criancas/4285-chega-de-noivas-criancas-gambia-e-tanzania-proibem-o-casamento-infantil/>. Acesso em 31 de julho de 2020.

⁵⁸ Reforçando o que aponte na introdução, as falas foram transcritas sem alterações, respeitando as formas de falar de cada um, como práticas da língua viva.

fato. Quando propus trabalhar com uma metodologia de pesquisa diferente, Mariama concordou em participar, desde que eu também fizesse cada atividade junto com ela. Foi um encontro do feminino em que narrar os traumas, trazer esses testemunhos de sobrevivência, permitiu acessar nossas memórias e ir de encontro aos nossos processos de cura. Qual o limite para uma pesquisadora? Como saber até onde devo ir? O que resulta desse encontro da pesquisadora com a interlocutora da pesquisa? O que une e o que separa essas versões de nós mesmas? A escrita também precisou respeitar essas diferenças narrativas. O estilo deste capítulo não poderia seguir o mesmo modelo do capítulo um, “Trançar histórias, cantar memórias”⁵⁹, em que pude aprofundar a relação entre literatura e etnografia. Mariama nos desafia a sair de nós mesmas.

A psicóloga e professora da USP Eclea Bosi conta em seu livro “*Memória e sociedade: Lembranças de velho*” (1994) que o principal método de abordagem que usou para seguir com sua pesquisa – que relaciona memória individual e coletiva – foi criar um elo de amizade e confiança com quem participou de seu trabalho.

Esse vínculo não traduz apenas uma simpatia espontânea que se foi desenvolvendo durante a pesquisa, mas resulta de um amadurecimento de quem deseja compreender a própria vida revelada do sujeito. Uma pesquisa é um compromisso afetivo, um trabalho ombro a ombro com o sujeito da pesquisa. E ela será tanto mais válida se o observador não fizer excursões saltuárias na situação do observado, mas participar de sua vida (BOSI, 1994, p. 1).

De acordo com Bosi (1994), as narrativas individuais são importantes porque “este registro alcança uma memória pessoal que é também uma memória social, familiar e grupal”. Permitindo, assim, que esta pesquisa se localize na fronteira em que se cruzam os modos de ser do indivíduo, da cultura do local de onde foi obrigado a partir e da cultura de onde foi preciso refugiar-se. A chicana Gloria Anzaldúa aponta que “para sobreviver na fronteira deve-se viver sem fronteiras, ser uma encruzilhada de caminhos”⁶⁰ (ANZALDÚA, 2018, p. 7).

Mariama é uma ativista, militante da causa das migrações forçadas, como também das pautas feministas e antirracistas. Para escrever este capítulo, portanto, também foi necessário reflexão e cuidado, uma vez que sou uma mulher branca, de classe média e escrevo a partir desse lugar. Tal como apontei na introdução desta dissertação, não pretendo tomar o lugar de fala⁶¹ de Mariama – e de outras mulheres negras que chegam no Brasil em situação de refúgio. Escrevo como pesquisadora, num processo de escuta, cujo objetivo é ressoar diferentes vozes.

⁵⁹ No capítulo um desta dissertação, “Tranças histórias, cantar memórias”, a angolana que cresceu no Congo Ruth foi a interlocutora da pesquisa.

⁶⁰ No original da edição de *Vivir em la frondea (Selección de textos)*, 2018: “Para sobrevivir en la frontera debes vivir sin fronteras ser un cruce de caminos” (tradução da autora).

⁶¹ De acordo com a filósofa Djamila Ribeiro, “entendemos que todas as pessoas possuem lugares de fala, pois estamos falando de localização social. (...) O mais fundamental é que indivíduos pertencentes ao grupo social

A primeira vez que vi Mariama foi durante o 4º Curso de Verão – O refúgio em uma perspectiva global⁶², na Fundação Casa de Rui Barbosa, em dezembro de 2018. A segunda vez, foi uma semana depois no evento de fim de ano produzido pela Mawon⁶³ – que será abordado no terceiro capítulo desta dissertação, dedicado à análise do grupo musical Terremoto Clandestino, formado por pessoas em situação de refúgio e imigrantes. A partir de janeiro de 2019, comecei a encontrá-la todas as sextas-feiras, nos ensaios semanais do bloco. Estava acompanhando a Ruth – interlocutora do capítulo um “Trançar histórias, cantar memórias” – na pesquisa de campo e, embora o objetivo dessa dissertação fosse trabalhar com narrativas de mulheres em situação de refúgio no Rio de Janeiro, a Mariama – mesmo sendo uma dessas mulheres – ainda não era interlocutora da pesquisa. Foi a partir desse convívio semanal que decidi fazer o convite para que ela participasse também.

Era uma terça-feira de março de 2019, estávamos numa calçada, próxima à Praça Saeñs Pena, na Tijuca, dia da semana em que ela vende parte de seu artesanato no local: colares, brincos, pulseiras, entre outros. Expliquei para Mariama a pesquisa que vinha desenvolvendo. A resposta que ela deu foi: “*Se for para te ajudar e a outras mulheres a se curarem, eu topo*” (MARIAMA, Tijuca, março de 2019). Nunca havíamos conversado mais intimamente. Naquele momento, como desempenhamos diversos papéis na vida tal como apontou o antropólogo Gilberto Velho (1994), o perfil da acadêmica se desmontou e simplesmente chorei. Mariama também. Nos abraçamos em silêncio e, a partir dali, começou uma troca de duas mulheres que tentavam superar seus traumas para poder seguir adiante, a partir do que viveram. Este capítulo, portanto, também aborda a cura. A cura que muitas mulheres enfrentam por violência a seus corpos, atitudes e até formas de pensar.

A metodologia utilizada para a pesquisa foi, sobretudo, a observação participante. Estive em congressos e seminários onde Mariama foi convidada a contar sua experiência de refúgio, ensaios e apresentações do Terremoto Clandestino, o lançamento de sua marca Sabaly, assim como feiras e desfiles de roupas e artesanato, atividades de militância de Direitos Humanos, encontros na casa dela ou na minha casa, visita à escola da sua filha e ida à festa religiosa

privilegiado em termos de *locus* sociais consigam enxergar as hierarquias produzidas a partir desse lugares como esse lugar impacta diretamente na constituição dos lugares de grupos subalternos” (RIBEIRO, 2017, p. 86).

⁶² O Curso de Verão é organizado pelo Centro de Estudos em Direito e Política de Imigração e Refúgio (CEDPIR), da Fundação Casa de Rui Barbosa. O evento é destinado a pesquisadores que investigam a temática do refúgio e para os que trabalham direta ou indiretamente com o assunto. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/interna.php?ID_S=9&ID_M=4379. Consultado em 02 de julho de 2020.

⁶³ Mawon é uma associação que desenvolve projetos de integração social, cultural e econômica de migrantes e refugiados no Estado do Rio de Janeiro. Foi fundada por Mélanie Montinard (França) e Robert Montinard (Haiti), em 2009. Disponível em: <https://www.mawon.org/home>. Acesso em 02 de abril de 2020.

mulçumana. Os caminhos da pesquisa foram outros, diferentes do que havia percorrido com Ruth – interlocutora do capítulo um, em que estava presente em muitas atividades mantendo encontros regulares, que eu ia solicitando participar – e tive que entender que era Mariama quem conduziria esses deslocamentos e as encruzilhadas da pesquisa, era ela quem dizia quando poderíamos nos encontrar.

Como aponta o educador Luiz Rufino, “a encruzilhada é a boca do mundo, é saber praticado nas margens por inúmeros seres que fazem tecnologias e poéticas de espantar a escassez abrindo caminhos” (RUFINO, 2019, p. 5). Segundo o autor, a encruzilhada nos chama atenção para as reflexões, mas também vêm a nos apontar caminhos possíveis. Rufino destaca a importância da palavra para a pedagogia da encruzilhada, que simboliza uma variedade de trajetórias, rotas, bifurcações como alternativa à colonialidade.

Para Bakhtin a palavra nunca é minha é sempre do outro, e é nesse sentido que ela deve ser também um ato de responsabilidade. Uma vez que ela é sempre uma ponte entre o eu e o outro, a palavra é a resposta que concedo como se fosse a própria vida. A palavra encarna-se, de muitos outros sentidos é polifônica e polissêmica, é materializável, torna-se carne (RUFINO, 2015, p. 10).

Na metodologia de pesquisa “Na makanisi na nga: minhas lembranças”, o ponto de partida foi a palavra e os seus múltiplos caminhos e encruzilhadas. Mariama e eu realizamos quatro atividades: 1) Escrever palavras a partir da leitura de trechos de livros; 2) Sortear algumas dessas palavras e falar livremente sobre elas; 3) Realizar vídeos-carta a partir de palavras sorteadas; e 4) Assistir aos vídeos-carta e cozinhar juntas. A proposta para realização dos dispositivos da metodologia de pesquisa nessa ordem foi para partir de temas mais gerais – como o significado do refúgio – e poder acessar a visão mais particular de Mariama sobre o assunto, assim como memórias e lembranças pessoais de sua trajetória.

Na fundamentação teórica, proponho uma reflexão sobre encruzilhada de Luiz Rufino, sobre fronteira de Glória Anzaldúa e sobre racismo com Grada Kilomba. Sugiro um diálogo com o significado de espaço e território em Milton Santos e sobre memória de Maurice Halbwachs. Também reflito sobre o conceito de cura a partir do debate sobre trauma de Márcio Seligmann-Silva e de sobrevivência de Adriana Facina.

2.2 – Nossa casa de estrelas: o quintal de lembranças

O escritor e professor colombiano Javier Naranjo durante 10 anos guardou as definições que seus alunos da zona rural de Rionegro (localizado do departamento de Antioquia, no noroeste da Colômbia), com idades entre 3 e 12 anos, davam para as palavras, em especial, os

sentimentos durante as aulas de espanhol. Daí nasceu *Casa das estrelas: O universo contado pelas crianças* (2013). No livro, Naranjo conta que:

Apasionados, seguíamos o caminho que faziam as palavras, com suas bifurcações, seus jardins secretos, pontes e alamedas. Passávamos bons momentos: inventávamos contos, países imaginários com seus rios, seus animais, suas moedas, seus deuses – como o país de Niclan, cujo Deus supremo se identifica com o ar e não tem limites, como define claramente Emilse Vallejo, em seus 9 anos de idade, “pois está na minha mente e minha mente não tem limites” (NARANJO, 2013, p. 12).

Ao longo do livro, Naranjo (2013) apresenta as palavras e os significados a partir da visão das crianças. As definições podem gerar inspiração, como indicou Sandra Milena Marzo, de 7 anos, ao dizer que o poeta “é qualquer pessoa que voa pelo ar”. Ou podem levar a uma conexão com a espiritualidade, tal como apontou Leydi Stella Arango, de 10 anos, que diz que o silêncio “é quando alguém está na eternidade”. E te fazer refletir junto com Jonathan de Jesús Ramírez, de 11, ao afirmar que “o branco é uma cor que não pinta”.

Respeitei a voz das crianças, suas hesitações, deslocamentos, sua secreta arquitetura. Seus achados no milagre de revelar o enunciado. Respeitei sua vontade de esquecimento ou profunda memória. Sinceridade na intenção. Voz que acontece alheia ao que quer impor o já sabido: no mundo gasto, rotulado pela pobreza “já conheço tudo” (NARANJO, 2013, p. 15).

As experiências compartilhadas entre Naranjo no livro *Casa de estrelas* (2013) trazem diversas emoções, inquietudes e reflexões das crianças. As palavras contam histórias, revelam modos de estar e ver o mundo. Juan Carlos Mejía, de 11 anos, define a guerra como “gente que se mata por um pedaço de terra ou de paz”. E o que é paz? “Quando alguém se perdoa”, afirma Juan Camilo Hurtado, de 8 anos. Se aprofundarmos o tema, a guerra em diversos países acaba por gerar uma migração forçada. O deslocado é, para Oscar Darío Ríos, de 11, “quando tiram você do país pra rua”. E o que fica? A distância, que é “alguém que se vai de alguém”, complementa Juan Camilo Osorio, de 8.

O pesquisador Márcio Seligmann-Silva aponta que o testemunho tem um importante papel na construção da memória coletiva em situações de guerras, ditaduras ou outras tragédias coletivas. Para Seligmann-Silva, “sem a nossa vontade de escutar, sem o desejo de também portar aquele testemunho que se escuta, não existe o testemunho” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 72).

Nas “catástrofes históricas”, como nos genocídios ou nas perseguições violentas em massa de determinadas parcelas da população, a memória do trauma é sempre uma busca de compromisso entre o trabalho de memória individual e outro construído pela sociedade. O testemunho é analisado como parte de uma complexa “política da memória” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 65).

Seligmann-Silva afirma que todo testemunho é único e insubstituível e torna-se vértice entre a história e a memória. Na singularidade do testemunho está a singularidade da sua mensagem. “Por outro lado, é esta mesma singularidade que vai corroer sua relação com o simbólico. A linguagem é um constructo de generalidades, ela é feita de universais. O testemunho como evento singular desafia a linguagem e o ouvinte” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 72).

O testemunho pode, justamente, servir de caminho para a construção de uma nova identidade pós-catástrofe. A uma era de violência e de acúmulo de crimes contra a humanidade corresponde também uma nova cultura do testemunho. O testemunho tanto artístico/literário como o jurídico pode servir para se fazer um novo espaço político para além dos traumas que serviram tanto para esfacular a sociedade como para construir novos laços políticos. Esta passagem pelo testemunho é, portanto, fundamental tanto para indivíduos que vivenciaram experiências-limite, como para sociedades pós-ditadura (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 12).

Dialogando com a ideia da importância dos testemunhos e das narrativas de traumas, nos últimos dois dias da pesquisa de campo, propus a Mariama realizarmos quatro dispositivos da metodologia de pesquisa “Na makanisi na nga: minhas lembranças”. Interessava-me alcançar seu quintal de memórias, ir de encontro com as encruzilhadas, atravessar fronteiras, desvendar a “casa de estrelas” de Mariama, por meio de um processo em que construíssemos juntas este caminho. Senti necessidade de recorrer a uma metodologia diferente, pois percebia que as respostas aos questionamentos que fazia vinham sempre prontas, como se tanto ela quanto Ruth me respondessem o que eu gostaria de ouvir. Poder realizar a metodologia “Na makanisi na nga: minhas lembranças” também era uma forma de me desconstruir como pesquisadora, para acessar narrativas mais profundas sobre suas trajetórias, deslocamentos e formas de ver e sentir o mundo.

A proposta do primeiro dispositivo de “Na makanisi na nga: minhas lembranças” foi ler trechos de livro e, após a leitura de cada trecho, escrever palavras que viessem na nossa mente. Usei os três livros que me acompanharam durante o percurso do mestrado, *Americanah* (2014), *O caminho de casa* (2017) e *A mulher de pés descalços* (2017), escritos por mulheres de países africanos variados e que abordam a migração de diferentes formas: a nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, a ganense Yaa Gyasi e a ruandesa Scholastique Mukasonga, respectivamente. E incluí mais um, o livro de poesias *Jamais peço desculpas por me derramar* (2019), da escritora brasileira Ryane Leão. Conheci o livro no segundo semestre de 2019, durante o curso que fiz de extensão na Uerj, “Escrevivências: escrita, memória e autoconhecimento”,

ministrado pela escritora e historiadora Carolina Rocha, idealizadora da Oficina de Escrita para as Mulheres, do projeto Ataré Palavra e Terapia⁶⁴.

Quando citei as quatro autoras, Mariama disse que conhecia apenas Chimamanda, a quem tinha uma profunda admiração. Por muitas vezes, lendo *Americanah* (2014), conseguia estabelecer uma relação entre a personagem Ifemelu e Mariama. Principalmente, quando a personagem descrita por Chimamanda descobre sua negridão e começa a escrever um blog com suas reflexões. Mariama também usa a força das palavras – no caso dela a oral – para denunciar o racismo, questões de gênero e da condição de estar refugiada.

Fiz a leitura de trechos pré-selecionados dos quatro livros e escrevemos ao todo 17 palavras e apenas duas se repetiram entre as que cada uma escreveu, “casa” e “corpo”. Sorteamos quatro palavras para a próxima atividade de falar livremente a partir das palavras e, para o terceiro dispositivo, sorteamos os temas que serviram de inspiração para a produção das vídeos-carta. As que sobraram, permaneceram guardadas até 19 de maio de 2020. Nunca tinha lido as palavras que Mariama e eu escrevemos. A intenção era abrir juntas, mas não conseguimos nos encontrar novamente devido à pandemia da Covid-19⁶⁵.

Fui abrindo uma a uma e não sabia o que ia encontrar. Unindo palavra a palavra fomos costurando histórias, fuxicando memórias, cosendo nossa colcha de retalhos num bordado de nós mesmas. As palavras que escrevemos foram:

Cultura. Casamento. Medo. História Única. Corpo.

Desejo. Refúgio. Mãe. Abraço. Saudade.

Casa. Mulher. Amor. Recomeço.

Organizar essas palavras em três linhas e nessa ordem foi uma escolha. Quando olhei para cada uma delas – entre verbos e substantivos – observei que contavam uma história: a de Mariama. Na primeira linha, as palavras “cultura”, “casamento”, “medo” e “história única”

⁶⁴ De acordo com a escritora e historiadora Carolina Rocha, criadora do projeto, “Ataré Palavra Terapia é uma organização de incentivo a escrita curativa, com vivências pensadas para a transformação individual e coletiva. Pretende-se incentivar mulheres a produzir uma escrita criativa, intuitiva e lógica, que pode ajudar a libertar traumas e redefinir horizontes”. Disponível em: <https://www.facebook.com/atarepalavraterapia>. Acesso em 24 de julho de 2020.

⁶⁵ Como explicado em nota no capítulo 1, a pandemia da Covid-19 começou na China, no final de 2019, e os primeiros casos no Brasil foram detectados em março. Até 01 de agosto de 2020, foram diagnosticados no Brasil 2.709.617 casos de coronavírus e 93.622 óbitos. Disponível em: <https://g1.globo.com/bemestar/coronavirus/noticia/2020/08/02/casos-e-mortes-por-coronavirus-no-brasil-em-2-de-agosto-segundo-o-consorcio-de-veiculos-de-imprensa.ghtml>. Acesso em 02 de agosto de 2020.

revelam a primeira etapa da vida de Mariama, sobre o casamento forçado a que foi submetida, algo da cultura do seu país que lhe causava medo e era lhe apresentado como uma única história, uma única possibilidade de caminho a seguir e afeta o direito que mulher tem sobre seu corpo e sobre suas escolhas.

O segundo conjunto de palavras, “desejo”, “refúgio”, “mãe”, “abraço” e “saúde” sugiro um paralelo com um outro momento da vida de Mariama. O desejo de romper com aquela realidade e o refúgio como única alternativa, uma escolha dolorosa, de ter que abandonar seu país, sua família, sua mãe e seu abraço gerando uma saudade de todos e de tudo que deixou para construir uma nova história.

E na terceira linha, temos “casa”, “mulher”, “amor” e “recomeço”. A construção de um novo lar real e simbólico, em que se elabora que a nossa casa vive dentro da gente, onde quer que estejamos. Descobrir no ser mulher a força e a coragem para ir em busca de seus sonhos, do amor que pulsa no sobreviver e no recomeçar.

2.3 – Deslocar-se de si a si mesmo

No dia seguinte ao aniversário de 30 anos de Mariama, em 5 de julho de 2019, ela me convidou para um churrasco em sua casa. Desci na estação de metrô Del Castilho por volta das 11h e ela me esperava próximo à saída. Atravessamos o shopping Nova América, passamos pelo parque de diversões que fica no estacionamento e fomos caminhando para o apartamento onde mora com a filha, Yacine de 17 anos – mais adiante conto como chegou ao Brasil –, e também com Idrissa, de 19 anos, único dos seus irmãos que vive no Brasil. Antes de subir, fomos a uma mercearia na rua dela. Mariama comprou a carne e eu as bebidas e os ingredientes para fazer o pão de alho, a farofa e o brigadeiro para sobremesa.

Subimos as escadas que levam para o quarto andar, onde fica o apartamento que aluga. A casa é simples, tem dois quartos, em um dorme sua filha e no outro seu irmão. Mariama dorme no sofá da sala, onde fica a televisão. Colocamos a cerveja e o refrigerante para gelar, temperamos a carne e fomos acender a churrasqueira, que colocamos no corredor do prédio, entre a janela e a porta do apartamento.

Arrumamos o carvão, jogamos o álcool e acendemos o fósforo. Rimos um bocadinho, pois o fogo não pegava. Até que Mariama fez uma gambiarra: ligou o ventilador de chão da sala numa extensão e colocamos em frente à churrasqueira. Pronto! Acendeu! Comemoramos como uma bela vitória, afinal, nenhuma de nós nunca tinha feito sozinha um churrasco. Colocamos a

carne, a linguiça e fui fazer o pão de alho e a farofa. Mariama chamou Yacine para ver como eu fazia. A jovem comentou que farofa é um dos seus pratos preferidos da comida brasileira e foi prestando atenção em tudo para aprender a receita, já que adora cozinhar. Enquanto a cerveja gelava e a carne assava, sentamos no sofá da sala para bater papo. Yacine voltou para o quarto e Idrissa estava fora de casa.

Já convivía com a Mariama há mais de sete meses e conhecia parte das histórias de sua vida por acompanhá-la em seminários, congressos, encontros sobre migração e refúgio. Aquela conversa – que durou mais de seis horas – foi o mais próximo de uma entrevista semiestruturada que fizemos durante toda a pesquisa de campo. Mariama queria conversar sobre os rumos da Sabaly, sua marca de roupas, que irei abordar melhor mais adiante. Mas para chegar lá, resolveu contar sua história. Para ela, era importante que eu conhecesse sua trajetória, suas escolhas, os caminhos que percorreu e os que não percorreu também.

Começou contando que é filha de imigrantes do Senegal e que sua família materna é de agricultores. Eles são da etnia peuls ou fula⁶⁶, presente em países do Oeste da África, como Gâmbia, Camarões, Gana, Nigéria, Senegal e Guiné-Bissau. Seu pai trabalhava como importador de arroz, açúcar, farinha e sementes e revendia os produtos. Além de sua mãe, ele tinha outras três mulheres, uma vez que a poligamia é permitida na Gâmbia. Seu avô materno era agricultor e sua avó materna uma mercadora que vendia comidas em feiras e na rua. *“Quando todo mundo tava dormindo, minha avó ia buscar o peixe que ela fazia, como esse que a gente tá fazendo na grelha [referindo-se à carne na churrasqueira]. Depois ela vendia”* (MARIAMA, Del Castilho, julho de 2019), comentou Mariama, que ajudava a avó e a mãe a vender, mas não gostava muito de ir para as feiras.

Estudar sempre foi o sonho de Mariama. De uma família de classe média baixa, com muitos irmãos e primos em casa, foi a primeira filha a ir para a escola, principalmente, porque a educação era paga e não havia condição financeira para que todos pudessem frequentar à escola. Mas teve que abandonar os estudos para se casar. Mariama explica que em sua cultura o matrimônio é sagrado na Gâmbia. A honra da mulher, sua dignidade está relacionada ao casamento e ao esposo. No entanto, reforça que isso acontece apenas entre certas etnias e em alguns países africanos, que não é uma realidade de todo o continente e que há diferenças entre as classes sociais.

⁶⁶ “A população senegalesa divide-se em alguns grupos étnicos principais (wolofs, peuls, serer, mandingue, diolas, soninkés, por exemplo) e em outros grupos menores. Dentre essa diversidade, o grupo étnico *wolof* é o mais presente, com a maioria da população senegalesa se identificando com o mesmo” (BRIGNOL e COSTA, 2018). Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17633> . Acesso em: 02 de julho de 2020.

Depende de que lugar, depende de que família também, entende? Por exemplo, quem mora no Rio de Janeiro, depende da sua possibilidade. No Leblon, a possibilidade de você estudar e se formar é muito mais alta do que em qualquer lugar, do quem mora aqui [Del Castilho]. Então, essa era uma das coisas (MARIAMA, Del Castilho, julho de 2019).

Filha mais velha, Mariama foi prometida aos 9 anos e o casamento aconteceu quando ela tinha 13 anos. Chegou a estudar até o 7º ano, mas quando se casou, precisou sair da escola e foi morar numa área rural, longe da cidade, no Senegal⁶⁷, num local que é a origem do seu ex-marido e de sua família materna. Foi lá que as famílias se conheceram. Aos 14 anos, ela teve a única filha, Yacine.

Acabaram com a minha vida de estudos. É uma vida tão clandestina. Entende? Tipo, o que aconteceu na minha vida foi uma mudança radical. É tipo, você nasceu no Rio de Janeiro, é classe média, já sabe certos privilégios, e do nada te levam num campo que, por exemplo, só vai ouvir pássaros cantando. Porque você nem vê um carro. Para você ver carros, você tem que viajar quilômetros (MARIAMA, Del Castilho, julho de 2019).

Mariama conta que sempre foi muito curiosa e gostava de perguntar o porquê das coisas. *“O que não era muito comum na minha cultura. Porque quando eles falam é quase você tem que obedecer, não era muito comum perguntar. E gostava de perguntar”* (MARIAMA, Flamengo, março de 2019). Durante a infância, fez trabalhos sociais, pois seu tio a levava para ser voluntária em instituições não-governamentais, como Cruz Vermelha, BEA Health, Unesco e ela adorava.

Aos 16 anos, depois de mais uma briga com o marido, fugiu de casa e voltou para a Gâmbia, para a casa da mãe. Sua família se dividiu, alguns ficaram a favor, outros contra. Mariama queria voltar a estudar e se dedicar à luta dos Direitos Humanos. *“Tudo me levava a só uma coisa: eu queria ser diferente”* (MARIAMA, Del Castilho, julho de 2019). Em 2005, a seleção nacional de futebol da Gâmbia venceu as eliminatórias e foi participar da Copa do Mundo FIFA Sub-17, no Peru. Foi a maior festa no país e foram selecionadas 10 pessoas para acompanharem a seleção e Mariama, com 17 anos, foi uma das sorteadas. *“Foi uma das primeiras experiências que eu falei: eu poderia me libertar do que eu passei. Eu não vou voltar”* (MARIAMA, Flamengo, março de 2019).

Em *“La fuerza de mi rebelión”*, do livro *Vivir en la frontera: Selección de textos* (2018), Gloria Anzaldúa descreve a lembrança de uma fotografia em que ela está com seis anos de idade. Na imagem, ela está em pé, entre seus pais, de mão dada com a mãe. Anzaldúa conta,

⁶⁷ Como desenvolvido na introdução desta dissertação, a Gâmbia é um dos menores países do continente africano e possui uma extensa fronteira com o Senegal.

então, que foi a primeira, em seis gerações, a abandonar a casa. “Pero no abandone todas las partes de mi: conserve la tierra de mi próprio ser” (ANZALDÚA, 2018, p.11). Tal como Anzaldúa, Mariama precisou abandonar a família, a casa, o país para poder encontrar a si mesma e ir em busca de seus sonhos.

Hasta el día de hoy no estoy segura de donde encuentre la fuerza para abandonar la fuente, la madre, separarme de mi familia, mi tierra, mi gente, y todo lo que esa fotografia significaba. Tuve de abandonar el hogar para poder encontrarme a mí misma, encontrar mi propia naturaliza intrínseca, enterrada bajo la personalidad que me había sido impuesta (ANZALDÚA, 2018, p. 11).

Na metodologia “Na makanisi na nga: minhas lembranças”, li o trecho do livro *A mulher de pés descalços* (2017), em que Mukasonga narra como foi difícil para a família – em especial para a mãe dela Stefania – ter que refugiar-se em outra parte do país devido à guerra em Ruanda⁶⁸. No trecho específico, Mukasonga fala sobre o *inzu*, espaço tão importante para as mulheres ruandesas, que sua mãe sentia tanto falta.

A casa de Stefania, onde ela poderia levar uma verdadeira vida de mulher, uma verdadeira vida de mãe de família, era uma casa de palha trançada como uma cestaria, era o *inzu* (e aqui manterei seu nome em *kinyarwanda*⁶⁹; pois, em francês, só existem nomes pejorativos para designá-la: cabana, barraca, choça....). Em Ruanda, não há mais casas como a de Stefania hoje em dia. Agora elas só podem ser vistas nos museus, como os esqueletos de animais imensos desaparecidos há milhões de anos. Mas, na minha memória, o *inzu* não é a carcaça vazia, é uma casa cheia de vida, com risadas de criança, conversas alegres de moças jovens, histórias murmuradas à noite, rangido de pedra moendo os grãos do sordo, barulho de cerveja fermentando e, na entrada, a batida ritmada do pilão. Eu queria tanto que isso que escrevo nesta página fosse uma trilha que me levasse até a casa de Stefania (MUKASONGA, 2017, p. 31).

A partir da leitura do trecho de livro de Mukasonga, a primeira palavra que sorteamos foi “refúgio”. Mariama começou dizendo que refúgio é qualquer lugar ou momento que eu se sente bem “*mas não só bem com o espaço, bem comigo mesmo. O meu refúgio eu acho que é o momento que eu abri meu coração para poder falar do que eu sinto*” (MARIAMA, Barra da Tijuca, janeiro de 2020).

⁶⁸ *A mulher de pés descalços* (2017) de Scolatique Mukasong é situado no período do massacre em Ruanda, em que houve mais de 800 mil mortes. Segundo Valezi, “a segunda metade do século XX foi marcada por lutas de independência em África e, portanto, por conflitos e guerras. Em Ruanda, esse período foi caracterizado por um fortalecimento de um grupo étnico, os hutus, anteriormente reprimidos pelas forças coloniais, levando a um dos eventos mais trágicos: o genocídio de 1994, que contabilizou centenas de milhares de tutsis mortos. Esse conflito tem origem, portanto, nas disputas étnicas fomentadas pelo aparelho colonial belga” (VALEZI, 2020, p. 1). Disponível em: <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/ile/article/view/6520>. Acesso em 27 de julho de 2020.

⁶⁹ De acordo com Santos e Tettamanzu, “a principal língua do país é kinyarwanda, que é falada pela maioria dos ruandeses. Os principais idiomas europeus durante a era colonial eram o alemão, e depois francês, que foi introduzido pela Bélgica e manteve-se como língua oficial e falada após a independência. O afluxo de refugiados de Uganda e de outros lugares durante o século XX criou uma divisão linguística entre a população anglófona e o restante dos francófonos do país. Kinyarwanda, inglês e francês são línguas oficiais atualmente. Kinyarwanda é a língua do governo e o inglês é o principal idioma utilizado no meio educacional” (SANTOS e TETTAMANZY, 2015, p. 23). Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/5255/525552632004.pdf>.

É como a gente fala, quando você sai de um lugar para outro, por exemplo, a gente constantemente, a gente, é difícil para gente se sentir parte de um lugar porque sempre tem algo que nos desconecta, seja família, seja comida. Então, para mim o meu refúgio, além do meu quartinho, ou por exemplo, é o momento que sento e chamo minha filha. Às vezes peço um abraço e isso me faz bem (MARIAMA, Barra da Tijuca, janeiro de 2020).

Mariama não voltou para a Gâmbia depois que viajou para o Peru. Na mala de viagem, levou apenas roupas e uma fotografia da mãe, que a acompanhou por muito tempo. Quando sentia saudade, abraçava a foto, mas nas andanças de casa em casa e de país por país, acabou perdendo a imagem. Seu irmão trouxe novas fotografias para ela quando veio para o Brasil, mas ela não gosta de olhar essas fotos para não ver a mãe doente. Escolheu guardar na memória a imagem da mãe que ela deixou na Gâmbia, quando decidiu partir.

Anzaldúa, ao recordar-se da imagem dela criança segurando a mão da mãe, reconecta-se como uma memória da partida de casa, das escolhas que fez ao romper com a situação de opressão a que vivia. Proponho um diálogo com Anzaldúa e as reflexões de Mariama ao pensar sobre “refúgio”. A gambiana lembrou da foto que escolheu levar na mala, quando precisou romper com aquele casamento a que foi forçada e ir em busca de novas oportunidades, poder estudar e lutar para realizar seus sonhos.

Quando você fala de uma imagem de refúgio, eu lembro que quando eu saí do meu país, eu saí com a foto de identidade da minha mãe. Eu levei mais esse foto, não levei objeto. E essa foto ficou comigo durante anos e essa foto perdeu, mas eu lembro que eu tinha escrito muitas coisas atrás do foto. E quando eu ficava com muita saudade eu ficava com a foto e era uma aparência ainda mais jovem antes dela ficar doente. E essa foto me acompanhou durante muito tempo, mas depois eu perdi ela. Quando meu irmão tava vindo, ele trouxe fotos. Mas não consigo ver. Eu tenho medo dessas fotos. Porque a imagem que eu via, eu gostava. Ou seja, a imagem que eu vi era a imagem que escolhi durante muito tempo. E eu vi uma pessoa muito... Eu tenho essas fotos em casa. É como eu não consigo desapegar. Eu tô até pensando fazer um trabalho artístico porque com o tempo a foto começa a desaparecer (MARIAMA, Barra da Tijuca, janeiro de 2020).

No Peru, ficou por quase 10 anos, mas não conseguiu estudar. Pelo tempo que viveu lá, hoje mistura o espanhol com o português, falando um *portunhol*⁷⁰. Precisou trabalhar para ajudar a família que ficou na Gâmbia e seu objetivo enquanto vivia no Peru era ir para os Estados Unidos ou para a Inglaterra, o que acabou não se concretizando. Em 2015, solicitou refúgio para o Brasil. A filha ficou na Gâmbia sendo criada pela avó materna. Quando Mariama

⁷⁰ O termo *portunhol* refere-se à interlíngua que se forma nas fronteiras bilíngues entre o Brasil e os países hispano falantes. “O *portunhol* é, indiscutivelmente, uma língua de fronteira. A fronteira, que se caracteriza como um lugar onde os limites geopolíticos se tornam indefinidos, dando lugar à indeterminação e a ambiguidades. (...) É uma terceira “língua”, que não é nativa, não é a do imigrante, não é a do Estado. É a que funciona como mais uma nas práticas linguísticas de grande parte da população fronteiriça e que resulta do cruzamento das línguas portuguesa e espanhola, da extensão ou do influxo de uma língua em território linguístico da outra” (LIMÃO, 2017, p. 2101).

se instalou no Rio de Janeiro, começou a se preparar para trazê-la e, nesse processo, sua mãe faleceu vítima de câncer.

Aquele tempo de eu ficar com minha filha, porque com a minha filha a gente não conviveu quase, a gente não cresceu junto, a gente já se separou desde que ela tinha 1 ano e meio. Então a minha vida que eu vivi era uma vida de uma criança que diariamente todo o meu foco era como ganhar um dinheirinho para mandar para a minha mãe. E no meio (ela) ficou doente. Cara, foi uma das piores coisas que passei naquele momento (MARIAMA, Flamengo, março de 2019).

Figura 14: Mapa com as trajetórias de deslocamentos de Mariama



Fonte: Reprodução do Google, com aplicação dos trajetos feito pela autora.

Uma das filmagens que acompanhei enquanto estava fazendo a pesquisa de campo com Mariama foi a da série “Sonhos possíveis”, do diretor Eduardo Hunter Moura. No episódio de 26 minutos, dedicado à história de Mariama, ela relembra que, em setembro de 2016, conseguiu trazer a filha para morar no Brasil, pois Yacine estava com 13 anos, idade que ela tinha quando foi obrigada a se casar na Gâmbia. Em “Sonhos possíveis”, a gambiana contou mais sobre o que representou poder trazer a filha para o Brasil.

Para minha boa ou má sorte eu tive uma filha mulher com 14 anos. Então, isso virou uma força maior e uma motivação, tipo, de jeito alguma ela poderia passar pelas mesmas coisas. Quando eu vi ela foi muito especial. Eu esqueci da segurança, de tudo e fui correndo para abraçar. Ela falava: mãe, para de chorar! Mas para mim,

tipo, não tinha como não chorar, mas era de alegria, era de felicidade. Era tipo, eu já sei que ela vai estudar, ela vai ter outra coisa, ela vai ter outro tipo de realidade (MARIAMA em “Sonhos possíveis”, 2019).

Em *Nó em pingo d’água: sobrevivência, cultura e linguagem* (2019), os pesquisadores Adriana Facina, Adriana Lopes e Daniel Silva abrem um diálogo com outros autores sobre a cultura da sobrevivência. Para os três pesquisadores, “a noção de sobrevivência – o intervalo agentivo entre viver e morrer, essa suspensão, o momento do agora – é também um conjunto de táticas e estratégias que correspondem apenas em parte à noção corrente de resistência” (FACINA, LOPES E SILVA, 2019, p. 20).

Noemi Jaffe no artigo “Sobreviver em narrativas”, parte do livro *Nó em pingo d’água* (2019), reflete sobre o significado da palavra sobrevivência. Filha de uma mãe judia que esteve em um campo de concentração na Alemanha nazista, Jaffe pontua que “na acepção de sobrevivência, a superioridade do termo ‘sobre’ carrega o sentido de superação, sustentação, de extensão ou prolongamento da vida, baseado em esforço ou dificuldade” (JAFFE, 2019, p. 110).

Quem é o sobrevivente? É aquele que restou após a ocorrência de uma catástrofe, uma tragédia, uma hecatombe coletiva, uma situação opressiva que o assolou e a muitos outros independente de sua vontade ou potência (JAFFE, 2019, p. 111).

Mariama é uma sobrevivente. Judith Butler ao analisar os poemas de Sami al-Haj⁷¹ também dialoga com o tema da sobrevivência, no livro *Quadros de guerra: Quando a vida é passível de luto?* (2018). Al-Haj escreveu no período em que esteve preso em Guantánamo. Os versos que compôs, a formação dessas palavras está ligada à sobrevivência, à capacidade de sobreviver.

Al-Haj afirma que foi torturado e pergunta como pode combinar palavras e fazer poesia depois dessa humilhação. E são os próprios versos em que questiona sua habilidade de fazer poesia que constituem sua poesia. O verso, portanto, representa aquilo que al-Haj não consegue entender. Ele escreve o poema e, no entanto, o poema nada mais pode fazer senão indagar abertamente a condição de sua possibilidade. Como um corpo torturado pode articular essas palavras? Al-Haj também pergunta como a poesia pode surgir de um corpo torturado, e como as palavras emergem e sobrevivem. Suas palavras passam da condição de tortura, uma condição de coerção, ao discurso. Será que o corpo que sofre torturas é o mesmo que escreve aquelas palavras? (BUTLER, 2018, p. 89).

Portanto, o que esses poemas nos dizem sobre a vulnerabilidade e a capacidade de sobrevivência? Eles questionam os tipos possíveis de expressão nos limites do pesar, da humilhação, da ansia e da raiva. As palavras são gravadas em copos, escritas em

⁷¹O jornalista sudanês Sami al-Haj foi preso no Afeganistão enquanto fazia reportagens para Al Jazeera. Foi levado pelo governo americano para a prisão de Guantánamo, em Cuba, onde permaneceu por seis anos até ser solto em 2008. Parte dos poemas que escreveu enquanto estava na prisão foram publicados na coletânea *Poems from Guantánamo* (2007), que Judith Butler analisa no livro *Quadros de guerra: Quando a vida é passível de luto?* (2018). Mais informações em: <https://www.aljazeera.com/indepth/features/2016/01/sami-al-hajj-remembering-guantanamo-160106182602246.html>. Acesso em 26 de julho de 2020.

papel e registradas em uma superfície, em um esforço de deixar uma marca, um vestígio de um ser vivo – um sinal formado por um corpo, um sinal que carrega a vida do copo. E mesmo quando o corpo não sobrevive, as palavras sobrevivem para dizê-lo. Isso também é poesia como prova e como súplica, uma poesia na qual cada palavra é finalmente destinada ao outro (BUTLER, 2018, p. 93).

Os versos que Mariama escreve depois de viver um casamento forçado e de uma travessia longa como uma mulher negra em situação de refúgio são poemas escritos pelas cores de suas roupas. Apesar de suas dores, de seus traumas, ela encontra na sua narrativa de sobrevivência uma forma de se expressar por meio da estética africana, da moda ancestral que a reconecta com suas raízes. Foi a criação da Sabaly, sua marca de roupas africanas, que permitiu a ela esse reencontro e possibilitou um recomeço.

2.4 – Identidade em tecidos

eu gostaria que minha história fosse cheia
não vazasse pelos cantos
mas suportei tantos tropeços
que nada que me cabe é equilíbrio
como sempre me disseram para relevar
aprendi a dar segundas chances
para qualquer pessoa que não eu
como desmontar as crenças
como escalar o que venho carregando
pra dar espaço
pra minha fala e pro meu corpo
que no momento só desejam
que as consequências parem
de me chamar para dançar
com a mesma frequência em que acredito
que destino tem mais do que eu não disse
do que aquilo que aprende a gritar

perdi grandes partes de mim
que não recuperei ainda
e reconstrução não é junção
é dar um jeito com o que se tem
transformar nada em universos
em segundos

acabo de me mudar novamente
toda casa que moro
eu que criei

(LEÃO, 2019, p. 38)

O poema acima é da escritora brasileira Ryane Leão e foi o primeiro trecho que li para dar início a metodologia de pesquisa de “Na makanisi na nga: minhas lembranças”. As duas palavras que escrevermos a partir da leitura do poema foram “casa” e “corpo”, as únicas

palavras que, tanto Mariama como eu, escrevemos iguais, as únicas repetidas do dispositivo. No poema, Leão fala sobre suportar dores que foram sentidas pelo corpo, sobre seguir e perder partes de si, que não são fáceis de recuperar. Mas também é um poema que aborda a capacidade de se reinventar, cindir-se, deslocar-se e de se permitir recomeçar numa nova morada real ou simbólica. No Rio de Janeiro, Mariama desloca-se por entre-lugares em busca de seus sonhos, tal como aponta Bhabha (1998) por meio de uma estrutura de cisão e deslocamento.

O que deve ser mapeado como um novo espaço internacional de realidades históricas descontínuas é, na verdade, o problema de significar as passagens intersticiais e os processos de diferença cultural que estão inscritos no “entre-lugar”, na dissolução temporal que tece o texto “global”. É, ironicamente, o momento, ou mesmo o movimento, desintegrador, da enunciação – aquela disjunção repentina do presente – que torna possível a expressão do alcance global da cultura. E, paradoxalmente, é apenas através de uma estrutura de cisão e deslocamento – “o descentramento fragmentado e esquizofrênico do eu” – que a arquitetura do novo sujeito histórico emerge nos próprios limites de representação, para “permitir uma representação situacional por parte do indivíduo daquela totalidade mais vasta e irrepresentável, que é conjunto das estruturas da sociedade como um todo” (BHABHA, 1998, p. 298).

O primeiro local em que Mariama foi viver quando chegou ao Rio de Janeiro foi em Cabuçu, no município de Nova Iguaçu. O apoio do PARES Cáritas RJ foi o ponto de partida para o recomeço de Mariama. Por meio de uma postagem na página da instituição⁷², no Facebook, a história da gambiana foi contada e ela conseguiu apoio financeiro de uma mulher que leu a história dela. A verba a ajudou a se manter para conseguir concluir os estudos no Ensino de Jovens e Adultos (EJA), em 2017.

No ano seguinte, ingressou na faculdade, com uma bolsa de 100%, como estudante de Relações Internacionais na Universidade Veiga de Almeida. Em paralelo, começou a estudar português em aulas oferecidas também pela Cáritas e acabou conhecendo pessoas que a apresentaram à ONG Ecoa⁷³. Com isso, conseguiu uma bolsa para estudar teatro. Ser atriz é um dos seus grandes sonhos. Em agosto de 2017, Mariama estreou na TV Globo, na primeira temporada da série “Sob Pressão”⁷⁴, como uma das pacientes atendida pelos médicos do hospital público. Porém, não concluiu o curso de teatro, pois precisou buscar trabalho.

⁷² O Programa de Refugiados e Solicitantes de Refúgio (PARES) da Cáritas do Rio de Janeiro publicou em 15 de julho de 2015 a história de Mariama Bah, na página da instituição no Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/caritasrj/photos/a.160205424162181/438237963025591>. Acesso em 08 de março de 2020.

⁷³ A ONG Ecoa promove teatro social. Sua sede fica em Santa Teresa, no Rio de Janeiro. Mais informações: <https://www.facebook.com/ongecoa>.

⁷⁴ “Sob Pressão” é uma série produzida pela Conspiração Filmes e exibida na TV Globo, que retrata a jornada de trabalho de médicos e enfermeiros em um hospital público, na Zona Norte do Rio de Janeiro. Mariama Bah participou do terceiro episódio, da primeira temporada, exibido em 08 de agosto de 2017. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/6032121/programa/>. Acesso em: 30 de março de 2019.

O primeiro emprego de Mariama no Rio de Janeiro foi como professora de inglês, no Abraço Cultural⁷⁵, criado em 2014, com pessoas em situação de refúgio ministrando aulas de diferentes línguas. Durante os dois anos que trabalhou na instituição, concluiu o Ensino Médio. Quando ingressou na universidade, em 2018, conciliar os estudos e seguir dando aulas no Abraço Cultural ficou difícil e começou a trabalhar na parte administrativa de uma escola americana, em Botafogo, onde sua filha estuda.

Entrava às 7h30 e trabalhava até 16h30. Mas dois dias da semana eu fazia faculdade. Saía 16h30 para entrar 18h na faculdade. E eu saía quase já era 23h da noite. Imagina? Daqui a pouco batendo papinho com os amigos aqui, já perdeu o metrô [trem]. Ou, pelo menos, é o último metrô [trem] que vai pegar. Entende? Quando você pegar o último metrô parador [trem], por tudo estação, aí chega você em Nova Iguaçu quase meia-noite, pega outra van para Cabuçu. Vai chegando já quase 1h da madrugada, para poder, pelo menos, comer uma bananinha e tomar banho. Para, no dia seguinte, 4h em ponto você tem que sair para andar eu e minha filha para pegar o metrô [trem] de novo (MARIAMA, Del Castilho, julho de 2019).

Mariama, então, resolveu sair do trabalho e apostar num negócio próprio, em que pudesse ter uma flexibilidade maior de horários possibilitando concluir a faculdade. Ela tinha umas roupas em tecido africano, que a irmã mandou em torno de 15 a 20 peças diferentes. “*Eu queria muito usar identidade africana, sobretudo, indo para palestras e coisas assim. Ela falou ok e ela mandou muitas roupas costuradas, algumas ficaram muito grandes, algumas pequenas*” (Mariama, Del Castilho, julho de 2019).

Para colocar a proposta em prática, buscou uma capacitação para empreendedores⁷⁶. Assim, nasceu sua marca de roupas, focada na identidade africana, cujo primeiro nome era African Roots. Acredito que esse passo para Mariama marcou um novo começo, abriu novas janelas e a ajudou a se fortalecer como uma mulher que está em situação de refúgio, mas que

⁷⁵ O Abraço Cultural é uma organização não governamental que oferece aulas de inglês, francês, espanhol e árabe ministradas por pessoas em situação de refúgio, com uma metodologia e material didático próprios. O curso tem duas unidades no Rio de Janeiro (Tijuca e Catete) e duas em São Paulo (Pinheiros e Tatuapé). Disponível em: <https://www.abracocultural.com.br/>. Acesso em 02 de julho de 2020.

⁷⁶ A palavra empreendedorismo precisa ser problematizada. Em alguns meios mais críticos é considerada como uma situação ilusória. Ela é muito associada ao individualismo capitalista, a uma precarização do trabalho, onde você substitui diretos trabalhistas por essa ideia de ser sua própria patroa, seu próprio patrão. De acordo com Michetti e Burgo, “nos últimos anos, a ideia de utilizar a cultura como mecanismo de desenvolvimento econômico e social tornou-se comum no mundo e também no Brasil. Para os mais pobres, ela é apresentada como possibilidade de incremento de renda. Aos mais ricos, ela surge como meio de acumulação de capital com grande legitimidade. Diante disso, os governos têm formulado e implementado ações públicas de fomento ao “empreendedorismo cultural” (MICHETTI e BURGOS, 2017, p. 584). Os autores seguem a reflexão a respeito do termo: “É como se o trabalho cultural se apresentasse como a vanguarda da precariedade no momento que Castel (1998) avalia como o desmonte da “sociedade salarial”. Esse aspecto foi veementemente denunciado em países que por algumas décadas do século XX se habituaram às condições trabalhistas e sociais características do chamado Welfare State (STANDING, 2013). Mais especificamente, o “trabalhador cultural”, categoria que substituiu a de “artista” no momento pós-1968, se tornará o microempreendedor cultural a partir dos anos 1990 (ELLMEIER, 2003, p. 9).” (MICHETTI e BURGOS, 2017, p. 587).

quer se reconstruir a partir disso. A ajudou a romper com a imagem estigmatizada (GOFFMAN, 2004) de uma pessoa em situação de refúgio, que precisa ser assistida.

A intensão era exatamente essa militância de raiz africana. Então, tinha muito a ver com luta. Por que que roots? Porque tem um filme aqui [na Gâmbia] que é muito conhecido, “Raiz”. Esse personagem é um personagem real de Gambia, Kunta Kinte⁷⁷. Então, por exemplo, é tipo como um orgulho de você escutar uma história. Mas com o tempo também, conversando com amigas, eu acho complicado para o brasileiro African Roots, entende? Eu falava raízes africanas. Então, como? Diversidade Africana. Era um projeto de fazer cabelo, palestra, fazer culinária. É tipo, qualquer coisa que você me contratar eu vou fazer, além de vender a roupa. Porque era vender minha cultura de alguma forma. Começou aquele tipo de outro personagem, entende?, surgindo dentro do refúgio também, que era um pouco mais potente do que o clássico, por exemplo, a pessoa que tava sofrendo por trabalho (MARIAMA, Del Castilho, julho de 2019).

A consolidação do projeto veio ao final da consultoria de empreendedorismo realizada pela Mawon. Assim, nasceu a Sabaly, que, de acordo com Mariama, é uma palavra em mandinka⁷⁸, que significa “imortal”. O lançamento oficial da marca aconteceu no dia 28 de março de 2019, no Oi Futuro, no Flamengo, dentro de uma roda de conversa sobre mulheres empreendedoras⁷⁹, tal como estava no anúncio do evento.

Eu tenho conexão, por exemplo, com Baobá, uma das árvores mais antigas, berço da humanidade como África. Resistência. Raiz. Origem. Isso faz de Sabaly imortal. (...) Hoje o meu sonho como pessoa é qualquer um de vocês pode colocar a minha roupa e se sentir super bem, sem culpa alguma. Ou seja, porque eu acho que o nossa luta hoje tanto contra o racismo, desigualdades, não sei, homofobia, a gente não precisa ser aquilo para lutar contra aquilo. Hoje, eu como mulher preta, com muito respeito a cultura brasileira, sobretudo afro-brasileira, porque o significado talvez de nossa roupa, o sentimento que eles têm com a roupa, é meio diferente. Então, para mim hoje a gente precisa se juntar para lutar contra. Falar que a roupa tal é para tal, porque isso alimenta mais preconceito. Apesar de que a gente não queira. Então, se vocês verem, isso aqui foi o primeira ideia de Sabaly: uma mulher muito forte com raízes (MARIAMA, Flamengo, março de 2019).

⁷⁷ De acordo com o portal Geledes, “Kunta Kinte (também conhecido como Toby Waller) é o personagem central do romance *Negras Raízes* (1976) [“Roots: The Saga of an American Family”] que narra a saga de uma família americana, escrita pelo autor americano Alex Haley. Kunta Kinte era da tribo Mandinka da Gâmbia e fora capturado e levado para a América como escravo no século XVIII”. O livro de Haley virou uma série televisiva chamada “Raízes” de muito sucesso no Brasil e em vários países. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/raizes-kunta-kinte/>. Acesso em: 02 de julho de 2020.

⁷⁸ De acordo com Okoudowa (2015) e Malacoo (2016), os mandingas (em mandinga: Mandinka) são um grupo étnico do Oeste africano. São descendentes do Império do Mali, fundado no século XIII, e migraram a Oeste do rio Níger em busca de melhores terras cultiváveis. Estão espalhados pelo Mali, Gâmbia, Guiné, Serra Leoa, Senegal, Burquina Fasso, Libéria, Guiné-Bissau, Níger, Mauritânia e Costa do Marfim. Disponível em, respectivamente: <http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/30389/16703> e <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUBD-AKJNGB>. Acesso em 02 de julho de 2020.

⁷⁹ Em junho de 2019, fiz o curso “Afroempreendedorismo: Heranças do Comércio Africano”, ministrado pela educadora e contadora de histórias Nathalia Grilo, durante três dias, em Botafogo. Fui buscar esse curso realizado por uma mulher negra porque queria entender melhor esse discurso do empreendedorismo, já que ele aparece fortemente na fala da Mariama.

A árvore ancestral baobá aparece na fala de Mariama e na imagem das primeiras logos da Sabaly. A alusão me remete a uma bela passagem da dissertação de mestrado da pesquisadora Paolla Moura, *Meu crespo é de rainha: A performance estética da mulher negra na Geração Tombamento* (2019), sobre a importância dos cabelos para a identidade da mulher negra. Mariama é uma mulher-baobá.

Mulheres-baobás são aquelas que realizam a comunicação entre os mundos, mensageiras de conhecimentos ancestrais e responsáveis por traduzi-los a partir de perspectivas plurais, contando a história que a história não conta. Mulheres-baobás fecundam possibilidades de existência aos corpos que gritam por visibilidade e são elas que escrevem nas trincheiras que nossos passos vêm de longe. Mulheres-baobás possuem a força da resiliência, o equilíbrio do coletivo e são portadoras das vozes silenciadas (MOURA, 2019, p. 11).

A escritora e historiadora Carolina Rocha na página do Facebook de seu projeto, Ataré Palavra Terapia, ao comentar sobre uma marca de roupas, aponta a importância da estética para pessoas negras e de como o uso de roupas africanas é uma forma de contar histórias, resgatar memórias, de se conectar com a ancestralidade.

Poder falar de moda, poder falar de ancestralidade através da estética. Estética para nós enquanto pessoas pretas não é qualquer coisa. Quando eu coloco um colete com um tecido que é africano, quando eu coloco um turbante, quando eu posso usar uma joia que evidencia minha espiritualidade, quando eu posso usar uma capa de almofada de um tecido africano, eu tô fazendo algo muito mais que cuidar da estética. Eu tô contando uma história, eu estou falando de memória. E falar da nossa memória, da nossa história preta é fundamental no país, que nos inviabiliza e nos silencia o tempo todo. Seja com a morte dos nossos corpos ou com a morte das nossas formas de construção de conhecimento. A gente tá contando história com o que a gente veste, com o que a gente usa, com o que a gente fala e com o que a gente escreve é fundamental (ROCHA, 2020).

A Sabaly está presente em feiras na Pedra do Sal, na Gamboa; na Praça Sãens Pena, na praça do Largo do Machado, além da Feira Chega Junto, que é realizada uma vez por mês, em Botafogo; e eventos esporádicos, dedicados a causa de pessoas em situação de refúgio. Mariama expõe as roupas, sapatos, bolsas, brincos, pulseiras, colares, mochilas, entre outros produtos, que vende, em diversos locais da cidade. A feira é o seu local de trabalho.

Ela é bastante cuidadosa com seus produtos, gosta de estar à frente da barraca para vender. Quando não pode ir é a filha Yacine quem assume. De 22 a 24 de maio de 2019, acompanhei Mariama durante a Semana da África, que aconteceu na Biblioteca Parque, no Centro do Rio de Janeiro, com música, gastronomia, arte e cultura. Durante o evento, sua filha estava estudando e não pode estar presente para ajudá-la com as vendas. Com isso, chamou uma assistente, que começou o dia colocando os produtos na barraca.

Mariama estava circulando pela Biblioteca Parque, conversando com várias pessoas, pois conhece muita gente. Quando voltou, começou a arrumar novamente todos os produtos na barraca. Ela explicou para a ajudante sobre a importância da estética na exposição do material para vender. Disse que é uma arte. Passou, então, um tempo reorganizando a barraca. Como quem pinta uma obra de arte, foi ajustando as cores, vendo os tamanhos, equalizando os pontos de visão. Montou e desmontou várias vezes até chegar a um ponto que permitisse um convite para o cliente ver os produtos.

Neste evento, realizou o primeiro desfile da Sabaly, de forma um pouco improvisada. Acabei saindo do papel de pesquisadora e atuando como produtora para ajudá-la. Eram em torno de 15 modelos, que tinham sido convidados pela organização do evento para desfilarem produtos de diversos expositores. Mariama nem hesitou, sem medo, começou a preparar os looks. A cada modelo que chegava, escolhia as roupas, os acessórios e solicitava minha ajuda para vesti-los e também para anotar tudo que estava sendo usado. Vi nascer ali uma estilista, com muito orgulho de seu trabalho. Acabei sugerindo que fotografasse cada look para poder usar o material nas redes sociais depois. Mariama gostou da ideia e, no final do desfile, além de fotografar um por um, fiz fotos de todos os modelos juntos com ela.

No dia 29 de junho de 2019, na Feira Internacional RIR – Retirantes, Imigrantes e Refugiados, realizada na Biblioteca Parque da Rocinha, houve mais um desfile. Mariama estava melhor preparada do ponto de vista da estrutura e também com a proposta do conceito que queria passar com as roupas e acessórios. Ela orientava os modelos de acordo com o que gostaria que fizessem durante o desfile. Havia uma sala reservada com produtos selecionados da Sabaly, onde levou as roupas e acessórios para que os modelos pudessem se vestir e que ela pudesse ter uma ideia melhor de como estava o grupo como um todo. Sua filha Yacine ficou no andar de cima, vendendo os objetos.

Mariama queria falar no desfile sobre os reis e rainhas negros de vários países africanos. Quando o desfile iniciou, com um microfone na mão, comentou os looks daqueles jovens, com frases como: “*É uma roupa para se sentir identificada e conectada com a roupa. Viva a diversidade, viva o respeito*” (MARIAMA, Rocinha, julho de 2019). À medida que os modelos entravam, falava sobre as pessoas, dizia que a Sabaly vendia saia-envelope, mochila, batas... Ela fazia algumas considerações como: “*Essa é uma roupa muito clássica de Gâmbia e Senegal*” ou “*Não é só num tecido colorido, tem que usar e valorizar*” (MARIAMA, Rocinha, junho de 2019).

Depois de aproximadamente 20 minutos de desfile, Mariama encerrou com duas crianças negras moradoras da Rocinha vestidas de rei e rainha e pontuou: “*África é conhecida por muitas coisas, menos por seus reis e rainhas. E muitos afro-brasileiros são descendentes de reis e rainhas e eu queria muito trazer isso. Obrigada!*” (MARIAMA, Rocinha, junho de 2019).

Na primeira semana de dezembro de 2019, Mariama organizou uma sessão de fotos de roupas da Sabaly, no Museu de Arte do Rio (MAR), na Praça Mauá. Diversos voluntários, tais como cabelereiras, maquiadoras, modelos e produtores, além da fotógrafa, passaram o dia no museu para fazer fotos de divulgação da marca. Foi mais um passo importante para a Sabaly. Com a rede que se formou, o ano de 2019 se encerrou no dia 15 de dezembro, no centro cultural Olho da Rua, em Botafogo. A Mawon organizou a Festa Cultural Raízes e Conexões como conclusão do programa de empreendedorismo que desenvolveu. O evento contou com oficinas de música e dança, barracas de moda e gastronomia, desfiles de moda e apresentações artísticas.

Participei do evento não apenas como pesquisadora. Mais uma vez, Mariama me convidou para colaborar como produtora no desfile da Sabaly. Minha função no dia era estar o tempo todo ao lado de Mariama e também ficar de olho no tempo, acompanhando os modelos para que não se atrasassem enquanto se vestiam e na hora de entrarem na passarela. Esse era o maior desfile que a Sabaly fazia. Tal como no dia das fotos, havia muitos voluntários colaborando em todas as etapas. O desfile começou a partir da escada que levava os modelos descalços do segundo para o primeiro andar. O público esperava em baixo e, a cada novo look, aplaudiam ainda mais. Havia uma emoção geral. Mariama estava calma e feliz e, quando desceu as escadas para fechar o desfile, foi ovacionada.

Ao som de tambores, sua filha Yacine que havia desfilado também, foi para o meio da roda do público e começou a dançar. Mariama se juntou a ela, numa catarse das duas. Era uma cena emocionante ver mãe e filha resgatando memórias, criando histórias e se reconectando. A força ancestral estava presente nos tecidos, nas cores, nos gestos. Mariama pediu para falar, para agradecer.

Boa noite, boa tarde, bom dia para todo mundo que tá aqui desde cedo. É... Eu queria falar um pouco sobre o que que significou esse dia para mim. Mas não é só o dia de hoje porque isso já é um ano de trabalho. Atrás com muitas pessoas, nada disso poderia ser possível se não tivesse uma equipe maravilhosa e to cansada pra caralho! [risos geral] Mas, por exemplo, agradeço bastante, agradeço Mawon pela parceria, não só parceiro como ONG, mas como amizade na minha vida, que cada vez a gente tá se vendo como a gente crescendo no mundo de imigração. Eu tenho uma coisa que me incomoda. Durante cinco anos que eu vivi aqui, a causa de refúgio e migração cada vez quanto que ela tá sendo famosa, mas, por exemplo, não é por os causas dos imigrantes ou para os refugiados. Às vezes, nossa realidade é outra. Nosso dia a dia é outra. Têm ONGs que trabalham com a gente de verdade. Têm outras pessoas muito

especiais na minha vida, que é Abraço Cultural que deu meu primeiro oportunidade de trabalho com professora e para poder estudar (MARIAMA, Botafogo, dezembro de 2019).

Na primeira parte de seu discurso, Mariama apontou a importância do protagonismo das pessoas em situação de refúgio de estarem à frente da luta das causas migratórias. Seguiu contando como criar a Sabaly representava mais do que uma autonomia financeira ao se tornar uma empreendedora, mas, principalmente, como a Sabaly era a concretização de uma militância pela mulher negra em situação de refúgio.

O Sabaly eu teve um sonho na minha vida, como mulher africana. Militar, falar da beleza africana através do que a gente tem. O que menos é falado dentre dos países, em todo o mundo inteiro. Nossa miséria é muito conhecida, mas nossas cores, além de colorido, por exemplo, a realeza que tá atrás, por isso, eu quis trazer princesas negras, por exemplo, também para ressaltar a importância, por exemplo, de empoderar negros. Porque para mim isso que é a minha realeza. Por mais que eu ame qualquer raça, ou seja, sou africana e com muito orgulho (MARIAMA, Botafogo, dezembro de 2019).

Para encerrar seu discurso, Mariama pontuou sobre o preconceito, pauta tão cara a ela. Mas não focou apenas no preconceito ao imigrante e da pessoa em situação de refúgio, estendeu sua fala também à luta de gênero e antirracista.

Como a gente combate preconceito? Cada quem fazendo a sua parte. Não é no discurso, mas no ação. E hoje eu queria representatividade, desde LGBT. Não sou ninguém para falar sobre a vida de ninguém. Somos seres humanos que existimos e precisamos existir e também resistir e ser respeitada em qualquer lugar como negro, como qualquer pessoa. Então, hoje, isso é diversidade. Não sei o que falar, então: muita gratidão. É só gratidão o que eu sinto. E o sonho tá sendo realidade! Porque eu não queria qualquer coisa. Ser refugiado ou imigrante não quer dizer que você se conforma com qualquer coisa. Eu queria que a minha roupa fosse representada com muita beleza e realeza. É isso o que trouxe para vocês. E agradecer todo mundo, os voluntários que fizeram sessão de fotos antes desse evento sem um centavo, mas cada um colocou muito coração. Gratidão para cada pessoa que tá aqui, Bob, Melanie, Mawon. Muito obrigada! Os companheiros de Dior, eu sempre falo de Senegal porque é minha raiz, eu sou filha de imigrantes, então, eu sempre levo. E eu levo África com muito orgulho! Viva Sabaly (MARIAMA, Botafogo, dezembro de 2019)!

No meio do salão em Botafogo, mãe e filha dançam e enaltecem suas identidades. Seus corpos em catarse apontam um recomeço. Em outro ponto da cidade, moradores da Rocinha se transformam em reis e rainhas, a favela como cenário, inverte as margens. Aquele entre-lugar que reverencia as pessoas em situação de refúgio por meio daquela festa, tornou-se palco de uma nova história, abrindo caminho para se recriar memórias ancestrais por meio das cores daqueles tecidos, ressignificava o espaço-tempo.

2.5 – *Inzu senegambiano*

No dia do lançamento da Sabaly, em 28 maio de 2019, combinei com a Mariama da gente almoçar juntas com calma. Nos encontramos na terça seguinte, na escola da filha dela, em Botafogo. Ficamos em torno de uma hora no local, saímos para comer e depois fomos de ônibus para Niterói. Conversamos pouco no trajeto, pois Mariama ficou quase todo o tempo trabalhando no celular e mandando mensagens.

Em Niterói, descemos no ponto depois das barcas, atravessamos as ruas e Mariama tentava se localizar, pois não sabia o endereço. Andamos em direção ao Centro e atravessamos o comércio de rua. Ela tentava lembrar o caminho, sabia que estava próximo, mas não havia se localizado ainda. Cruzamos com um primeiro senegalês andando na rua e ela falou com ele em wolof⁸⁰ e perguntou o caminho. Seguimos andando e Mariama comentou sobre a Mesquita da Luz⁸¹, na Tijuca, e quis saber se eu já tinha estado lá. Respondi que não. Encontrou com mais um senegalês e fez mais perguntas, buscando informações do local para onde íamos. À medida que andávamos, ela reconhecia ainda mais a região, estávamos próximas da casa da amiga dela. Quando perguntou ao último senegalês com quem cruzamos, estávamos quase na porta.

Era perto de 16h quando chegamos. Na frente do prédio de uns cinco andares, o portão estava aberto. Crianças brincavam no corredor do edifício, que ia da lateral até os fundos, fazendo um L, uma espécie de play. Alguns pais conversavam junto ao portão. Mariama cumprimentou todos e entramos pela porta principal do prédio. Fomos adentrando o apartamento, que ficava no primeiro andar e estava com a porta aberta.

Chegamos numa sala e havia um homem e uma mulher sentados lado a lado num sofá. Ele senegalês, ela brasileira. O casamento deles era naquele dia. Mariama só havia me falado de uma festa religiosa mulçumana. Não havia contado nada sobre o casamento, nem como seria a festa. Uma menina – que aparentava ter uns 5 anos – estava visivelmente encantada com o casamento. Andava de um lado a outro brincando de procurar um noivo. Primeiro, foi um garotinho da mesma idade a quem perguntou se queria se casar com ela. Com a negativa dele, foi perguntar para um adulto. Puxou um rapaz pela mão, apresentou para a mãe e para a tia, que logo disse: “Você é criança ainda, esquece isso”. A menina saiu meio contrariada.

⁸⁰ Wolof é uma das línguas oficiais da Gâmbia e do Senegal. Segundo Carvalho, “o conhecimento que possuímos atualmente da sociedade tradicional wolof baseia-se, em grande parte, nos dados fornecidos pela literatura de viagens portuguesa, francesa e inglesa. Os primeiros testemunhos circunstanciados sobre estes reinos senegaleses, redigidos por viajantes portugueses, datam do século XV. Desde então as referências a esta sociedade multiplicam-se na literatura de viagens europeia” (CARVALHO, 1993).

⁸¹ A Mesquita da Luz foi fundada pela Sociedade Beneficente Mulçumana do Rio de Janeiro (SBMRJ), em 2008. Localiza-se na Tijuca, Zona Norte do Rio de Janeiro (MAMEDES, 2014).

Mariama seguiu andando e falando em wolof com todos. Fui caminhando atrás dela. Atravessamos a cozinha e saímos pela porta dos fundos, que dava para um pátio. No local, havia umas 10 mulheres, todas senegalesas. Usavam turbantes e roupas bem coloridas em tecido africano. Conversavam animadamente.

Havia um fogão a gás improvisado com uma panela bem grande e um fogareiro, numa área com uma cobertura em cima, mas aberto nas laterais. Provavelmente, o espaço é usado para secagem de roupas, pois havia cordas de varal, mas estava vazio, apenas com alguns pregadores espalhados, sem nada estendido. Era como uma cozinha improvisada na área externa do prédio.

Embaixo dessa área havia ainda dois sofás pequenos, um cinza e um laranja, onde Mariama se sentou ao lado de uma senegalesa, com quem começou a conversar. Logo lhe deram um pilão e ela começou a bater pimenta numa cumbuca. Mais adiante havia outro fogareiro à gás menor e, um pouco mais afastado, uma churrasqueira perto de onde estavam alguns dos homens.

Cada mulher cuidava de um item: algumas descascavam dúzias e dúzias de ovos, outras os cortavam ao meio, havia aquelas que cortavam os pimentões vermelho, amarelo e verde, cenoura, tomate, cebola, milho, azeitona, ervilha. O que ficava pronto era colocado em grandes tigelas de alumínio. Parte dos itens eram misturados a outros. Havia também aquelas que desfiavam a carne que ficava pronta. Alguns homens ajudavam limpando a carne e monitoravam as que eram colocados na churrasqueira. As crianças que ali estavam falavam com as mães em português, mas o idioma logo se misturava ao wolof, que era o mais usado. Foram horas e horas cozinhando cordeiro, fazendo arroz, cortando legumes. O clima era de festa, com muitas risadas e conversas.

Aquele espaço, proponho, havia se transformado num *inzu* senegambiano, tal como as trançadeiras congolenses, que trabalham numa galeria em Madureira, descrita no capítulo um desta dissertação. Aquela área externa de um prédio no meio do Centro de Niterói foi ressignificado. Criou-se ali um lugar de afeto, de encontro, de memória, de construção de identidade. O espaço que, no dia a dia, é área comum de um prédio residencial, nas festas é usado de outra maneira: um local de encontros e reencontros. As práticas daqueles imigrantes, os usos, as vivências reconfiguraram aquele território.

Ao dar ênfase ao vivido, ao praticado, ao local, às condições materiais de existência, às relações econômicas, políticas e culturais que atravessam o cotidiano daquelas pessoas, o *inzu* senegambiano se torna um novo território. Os imigrantes senegaleses e os refugiados

gambianos passaram por um processo de desterritorialização de seu país de origem e encontram naquele espaço um local de reterritorialização no novo país, levando-se em conta a dimensão do simbólico, da produção discursiva, das práticas de linguagem.

É a territorialidade, como aponta Haesbaert, uma maneira de se entender como é que se experimenta o mundo e como é que os sujeitos dotam o mundo de significados. “Todo território é, ao mesmo tempo e, obrigatoriamente, em diferentes combinações, funcional e simbólico, pois exercemos domínio sobre o espaço tanto para realizar ‘funções’ quanto para produzir ‘significados’ (HAESBAERT, 2008, p. 3).

Para o geógrafo Milton Santos as práticas dos usuários é que vão dotar o espaço de significado, tornando-o um local híbrido. Segundo o autor, o território passa a ser um lugar de mediação fundamental entre o mundo, as sociedades nacionais e o local. O território como o *locus* de mediação.

É o uso do território, e não o território em si mesmo, que faz dele objeto da análise social. Trata-se de uma forma impura, um híbrido, uma noção que, por isso mesmo, carece de constante revisão histórica. O que ele tem de permanente é ser nosso quadro de vida. Seu entendimento é, pois, fundamental para afastar o risco de alienação, o risco da perda do sentido da existência individual e coletiva, o risco de renúncia ao futuro (SANTOS, 2005, p. 255).

De acordo com Santos, os migrantes precisam encontrar significado no novo local que passam a viver, uma vez que suas memórias não estão ali, naquele espaço. O geógrafo ressalta que “a força desse movimento vem do fato de que, enquanto a memória é coletiva, o esquecimento e a conseqüente (re)descoberta são individuais, diferenciados, enriquecendo as relações interpessoais, a ação comunicativa” (SANTOS, 2006, p.224).

O novo meio ambiente opera como uma espécie de detonador. Sua relação com o novo morador se manifesta dialeticamente como territorialidade nova e cultura nova, que interferem reciprocamente, mudando-se paralelamente territorialidade e cultura; e mudando o homem. Quando essa síntese é percebida, o processo de alienação vai cedendo ao processo de integração e de entendimento, e o indivíduo recupera a parte do seu ser que parecia perdida (SANTOS, 2006, p. 223).

Proponho, assim, que o *inzú* senegambiano é um espaço de conexão e ancestralidade entre àquelas mulheres. Enquanto cozinham, conversam, relembram histórias que contam para os filhos, constroem novas memórias. Abro um diálogo com Santos, que aponta que “a ordem local funda a escala do cotidiano, e seus parâmetros são a copresença, a vizinhança, a intimidade, a emoção, a cooperação e a socialização com base na contigüidade” (SANTOS, 2006, p. 229).

O território termina por ser a grande mediação entre o Mundo e a sociedade nacional e local, já que, em sua funcionalização, o "Mundo" necessita da mediação dos lugares, segundo as virtualidades destes para usos específicos. Num dado momento,

o "Mundo" escolhe alguns lugares e rejeita outros e, nesse movimento, modifica o conjunto dos lugares, o espaço como um todo (SANTOS, 2006, p. 230).

Naquele *inzu* senegambiano, as horas foram passando e passando. Quando a carne ficou pronta, as mulheres foram preparando a comida para servir. Os homens foram os primeiros a comer. Em roda, agachados em volta de uma bacia grande com carne e outros ingredientes. Todos comiam com a mão. Sem que eu pedisse nada, Mariama me trouxe um prato já pronto e uma colher. Comi sentada no sofá, ao mesmo momento que os homens. Quando eles acabaram, as mulheres comeram da mesma forma, em roda, mas algumas sentadas em bancos, compartilhando uma grande bacia, e com as mãos.

Ao terminar, sem uma pausa, como numa coreografia, foram assumindo seus postos antigos e recomeçaram o preparo de mais comida. Chegara a hora de começar a fazer o jantar que seria servido na festa religiosa mais tarde. Cortar, descascar, temperar e preparar a carne... Estavam desde manhã naquele ritual de cozinhar, comer e voltar a cozinhar. Havia muita comida, muita comida. Seguiam conversando em wolof quase o tempo todo. Riam. Parecia um pedaço do Senegal e da Gâmbia em Niterói.

Quando os pratos foram finalizados, fui com Mariama para a casa da Patrícia, uma das mulheres que estava à frente do preparo das comidas. Isso já era perto de 20h30. Além de nós duas, foram também uma mãe com a filha. Ninguém parecia preocupado com o tempo, se estavam atrasadas ou não para a festa. Patrícia deu a Mariama uma bata e uma saia – ambas rosas, mas com estampas. Ela me explicou que esse era como um uniforme que, em algumas festas senegalesas, as mulheres se vestiam todas iguais. Patrícia disse que ela mesma tinha costurado as roupas. Naquele momento, elas estavam falando mais português do que wolof. Mariama, então, foi experimentar os vestidos.

Começaram todas a se arrumar e foram tomar banho. Outras mulheres foram chegando enquanto elas se preparavam para a festa. Cada uma usava um vestido africano mais elegante do que o outro. Estavam maquiadas, usavam brincos, pulseiras, turbante e pareciam bastante vaidosas: olhavam-se o tempo todo no espelho, tiravam muitas fotos juntas e selfies também. Saímos de casa umas 23h e fomos andando para a festa. A sessão de fotos seguiu pelas ruas de Niterói até a porta do edifício, que ficava a algumas quadras da casa de Patrícia. A comida já tinha sido levada pelos homens para a cozinha do local.

De fora, o espaço parecia um prédio comum. Entramos pelo portão que estava aberto e dava para uma escada. Subimos os degraus e, na porta, já era possível ver centenas de sapatos. Tiramos os nossos também e entramos, uma vez que a cerimônia é realizada com todos de pés

descalços, em sinal de respeito. Havia em torno de uns 200 senegaleses no local. Chegamos tarde e perdemos a cerimônia do casamento. Já estava acontecendo a Festa da Touba⁸².

Ao entrar no salão, as mulheres ficaram todas juntas mais próximas à porta, as mais velhas sentadas em cadeiras e as mais novas no chão. Na parede atrás delas, havia uma faixa enorme em homenagem ao guia espiritual Cheikh Ahmadou Bamba⁸³. Na parede do lado esquerdo, dois quadros grandes com a imagem de Ahmadou Bamba; na parede da frente, havia janelas grandes, que iam do chão ao teto; e do lado direito, tinha outra faixa, com uma imagem do guia espiritual com o escrito: “Dahira Nourou Darayni⁸⁴, Touba Rio de Janeiro. Bamba obrigado. Bamba para todos”.

A maioria das pessoas na festa religiosa eram homens. Quando chegamos, havia um grupo em pé, bem ao centro do espaço, entoando poemas e cânticos escritos pelo guia espiritual Cheikh Ahmadou Bamba. Eles ficavam em roda, um atrás do outro, andando. Os demais homens estavam sentados no chão, em volta deles, ocupando o chão todo do salão. Só quem estava em pé cantava. Todos sentados ficavam em silêncio. Dois homens andavam pelo salão com garrafas térmicas grandes e copos de plástico e começaram a servir as mulheres um refresco. Depois, passaram com tigelas grandes e garrafas de água. As mulheres assistiam e seguiam tirando muitas fotos juntas e selfies.

Havia um líder espiritual convidado, de fora da cidade. Quando ele se levantou, todos sentaram e começaram a fotografá-lo e filmá-lo enquanto ele entoava cânticos. Depois, os cânticos cessaram, todos seguiram sentados e apenas o líder espiritual convidado seguiu em pé e começou sua fala, em wolof. Mas houve um momento breve, que sua fala foi traduzida para o português, era uma fala de agradecimento aos brasileiros que estavam presentes. Além de mim, havia algumas esposas brasileiras e crianças, que eram bem poucas na festa.

⁸² “No Senegal, a prática do islamismo adquire a forma de confraria religiosa (MORENO MAESTRO, 2005). A confraria Mouride é a majoritária no país e foi fundada por Cheikh Ahmadou Bamba no final do século XIX. Tem inspiração sufi e seu centro religioso se encontra na cidade santa de Touba. Os descendentes de Cheick Amadou Bamba são, portanto, os marabus e a cidade sagrada para os muçulmanos senegaleses é a cidade de Touba, que representa a continuidade da doutrina de Bamba. Essa celebração, apesar de ter na cidade de Touba o seu ponto central, também acontece entre as comunidades senegalesas dispersas pelo mundo. Este dia faz referência ao exílio de Cheick Ahmadou Bamba no Gabão, em luta contra o imperialismo e colonialismo francês na região. O Grande Magal é, basicamente, um dia de agradecimentos. As comunidades mourides dispersas pelo mundo, que não vão a Touba, também realizam suas celebrações com orações coletivas, cânticos e distribuição de alimentos” (BRIGNOL e COSTA, 2018). Para saber mais sobre a Festa Touba no Brasil, consultar: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17633>. Acesso em: 02 de julho de 2020.

⁸³ Cheikh Ahmadou Bamba nasceu no Senegal em 1853. Segundo Brignol e Costa (2018), é considerado um grande mestre espiritual, fundador da cidade santa de Touba. Bamba lutou sem armas contra o colonialismo europeu. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17633>. Acesso em: 02 de julho de 2020.

⁸⁴ Dahira Nourou Darayni é o nome de uma organização religiosa senegalesa.

Quando a cerimônia acabou, os homens se dividiram em pequenos grupos pelo salão e colocaram uma toalha no chão para comer. Os homens que estavam servindo água e refresco começaram, então, a trazer tigelas grandes de alumínio ou bacias de plástico também grandes com a carne que havia sido preparada poucas horas antes, além de pão e maçã. Após colocarem as tigelas em cada roda de todos os homens do salão, foram servir às mulheres, que também estavam em roda, do mesmo jeito, com uma toalha no meio. Mariama, Patrícia e as outras senegalesas com quem estava me chamaram para me sentar junto com elas. Dessa vez, comi com elas, dividindo a mesma tigela e com a mão também. A festa acabou por volta das 3h da manhã. Após um dia de pesquisa de campo, com mais de 15h de duração, fui para casa.

2.6 – Cozinhando afetos e memórias

Meses depois da comilança na festa em Niterói, Mariama e eu nos encontramos na casa dela, em 03 de fevereiro de 2020, para realizar os dispositivos finais da metodologia de pesquisa “Na makanisi na nga: minhas lembranças” com as vídeos-carta e o cozinhar juntas. A ideia era preparar pratos que nos conectassem com memórias. A comida atuando com linguagem comum, que constrói e compartilha significados.

Cheguei na casa de Mariama, em Del Castilho, por volta de meio-dia. Levei macarrão para fazer com tomate pelatti e queijo gorgonzola, uma comida que lembra minha casa, o lado italiano da família e, sobretudo, a minha mãe, por ela preparar o prato em diversas ocasiões. Fomos para a cozinha e fui a primeira a cozinhar. Enquanto refogava a cebola, fui contando sobre a parte da família da minha mãe que veio, no final do século XIX, para o Brasil, saídos de Veneto, no nordeste da Itália. Yacine foi quem preparou mais cedo o prato tradicional gambiano *supa kanja* – que explicarei mais adiante – e Mariama precisava apenas finalizá-lo.

A jornalista e antropóloga Ana Enne, num dos episódios da série no Youtube “Cozinhando com”⁸⁵, discute a questão da memória costurando o pensamento de vários autores, enquanto prepara legumes ao forno, uma espécie de caponata, com beringela, tomate, pimentão vermelho, cebola, abobrinha, alho e vagem e queijo parmesão em cima. Ao iniciar o preparo do prato, à medida que corta os legumes, Enne pontua que a memória é construída, plural, flexível, inconstante. A memória é um processo histórico, que envolve sujeitos e disputas de campos de forças. “A memória é construída no presente, narrativamente, ela é um jogo de

⁸⁵ A série “Cozinhando com” da jornalista e antropóloga Ana Enne está disponível no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=ktCfGEe6Lo0&list=PLuQOG5T5T388efvmmv11YqojZXKfWvK7c&index=15>. Acesso em 02 de julho de 2020.

versões, um embate de perspectivas” (ENNE, 2020). Ela destaca a frase de Waly Salomão⁸⁶ que diz que a “memória é uma ilha de edição”. Enne aponta também que a memória é uma bricolagem.

Bricolagem é um termo usado por Michel De Certeau (1990) para representar a união de vários elementos culturais que resultam em algo novo. A bricolagem seria uma maneira de praticar o cotidiano, de reaproveitar o produto final de toda ação de consumo para ressignificá-lo em uma nova estrutura. Para Certeau, as trajetórias formam frases imprevisíveis, “trilhas” em partes ilegíveis. “Mesmo a estatística praticamente não leve isso em conta, pois ela se contenta em classificar, calcular e tabular as unidades “léxicas”, de se compões essas trajetórias” (CERTEAU, 1990, p. 45).

Ela consegue capturar o material dessas práticas e não a sua forma; ela baliza os elementos utilizados e não o “fraseado” devido à bricolagem, à inventividade “artesanal”, à discursividade que combinam estes elementos, todos recebidos, e de cor indefinida. Decompondo essas “vagabundagens” eficazes em unidades que ela mesma define, recompondo segundo seus códigos os resultados dessas montagens, a enquete estatística só “encontra” o homogêneo. Ela reproduz o sistema ao qual pertence e deixa fora do seu campo a proliferação das histórias e operações que compõem os *patchworks* do cotidiano (CERTEAU, 1990, p. 46).

Enne dialoga com Halbwachs e aponta como a memória está ligada à nossa convivência enquanto sujeitos sociais, a nossa imersão naquilo que ele chama de comunidades de afeto. Os grupos que coletivamente nos instauram: a família, o grupo da escola, os nossos grupos de interesse, o grupo de afinidade.

Os “aromas e sabores” que permitem a volta ao passado, possibilitando o exercício do lembrar e acionando os liames com as reminiscências, não são unívocos, mas polifônicos (ENNE, 202, p. 128). Para Halbwachs, uma questão fundamental acerca da memória coletiva, enquanto fato social, seria a sua ancoragem para cada indivíduo. Em que liames se apoiam os homens no presente para recuperarem o caminho de volta para o passado? Que elos se alojam entre passado e presente para que deles possamos ativar o que chamamos de memória? Novamente, voltamos ao “aroma” e ao “sabor” de que fala Proust, pistas, pegadas, indícios... E não só liames e elos entre o passado e presente, mas entre as diversas concepções individuais acerca do passado. Para se ter uma memória coletiva é preciso interligar as diversas memórias dos indivíduos que fazem parte do grupo identificado como proprietário daquela memória (ENNE, 2002, p. 130)

Para Halbwachs, a memória nunca é puramente individual porque a é sempre enquadrada ou pelo grupo de afeto, que são as memórias coletivas; ou o que chama de memória

⁸⁶ Waly Salmão nasceu na Bahia em 1943 e morreu no Rio de Janeiro, em 2003, aos 59 anos. Era poeta, letrista, ator e diretor de espetáculos. Em 1997, ganhou o Prêmio Jabuti de Literatura com o livro de poesia *Algaravias* (1996). Foi letrista de canções como “Vapor barato”, em parceria com Jards Macalé. Trabalhou no Ministério da Cultura, como Secretário Nacional do Livro, na gestão de Gilberto Gil. Disponível em: <http://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Memoria-Literaria-Waly-Salomao>. Acesso em 31 de julho de 2020.

social, que são aquelas que a sociedade como um todo, através de seus trabalhos de enquadramento. A linguagem, o espaço e o tempo são quadros sociais da memória.

Se a memória individual pode, para confirmar algumas de suas lembranças, para precisá-las, e mesmo para cobrir algumas de suas lacunas, apoiar-se sobre a memória coletiva, deslocar-se nela, confundir-se momentaneamente com ela; nem por isto deixa de seguir seu próprio caminho, e todo esse aporte exterior é assimilado e incorporado progressivamente a sua substância. A memória coletiva, por outro, envolve as memórias individuais, mas não se confunde com elas. (HALBWACHS, 1990, p. 53)

Na casa de Mariama, depois de já terminado de preparar o prato, foi a vez dela finalizar a comida gambiana que sua filha havia começado a fazer mais cedo. Enquanto cozinhava, Mariama foi acessando várias memórias e contou que o dendê é um ingrediente fundamental no *supa kanja* e comentei que, em Salvador na Bahia, onde nasci, o dendê é muito usado no preparo de diferentes pratos.

Então, enquanto você tava falando da sua apresentação [do prato], já que você também é baiana, ao que você não parece [risos]. Eu pensei uma coisa que, às vezes, as pessoas me perguntam bastante aqui e eu vi que a gente tem em comum, que é quiabo. E, em Gâmbia, a gente tem um prato chamado *supa kanja*. É *supa keren keren*. *Supa keren keren* ele leva algum tipo de folha que eu não vejo aqui. mas quando nós não temos, a gente só faz *supa kanja*. E é um molho de, como se dice?, de quiabo, leva azeite de dendê, leva peixe e leva bacalhau, cebola, enfim, os temperos eu vejo aqui que temos muito em comum. É um prato muito comido em Gâmbia, Senegal. E recentemente eu vi em Guiné Bissau também, ele chama-se *gada kanja*. Então, às vezes, o que eu vi aqui no Brasil, que o Brasil me deu isso, eu percebi que as vezes a gente tem coisas que a gente acha que é só do nosso país, mas os outros países africanos também compartilham. E agora eu tô curiosa pra conhecer a Bahia (MARIAMA, Del Castilho, fevereiro de 2020).

Perguntei à Mariama se o *supa kanja* era um prato do dia a dia, como o nosso arroz e feijão, ou uma comida feita para uma ocasião especial, como uma festa. Ela contou que é uma comida do dia a dia, um dos pratos mais preparado na Gâmbia e também no Senegal. Perguntei se era um prato que se fazia muito na sua família, se ela tem uma memória afetiva com esse prato.

Sempre, sempre. Eu por exemplo, se tô falando com meu irmão, que mora no Alemanha, ele também é imigrante, as coisas que a gente mais fala é de comida. O que que você tá cozinhando? Aí eu falo: “Essas são coisas que a gente não resiste”. Tem comidas que você faz em casa. A juventude vai embora, vai buscar outra coisa para comer, mas tem comidas que você faz e todo mundo quer comer. *Supa kanja* é uma deles. Depois vou colocar com arroz branco e se você quiser, para mim eu adoro comer com *jiló*. Só que o nosso *jiló* é um pouco diferente que o de vocês, no formato, mas comendo dá a sensação do mesmo tipo de sabor. E dendê é parte da culinária, temos diferentes maneiras de cozinhar com dendê. Não só com esse prato, mas temos pratos diferentes com dendê. Então, eu adoro isso, nossa ligação baiana e senegambiana (MARIAMA, Del Castilho, fevereiro de 2020).

Seguimos conversando sobre a prática de cozinhar e Mariama comentou que na casa dela, quem mais cozinha é a filha, Yacine, que aprendeu com a avó. Mariama diz que é tradição na cultura senegambiana as mulheres cozinhareem.

A mulher tem que vir com o pacote completo, tem que saber cozinhar. É tipo competência. Tem que saber cuidar da casa. Mulheres são criadas só para obedecer. É como se eu nasci no lugar errado. Eu sou brigona desde criança. Já fui insultada só porque você não aceita. Tá tudo bem para algumas, para quem não sabe o que é opressão, o que são privilégios (MARIAMA, Del Castilho, fevereiro de 2020).

Yacine chegou da escola e fomos almoçar. Ela ficou bastante interessada em saber a receita e o modo de preparo do prato que fiz. Disse que gostava de macarrão e quis saber em detalhes como fazia o molho. Depois, contou como havia preparado a *soup kanja*, mas sem contar que levava muita pimenta, o que me fez tossir bastante enquanto comia e elas riram achando graça e sugerindo que colocasse mais arroz para ajudar.

Perguntei às duas qual a comida do Brasil que mais gostavam. Mariama nem hesitou e respondeu que era churrasco. Yacine não conseguiu responder assim tão rápido, precisava pensar mais, mas comentou que gostava muito de farofa.

Mariama e eu conversamos longamente sobre fazer vídeos-carta até com a ideia de transformar isso em um projeto em conjunto que queremos desenvolver no futuro. No sorteio das palavras que escrevemos a partir da leitura dos livros para o “Na makanisi na nga: minhas lembranças” fiquei com “corpo” e “mulher” para desenvolver como temas das vídeos-carta. Além de cada uma fazer suas vídeos-carta com as duas palavras sorteadas, Mariama havia sugerido que a gente também usasse a palavra “mãe”, que já havíamos trabalhado na minha casa, num outro dispositivo.

Mãe é muito forte para mim. A ligação da palavra mãe tem três significados: avó, que é o relação da minha avó e eu; minha mãe e também minha filha. (...) O minha relação com ela [mãe] também foi de muito amor e violência. Eu não tenho outra referência de amor, desse amor incondicional [chora muito. Respira. silêncio]. Eu levo 14 anos sem abraçar meu avó. Ela chora, ela me cobrou. Eu falei para ela que esse é a maior missão que eu tenho de ir vê-la. Sobre a minha filha, o maior medo também era dela não crescer junto comigo. E aconteceu. (...) Teve um momento que esse matrimônio virou muito conflito entre a gente [Mariama e a mãe]. E tudo isso provocou a minha saída do meu país. (...) No fundo de coração, o que eu queria falar para ela é que existia outro caminho também, existia otro opción. Uma mulher que teve filhos, na sociedade filho homem era o prêmio. E ela teve três mulheres, sabe? Eu cresci com autodefesa. Do tipo falar para ela: “Eu sou mulher, mas posso cumprir tudo que homem faz para ela”. Eu cresci assim, eu nunca baixei a cabeça. E até hoje isso continua, sabe? Eu não quis ser a menininha (MARIAMA, Barra da Tijuca, janeiro de 2020).

Mariama comentou que não usou a palavra “cura” à toa, quando aceitou participar da pesquisa, pois ela também busca cura. Mas que a mensagem que ela quer passar, seja pelo

trabalho que desenvolve com a venda de roupas, seja na militância das causas de pessoas em situação de refúgio, do antirracismo e no feminismo, é que o caminho que escolheram para superar tudo isso é não se tornarem vítimas da própria vida. “*Se ficar famosa tem que ser pela mensagem que eu dou, por quem eu sou. O objetivo de ir atrás do refúgio é a luta por trás do refúgio e andei buscando isso*” (MARIAMA, Del Castilho, fevereiro de 2020).

A linguagem informal da vídeo-carta, gera troca, cura. Essa palavra de cura que eu falo. Eu acho que esses é uma das coisas mais interessantes para mim. Mas como que a gente usa essa palavra cura? O que a gente tá fazendo essa vídeo-carta faz parte de cura. Porque a gente tá tocando coisas que a gente ou tem medo, vergonha, sei lá, tantas coisas que impede a gente tocar isso (MARIAMA, Del Castilho, fevereiro de 2020).

Gravei no dia 27 de janeiro de 2020 uma vídeo-carta de quase dois minutos de duração a partir da palavra “mulher”. A carta abriu com perguntas como: “Mariama, como é ser mulher numa cidade como o Rio de Janeiro? Você já deixou de ir em algum lugar por medo? Já mudou algum caminho seu por não se sentir segura na cidade? Como é essa relação de mulher negra na cidade? Como a gente se relaciona, como a gente deixar de viver coisas e faz escolhas de estar na cidade, sendo mulher?”. A resposta à vídeo-carta nunca chegou. Mas conversamos sobre como experimentamos a cidade de formas diferentes.

O meu relação com a cidade não pode ser como você. Por que? Tem momento que é por ser mulher. Tem momento que é por ser alunas, estudantes. Tem momento que é por ser humano. Que tem momento que não pode ser, por você ser mulher branca, que vai te dar o privilégio. E tem eu como mulher migrante. Imigrante abraça um lado da minha vida também. Imigrante na luta de me encontrar, de buscar uma oportunidade e alguém me ouvir e tinha tudo lugar, por exemplo, de ser ouvida e as pessoas não me ouviam, julgavam na maior facilidade. E isso também nasce muitas coisas. Então, a minha relação com a cidade, eu sinto intimidação por tocar certas coisas. Eu tenho medo mesmo. E as vezes por precaução, por proteção e para alguém não me julgar. Então, minha relação com a cidade é totalmente outra (MARIAMA, Del Castilho, fevereiro de 2020).

Como aponta a filósofa Doris Massey (2000), “a compressão de tempo-espaço precisa da diferenciação social”, a experiência do movimento e, na verdade, de uma confusa pluralidade de culturas, é muito diferente.

O quanto podemos nos deslocar entre países, caminhar à noite pelas ruas ou sair de hotéis em cidades estrangeiras não é apenas influenciado pelo “capital”. Pesquisas mostram de que modo a mobilidade das mulheres, por exemplo, sofre restrições – de inúmeras maneiras diferentes, da violência física ao fato de ser assediada, ou de ser simplesmente obrigada a sentir-se “fora do lugar” – não pelo “capital”, mas pelos homens (MASSEY, 2000, p. 178).

Naquela invenção do cotidiano (CERTEAU, 1990), o ato de cozinhar juntas fez um passeio por memórias de nossas famílias. A comida atuou com linguagem comum, construindo e compartilhando significados. Nas lembranças de Mariama, a função de cozinhar a levou

também a práticas culturais da Gâmbia que ela considera machista e a fez questionar o papel social da mulher. Por outro lado, “os aromas e sabores” a levaram ao abraço de sua mãe e também de sua avó, numa conexão ancestral.

2.7 – O recomeço

Quando fomos para a festa religiosa, em Niterói, em abril de 2019, saímos para caminhar um pouco próximo ao prédio onde a comida estava sendo preparada. Mariama queria conversar um pouco e fomos na rua comprar um chiclete num bar. Na porta, uma senhora branca olhou para ela e perguntou: “Esse cabelo todo não pesa? É peruca?”. Mariama nem respondeu, foi direto para o balcão. Depois de uns minutos, a senhora foi até ela e pediu desculpas. Mariama encarou ela por uns instantes e saiu, sem dizer nada.

Os cabelos crespos surgem como um forte ícone identitário, sendo uma das principais expressões da estética negra e um símbolo de pertencimento a negritude. Além disso, os cabelos possuem um significado importante numa cultura de representações aliado ao sentimento de pertença a uma comunidade étnica. Também é através dos cabelos que o racismo ataca de forma mais silenciosa nos corpos negros, sobretudo no da mulher negra, porque eles podem ser fisicamente domados, presos e disciplinados. Da mesma forma, os cabelos crespos são associados a resistência ao caracterizar um rompimento com uma imagem euro referenciada (MOURA, 2019, p. 31).

Grada Kilomba, em *Memórias da Plantação* (2019), traz uma passagem de Alicia, uma das interlocutoras de sua pesquisa, em que ela fala sobre a questão do cabelo e aponta como a diferença é usada como uma marca para a invasão do corpo negro.

“Eu realmente odiava quando as pessoas tocavam o meu cabelo: ‘Que cabelo lindo! Ah, que cabelo interessante! Olha, cabelo afro...’ E tocavam. Eu me sentia como um cachorro sendo acariciado... como um cachorro que está sendo tocado. E eu não sou um cachorro, sou uma pessoa” (KILOMBA, 2019, p. 121).

O primeiro texto do livro de Kilomba é intitulado “A máscara: colonialismo, memória, trauma e descolonização”. O texto faz uma relação entre a máscara usada por Anastácia⁸⁷ e a máscara do silenciamento sofrido por mulheres e homens negros.

⁸⁷ Segundo Kilomba, “Anastácia era filha de uma família real Kimbundo, nascida em Angola, sequestrada e levada para a Bahia, Brasil e escravizada por uma família portuguesa. Após o retorno desta família para Portugal, ela teria sido vendida a um dono de uma plantação de cana de açúcar. Outros alegam que ela teria sido uma princesa Nagô/Yorubá antes de ter sido capturada por traficantes de escravos europeus e trazida para o Brasil. Enquanto outros ainda contam que a Bahia foi seu local de nascimento. Seu nome africano é desconhecido. Anastácia foi o nome dado a ela durante a escravidão. Segundo todos os relatos, ela foi forçada a usar um colar de ferro muito pesado, além da máscara facial que a impedia de falar. As razões dadas para este castigo variam: Alguns relatam seu ativismo político no auxílio em fugas de outros(as) escravizados(as); outros dizem que ela havia resistido às investidas sexuais do mestre branco. Outra versão ainda transfere a culpa para o ciúme de uma sinhá que temia a beleza de Anastácia. A ela é alegada a história de possuir poderes de cura imensos e de ter realizado milagres. Anastácia era vista como santa entre escravizados(as) africanos(as). Após um longo período de sofrimento, ela

No dia 15 de julho de 2019, Mariama me convidou para ir a uma palestra da qual iria participar sobre empreendedorismo, na Praça Mauá. O evento aconteceu num grande galpão. Havia um espaço central, com a principal mesa do dia e um outro palco onde se debatia a temática do empreendedorismo para pessoas em situação de refúgio, que ficava localizado exatamente atrás do palco principal. Por tanto, para descobrir o evento, era preciso ser bastante curioso e ir até os fundos do armazém.

Ao chegar lá, palestrantes e ouvintes se depararam uma situação que gerou um desconforto entre todos: o som emitido pelos microfones de Mariama e outros convidados não saía pelas caixas de som. Para ouvir os palestrantes era preciso colocar fones de ouvido oferecidos pela produção. Ou seja, se alguém chegasse ao local para saber o que estava sendo debatido, não conseguiria ouvir a fala daquelas pessoas em situação de refúgio – mas escutaria perfeitamente quem estava falando no palco principal.

Propondo um paralelo com Kilomba, aquele mecanismo de som era como a máscara moderna da Anastácia, em que o silenciamento tecnológico àquelas vozes causou um enorme incômodo aos palestrantes, pessoas em situação de refúgio dividindo suas experiências de trabalho. Foi mais um exemplo de como ter na programação um evento de inclusão aos refugiados, mas que ficava restrito ao papel.

A máscara, portanto, levanta muitas questões: por que deve a boca do sujeito Negro ser amarrada? Por que ela ou ele tem que ficar calado(a)? O que poderia o sujeito Negro dizer se ela ou ele não tivesse sua boca selada? E o que o sujeito branco teria que ouvir? Existe um medo apreensivo de que, se o(a) colonizado(a) falar, o(a) colonizador(a) terá que ouvir e seria forçado(a) a entrar em uma confrontação desconfortável com as verdades do ‘Outro’. Verdades que têm sido negadas, reprimidas e mantidas guardadas, como segredos. Eu realmente gosto desta frase “quieto como é mantido”. Esta é uma expressão oriunda da diáspora africana que anuncia o momento em que alguém está prestes a revelar o que se presume ser um segredo. Segredos como a escravidão. Segredos como o colonialismo. Segredos como o racismo (KILOMBA, 2019, p. 41).

O ato de falar é como uma negociação entre quem fala e quem escuta, isto é, entre falantes e seus/suas interlocutoras/es (Castro Varela & Dhawan, 2003). Ouvir é, nesse sentido, o ato de autorização em direção à/ao falante. Alguém pode falar (somente) quando sua voz é ouvida. Nesta dialética, aqueles(as) que são ouvidos(as) são também aqueles(as) que “pertencem”. E aqueles(as) que *não* são ouvidos(as), tornam-se aqueles(as) que “*não* pertencem”. A máscara recria esse projeto de silenciamento e controla a possibilidade de que colonizadas/os possam um dia ser ouvidas/os e, conseqüentemente, possam pertencer (KILOMBA, 2019, p. 42).

morre de tétano causado pelo colar de ferro ao redor de seu pescoço. O retrato de Anastácia foi feito por um francês de 27 anos chamado Jacques Arago que se juntou a uma expedição científica pelo Brasil como desenhista, entre dezembro de 1817 e janeiro de 1818. Há outros desenhos de máscaras cobrindo o rosto inteiro somente com dois furos para os olhos; estas eram usadas para prevenir o ato de comer terra, uma prática entre escravizados(as) africanos(as) para cometer suicídio. Na segunda metade do século XX a figura de Anastácia começou a se tornar símbolo da brutalidade da escravidão e seu contínuo legado do racismo. Ela tornou-se uma figura política e religiosa importante em torno do mundo africano e afrodiáspórico, representando a resistência histórica” (KILOMBA, 2019, p. 35).

Ironicamente, no mesmo dia, a poucos metros do evento em que Mariama participou, a pesquisadora e artista Grada Kilomba era uma das convidadas de uma mesa da Flup⁸⁸, cuja edição de 2019 foi realizada no Museu de Arte do Rio (MAR). Kilomba falaria horas depois sobre a importância de se tirar a máscara da Anastácia para as pessoas negras, em especial a mulher negra.

Ao final do evento de empreendedorismo, convidei Mariama para ir comigo assistir a palestra da Grada Kilomba, que ela não conhecia. A mesa era composta apenas por mulheres negras: além de Grada Kilomba, estavam também a escritora Conceição Evaristo e a jornalista Flávia Oliveira com mediação da escritora Ana Paula Lisboa. Mariama não apenas aceitou o convite, como se emocionou muitíssimo durante as exposições.

Num determinado momento do debate, que lotava o auditório do MAR, Mariama estava sentada na plateia e pediu o microfone. Ela falou sobre estar na condição de refugiada no Brasil e sobre seus sonhos. Sua voz ecoava forte e ouvidos atentos a escutavam. Ao final, foi aplaudida enquanto lágrimas escorriam pelo seu rosto. Encerramos a noite na Casa Porto, onde Grada Kilomba lançava o livro *Memórias da plantação* (2019). Encaramos duas horas de fila para conseguir o autógrafo do livro.

No “Na makanisi na nga: minhas lembranças”, o trecho do livro *O caminho de casa* (2017) da ganense Yaa Gyasi aborda a questão da história ser contada apenas por quem venceu, tal como aponta a nigeriana Chimanda Ngozi Adichie em “O perigo da história única” (2009). O trecho do livro elucidado como essa história única relatada apenas por um dos lados tem que ser problematizada.

Todos os alunos riram, e Yaw precisou reprimir seu próprio riso. Ele sabia que tinha espalhado a história da sua aula. Os mais velhos contavam aos mais novos o que esperar deles.

Mesmo assim ele continuou voltando para a frente da sala para olhar para os alunos, os meninos brilhantes da incerta Costa do Ouro, aprendendo o livro dos brancos com um homem marcado por cicatrizes.

– Qual dessas histórias é a certa? – perguntou-lhes Yaw. Eles olharam em volta para os meninos que tinham falado, como se estivessem tentando selar alianças enquanto se encaravam, dando um voto ao lançar um olhar.

Por fim, quando se acalmaram os murmúrios, Peter ergueu a mão.

– Sr. Agyekum, não podemos saber qual história é a certa. – Ele olhou para o resto da turma, dando-se conta aos poucos. – Não temos como saber qual é a certa porque não estávamos lá.

Yaw assentiu. Sentou-se na cadeira na frente da sala e olhou para todos os garotos.

⁸⁸ Flup é a Festa Literária das Periferias cuja principal característica é acontecer em territórios tradicionalmente excluídos dos programas literários, na cidade do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.flup.net.br/>. Acesso em 27 de julho de 2020.

– É esse o problema da História. Não temos como saber com certeza aquilo que aconteceu quando não estávamos lá para ver, ouvir e vivenciar por nós mesmos. Precisamos confiar nas palavras dos outros. Os que estavam presentes nos tempos de antigamente contavam histórias para os filhos, para que os filhos soubessem, para que os filhos pudessem contar histórias para os filhos deles. E assim por diante. Mas agora chegamos ao problema de relatos conflitantes. Kojo Nyarko diz que, quando os guerreiros chegaram à sua aldeia, suas túnicas eram vermelhas, mas Kwame Adu diz que eram azuis. Então, em que história vamos acreditar?

Os alunos estavam em silêncio. Com os olhos fixos nele, esperando.

– Nós acreditamos na história de quem detém o poder. É ele quem acaba escrevendo a história. Por isso, quando se estuda História, é preciso sempre fazer perguntas. Que história não está sendo contada? De quem é a voz que foi reprimida para que essa voz pudesse se fazer ouvir? Quando vocês tiverem descoberto essas respostas, precisarão encontrar aquela história também. A partir daí, começarão a formar um quadro mais nítido, apesar de ainda imperfeito (GYASI, 2017, p. 336).

A partir desse trecho, Mariama escreveu a palavra “recomeço”. Pela fala, pela escrita, pela arte é possível lutar e resistir. Reexistir. Construir novas narrativas.

Eu vejo como, por exemplo, um conflito de História. Por exemplo, coisas que aconteceram, como que foram contadas? E o que que eu pensei, tipo, recomeço. Porque a gente precisa desconstruir o tempo todo. Ou seja, até a nossa vida. Por exemplo, eu pensei, recomeço é o tempo tudo. Com tudo esse choro é porque a gente tá querendo recomeço, sabe? Recomeço não é que a vida parou, mas algo mudou. Ou seja, é como a gente fala: esta história como a gente vai contar ela? Ou seja, a gente vai focar no que tá acabando com a gente ou a gente vai recomeçar? E eu acho que é o motivo de escrever exatamente essa palavra. Constantemente, a gente precisa recomeçar, desconstruir o que a gente tem para poder avançar (MARIAMA, Barra da Tijuca, janeiro de 2020).

Mariama rompeu com a máscara que a silenciava para poder escrever novas histórias, para não ficar presa a uma história única. Em seu recomeço, como uma mulher-força, uma mulher-coragem, uma mulher-baobá propôs a se desconstruir para poder seguir adiante, a partir do que viveu e não apesar disso.

CAPÍTULO 3

TERREMOTO CLANDESTINO: A MÚSICA ROMPE FRONTEIRAS

3.1 – O papel da arte no entre-lugar

Se essa dissertação emitisse som, este terceiro capítulo começaria após o haitiano Bob Selassie soltar os pulmões no *konè*⁸⁹, instrumento tradicional do Rara⁹⁰, 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 (RDC), 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 do bloco, 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. Ruth e Mariama fazem parte do Terremoto Clandestino. É por meio da música que suas vidas se cruzam, mais uma vez. 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 provisoriedade 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, p. 297).

Antes de começar a contar sobre como surgiu a proposta de criar o Terremoto Clandestino, é preciso explicar sobre a Mawon. A instituição é idealizadora do bloco e tem o haitiano Bob como um dos sócios-fundadores. De acordo com a própria definição da associação em sua página nas redes sociais, a Mawon “é um movimento para promoção da mobilidade,

⁸⁹ “*Konè*: espécie de trompeta feito de alumínio, utilizado no Rara” (MASCHIO SANTOS, 2018, p. 170).

⁹⁰ “*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, p. 171).

diversidade, conexões e integração, e atua de forma a difundir a cultura de cada migrante na sociedade de acolhimento”.⁹¹ Criada em 2009 por um casal franco-haitiano, a instituição já traz em seu nome uma luta. A palavra em *creole* haitiano faz alusão à história política do Haiti. O *marronnage* refere-se à fuga de pessoas escravizadas das propriedades onde eram obrigadas a trabalhar durante o período colonial, na busca pela liberdade. A associação, fundada em 2017, é uma das principais promovedoras de atividades culturais com e para pessoas em condição de refúgio e imigrantes no Rio de Janeiro.

A primeira vez que ouvi falar sobre a proposta da criação de um bloco formado por pessoas em situação de refúgio e imigrantes, foi em dezembro de 2018, numa atividade idealizada pela Mawon. Era o último evento do ano produzido pela instituição, realizado durante o “Quintas da Maison”, na Biblioteca da Maison de France⁹², no Centro do Rio de Janeiro. O “Especial de Natal conexões pela paz” trouxe uma programação com oficinas de pintura, fotos e um ateliê de experiência intercultural.

O evento era gratuito e falado em português e francês. Contou com a apresentação musical do congolês Blaise Musipere – ator da novela da Rede Globo “Órfãos da terra”⁹³ –, que exibiu seu novo clipe, “Sede da paz”, inspirado em sua travessia: ao fugir da guerra do Congo (RDC) até a chegada no Brasil. Na plateia, havia pessoas em condição de refúgio, o que não é tão comum em eventos organizados pelo poder público e empresas privadas, uma vez que nem sempre se sentem representados por essas instituições.

Uma das pessoas presente no “Especial de Natal conexões pela paz” era Mariama – interlocutora do capítulo dois desta pesquisa –, que perguntou à Muspiere como fazia para conseguir participar de uma novela, não apenas como figurante, mas no elenco principal. O congolês respondeu dizendo que era fruto de muito trabalho, persistência e paciência. A peça “Dois neurônios numa mente suja”⁹⁴, do grupo teatral Kriadaki⁹⁵, criado por ex-detentos,

⁹¹ Disponível em: <https://www.facebook.com/mawondumonde/>. Consultado em 02/04/2019.

⁹² Inaugurada em 2016, a Maison de France é um espaço cultural do Consulado Geral da França no Rio de Janeiro. Localizado na Casa Europa, no Centro do Rio, conta com teatro, cinema e biblioteca, onde são realizados eventos semanais, as quintas-feiras.

⁹³ A novela “Órfãos da terra” foi exibida na Rede Globo, de abril a setembro de 2019, e tinha como tema principal pessoas em situação de refúgio que saíram da Guerra da Síria para o Brasil. Mas havia espaço para outras narrativas de pessoas em situação de refúgio que vieram de outros países. As interlocutoras do capítulo um e dois desta dissertação, Ruth e Mariama, respectivamente; assim como um dos fundadores do Terremoto Clandestino, Bob, fizeram figuração na novela. Ruth, inclusive, pode contar sua história real no 16º episódio, interpretando a ela mesma. Disponível em: <https://gshow.globo.com/novelas/orfaos-da-terra/>. Acesso em 22 de julho de 2020.

⁹⁴ O espetáculo teatral “Dois neurônios numa noite suja” é inspirado na peça “Dois perdidos numa noite suja”, de Plínio Marcos. O texto fala sobre o poder de transformação do teatro na ressocialização.

⁹⁵ O Kriadaki é um grupo de teatro formado por ex-detentos de Bangu 2 – complexo penitenciário localizado no bairro Gericinó, na Zona Oeste do Rio de Janeiro – “que descobriram no teatro a possibilidade de reescrever suas

encerrou a noite, que contou ainda com degustação de comidas e bebidas típicas dos países Colômbia, Haiti e México.

No fim das apresentações, Bob comentou publicamente sobre a criação do Terremoto Clandestino, cuja proposta é reunir pessoas em situação de refúgio e imigrantes para cantar e dançar, como uma festa, um bloco de carnaval. Bob 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. O pesquisador de estudos migratórios Mohammed Elhajji observa como o migrante se torna um catalisador da diferença na estrangeiridade e que provoca no observador estranheza e estranhamento; suscitando maravilhamento e fascínio, ou provocando medo e repulsa (ELHAJJI, 2017).

Não há dúvida que a essência do sujeito migrante reside, antes de tudo, na estrangeiridade e estranheza por ele encarnadas. São a diferença, a alteridade e a externalidade do forasteiro que servem de indicadores e parâmetros para situá-lo no campo de compreensão da sociedade e lhe dar sentido aos olhos dos grupos majoritários e/ou hegemônicos que o cercam (ELHAJJI, 2017, p. 204).

De onde vem o discurso social contra os imigrantes? Abdelmalek Sayad aponta que a imigração gera interesses materiais e simbólicos. “Ele não é apenas um *alógeno*, mais do que isso, é um “não-nacional” o que implica em ser excluído do campo político” (SAYAD, 1998, p. 57). Para o autor de origem argelina, o imigrante é, essencialmente, uma força de trabalho. O ser imigrante é fixado num lugar à margem e na parte inferior da hierarquia social e cria uma oposição arbitrária, situa-se na fronteira do ser e do não-ser social, no princípio de todas as segregações e dominações (SAYAD, 1998).

A discriminação de direito (entre nacional e não-nacional) pede reforço às discriminações de fato (ou seja, às desigualdades sociais, econômicas, culturais) e, em troca, estas encontram uma justificativa e atribuem a si mesmas uma legitimidade na discriminação de direito: esta lógica circular, segundo a qual as situações de fato e de direito se sustentam mutuamente, encontra-se no princípio de todas as segregações (escravidão, apartheid, colonização, imigração etc) e de todas as dominações (o escravo, o negro, o colonizado, o imigrante, a mulher etc) geradoras de racismo, a igualdade de direito sendo recusada usando-se como pretexto as desigualdades de fato, e a igualdade de fato, por sua vez, torna-se impossível devido à desigualdade de direito (SAYAD, 1998, p. 58).

O Terremoto Clandestino começou com uma parceria entre a Mawon e a ONG África do Coração⁹⁶. Com sede em São Paulo e no Rio de Janeiro, a ONG fundada por pessoas em

histórias”, tal como descrito na página do grupo no Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/GTKRIADAKI/>. Acesso em 22 e julho de 2020.

⁹⁶ A África do Coração é uma organização fundada e formada por imigrantes, que atua na inclusão social dos imigrantes e pessoas em situação de refúgio. Disponível em: <https://www.linkedin.com/company/%C3%A1frica-do-cora%C3%A7%C3%A3o/>. Acesso em 22 de julho de 2020.

situação de refúgio é uma das responsáveis pela Copa dos Refugiados e Imigrantes⁹⁷, evento anual de futebol realizado em cidades como São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Curitiba, Brasília e Recife. Mariama foi por um tempo a diretora da ONG no Rio. No dia da apresentação oficial do Terremoto Clandestino, em 23 de fevereiro de 2019, no Museu da História e Cultura Afro-Brasileira (Muhcab), na Gamboa, ela estava representando a instituição e reforçou que a luta do Terremoto Clandestino é por dignidade e para eliminar estigmas que a pessoa em situação de refúgio e o imigrante sofrem no país.

O refúgio não é uma condição que alguém deseje. Não há pessoa que queria deixar a sua comidinha favorita, a sua amiga favorita, o seu cantinho mais delicioso na sua terra em busca de uma condição maior. Não queremos pena, queremos dignidade. Não somos descapacitados, nós queremos contribuir para o país. Temos sonhos, temos talento. Não queremos cesta básica, queremos produzir cestas básicas. A gente vive no Brasil, esse país foi construído por imigrantes e refugiados. Vamos juntos, sem baixar a cabeça (MARIAMA, Gamboa, fevereiro de 2019)⁹⁸.

Mariama em sua fala reforçou o que apontou Sayad (1998) como um movimento circular entre a discriminação de fato e a de direito, que acaba por sustentar a segregação. No dia da primeira apresentação oficial do Terremoto Clandestino, Bob chamou atenção para a importância da criação do bloco, que representa um movimento pela diversidade, com a ideia do fazer e criar juntos e da busca por se firmar como categoria na sociedade.

Teve um patrocinador que queria apoiar, mas perguntou o que é Terremoto Clandestino? Parece bizarro, mas para quem não sabe, a gente fala terremoto clandestino sobre nossas vidas como refugiados. Talvez no Brasil não se sinta tanto, mas vai na França, vai na Itália para ver como é a vida dos refugiados e imigrantes. Esse bloco não é só sobre a gente. (...) Quero que todo mundo entenda o Terremoto Clandestino como uma iniciativa onde estamos todos juntos. Esse bloco é para gente se reunir como categoria na sociedade (BOB, Gamboa, fevereiro de 2019).

A partir da criação do bloco e ao longo da pesquisa de campo, pude observar que a proposta do Terremoto Clandestino ia além de uma celebração festiva. Sua criação expande fronteiras com canções que permitem o reconhecimento daquele entre-lugar como uma manifestação cultural de qualidade, rompendo muros reais e simbólicos. 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

⁹⁷ Disponível em: <https://www.facebook.com/copadosrefugiados/>. Acesso em 22 de julho de 2020.

⁹⁸ Tal como observei na introdução, mantive a transcrição exata das falas das interlocutoras e dos interlocutores desta pesquisa, respeitando as formas de falar de cada com as marcas de uma linguagem hibridizada, fronteiriça.

culturais sucessivas são “preservadas no mecanismo da história e ao mesmo tempo canceladas...” (BHABHA, 1998, p. 312).

Acompanhei diversos ensaios, apresentações, reuniões e os grupos de WhatsApp do Terremoto Clandestino, por mais de um ano. Neste terceiro e último capítulo, pretendo narrar o surgimento do bloco, como se estruturam enquanto coletivo e as apresentações realizadas. As narrativas de mulheres em situação de refúgio – subtítulo desta dissertação – seguem neste capítulo, não apenas com a presença de destaque das duas interlocutoras desta pesquisa – a angolana-congolesa Ruth e a gambiana Mariama –, mas por meio das canções do bloco, cujas letras remetem à luta da mulher contra o machismo e fazem uma reverência ao feminino, a partir da mãe África e do significado da palavra casa.

Na fundamentação teórica, busco abrir um diálogo com o conceito de entre-lugar de Homi Bhabha e dos termos fronteira e ‘*mestiza*’ de Glória Anzaldúa. Proponho ainda uma reflexão sobre o papel da música na diáspora do Atlântico negro a partir de Paul Gilroy, sobre o racismo seguindo Franz Fanon, sobre a identidade teorizada por Stuart Hall e sobre o ser imigrante proposto por Abdelmalek Sayad. Sigo também fazendo o intercâmbio com a literatura – tal como nos capítulos um e dois –, dialogando com a noção de terremoto em *O chão que ela pisa* (1999), de Salman Rushdie.

3.2 – Quando o “clandestino” se desloca das bordas provoca terremotos

Em *O chão que ela pisa* (1999), Salman Rushdie narra a história de Ormus, indiano de família rica, que vira um astro da música popular e se relaciona com Vina. Ela é uma mulher pobre, criada nos Estados Unidos que se torna uma estrela internacional da cultura pop. Rai, um fotojornalista especializado em registros de guerra pelo mundo, é amigo de Ormus, também apaixonado por Vina e narrador da história. As páginas iniciais do livro, revelam a morte de Vina, logo após uma apresentação, devido a um terremoto, no México.

A terra começou a tremer assim que ela terminou, aplaudindo seu desempenho. A grande natureza-morta do banquete, os pratos de carnes e tigelas de frutas e as garrafas da melhor tequila Cruz, e até a própria mesa de banquete começaram a pular e dançar à moda Disney, objetos inanimados animados pelo pequeno aprendiz de feiticeiro, aquele rato presunçoso; ou como se fossem movidos pelo mero poder do canto dela para se juntar à *chaconne* de encerramento (RUSHDIE, 1999, p. 20).

O terremoto narrado por Rushdie não apenas torna objetos inanimados em animados por dançarem conforme o chão treme, mas revela como nada fica no lugar após o tremor de terra. O terremoto tira a vida dos eixos. Aquelas pessoas não terão mais o seu cotidiano como antes,

o chão que elas pisam não será mais o mesmo, os submundos escondidos pelas diversas camadas do chão serão revelados.

Meu pai [de Rai], a toupeira, podia ter contado a lady Spenta uma ou duas coisas sobre a falta de solidez do chão sólido. Os túneis de respiro e fiação, os cemitérios afundados, a incerteza, em camadas, do passado. As falhas da terra nas quais se infiltra nossa história e de imediato se perde, retida em forma metamorfoseada. Os submundos que não ousamos adivinhar (RUSHDIE, 1999, p. 60).

A pesquisadora Vivien Gonzaga e Silva (2011), ao analisar o romance do escritor indiano, observa que as fissuras, as falhas, as deformações revelados ou gerados pelo abalo sísmico refletem nos processos identitários que dele se desdobram.

Em sentido estrito, um terremoto constitui uma ocorrência tectônica, ou seja, um tipo de movimento da crosta terrestre. Por definição, trata-se de um efeito da movimentação das camadas sólidas exteriores da superfície da Terra, em consequência de forças endógenas, derivando uma arquitetura peculiar do solo e do subsolo. Diz respeito, pois, ao dinamismo das forças que interferem no movimento dessas camadas. Como resultado dessa interferência, verifica-se o aparecimento de dobras, falhas, fraturas, leñçois de arrastamento, entre outros feitos, de modo geral, entendidos como deformações da crosta. Ao abrir suas fissuras ao longo de toda a narrativa, a imagem do terremoto remete, ao mesmo tempo, a um espaço acidentado e à mobilidade dos processos identitários que nele se delineiam. Concentra-se, assim, nas imagens do fenômeno geológico, a desestabilização das diversas noções de pertencimento e dos valores de sustentação de certo imaginário sociopolítico e cultural, como a nacionalidade, o valor pátrio, o território, a noção de cidadania. É assim que o chão – em seu sentido literal e figurado, dentro e fora do texto – mostra-se deslizante, inseguro, prestes a ceder à mínima pressão (SILVA, V., 2011, p. 7).

As brechas que o terremoto causou em *O chão que ela pisa* (1999) são sentidas ao longo de todo o romance e revelam como um fenômeno geológico provoca um movimento, fazendo com que as margens se desloquem para o centro. É a metáfora do tremor de terra que remete a um mundo extratextual também repleto de falhas, deslizamentos, entrechoques. (SILVA, V., 2011, p. 7). Sugerimos, assim, que o Terremoto Clandestino por meio da música desloca fronteiras na construção e reconstrução de subjetividades, como o terremoto de Rushdie (1999), que desestabiliza as próprias leis do solo.

Às consecutivas experiências de desterritorialização e reterritorialização do espaço corresponderiam, nessa perspectiva, a processos similares de desconstrução e reconstrução de subjetividades. O que se pode pensar é que as figuras do migrante, do nômade, do errante, do expatriado, do degredado, do exilado recorrentes no texto de Rushdie tornam-se, assim, responsáveis pela construção de um imaginário social marcado pela ideia de transitoriedade, de não fixidez, de desenraizamento. Apresenta-se, desse modo, uma escrita produzida no interstício, talvez ensejando alguma compreensão desse espaço ambivalente que conforma a contemporaneidade. Ao encenar uma crise genômica, ou seja, ao representar certa desestabilização das próprias leis que regem as modificações do solo terrestre, o texto de Rushdie problematiza, também, os processos de subjetivação, interpelando as identidades estanques, pretensamente consolidadas a partir de uma concepção de mundo assentada sobre uma ilusória estabilidade. É assim que as noções de limite e fronteira se mostram, na narrativa, como construtos culturais que demarcam o espaço geográfico e as relações entre os sujeitos: demarcam, separam, distinguem, mas, ao

mesmo tempo, se mantêm porosas o bastante para que o trânsito se estabeleça, para que a interlocução seja possível, para que as marcas identitárias se indaguem, se mesquem, se renovem mutuamente. Nesse processo, noções como “pátria”, “país”, “nação”, “cidade” dão-se a conhecer em seu aspecto polissêmico, pois que são construídas em territorializações provisórias, por sujeitos em estado de mobilidade, que se encontram sempre de passagem e estão sempre em relação com o outro, seja ele material ou simbólico (SILVA, V., 2011, p. 11-12)

O terremoto provocado pela criação do bloco Terremoto Clandestino é um abalo tanto nos territórios, quanto nos espaços concretos e nas relações sociais, gerando uma inversão de valores, como propõe Rushdie (1999). O autor traz a provocação de que o incomum é a estabilidade e nos provoca a um novo olhar, a partir de outro eixo.

Terremotos, dizem os cientistas, são fenômenos comuns. Globalmente falando, ocorrem cerca de 15 mil tremores em uma década. Rara é a estabilidade. O anormal, o extremo, o operático, o antinatural: esses são a regra. Não existe a assim chamada vida normal. No entanto, é do cotidiano que nós precisamos, é a casa que construímos para nos defender contra o lobo mau da mudança. Se o lobo é a realidade, afinal, a casa é a nossa melhor defesa contra a tempestade: chamemo-la de civilização. Construímos nossas paredes de palha ou de tijolo não só contra a instabilidade vulpina dos tempos, mas contra nossas próprias naturezas predatórias também: contra o lobo interno (RUSHDIE, 1999, p. 501).

De acordo com o dicionário, a palavra clandestino significa oculto, ilegítimo, ilícito, escondido, ilegal, secreto. Segundo a pesquisadora Rosa Vieira, o termo clandestino refere-se aos *polizones*⁹⁹, pessoas que se deslocam de forma escondida em embarcações. A pesquisadora aponta, a partir de documentos que analisou, que alguns imigrantes foram enquadrados como “clandestinos” nos autos de infração, criminalizando¹⁰⁰ o ato de circular (VIEIRA, 2019, p. 33).

O termo “enquadrar” pode ser definido a partir de vários significados, sendo que todos, em alguma medida, relacionam-se com o primeiro atribuído ao termo no dicionário: por em quadro, encaixilhar, emoldurar. O enquadramento enquanto uma categorização jurídica não deixa de operar nesse sentido. Ele será pensando a partir de um processo de emoldurar. Certamente, emoldurar traz uma ideia de moldura, como se os enquadramentos colocassem as pessoas em molduras das quais elas não podem sair (VIEIRA, 2019, p. 32).

O clandestino é o *outsider* (BECKER, 2008), aquele que enfrenta preconceitos criados a partir de regras e rótulos e se torna um desviante. Segundo Becker, o desvio é criado pela sociedade, a partir de regras.

⁹⁹ As diversas categorias que definem pessoas em deslocamentos não serão debatidas nessa dissertação. Para saber mais sobre o assunto, os oito artigos que compõem a obra *Pessoas em movimento* (2019) aprofundam a discussão sobre o assunto, assim como sugerem outras referências.

¹⁰⁰ Viera analisou os autos de infração de algumas pessoas vindas do Haiti e detidas no Mato Grosso do Sul. De acordo com a autora: “estas classificações foram inscritas em documentos oficiais num momento em que o país se configurava como um local de passagem de nacionais do Haiti em direção à Guiana Francesa. Criminalizaram o ato de circular e têm relação com o Estatuto do Estrangeiro (lei nº 6.581/81) criado numa diretriz de segurança nacional. No momento das detenções, entretanto, alguns atores questionaram tal enquadramento, defendendo que os detidos eram potenciais refugiados e deveriam ter direito a solicitar refúgio” (VIEIRA, 2019, p. 33).

Regras sociais são criação de grupos sociais específicos. As sociedades modernas não constituem organizações simples em que todos concordam quanto ao que são as regras e como elas devem ser aplicadas em situações específicas. São, ao contrário, altamente diferenciadas ao longo de linhas de classe sociais, linhas étnicas, linhas ocupacionais e linhas culturais. Os problemas que eles enfrentam ao lidar com seu ambiente, a história e as tradições que carregam consigo, todos conduzem à evolução de diferentes conjuntos de regras (BECKER, 2008, p.27).

Bob afirmou no lançamento do Terremoto Clandestino: “*O que vocês chamam de favelada, preto, sapatona. Quem mais? Maconheiro, veado. São essas pessoas que ajudam a gente no dia a dia, nos dão coragem e mostram caminhos*” (BOB, Gamboa, fevereiro de 2019). Ele aponta quais são as redes de relações para muitos imigrantes e pessoas em situações de refúgio. De acordo com Souza (1995), os territórios são antes relações sociais do que espaços concretos. Nessas redes de relações sociais complexas, os sujeitos estão construindo identidades, alteridades, processos históricos, significando o espaço, territorializando, desterritorializando, reterritorializando essas espacialidades.

Territórios existem e são construídos (e desconstruídos) nas mais diversas escalas, da mais acanhada (p. ex., uma rua) à internacional (p. ex., a área formada pelo conjunto de territórios dos países-membros da Organização do Tratado do Atlântico Norte – OTAN); territórios são construídos (e desconstruídos) dentro de escalas temporais as mais diferentes: séculos, décadas, anos, meses ou dias; territórios podem ter um caráter permanente, mas também podem ter uma existência periódica, cíclica (SOUZA, 1995, p. 81).

Propomos, assim, como o terremoto que destrói o chão, o espaço, o território, pode ser também o terremoto que propicia o novo. O terremoto pode ser visto, portanto, como um caminho de saída, que dá instrumentos para encontrar nas brechas, nas fissuras formas de sobreviver. O clandestino, o *outsider*, desloca-se da fronteira, da margem, do entre-lugar, territorializando e reterritorializando novos espaços. A junção dos termos “terremoto” e “clandestino” marcam o início de uma ruptura significativa das velhas constelações deslocadas para esse grupo de estrangeiros. É o Terremoto Clandestino surgindo dos escombros e construindo e reconstruindo no novo, rompendo velhos paradigmas.

3.3 - 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. O local escolhido já é ponto de encontro de outro

bloco, a Orquestra Voadora¹⁰¹, que se concentra no local aos domingos, durante o período do verão. 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 as 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, a interlocutora do capítulo um “Trançar histórias, cantar memórias”, a angolana-congolesa Ruth, e fui acompanhá-la. 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 geral do bloco. Vi aquela atitude como um voto de confiança, depois de passar o ano anterior tentando me aproximar, sem sucesso, de alguns fazedores de cultura em situação de refúgio.

Em conversa com a outra interlocutora da pesquisa, a gambiana Mariama (cuja trajetória narrei no capítulo dois “Palavras de cura e luta, cores ancestrais”), falei sobre a surpresa por ter sido adicionada no grupo do Terremoto Clandestino. Foi quando ela me disse: “*Somos todos clandestinos*” (MARIAMA, Parque do Flamengo, fevereiro de 2019). A afirmação nos faz abrir um diálogo como Bhabha (1998). O ser clandestino a que Mariama se refere é um ato de sobrevivência – no termos de Derrida – do viver nas fronteiras para o novo que entra mundo.

Se hibridismo é heresia, blasfemar é sonhar. Sonhar não com o passado ou o presente, e nem com o presente contínuo; não é o sonho nostálgico da tradição nem o sonho utópico do progresso moderno; é o sonho de como a tradução, como *sur-vivre*, como “sobrevivência”, como Derrida traduz “tempo” do conceito benjaminiano da sobrevivência da tradução, o ato de viver nas fronteiras. Rushdie traduz isto como sonho de sobrevivência do migrante: um interstício iniciatório; uma condição de hibridismo que confere poder; uma emergência que transforma o “retorno” em reinscrição ou redescritção; uma interação que não é tardia, mas irônica e insurgente. Isto porque a sobrevivência do migrante depende, como afirma Rushdie, da descoberta de “como novo entra no mundo”. A questão central é a elaboração de ligações através dos elementos instáveis da literatura e da vida – o perigoso encontro marcado com o “intraduzível” em vez de se chegar a nomes pré-fabricados (BHABHA, 1998, p. 311).

O grupo fora criado para se comunicar sobre ensaios e possíveis apresentações. Além dos músicos presentes regularmente no bloco, estão também o produtor brasileiro Rafael, alguns músicos que tocam esporadicamente e eu como pesquisadora. A partir desse momento,

¹⁰¹ Formada em 2008, no Rio de Janeiro, a Orquestra Voadora é uma banda musical composta por músicos de diversos blocos carnavalescos do Rio. Seus ensaios acontecem nos jardins do MAM-RJ, durante o verão, e o desfile é realizado no Aterro do Flamengo, durante o carnaval carioca. Disponível em: <http://www.orquestravoadora.com.br/index-site.html>. Acesso em 22 de julho de 2020.

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.

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 do grupo e cuida também da 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 aprofundaremos 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, para análise posterior das apresentações.

Em sua estrutura, o Terremoto Clandestino conta com cinco comissões, que foram apresentadas na reunião do grupo, em 7 de 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 estar e ver o mundo. 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*¹⁰² (2005), para esquematizar essas relações e influências existentes no interior do grupo.

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

¹⁰² O livro *Sociedade de esquina* (2005), de William Foote Whyte, tornou-se uma das mais importantes obras da antropologia urbana, de acordo com Gilberto Velho, no texto de apresentação da obra, em 2005. A primeira edição do livro foi publicada em 1943. “Em fevereiro de 1937, o então jovem economista William Foote Whyte, com uma bolsa de iniciação de Harvard, decidiu estudar um bairro italiano pobre de Boston, a que deu o nome de Cornerville. Utilizando o método de observação participante, o autor revela um mundo de intrincadas relações sociais, considerando pessoas e situações reais” (VELHO, 2005).

- **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, a percussão, as vozes, ou um ritmo. Quem define isso é Bob, que costuma ouvir também a demanda dos demais integrantes.

É nesse tempo de espera de 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 possíveis 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, ainda quando acontecia nos jardins do MAM, no Parque do Flamengo, 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 situação de 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.

O que a canção criada pelo Terremoto Clandestino sugere em sua mistura de ritmos, idiomas e histórias é – dialogando com Bhabha (1998) –, como o hibridismo cultural permite a recriação de fronteiras por meio das identidades diferenciais. E essa diferença não é nem um, nem o Outro, é o intervalar, que surge no entremeio.

As hifenações híbridas enfatizam os elementos incomensuráveis – os pedaços teimosos – como a base das identificações culturais. O que está em questão é a natureza performática das identidades diferenciais: a e regulação e negociação daqueles espaços que estão continuamente, contingencialmente, se abrindo, retraçando as fronteiras, expondo os limites de qualquer alegação de um signo singular ou autônomo de diferença – seja ele classe, gênero ou raça. Tais atribuições de diferenças sociais – onde a diferença não é nem o Um nem o Outro, mas algo além, intervalar – encontram sua agência em uma forma de um “futuro” em que o passado não é originário, em que o presente não é simplesmente transitório. Trata-se, se me permitem levar adiante o argumento, de um futuro intersticial, que emerge no entremeio entre as exigências do passado e as necessidades do presente (BHABHA, 1998, p. 301).

Durante os ensaios no MAM-RJ, 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.

3.4 – 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. Numa perspectiva histórica, 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 Gilroy, tornou-se menos um argumento a respeito da identidade, da hibridez 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, p. 23).

Como uma alternativa à metafísica da “raça”, da nação e de uma cultura territorial fechada, codificada no corpo, a diáspora é um conceito que ativamente perturba a mecânica cultural e histórica do pertencimento. Uma vez que a simples sequência dos laços explicativos entre lugar, posição e consciência é rompida, o poder fundamental do território para determinar a identidade pode também ser rompido (GILROY, 2012, p. 18).

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, p. 20-21).

Gilroy analisa como a música e seus rituais no mundo do Atlântico negro é identificada por seu uso simbólico pelas as relações sociais que têm produzido e reproduzido a cultura expressiva única (GILROY, 2012, p. 161).

A música e seus rituais podem ser utilizados para criar um modelo pelo qual a identidade não pode ser entendida nem como uma essência fixa nem como uma construção vaga e extremamente contingente a ser reinventada pela vontade e pelo capricho de estetas, simbolistas e apreciadores de jogos de linguagem. A identidade negra não é meramente uma categoria social e política a ser utilizada ou abandonada de acordo com a medida na qual a retórica que a apoia e legítima é persuasiva ou institucionalmente poderosa. Seja o que for que os construcionistas radicais possam dizer, ela é vivida como um sentido experimental coerente (embora nem sempre estável) do eu [*self*] (GILROY, 2012, p. 209).

No início dos anos 2000, seis pessoas em situação de refúgio, provindos da Serra Leoa¹⁰³, se conheceram no campo de refugiados da Guiné. Em 2004, fundaram o grupo Leone’s Refugees All Stars. Traumatizados pela guerra que se arrastou no país entre 1991 e 2001 e provocou deslocamentos de milhares de pessoas, eles passaram a cantar para seguir adiante.

Nos falamos todos os dias e noites. Às vezes, tocamos e esquecemos de tudo. Você sabe, estamos traumatizados, por isso, devemos nos conectar. Quando estamos juntos, esquecemos um pouco de tudo isso. (VALDIVIA RAMÍREZ, 2013, p. 147)¹⁰⁴.

¹⁰³ “Em 1961, Serra Leoa conquistou sua independência [do governo britânico]. As primeiras eleições foram realizadas em 1967, saindo vitorioso Siaka Stevens, membro do All People’s Congress. O primeiro presidente de Serra Leoa foi deposto, logo em seguida, por um golpe militar. Outro golpe militar permitiu a retomada do poder por Stevens, o qual governou por aproximadamente duas décadas. (...) Em 1986, Stevens entregou o poder a seu sucessor, o general Joseph Momoh. A população continuava marginalizada e vivendo na pobreza, o que dificultava o desenvolvimento da fraca economia local. (...) A Frente Revolucionária Unida (FRU) surgiu, no início da década de noventa, como oposição ao governo de Stevens, cujas práticas corruptas e imprudentes levaram o país a ter um dos índices mais baixos de desenvolvimento humano e uma das menores expectativas de vida do mundo” (FRISSO, 2010, p. 8).

¹⁰⁴ No original: Hablamos cada día y noche. A veces tocamos, olvidamos todo. Tú sabes, estamos traumatizados, por lo que debemos estar conectados. Cuando conectas entre sí debes olvidar un poco (tradução da autora).

O grupo já gravou quatro discos e – tal como o Terremoto Clandestino – cantam em diversas línguas. São pelo menos seis, entre elas o inglês e o krio¹⁰⁵, misturando ritmos como *dub*, *reggae*, *soul* e *afrobeat*. Por meio do Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados (Acnur)¹⁰⁶, chegaram a fazer apresentações em outros campos de refugiados, além de festivais internacionais de música e em casas de shows de diferentes países da Europa e nos Estados Unidos. A pesquisadora mexicana Olimpia Montserrat Valdivia Ramírez, cujo trabalho se debruçou sobre a experiência do Sierra Leone's Refugee All Stars, observa que a criação do grupo musical revela a capacidade dessas pessoas em situação de refúgio de serem agentes de suas vidas. Mostram como não estão paralisados por sua condição, mas que são capazes de transformar os traumas em música.

O estigma que recai sobre os acampamentos, normalmente, considerados espaços limitadores e de condição precária, tendem a ofuscar e subestimar o potencial humano que há em seu interior e as iniciativas de quem vive ali para reconstruir e recuperar sua autoestima (VALDIVIA RAMÍREZ, 2013, p. 130)¹⁰⁷.

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 um espaço transitório, com perda física e simbólica de seu território. Gilroy (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 viagens (forçadas ou não) que passaram a constituir as condições de existência específicas dessas culturas negras (GILROY, 2012, p. 224).

¹⁰⁵Krio é uma das línguas oficiais de Serra Leoa, em África. “Em 1789, a Inglaterra fundou Freetown, atual capital de Serra Leoa, para servir de refúgio a escravos libertos das colônias britânicas, os quais passaram a ser conhecidos como Krios” (FRISSE, 2010, p. 7).

¹⁰⁶ Como já apontado na introdução desta dissertação, o trabalho do Acnur, a Agência da ONU para Refugiados, no Brasil é pautado na proteção de pessoas em situação de refúgio e na promoção de soluções duradouras para seus problemas, como documentação e ingresso em diversas áreas de trabalho. Disponível em: <https://www.acnur.org/portugues/>. Acesso em 16 de julho de 2020.

¹⁰⁷ No original: El estigma que recae sobre los campamentos, comúnmente considerados como espacio liminal y de condición precaria, tiende a desdibujar o subsumir el potencial humano que se encuentra al interior y las iniciativas de los habitantes de éstos para reconstruir y reclamar su agencia (tradução da autora).

Uma das letras do Sierra Leone's Refugees All Stars diz que “você deixa seu país para buscar refúgio na terra de outro homem. Você será confrontado por dialetos diferentes, por uma comida incomum”¹⁰⁸. Por meio dessa letra, é possível destacar como aspectos culturais como língua e comida são fundamentais para o sentimento de pertencimento. A comida – como explorado no capítulo dois desta dissertação – é memória de onde se veio, conexão com a sua história. Deparar-se com outros modos de expressar e novos paladares revelam fragmentos de uma dor provocada pelo deslocamento forçado, uma ruptura com costumes e aspectos da própria cultura. Porém, é na música que este encontro entre diferentes culturas, muitas vezes, acontece. Gilroy (2012) aponta como o *hip-hop* é um exemplo desse hibridismo cultural.

O mesmo problema do *status* desfrutado pelas fronteiras nacionais na elaboração da história cultural é evidente em debates recentes sobre a cultura *hip-hop*, o poderoso meio expressivo dos negros urbanos pobres da América, que criaram um movimento jovem global de considerável importância. Os componentes musicais do *hip-hop* são uma forma híbrida nutrida pelas relações sociais no South Bronx, onde a cultura jamaicana do *sound-system* foi transplantada durante os anos 1970 e criou novas raízes. Em conjunto com inovações tecnológicas específicas, essa cultura caribenha expulsa e reenraizada acionou um processo que iria transformar a autopercepção da América negra e igualmente uma grande parcela da indústria da música popular (GILROY, 2012, p. 89).

As músicas do Terremoto Clandestino dialogam com as músicas do Sierra Leone's Refugees All Stars no narrar experiências compartilhadas do encontro entre pessoas em situação de refúgio e imigrantes, em que a sociabilidade torna-se fundamental na negociação dessa nova realidade (VALDIVIA RAMÍREZ, 2013).

Quando Grace [uma das integrantes do Sierra Leone's Refugees All Stars] diz que “a banda é muito importante porque uma pessoa sozinha não seria capaz de sobreviver aqui” [NILES E WHITE, 2005], percebe-se que no interior dos acampamentos existe uma dinâmica, relações e processos de identificação, porque graças a isso, no encontro com o outro, o espaço se reconfigura e forma seus limites. Às vezes, nesse contato vai se construindo uma base cognitiva compartilhada por uma história que nos leva a esse lugar por determinadas circunstâncias, e também para o dia a dia, onde a sociabilidade é imprescindível para sobreviver e negociar a realidade, que se constrói nessas relações (VALDIVIA RAMÍREZ, 2013, p. 147)¹⁰⁹.

São esses coletivos que permitem a criação de novas formas de vínculos entre aqueles que compartilham de experiências semelhantes. Assim, cria-se espaços de troca e solidariedade

¹⁰⁸ No original: You left your country / To seek refuge / In another man's land [...] / You will be confronted / By strange dialects / You will be fed / With unusual diets (Niles y White, 2005) (tradução da autora).

¹⁰⁹ No original: Grace dice “La banda es muy importante porque una persona sola no sería capaz de sobrevivir aquí” (Niles y White, 2005), donde se indica que al interior de los campamentos hay dinámica, relaciones y procesos de identificación, porque gracias a esto, al encuentro con el otro, el espacio se configura y forma sus límites. A la vez, en este contacto se va sedimentando una base cognitiva compartida por una historia que los llevó a ese lugar por determinadas circunstancias, y también por el día a día, donde la socialidad es imprescindible para sobrevivir y negociar la realidad, que se construye en estas relaciones (tradução da autora).

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.

O Terremoto Clandestino permite que pessoas oriundas de diferentes países, com experiências diversas de migração, se encontrem no Rio de Janeiro e se unam por meio da música. Desse encontro, saem fortalecidas com pautas em comum, como a luta contra a xenofobia, o racismo e o machismo. A pesquisadora colombiana Catalina Revollo Pardo – que reside no Rio de Janeiro – contribui com o debate sobre a importância das redes, dos coletivos, ao pontuar que “os movimentos sociais, ou o associativismo localizado ou setorizado, perceberam a necessidade de se articular com outros grupos com a mesma identidade social ou política, a fim de ganhar visibilidade, produzir impacto na esfera pública e obter conquistas para a cidadania” (PARDO, 2018, p. 274).

A mestiçagem opera através da criação de novas formas de constelações de sentido, que à luz de seus fragmentos constitutivos são irreconhecíveis; é a construção de uma nova lógica partindo da destruição. Este processo produtivo-destrutivo tende a refletir nas relações de poder entre as formas culturais originais (os grupos sociais que as sustentam), já que as relações de poder são substituídas pela autoridade partilhada. A perspectiva de redes sociais pode ser passada pela lente das características do Ethnos Barroco, pois o *sfumato* e a mestiçagem incentivam a construção de redes, e a globalização contra-hegemônica está constituída pelas redes e alianças locais e transnacionais entre movimentos, lutas e organizações locais ou nacionais em todos os cantos do globo, as quais se mobilizam para lutar contra o fascismo social (PARDO, 2018, p. 273-274, 2008).

Ao narrar aspectos de suas experiências, outros que compartilham do mesmo sentimento se veem representados e passam a ter maior consciência de sua identidade individual e social dentro da experiência do refúgio. As associações entre as pessoas que são forçadas a sair de seu país e se encontrarem – seja num campo de refugiados, tal como o grupo de Serra Leoa, ou na cidade do Rio de Janeiro, como o Terremoto Clandestino – são fundamentais para que se possa recomeçar. Dessa maneira, narrar o surgimento do bloco Terremoto Clandestino é uma forma de redirecionar o olhar não apenas para as tragédias de suas travessias ou conflitos diplomáticos, mas também perceber como se posicionam e se reconstróem no local onde se reestabelecem.

3.5 –De volta ao feminino: a mãe África e a casa

A marca do Terremoto Clandestino é a música cujo repertório 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, p. 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 está presente em 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, p. 706).

Já na primeira apresentação do Terremoto Clandestino, em fevereiro de 2019, no Muhcab, a questão da representação entrou na pauta. O encontro musical foi dando espaço ao movimento sociocultural que Bob, Rafael e Mariama ressaltaram no dia do lançamento do bloco. Explicar as letras das músicas se tornou uma forma de iniciar esse movimento, assim, como as falas nos discursos de abertura e encerramento das apresentações.

A música IntegraSom tem aproximadamente 10 minutos. É composta por, pelo menos, quatro ritmos diferentes, de quatro países: Congo (RDC), 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. Compreendemos, portanto, 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.

Se você quer mesmo me ferir, fale mal da minha língua. A identidade étnica e a identidade linguística são unha e carne – eu sou minha língua. Eu não posso ter orgulho de mim mesma até que possa ter orgulho da minha língua. Até que eu possa aceitar como legítimas o espanhol chicano texano, o Tex-Mex e todas as outras línguas que falo, eu não posso aceitar a minha própria legitimidade. Até que eu esteja livre para escrever de maneira bilíngue e permutar idiomas sem ter sempre que traduzir, enquanto eu ainda tiver que falar inglês ou espanhol quando preferiria falar Spanglish, e enquanto eu tiver que me acomodar aos falantes de inglês ao invés de eles se acomodarem a mim, minha língua será ilegítima. (ANZALDÚA, 2009, p. 312).

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 (RDC) como criança-soldado, conta que a letra fala de ausência, do choro pelo que se 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).

Yves é um dos autores da música do Terremoto Clandestino, como também um dos cantores do grupo. Consideramos importante, portanto, narrar parte da sua trajetória e experiência como uma pessoa em situação de refúgio. Filho de uma professora e antropóloga e de um professor de sociologia e escritor, Yves, de 28 anos, conta que, com o início da ditadura no Congo (RDC), seu pai foi perseguido e precisou fugir. Em 2001, ele e a mãe também foram obrigados a trocar de território, fugiram de uma fronteira a outra dentro do Congo, de um trem para o outro.

Ficávamos esperando um trem hipotético, um trem que demorava. Um trem que nunca chegava. Que demorava seis, oito meses, às vezes três meses, se você tinha sorte. Quando chegava o trem, quem entrava? Os jovens mais fortes. Os mais velhos, as mulheres, os doentes e as grávidas ficavam para trás porque não podia entrar todo mundo. Eles não tinham força para subir. Alguns viajavam em cima do trem e alguém gritava quando via um túnel e todo mundo se deitava. Quem não fazia batia a cabeça e ficava pelos trilhos. Essa linha de trem se tornou um cemitério dessas pessoas fugindo dos seus próprios países (YVES, Charitas/Niterói, junho de 2018).

Aos 10 anos, foi capturado junto com amigos e primos, enquanto tentavam achar comida em fazendas, e foram entregues ao exército. Tornou-se criança soldado por quatro anos, os dois primeiros de treinamento e os dois últimos anos na guerra. “*O banguê-banguê não era videogame, era coisa de verdade, era real*” (YVES, Centro, junho de 2018).

Em 2008, já com 18 anos, Yves conseguiu localizar o pai via uma rede social. Já não tinha notícias dele há algum tempo e pensava que ele havia morrido. Foram nove anos até reencontrá-lo num grupo do Facebook. Por meio de uma ação do Acnur e da ONU chamada reunião familiar, ele pode reencontrar o pai, que estava em situação de refúgio no Brasil.

Yves, um irmão, duas irmãs e dois sobrinhos se reuniram e foram morar em Gramacho, onde estava o pai. No Brasil, seu pai concluiu o doutorado e chegou até a estagiar na Ordem dos Advogados do Brasil (OAB). Hoje vive em Angola. “*Meu pai foi morar em Gramacho por questões financeiras porque era bem mais barato morar lá. É um lugar que quando cheguei não gostei. Não achei muita diferença para o Congo*”, pontua Yves (Charitas/Niterói, junho de 2018), que durante seus deslocamentos conseguiu, ainda sim, concluir o ensino médio. Sua mãe

hoje vive na França. Tal como apontou Gilroy, Yves desde cedo precisou enfrentar o ato de lidar com o de pertencer.

A relação da cultura com o lugar, suas implícitas “ecologias de pertencimento” e sua persistente dinâmica imperial, colonial e pós-colonial estão todas sob um novo escrutínio. No entanto, este interesse renovado não implica fazer a cultura regredir ao culturalismo nem outras celebrações prematuras ou permanentes. Utilizei o modelo do Atlântico negro para identificar outras possibilidades e interpretações. As culturas do Atlântico negro criaram veículos de consolação através da mediação do sofrimento. Elas especificam formas estéticas e contraestéticas e uma distinta dramaturgia da recordação que caracteristicamente separam a genealogia da geografia, e o ato de lidar com o de pertencer (GILROY, 2012, p. 13).

Os versos cantados em lingala por Yves, Ruth e Mariama remetem à África como a mãe, a matriarca da família. “Salaozonga, mamaeee” traduz o breve retorno para aquele lugar de pertencimento: a casa. “O que falar de casa? *A casa é aquela visão infantil e boa que eu tinha do lugar de onde saí. Para mim, a casa é a África*” (YVES, Centro, junho de 2018). O feminino é narrado pelo Terremoto Clandestino por meio do chamado pela mãe África e no reencontro com a casa. Muitos dos integrantes do bloco musical estão à procura desse lar, dessa casa. São narrativas de reinvenção do espaço. O feminino é a casa, a primeira casa é a mãe. A mulher representa a África, a continuação da linhagem, da família.

A casa como o tempo-lugar materno. A casa como o reino da mãe. A casa é a morada do sagrado. A casa é segurança. A casa como refúgio. É desse lugar simbolicamente feminino de estabilidade e segurança a que todos querem voltar. O retorno à casa é o retorno a si, às raízes. Nós somos a casa. Como destacou a pesquisadora Érika Nascimento ao analisar, em sua dissertação de mestrado, o significado da casa da avó, que se tornou um centro cultural, na Baixada Fluminense. Para ela, “a casa é essa mistura de vidas, adaptações, mutabilidades e tempos que são compartilhadas nas mais diversas narrativas” (NASCIMENTO, 2016, p. 90).

Ao longo dos anos que tentamos adentrar através das transformações da casa de Dona Ana e das práticas que envolvem todos os membros da família e vizinhança, estamos falando também de uma casa e tudo que pode ser atribuído a ela: um lar, abrigo, habitar, um lugar que abriga uma família. Uma casa que também foge ao comum das casas do bairro, com grafites espalhados por seus muros, sessões de cineclube, rodas de capoeira, festas, exposições e lar de Dida e seus filhos. Uma casa que resiste ao tempo e se recria da forma e da lógica, principalmente da lógica da gambiarra, que precisa para criar um experienciar de novas possibilidades de vida, novos mundos (NASCIMENTO, 2016, p. 90)

A pesquisadora e psicanalista Aline Bemfica organizou o 1º Simpósio Internacional sobre migrações, refúgios e laços culturais¹¹⁰, realizado em junho de 2018, no Centro. Bemfica

¹¹⁰ O 1º Simpósio Internacional sobre Migrações, Refúgios e Laços Culturais foi realizado na Escola Superior de Desenho Industrial da Uerj, no Centro, em junho de 2018, com rodas de conversas e oficinas. O simpósio foi uma ação da pesquisa/projeto de pós-doutorado em teoria psicanalítica na UFRJ intitulada “Adolescência, errâncias e

desenvolveu a pesquisa com três imigrantes e refugiados: o congolês Yves, o haitiano Bob e o moçambicano Cossa. Esse simpósio foi o meu primeiro dia de pesquisa de campo do mestrado. Foi lá que conheci Yves e Bob (futuros integrantes do Terremoto Clandestino) e passei a acompanhá-los durante todo o percurso da pesquisa da dissertação. No trabalho que desenvolveu, Bemfica investigou o significado da casa e enfatizou como é fundamental dar lugar à cultura de cada um para que se possa construir o mínimo de pertencimento.

Quando desloca-se, perde-se o chão, mas não significa perder as raízes. É preciso saber de onde se veio, para que se possa, então, ter seu ponto para onde se orientar. É preciso colocar os pés no chão para se sentir enquanto pessoa. Isso localiza que é preciso construir palavras com um chão de letras para que possa, a cada vez, construir uma casa. Nascer sem tudo que tinha antes. Quando você se perder, permita-se buscar suas raízes. Talvez ali possa saber um pouco de onde você veio (BEMFICA, 2018).

O que uniu os integrantes do Terremoto Clandestino, cada um vindo de um país diferente, foi a música. É a música os leva para casa, que os ajuda a construir um sentimento de pertencimento. A casa representa a morada do acolhimento, a morada dos sonhos, é o local onde, simbolicamente, vive a mãe África. É nesse duplo feminino da casa e da mãe África que está sendo construída as bases do Terremoto Clandestino.

3.6 – Escutem as mulheres: 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, D., 2019, p. 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 – “Salaozonga, mamaeee / Salaozonga, mamaeee / Bana ba leli yo na nzembo / Salaozonga” –, 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:

a cultura como ancoragem: o sujeito em face a segregação”, de autoria de Aline Bemfica e supervisão da professora Dra. Maria Cristina Poli. Disponível em: <https://migracoeserefugios.wordpress.com/>. Consultado em 22 de julho de 2020.

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 diária¹¹¹

Ruth compôs essa música em homenagem à luta das mulheres e suas formas de sobrevivências. 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 machistas, 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). A letra aborda a dor das mulheres, sobre como buscam respeito para se sentir feliz, de poder escrever e cantar o que se sente, as dores de uma mulher ao falar do que nos amedronta, não ser mais silenciada, reescrever nossas histórias trazendo à tona aquilo que foi apagado ou alterado. Gilroy (2012) aponta como a reflexão sobre gênero é fundamental na diáspora, de como a bio-política nacionalista interfere no corpo das mulheres.

As diferenças de gênero se tornam extremamente importantes nesta operação antipolítica, porque elas são o signo mais proeminente da irresistível hierarquia natural que deve ser restabelecida no centro da vida diária. As forças nada sagradas da bio-política nacionalista interferem nos corpos das mulheres, encarregados da reprodução da diferença étnica absoluta e da continuação de linhagens de sangue específico. A integridade da raça ou da nação portanto emerge como a integridade da masculinidade. Na verdade, ela só pode ser uma nação coesa se a versão correta da hierarquia de gênero foi instituída e reproduzida. A família é o eixo para essas operações tecnológicas. Ela conecta os homens e as mulheres, os garotos e as garotas à comunidade mais ampla a partir da qual eles devem se orientar se quiserem possuir uma pátria (GILROY, 2012, p. 19).

¹¹¹ Transcrição da letra da música composta por Ruth.

Alguns meses depois de Ruth ter me contado como compôs a letra da música, fiquei sabendo, por acaso, numa mesa de bar com alguns integrantes do Terremoto Clandestino, que a letra também tinha sido composta por Bob, mas inspirado na vida de Ruth, que estava sofrendo violência doméstica. Mas, em todas as apresentações do Terremoto Clandestino, é ela quem assume a autoria, assim como ao longo de toda a pesquisa, ela nunca me contou essa versão e também nunca a questioneei sobre isso. É como Gilberto Velho descreveu sobre a imigrante Catarina e suas metamorfoses: exercer um papel social depende de cada situação e ambiente onde se esteja (VELHO, 1994).

Sem dúvida, a rede de sociabilidade dos imigrantes portugueses tinha um peso importante na sua vida. No entanto, aprendeu a mudar de papel de acordo com o contexto. Não se deve entender esse aprendizado como um esforço deliberado e calculado. Efetivamente, havia uma transformação, uma espécie de metamorfose. A base desse processo foi a emergência de um projeto seu que, aos poucos, pode ser distinguindo do familiar, em função das interações inéditas. (VELHO, 1994, p. 47)

A todo momento, essas pessoas em situação de refúgio desempenham papéis de acordo suas redes de relações. Para o antropólogo Gilberto Velho, os projetos, assim como as pessoas, mudam. Ou as pessoas mudam através de seus projetos, ainda mais nas sociedades complexas, em que a transformação individual se dá ao longo do tempo e contextualmente. A mobilidade material e simbólica, a heterogeneidade, a fragmentação da sociedade hoje introduzem novas dimensões que põem em xeque todas as concepções de identidade social e consciência existencial, em tempos amplos. O repertório de papéis sociais condicionado em múltiplas realidades permitem uma leitura não linear da experiência sociocultural (VELHO, 1994).

Pierre Bourdieu observa que falar de uma história de vida é pelo menos pressupor - e isso não é pouco - que a vida é uma história e que, como no título de Maupassant, “uma vida é inseparavelmente o conjunto dos acontecimentos de uma existência individual concebida como uma história e o relato dessa história” (BOURDIEU, 1998, p. 183).

Tentar compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação a um “sujeito” cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações. Os acontecimentos biográficos se definem como colocações e deslocamentos no espaço social, isto é, mais precisamente nos diferentes estados sucessivos da estrutura da distribuição das diferentes espécies de capital que estão em jogo no campo considerado (BOURDIEU, 1998, p. 189-190).

Narrar as trajetórias e os projetos de Ruth e Mariama – assim como a experiência do Terremoto Clandestino – é narrar uma das versões daquelas mulheres. É meu olhar sobre elas,

do meu lugar de fala¹¹², a minha interpretação. É a minha escrita com a minha subjetividade somado ao que elas querem mostrar para mim, já que em uma vida cabem muitas outras vidas.

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).

Quem sou eu, uma pobre chicanita do fim do mundo, para pensar que poderia escrever? Como foi que me atrevi a tornar-me escritora enquanto me agachava nas plantações de tomate, curvando-me sob o sol escaldante, entorpecida numa letargia animal pelo calor, mãos inchadas e como é difícil para nós pensar que podemos escolher tornar-nos escritoras, muito mais sentir e acreditar que podemos! (ANZALDÚA, 2000, p. 230)

A canção segue com duas perguntas: “Quem vai curar essa dor das mulheres?” e “Quem vai ajudar nessa luta diária?”. Anzaldúa fala sobre a importância de escrever “quando estiver deprimida, brava, machucada, quando for possuída por paixão e amor. Quando não tiver outra saída senão escrever” (ANZALDÚA, 2000, p. 234). 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, p. 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, p. 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

¹¹² Como já citado na introdução e nos capítulos anteriores desta dissertação, “lugar de fala” é um termo trabalhado pela filósofa Djamila Ribeiro. Segundo a autora, “o lugar social não determina uma consciência discursiva sobre esse lugar. Porém, o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas” (RIBEIRO, 2017, p. 69).

luta contra o machismo e o feminicídio. As palavras de Ruth dialogam com as de Anzaldúa (2000), que destaca a importância de não deixar que rotulem as mulheres e de como devemos priorizar nossa própria escrita, a nossa fala, assim como 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, p. 64).

3.7 – Em moro dentro de mim. Eu sou um lugar ambulante

A música IntegraSom, depois da parte cantada por Ruth, tem uma virada. O ritmo muda, 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-tcha¹¹³

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, p.228).

Stuart Hall questiona-se sobre a relação de identidade e diáspora: “O que a experiência da diáspora causa a nossos modelos de identidade cultural? Como podemos conceber ou imaginar a identidade, a diferença e o pertencimento, após a diáspora?” (HALL, 2003, p. 30).

O conceito fechado de diáspora se apoia sobre uma concepção binária da diferença. Está fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de um “Outro” e de uma oposição rígida entre o dentro e o fora. Porém, as configurações sincretizadas da identidade cultural caribenha requerem a noção derridiana de *différance* – uma diferença que não funciona através de binarismos, fronteiras veladas que não separaram finalmente, mas são apenas *places de passage*, e significados que são posicionais e relacionais, sempre em deslize ao longo de um

¹¹³ Transcrição da letra da música composta por Yves (texto não publicado).

espectro sem começo nem fim. A diferença, sabemos, é essencial ao significado, e o significado é crucial à cultura (HALL, 2003, p. 36).

Utilizo o termo “identidade” para significar o ponto de encontro, o ponto de *sutura*, entre, por um lado, os discursos e as práticas que tentam nos “interpelar”, nos falar ou nos convocar para que assumamos nossos lugares como os sujeitos sociais de discursos particulares e, por outro lado, os processos que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos aos quais se pode “falar”. As identidades são, pois, pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós (Hall, 1995) [sic]. Elas são o resultado de uma bem sucedida articulação ou “fixação” do sujeito ao fluxo do discurso (HALL, 2000, p. 111).

Hall (2003) utiliza o conceito derridiano de *différance*¹¹⁴ para apontar como a diferença não pode ser construída a partir de binarismos e de como ela é fundamental ao significado e à cultura. A identidade, por sua vez, é o ponto de sutura dos discursos e das práticas e o processo de construção das subjetividades. Dialogando, portanto, com os conceitos propostos por Hall, podemos fazer uma leitura de que a música do Terremoto Clandestino composta por Yves narra a história de quem precisa se deslocar, abandonar a terra onde vive, mas que carrega consigo suas raízes, sua identidade e suas diferenças: “Eu moro dentro de mim / Eu sou um lugar ambulante / Eu levo o chão de onde vim”. Ao chegar no novo local, no novo chão, quem se encontra na condição de refugiado busca uma paz, apesar das tempestades e, também, das calmarias, como reforçou Yves em sua letra. Mas esse novo, como aponta Bhabha (1998), não é parte da divisão entre passado e presente ou entre arcaico e moderno.

O “novo” do discurso migrante ou minoritário tem de ser descoberto *in media res*: um novo que não é parte da divisão “progressista” entre passado e presente ou entre arcaico e moderno; tampouco é um “novo” que possa ser contido na mimese de “original e cópia”. Em ambos os casos, a imagem do novo é icônica em vez de enunciativa; em ambas as instâncias, a diferença temporal é representada como distância epistemológica ou mimética de uma fonte original. O novo da tradução cultural é semelhante ao que Walter Benjamin descreve como a “estrangeiridade das línguas” – aquele problema de representação inato à própria representação (BHABHA, 1998, p. 311).

O final da música mostra como a interculturalidade marca a vida de quem migra, Yves é o afrocarioca. Como afirma Elhajji, diásporas, pluripertencimentos, diversidade cultural e identitária fazem parte do mundo contemporâneo.

¹¹⁴ Como apontam Lopes, Facina e Silva (2019), “[Jacques] Derrida rasura a palavra diferença (*différence*, em francês) ao escrevê-la como *différance*, com um “erroneamente” colocado no lugar do e da grafia padrão. Do ponto de vista da fala, em francês não faz diferença nenhuma pronunciar *différence* ou *différance*. Ambas as palavras têm o mesmo som. Do ponto de vista da escrita, porém, o “erro” de grafia salta aos olhos, instaurando uma marca de instabilidade e rasura. Cabe ressaltar que é justamente no suplemento da fala – isto é, na escrita, vista como secundária e inautêntica por filósofos como Platão – que a *différance* se torna visível para Derrida. (...) No trabalho de Derrida, essa diferença sob rasura aponta para um sentido que não está fechado, que está aberto, que não tem um centro, que pode ser disseminado, que pode ter frutos inesperados (FACINA, LOPES E SILVA, 2019, p. 20).

De fato, pela sua condição transnacional, as comunidades diaspóricas aprendem a negociar seus direitos e defender suas reivindicações a partir de referenciais jurídicos e filosóficos de matriz humanista que supera as especificidades nacionais e regionais. Já que nem o pertencimento original nem a identificação de adoção são vividos com fatalismo e resignação, mas sim ‘elaborados’ enquanto opções voluntárias fundadas na *philia* consentida e não na obediência automática (ELHAJJI, 2013, p.150).

Nos ensaios e apresentações, enquanto a batida de funk marca o ritmo do que estar 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 afrocarrioca!*” (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 Pina¹¹⁵. Lá foi um dos locais onde os angolanos foram viver, na década de 1990, refugiados da guerra que assolava o país. Quando os congoleses chegaram ao local, nas décadas seguintes, pelo fato de serem do continente africano, eram comumente confundidos como angolanos. Essa brincadeira que Yves faz com as palavras nos faz refletir sobre o jogo de identidades e diferenças dos migrantes 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, p. 308).

Nas entrelinhas da canção, pode-se apontar como Yves também denúncia o racismo que o fixa num lugar, que homogeneiza muitas trajetórias daquelas pessoas em situação de refúgio oriundas de países do continente africano. O congolês relata que foi no Brasil que descobriu o racismo num dia que foi à Polícia Federal buscar um documento, pelo olhar e abordagem de um funcionário.

Tempos depois, Yves relatou o episódio numa palestra para alunos de engenharia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e relatou em um dos nossos encontros. Alguns dos alunos o questionaram: “Foi a primeira vez que você se viu como um preto? Você achava que era o que, azul Avatar?”. Yves, então, respondeu a tal comentário: “Não! Eu achava que era simplesmente um homem” (YVES, Charitas/Niterói, junho de 2018). O olhar do Outro

¹¹⁵ Como apontamos no capítulo um, Brás de Pina, bairro da Zona Norte do Rio de Janeiro, tornou-se um dos locais mais procurados para morar pelos congoleses que chegavam à cidade. A pesquisadora Maria Regina Petrus Tannuri (2010) observou tal feito em sua pesquisa de doutorado.

fixou Yves: ele é um refugiado. Ele é um refugiado vindo da África. Ele é um refugiado vindo da África e negro. Fanon aponta que o Outro, por meio de gestos, atitudes, olhares, fixa-o com um estabilizador (FANON, 2008,).

“Mamãe, olhe o preto, estou com medo!” Medo! Medo! E começavam a me temer. Quis gargalhar até sufocar, mas isso tornou-se impossível. Eu não aguentava mais, já sabia que existiam lendas, histórias, a história e, sobretudo, a historicidade que Jaspers havia me ensinado. Então o esquema corporal, atacado em vários pontos, desmoronou, cedendo lugar a um esquema epidérmico racial. No movimento, não se tratava mais de um conhecimento de meu corpo na terceira pessoa, mas em tripla pessoa (FANON, 2008, p. 105).

Os episódios narrados por Yves marcam o momento em que ele descobre sua negridão, processo semelhante que a escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adiche descreve em *Americanah* (2014), quando a personagem Ifemelu chega nos Estados Unidos para estudar e se descobre negra. Fanon desenvolve tal processo em *Pele negra, máscara branca* (2008).

Eu era ao mesmo tempo responsável pelo meu corpo, responsável pela minha raça, pelos meus ancestrais. Lancei sobre mim um olhar objetivo, descobri minha negridão, minhas características étnicas, – e então detonaram meu tímpano com a antropofagia, com o atraso mental o fetiche, as taras raciais, os negreiros, e sobretudo com “y’a bom banania” (FANON, 2008, p. 105-106).

E a resposta de Yves “Eu achava que era simplesmente um homem” revela como o ser negro está relacionado com o ser branco. Como observa Fanon: “Querida simplesmente ser um homem entre outros homens. Gostaria de ter chegado puro e jovem em um mundo nosso, ajudando a edificá-lo conjuntamente” (FANON, 2008, p. 106).

A ontologia, quando se admitir de uma vez por todas que ela deixa de lado a existência, não nos permite compreender o ser do negro. Pois o negro não tem mais de ser negro, mas sê-lo diante do branco. Alguns meterão na cabeça que devem nos lembrar que a situação tem um duplo sentido. Respondemos que não é verdade. Aos olhos do branco, o negro não tem resistência ontológica. De um dia para o outro, os pretos tiveram de se situar diante de dois sistemas de referência. Sua metafísica ou, menos pretensiosamente, seus costumes e instâncias de referência foram abolidos porque estavam em contradição com uma civilização que não conheciam e que lhes foi imposta (FANON, 2008, p. 104).

No artigo *Uma pobreza exótica* (1991), escrito no tempo em que passou no Brasil, nos anos 1990, Sayad aponta que o fenômeno migratório por muito tempo foi sinônimo de pobreza. De acordo com o autor argelino, diferenças culturais, religiosas, raciais aumentam o estigma do migrante (SAYAD, 1991).

Parceiros entre si, o patronato, os serviços sociais públicos e privados e os serviços policiais tinham interesse específico no dispositivo em vias de instalação. As expectativas de todos eram atendidas por esse agrupamento efetuado na base de características que poderíamos considerar étnicas, comuns a trabalhadores que se pretende distinguir de todos os outros, sugerindo que eles sejam distintos dos outros e que, por essa razão, também sejam levados a se distinguir dos outros. Não se trata apenas de trabalhadores imigrantes, de trabalhadores imigrantes de uma mesma

origem geográfica (Argélia e, mais amplamente, África do Norte) ou ‘cultural’ (imigrantes ‘árabes’; imigrantes com a reputação, certa ou errada, de partilharem a mesma língua, a mesma religião), mas de trabalhadores imigrantes que, para além de todo esse fundo comum, partilham durante sua imigração, até antes de sua imigração e independentemente de sua condição comum de imigrantes, a condição de colonizados, sendo esta em boa parte a causa daquela (SAYAD, 1991, p. s/n).

A pessoa em situação de refúgio ou o imigrante cantado nos versos do Terremoto Clandestino é aquele ou aquela que busca à diversidade, que leva o chão, as raízes de onde partiu dentro de si, como “um lugar ambulante” (YVES, 2019). E que buscam no lugar da identidade e da diferença o sentido de pertencimento.

3.8 – Pode o refugiado falar? E cantar e dançar?

Os shows que o Terremoto Clandestino fez até o momento, revelam também um percurso de deslocamento do grupo pela cidade do Rio de Janeiro. 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.

Nesse transitar entre letramentos, a língua deixa de ser um código formal exterior, transformando-se numa forma de ação no mundo, uma prática fundamentalmente dialógica de engajamento com o outro. Parafraseando MC Janafina, nas ruas, a palavra vira arma, pois se expande e se democratiza.

Para nós, sobreviver, além de implicar movimento, é uma forma de criticar binarismos como viver e morrer. Derrida (1979, p. 89) argumenta que a sobrevivência está para além da dicotomia moderna “viver/morrer: “o sobreviver transborda, ao mesmo tempo, o viver e o morrer, suplementando-os, um e outro, como um sobressalto e um alívio temporário, parando a vida e a morte e ao mesmo tempo” (FACINA, LOPES E SILVA, 2019, p. 49).

O primeiro show do Terremoto Clandestino aconteceu em 23 de fevereiro de 2019, e marcou o lançamento do grupo. O evento foi organizado pela Mawon e a escolha do local não foi por acaso: o Museu da História e Cultura Afro-Brasileira (Muhcab), na Gamboa. O Muhcab faz parte da região da Pequena África, na Zona Portuária. Na página do Facebook, a instituição se define como um local “destinado à reparação da escravidão negra brasileira, valorizando a liberdade como premissa de construção da igualdade racial”¹¹⁶.

¹¹⁶ Página do Muhcab no Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/muhcab.rio/> . Consultado em: 18 de julho de 2020.

Por tanto, fazer o lançamento do Terremoto Clandestino naquele espaço já sugere, desde o início, o compromisso do coletivo com lutas que caminham junto com a questão migratória, como o racismo e processos identitários. Em *Da Diáspora: identidades e mediações culturais* (2003), Hall faz uma análise da relação da arte no Caribe com “o fato da negritude”, tal como apontou Fanon em *Pele negra, máscaras brancas* (2008). Pode-se sugerir que processo semelhante também acontece na América Latina.

Cada movimento social e cada desenvolvimento criativo nas artes do Caribe neste século começaram com esse movimento de tradução do reencontro com as tradições afro-caribenhas ou o incluíram. Não porque a África seja um ponto de referência antropológico fixo – a referência hífenizada já marca o funcionamento do processo de diáspora, a forma como a “África” foi apropriada e transformada pelo sistema de engenho do Novo Mundo. A razão para isso é que a “África” é o significante, a metáfora, para aquela dimensão da nossa sociedade e história que foi maciçamente suprimida, sistematicamente desonrada e incessantemente negada e isso, apesar de tudo o que ocorreu, permanece assim. Essa dimensão constitui aquilo que Frantz Fanon denominou “o fato da negritude”. A raça permanece, apesar de tudo, o segredo culposo, o código oculto, o trauma indizível, no Caribe. É a “África” que tem o tornado “pronunciável”, enquanto condição social e cultural de nossa existência (HALL, 2003, p. 45).

No dia do lançamento do Terremoto Clandestino, Mariama também expôs os produtos da Sabaly para venda e doou uma saia para a rifa que foi feita no local – cuja responsabilidade de vender era minha durante a apresentação do bloco. Como o evento era gratuito, o dinheiro da rifa foi destinado a pagar o transporte e alimentação dos músicos do Terremoto Clandestino, já que não receberam cachê. Além de Mariama, havia outros expositores de roupas e artesanato e de comida. Todos os imigrantes ou pessoas em situação de refúgio. Num dos salões do museu, houve a apresentação oficial do Terremoto Clandestino. Todos os membros do grupo foram convidados a falar, mas só alguns quiseram. Outros preferiram ficar no lugar de escuta. Havia também representantes das secretarias de Assistência Social e de Direitos Humanos do município e do estado do Rio de Janeiro e da Cáritas, que também foram convidados a pronunciar algumas palavras.

Após a apresentação formal, todos foram chamados para ir para a rua, em frente ao Muhcab. Como um desfile de carnaval, o bloco Bésame Mucho¹¹⁷ – formado por imigrantes latinos – estava fazendo o show de abertura do evento. Todos entraram para o pátio do museu, transformando aquele lugar histórico num baile de carnaval. Depois, foi a vez do Terremoto Clandestino. Toda a aparelhagem musical quem levou foi o brasileiro Fred, um dos integrantes

¹¹⁷ O bloco de carnaval Bésame mucho foi criado em 2012 e é formado, em sua maioria, por imigrantes de diferentes países latino-americanos. Seu repertório é composto por ritmos latinos, brasileiros e afro-caribenhos. Disponível em: <https://www.facebook.com/blocobesamemucho/>. Acesso em 22 de julho de 2020.

do bloco. Yves foi quem abriu o show explicando o que significa ‘Salaozonga’. Ruth puxou o coro à capela e foi ensinando a quem estava presente a falar em lingala. Os músicos foram entrando aos poucos. Após o treino com o público, Bob assumiu o microfone para explicar o uso do koni e a importância do instrumento para abrir os ensaios e shows do bloco.

Porque antes do celular, antes do e-mail, a gente usava só isso para se comunicar. Até hoje na minha cidade, quando vai ter uma reunião, quando vai ter um furacão, algumas coisas, então, vem a liderança passa isso e todo mundo já sabe é um alerta. Se vai ter um protesto, a galera passa isso, já simboliza que vai arrebentar. Então, esse instrumento simboliza a nossa independência também no Haiti. Tem um cara que chama Nèg Mawon, foi o primeiro escravo que usa isso para chamar a galera para fugir e para voltar depois para matar os franceses [público aplaude]. Na nossa banda tem um francês aí também. Viva a diversidade! [O francês] quer falar alguma coisa? Nada! Ele vai só tocar... (BOB, Gamboa, fevereiro de 2019).

Quando entrou a batida de funk, uma menina negra entrou na roda de improviso e começou a dançar numa explosão de alegria e reencontro ancestral. Yves se juntou a ela e o público presente aplaudiu muito. Nos ensaios e apresentações do Terremoto Clandestino, o momento do funk costuma ser um dos mais animados.

Expressão diaspórica da juventude negra do Rio de Janeiro, o funk é um fazer artístico e uma forma de letramento – como tantos outros – que pode ser pensado a partir da diferença, como arte/escrita que vem daqueles com quem reconhecemos que temos demandas por justiça comuns, mas que falam o que não queremos ouvir, ou que não toleramos ouvir (FACINA, LOPES e SILVA, 2019, p. 23).

A segunda apresentação do Terremoto Clandestino foi num domingo de bastante sol, no dia 10 de março de 2019, na parte da tarde. Depois do evento da Muhcab, os integrantes do Terremoto Clandestino ficaram muito felizes com a repercussão. Como estávamos em pleno verão, próximo do carnaval, o argentino Martin articulou com alguns membros do bloco Tambores de Olokun¹¹⁸ para o Terremoto Clandestino fazer uma apresentação durante o ensaio deles. No verão, o Tambores de Olokun ensaia na Praia do Flamengo há alguns anos e já tem um público cativo.

No dia do show, a concentração do Terremoto Clandestino foi no Posto 2 da Praia do Flamengo. De improviso, decidiu-se fazer um cortejo, caminhando até o local do ensaio do Tambores de Olokun, no Posto 3. Foi a primeira vez que foi feito o gesto que se tornou símbolo do bloco, inclusive é a foto da capa do Facebook oficial do Terremoto Clandestino: a união das mãos em círculo (figura 15). Antes de cada apresentação, eles se juntam para fazer tal gesto.

¹¹⁸ No Facebook do Tambores de Olokun, criado em 2012, diz que “é um grupo percussivo e de dança que tem como inspiração e referência a linguagem do candomblé e da formação dos maracatus de baque virado do Recife”. Disponível em: <https://www.facebook.com/TamboresDeOlokun/>. Acesso em 22 de julho de 2020.

Figura 15: Gesto de uniam das mãos antes dos shows do Terremoto Clandestino



Fonte: Acervo pessoal da autora, 10 de março de 2019.

O bloco Terremoto Clandestino seguiu caminhando pela orla, cantando a capela. O público foi acompanhando até se misturarem às outras pessoas que estavam no local para o ensaio do Tambores de Olukun. Mariama abriu o show explicando brevemente quem são: *“Tá todo mundo animado para fazer algo diferente hoje? Esse bloco não é uma coisa comum, esse bloco é formado por imigrantes e refugiados e brasileiros também. A gente se misturou e criou o Terremoto Clandestino”* (MARIAMA, Flamengo, março de 2019).

Além das explicações sobre as músicas, ao longo da apresentação, Ruth e Yves também ensinam ao público a cantar e dançar. Aos poucos, repassaram trecho por trecho da letra, a capela. Ao final da apresentação, Mariama fez uma emocionada fala de encerramento, que se tornou uma marca registrada nos shows do Terremoto Clandestino. Costumam ser depoimentos fortes, de experiências vividas por quem está falando. Neste dia da apresentação da Praia do Flamengo, Mariama levantou questionamentos contra privilégios, xenofobia, racismo e feminicídio e chamou a todos a se juntaram 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 lésbica 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).

À medida que aconteceram as apresentações, os integrantes do Terremoto Clandestino foram se firmando ainda mais na proposta do bloco, de levar por meio da música e da dança as pautas que são tão caras a eles. No show de 30 de março de 2019, o grupo foi convidado pelos organizadores da Feira Chega Junto¹¹⁹, em Botafogo, para fazerem um show. Dessa vez, recebendo cachê, mesmo que um valor simbólico. A Feira Chega Junto é realizada desde 2016, no último sábado de cada mês, nos jardins da Igreja Anglicana Christ Church Rio, numa parceria entre a Junta Local¹²⁰ e a Cáritas RJ¹²¹. O evento reúne comida e música produzida por pessoas em situação de refúgio e imigrantes e se tornou uma referência de atividade cultural que divulga o trabalho deles e delas.

Da mesma forma que na apresentação na Praia do Flamengo, o show do Terremoto Clandestino também começou com um cortejo, em uma das pontas da feira Chega Junto, cujas barracas estão dispostas lado a lado formando um caminho. Músicos e cantores foram caminhando e cantando até chegarem aos degraus da igreja, que fica no centro do pátio. O público que estava disperso pelas barraquinhas foi se aglomerando em frente ao espaço.

Dessa vez, foi Ruth quem abriu ao show e apontou em sua fala o passeio que a música que cantam faz. “*Esse é o Terremoto Clandestino que reúne todas as nacionalidades do mundo. A nossa música começa na Angola, chega no Congo e vai no Haiti, queremos que você aprenda junto com a gente*” (RUTH, Botafogo, março de 2019). A música que rompe fronteiras reais e simbólicas – até mesmo as fronteiras do coração –, desloca-se por diferentes localidades, como narrou Rushdie em *O chão que ela pisa* (1999).

Nós encontramos um chão onde fincar. Na Índia, esse lugar obcecado com lugar, com vincular-se ao seu lugar, saber o seu lugar, quase sempre nos atribuem esse território, e pronto, nada de discussão, siga em frente. Mas Ormus, Vina e eu não podíamos aceitar isso, nós nos soltamos. Dentre as grandes lutas do homem, bem/mal, razão/desrazão, etc., há também esse poderoso conflito entre a fantasia do Lar e a fantasia do Mundo, o sonho das raízes e a miragem da viagem. E se você fosse Ormus Cama, se você fosse Vina Apsara, cujas canções podiam atravessar todas as fronteiras, até mesmo as fronteiras do coração das pessoas, então você talvez acreditasse que se pode pular sobre qualquer chão, que qualquer fronteira pode desmoronar diante do feitiço da melodia. E lá iria você, sem chão, para além da família e do clã e da nação e da raça, voando, intocável, por cima dos campos

¹¹⁹ A Feira Chega Junto tornou-se uma importante manifestação cultural para exposição de trabalhos das pessoas em situação de refúgio no Rio de Janeiro. Há pesquisadores que estão se debruçando especificamente sobre o tema, como Conceição Aparecida Nascimento de Souza que está desenvolvendo sua tese de doutorado em Comunicação na UERJ sobre a Chega Junto. Conheci o trabalho da Conceição na disciplina que cursei no PPGCOM/UFRJ, ministrada pelo professor Mohammed ElHajji. Para saber mais sobre a feira, uma sugestão é o artigo que ela publicou na revista Naus: <https://www.revistas.ponteditora.org/index.php/naus/article/view/187/138>.

¹²⁰ A Junta Local reúne, desde 2014 no Rio de Janeiro, pequenos produtores numa plataforma que busca pela alimentação saudável e mais acessível. Sua proposta é de funcionar como uma plataforma, com feiras, eventos e vendas online. Disponível em: <https://juntalocal.com/sobre>. Acesso em 23 de julho de 2020.

¹²¹ A Cáritas RJ é uma instituição sem fins lucrativos responsável pelo programa de Atendimento a Refugiados e Solicitantes de Refúgio, com apoio do Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados (Acnur). Disponível em: <http://www.caritas-rj.org.br/>. Acesso em 15 de maio de 2020.

minados do tabu, até se ver finalmente no último portal, na mais proibida de todas as portas (RUSHDIE, 1999, p. 60).

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 no Sesc de São Gonçalo. Em todas eles receberam cachê e ajuda de custo para transporte e alimentação, dando um caráter mais profissional às apresentações. Além da música IntegraSom, o repertório foi sendo 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 aprendizagem. 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, aquele tremor de terra reverberava na busca por deslocar fronteiras e aproximar a todos, inquietar, questionar. E 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).

Poucos dias depois, em 29 de junho de 2019, uma versão menor do Terremoto Clandestino, com poucos integrantes, se apresentou na Feira Internacional RIR – Retirantes,

Imigrantes e Refugiados, realizada na Biblioteca Parque da Rocinha, numa parceria da Mawon com outras instituições. O evento ocorreu aos moldes da Feira Chega Junto, com barraquinhas de comida, roupa e artesanato. Mariama fez o desfile com roupas e acessórios da Sabaly e, na sequência, houve a apresentação do Terremoto Clandestino. Diferente de outras apresentações, naquele dia, público e músicos se misturaram dançando e cantando numa festa em que todos pareciam estar entregues àquelas músicas, conectando-se com aquela ancestralidade, numa ressignificação daquele espaço-tempo, que deixava todos bem à vontade.

Spivak desafia os discursos hegemônicos ao apontar como os silenciamentos são impostos historicamente aos subalternos. A autora indiana destaca que a categoria subalterno não pode se referir 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, p. 12).

Em uma das passagens de sua tese de doutorado *Funk-se quem quiser no batidão negro da cidade carioca* (2010), a pesquisadora Adriana Lopes narra o dia em “o parlamento cantou” na Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (Alerj)¹²². De acordo com Lopes, “tratava-se de um dia histórico, pois a Alerj recebia sujeitos que lhe pareciam, até então, invisíveis. Ali, estavam MCs, DJs, produtores e empresários do funk. Aqueles para o quem o funk é sobretudo uma forma de trabalho” (LOPES, 2010, p. 60).

Na ocasião, como destacou a pesquisadora, as esferas artística e política estavam juntas no mesmo espaço físico e simbólico debatendo a criação de uma lei estadual na qual o funk seria reconhecido como uma das maiores manifestações culturais da cidade do Rio de Janeiro.

Acostumados com uma esfera pública que se constituiu, ao longo da história, longe dos formatos dos partidos políticos, dos sindicatos e da cultura letrada, a massa funkeira respondera àquelas falas com o maior e, talvez, o único capital cultural que possuem: a sua arte. Alguns MCs, ao fundo da plenária, começaram a entoar os versos do famoso funk “Rap do Silva” contagiando a todos e fazendo com que aquele parlamento cantasse. A plenária ficou toda de pé, muito sujeitos estendiam os braços e de punho fechado cantavam os seguintes versos: “o funk não é modismo/é uma necessidade/é pra calar os gemidos que existem nessa cidade.” (LOPES, 2010, p. 62).

Os funkeiros preencheram a Alerj com seus versos e ali, naquela plenária, ouve um processo de escuta por meio da arte. Há uma parte da tese de Lopes (2010) intitulada “Pode o

¹²² A audiência pública da Comissão de Defesa dos Direitos Humanos e Cidadania da ALERJ, em parceria com a Comissão de Cultura, foi realizada em 25 de agosto de 2009, tendo como presidente da sessão o deputado estadual Marcelo Freixo. A pesquisadora Adriana Facina, o pesquisador Hermano Vianna, a cantora Fernanda Abreu, o presidente da APAFunk MC Leonardo, entre outros, participaram das mesas de trabalho. Disponível em: <http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/compcom.nsf/e36c0566701326d503256810007413ca/4058671eb759c623832576500077fe82?OpenDocument>. Acesso em 25 de julho de 2020.

subalterno ser ouvido?”, que reformula a questão proposta por Spivak. Lopes aponta que a capacidade de escuta, de diálogo e de mediação entre linguagens é o importante numa pesquisa etnográfica. Podemos apontar, assim, uma relação dos funkeiros – também negros em sua maioria – com as pessoas em situação de refúgio, apontando para essa lacuna de escuta para essas vozes marginalizadas no mundo.

Nesse movimento do Terremoto Clandestino, não basta apenas ter voz, tal como questionou Spivak em *Pode o subalterno falar?* (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 até mesmo de xenofobia. Estar em condição 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.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O curta “Ari e yo”¹²³ narra o encontro entre uma brasileira, paraense, que vai para Cuba fazer um curso de documentário, na Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV), e uma menina cubana de 9 anos, que mora no Pueblo Textil, um pequeno povoado que se formou em torno de uma grande fábrica de tecidos norte-americana.

Como não sabia falar espanhol, a proposta da realizadora Adriana de Faria foi que Ari ensinasse algumas palavras para ela e que a menina pudesse, também, aprender algumas palavras em português. Enquanto caminha pelo povoado, segurando o gravador de som na mão, Ari ensina o que é *escuela* (escola), *garaje* (garagem), *cerdo* (porco).

A paisagem no entorno vai sendo apresentada nessa caminhada e revela um povoado marcado pelos rastros do passado. As paredes descascadas dos prédios, o mato alto do jardim, os brinquedos velhos no parquinho, o carro abandonado. Parece uma cidade em ruínas. Até que a menina resolve entrar numa caverna perdida em meio àquela paisagem e o filme toma outro rumo. Ari passa, então, a apresentar a sua forma de ver e estar no mundo, a sua imaginação, cria e recria histórias, ressignifica memórias, enquanto costura caminhos pela caverna e reinventa saídas. A ruína é como uma estrada para a transformação.

Assisti ao curta-documental em meio ao processo de escrita desta dissertação. Estive na EICTV, em 2004, logo após me formar na graduação de jornalismo. Morei na escola de cinema cubana – fundada, em 1986, pelo colombiano Gabriel García Márquez, o argentino Fernando Birri e o cubano Julio García Espinosa –, por quatro meses. Foi minha primeira experiência vivendo fora do país. Foi como um reencontro assistir ao curta. Um reencontro comigo mesma.

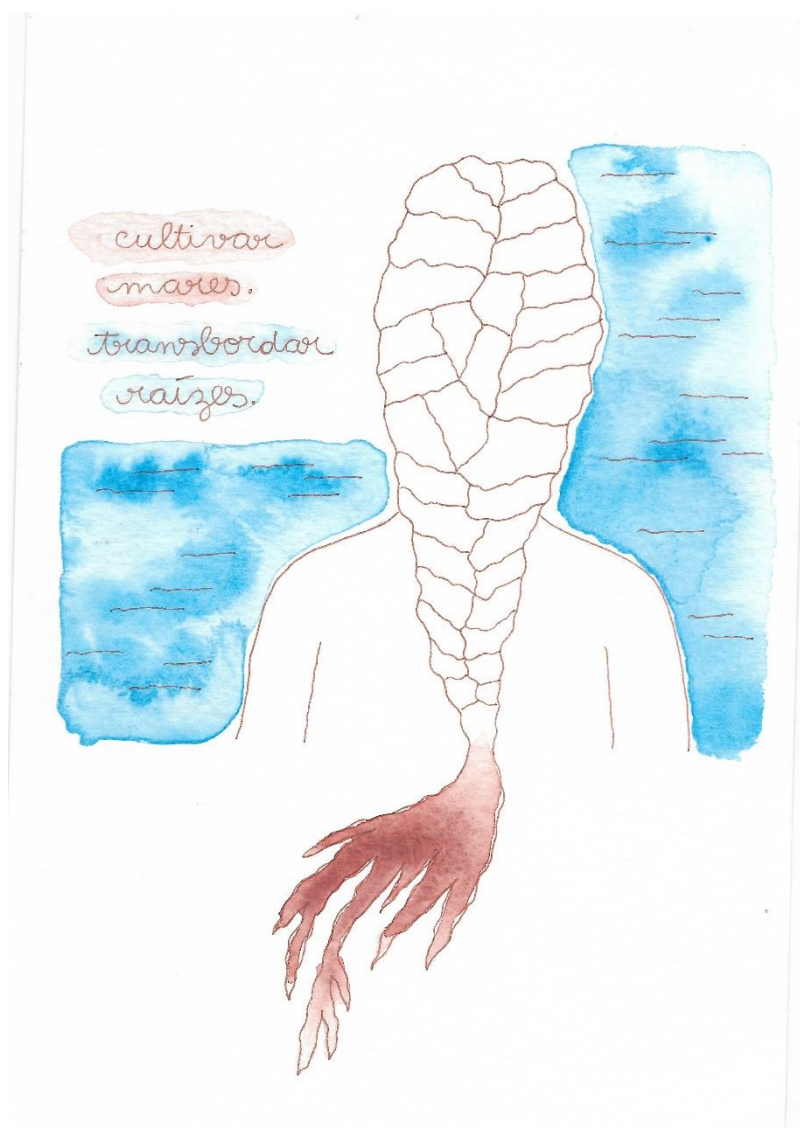
Foi Ari quem convidou Adriana a entrar na caverna. Mas, se antes a cineasta estava encantada com aquele povoado cubano apresentado pela menina, aquela passagem marca uma mudança. É quando ela sai da posição de realizadora e se permite afetar por aquela versão de mundo apresentado. É quando ela passa a ter a escuta para o que Ari de fato queria contar.

Para encontrar a escuta necessária para ouvir – e ver, e sentir e tatear – outros mundos, precisei me deixar caminhar por entre as diversas rotas, buscar novas saídas, entrar nas cavernas de Ruth e Mariama para que pudesse compreender o que estava além da superfície desta pesquisa. Esta dissertação é, portanto, resultado desses encontros. Encontro do feminino. Encontro de práticas de cura. Encontro de versões de nós mesmos.

¹²³ Trailer do curta “Ari e yo” (2019): <https://vimeo.com/371872318>.

Em agosto de 2019, ganhei de presente da amiga Dandara Tinoco uma pintura que ela fez em aquarela para mim. Ao ver a imagem, emocionei-me muitíssimo, pois ela representa também alguns encontros e reencontros que tive ao longo desse processo. Na pintura, uma mulher de tranças observa o mar. A ponta de seu cabelo, transforma-se em raízes. As palavras na pintura dizem: Cultivar mares. Transbordar raízes.

Figura 16: Pintura Cultivar mares. Transbordar raízes.



Fonte: Reprodução da pintura de Dandara Tinoco

A história dessa imagem começa em 2016, ano em que enfrento uma violência contra meu corpo. No ano seguinte, quando se aproximava a data de um ano daquele episódio tão doloroso, resolvi que queria ressignificar aquele dia. Se meu corpo ficara marcado pela dor,

queria, naquele momento, mudar o registro. Marcar o corpo de uma outra forma. Resolvi fazer uma tatuagem. Nela, uma mulher de tranças segura um vaso com arrudas. A mulher da minha tatuagem está cultivando a planta, como quem cultiva a si mesmo.

Dandara é uma amiga baiana, como eu. Nos conhecemos na redação de um jornal impresso, no Rio de Janeiro. Foi com ela que estava começando a desenvolver um projeto sobre pessoas em situação de refúgio. Chegamos a ir juntas, pela primeira vez, para Brás de Pina, local onde vive a maior parte da comunidade congoleza. O projeto acabou não saindo, mas, na ocasião, estava trabalhando com a Adriana Facina, minha amiga e hoje orientadora, e ela me falou, pela primeira vez, sobre o Programa de Pós-graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT). O trabalho que Adriana e eu realizávamos era de um mapeamento cultural de alguns municípios à margem da Estrada de Ferro Vitória a Minas. Aquilo que parecia ser uma grande coincidência, mudou os rumos da minha vida. Resolvi, então, escrever um projeto para o mestrado de mapeamento cultural dos congolezes em situação de refúgio, no Rio de Janeiro. Unindo, assim, as duas pesquisas que me motivavam e me inspiravam naquele momento.

Mas a dissertação seguiu outros caminhos, encontrei outras encruzilhadas. Decidi, então, não fazer mais um mapeamento cultural. Porém, conforme segui com a pesquisa, os caminhos que percorria, acabaram por revelar que parte da metodologia que usava era a de realização de um mapeamento cultural das pessoas em situação de refúgio, no Rio de Janeiro. Pois, de 2018 a 2020, tentei estar presente em diversos eventos culturais realizados por ou para pessoas em situação de refúgio. Acompanhei apresentações de música, teatro, cinema, feiras, comida, artesanato, moda... Foram muitos, em bairros variados da cidade, passando pela Zona Norte, Zona Sul, Centro.

Assim, pude observar que há, no Rio de Janeiro, diversas atividades culturais para a promoção do tema refúgio. Esses eventos dividem-se entre fixos, por já fazerem parte do calendário da cidade, e esporádicos, quando ocorrem de forma isolada e apenas uma vez. São promovidos pelas secretarias de cultura ou de direitos humanos do município e/ou estado do Rio de Janeiro, por empresas privadas, ONGs e pesquisadores vinculados a grupos de estudo sobre o tema. Há, também, atividades pontuais produzidas pelas próprias pessoas em situação de refúgio e imigrantes.

Um dos eventos fixos é a feira gastronômica e de artesanato Chega Junto, realizada uma vez por mês, em Botafogo. Outra atividade cultural que se tonou fixa no calendário é o evento de celebração do Dia do Refugiado, em 20 de junho. Durante esses mais de dois anos de

pesquisa, foi possível observar um crescimento dos eventos sobre a temática do refúgio, no Rio de Janeiro.

Em uma das apresentações do bloco musical Terremoto Clandestino que estava acompanhando, na Zona Sul da cidade, uma emissora de televisão chegou para fazer uma reportagem sobre o evento para ser veiculada num telejornal. Além da música, havia outras atividades como oficinas de turbantes e de caligrafia árabe. A equipe de filmagem se preparava para entrevistar o diretor de marketing da empresa que promoveu o evento quando aconteceu uma situação complexa, não tão comum, mas que me marcou e me fez pensar muito sobre os objetivos de se realizar uma pesquisa e eventos sobre a temática do refúgio.

Uma africana em situação de refúgio – que prefiro não identificar quem é, nem seu país de origem, para não a expor – ministrava uma oficina de turbantes. Ao perceber pela posição da câmera que iria aparecer na filmagem, durante a entrevista que a emissora de televisão faria, esquivou-se e deslocou-se para outra parte da tenda onde realizava a oficina. O diretor de marketing que ia ser o próximo a dar a entrevista, a chamou com um “psiu” e pediu para que ela se reposicionasse, pois queria que aquela mulher negra com vestido de tecido africano aparecesse ao fundo da imagem que ia ser gravada, que ela fosse emoldurada naquele quadro.

Ele não sabia o seu nome, de onde era, sua história e sua trajetória. Não perguntou nada, nem se aproximou. Mostrou-se, apenas, preocupado em passar uma imagem de uma marca acolhedora em cima de pessoas em situação de refúgio, mostrando como aquela empresa estava fazendo uma “boa ação” ajudando na causa. Vi aquela situação como uma metáfora da moldura que Georg Simmel, ao debater sobre a função da moldura na obra de arte, observa os limites que ela impõe ao quadro, fazendo com que a obra de arte se encerre nela mesma.

A função da moldura consiste na simbolização e afirmação da dupla função do limite da obra de arte. A moldura exclui da obra de arte todo o ambiente e também o espectador e, assim, ajuda a posicioná-la a uma distância necessária para seu consumo estético. A distância de um ser em relação a nós mesmos significa, em tudo que diz respeito à alma, a unidade deste ser em si mesmo. Pois apenas na medida em que um ser é encerrado em si mesmo, ele possui aquele espaço inacessível por todos, aquele “ser por si mesmo” através do qual ele se resguarda dos outros (SIMMEL, 2016).

O pedido do diretor de marketing para que a fazedora de cultura em situação de refúgio compusesse o quadro, fizesse parte daquela obra, a fixava no fundo daquele enquadramento. A situação poderia ser lida, num primeiro momento, como um fato isolado. Porém, quando fui conversar com aquela mulher em situação de refúgio, que já conhecia pela pesquisa, ela estava bastante irritada com a situação e disse que isso já havia acontecido e que estava cansada de ser vista como um produto, uma vitrine dando maior visibilidade a empresa para que pudesse agregar mais valor social a marca.

Ações como esta não representam um todo, mas sinalizam a urgência de se pensar na maneira de essas atividades culturais possam oferecer de fato uma reflexão e ajudem na construção de caminhos para transformação e a quebra de estereótipos e preconceitos contra pessoas em situação de refúgio. É uma ação que atua como função delimitadora da moldura, apontada por Simmel, impossibilitando que o mundo penetre naquela obra. É a moldura que isola o espectador e o ambiente, delimitando a obra de arte apenas para um consumo estético (VIEIRA, 2019).

O fato de o lado da moldura estar cercado por duas ripas serve menos à função sintetizadora e mais à função delimitadora. Assim, todo o ornamento ou relevo da moldura corre como um rio entre duas margens. E é exatamente isso que favorece aquele isolamento exigido pela obra de arte em relação ao mundo exterior. Por isso, é de extrema importância que a estrutura da moldura possibilite um fluxo contínuo do olhar, sempre retornando para si mesmo. A estrutura da moldura não pode, em lugar algum, abrir uma brecha ou oferecer uma ponte, pela qual o mundo possa penetrar a pintura ou pela qual a pintura possa fugir para o mundo — como acontece, por exemplo, quando a pintura avança para dentro da moldura (SIMMEL, 2016).

Na pintura feita por Dandara, a mulher de tranças levanta a cabeça e enfrenta o mar. Vemos o horizonte, o mundo a partir da perspectiva dela. A imagem não tem borda definida, sangra, extrapola as margens, as fronteiras e vaza para todos os lados. Assim como Ruth e Mariama, elas não ficam presas a molduras, elas transbordam. Por meio da arte que produzem, penetram mundos, nos provocam e nos convidam a entrar em suas cavernas onde também reinventam caminhos e buscam outras saídas, como a menina Ari. Saídas criativas para as adversidades que enfrentam em seus cotidianos.

É nas tessituras imperfeitas que se rompe as fronteiras. Que representam, assim, o querer extrapolar as margens do enquadramento que estava sendo imposto àquela fazedora de cultura em situação de refúgio, cujos tecidos usados na oficina de turbantes transbordam a função estética que deixa o espectador e o ambiente de fora. São esses tecidos que marcam identidades, conectam raízes, recriam histórias e simbolizam lutas por ressignificar suas histórias. E, por isso, podem não funcionar para emoldurar certas obras de arte.

A finalidade última da moldura prova a insuficiência das molduras feitas de tecido que encontramos de vez em quando; um pedaço de tecido é sentido como se fizesse parte de um tecido muito maior. Não existe nenhuma razão interna para que o padrão do tecido seja cortado justamente ao longo desta linha ou daquela. A própria estampa indica uma continuação infinita — por isso, a moldura de tecido carece de uma limitação, justificada pela sua forma, e é, portanto, incapaz de limitar qualquer outra coisa. O tecido carece daquela estrutura orgânica própria que confere à madeira uma autolimitação tão eficiente e, mesmo assim, modesta — limitação esta da qual sentimos tanta falta na moldura imitada e que a moldura dourada entalhada, apesar de sua cobertura, mesmo assim apresenta. Pois ele não disfarça as pequenas irregularidades do trabalho manual, que lhe conferem aquela vivacidade orgânica que supera toda precisão da máquina (SIMMEL, 2016).

Acredito que esta dissertação, portanto, contribua para desfazer molduras, enquadramentos pré-estabelecidos sobre essas mulheres em situação de refúgio. Ao narrar esses encontros do feminino, a pesquisa também aborda os desencontros. Desencontros que partem já da diferença dos locais de pertencimento. Foi impossível escrever essa dissertação de um lugar cômodo. Pelo contrário. O incômodo esteve e está presente o tempo todo. Porque falo a partir de um lugar de uma mulher branca de classe média. E isso já pauta as relações com as interlocutoras desta pesquisa. Por mais que haja o encontro do feminino, principalmente, de um feminino em busca da cura, não seria possível seguir sem ser atravessada pelas pautas antirracistas. Por isso, ter o incômodo ao longo de todo esse processo foi fundamental para não me deixar esquecer de onde eu parto e me lembrar que não quero ocupar o lugar de fala dessas mulheres negras em situação de refúgio, mas, como pesquisadora, por meio de uma escuta atenta, quero contribuir para ecoar vozes.

Terminar de escrever esta dissertação, em meio a pandemia da Covid-19, uma pesquisa que aborda o deslocamento, num tempo em que é preciso ficar parado, me fez refletir como a permanência poderia transformar-se em movimento. Movimentos que estão além de deslocamentos do corpo em si. Não foram poucas as vezes que ouvi de muitas pessoas, ao longo desses cinco meses de isolamento social, que a pandemia teria possibilitado um momento ideal para a escrita da dissertação, já que não ficaria tentada em sair de casa. Mas o processo foi inverso, muitas e muitas vezes.

Como narrar essas trajetórias, esses projetos, sabendo que é na rua que está o trabalho dessas pessoas em situação de refúgio? Na venda de roupas, comida e artesanato em feiras, na impossibilidade de realizar apresentações musicais ou de encenar peças teatrais? Como narrar tantos e tantos processos sabendo que estariam mais vulneráveis porque precisariam sair?

A pandemia da Covid-19 logo no primeiro dia de isolamento social já trouxe consequências para a vida das interlocutoras desta pesquisa. Ruth estreou a peça num dia e no outro, o teatro fechou as portas. As feiras onde Mariama vende não estão funcionando mais. Os locais de encontro, a reterritorialização dos espaços por meio do estar junto, da construção de novas memórias foi afetado. Foi preciso encontrar caminhos. E o que me motivou a acordar todos os dias, nesse tempo, foi a busca da cura. Não a cura de um vírus, mas a cura de si.

Quando comecei o mestrado, em março de 2018, a cura era o que me motivava a seguir. E foi em busca de cura que comecei a desenvolver minha pesquisa. Buscava por outras narrativas de mulheres que, apesar de terem passado por tanta dor, conseguiam seguir suas vidas. Mais do que o apesar de, me interessava o a partir de. Foi atrás disso que comecei essa

troca com mulheres em situação de refúgio. E agora, enquanto escrevo essa dissertação, me preencho de coragem. Porque vejo mulheres que abandonaram tudo para reconstruir uma nova vida e, principalmente, para reconstruir a si mesmas.

Durante esse processo, sonhei que cada pessoa tinha as suas próprias placas tectônicas. Ao olhar para meus pés, podia ver a superfície das placas e as minhas estavam se movendo. Minha base, minha estrutura, deslocava-se. É uma metáfora não apenas para traduzir o que este processo de mestrado causou em mim. Ainda sinto reverberar as fissuras, os abalos, os terremotos e acredito que vão ecoar por muito tempo. Mas, indo mais a fundo, extrapolando as margens reais e simbólicas do meu corpo, penso que essa metáfora das placas tectônicas que se deslocam embaixo dos pés poderia simbolizar a imagem de uma pessoa em situação de refúgio.

Ruth e Mariama também moveram suas placas tectônicas. Em parte, as placas foram movidas por outrem. Ruth teve que se deslocar para fugir de guerras em Angola, onde nasceu, e, no Congo (RDC) onde cresceu. As diferentes guerras assolaram sua vida, a fizeram perder pessoas queridas, perder o lar. Mariama foi obrigada a interromper os estudos, aos 13 anos, para se submeter a um casamento ainda na infância, que não queria, como previsto dentro da cultura da Gâmbia. A única forma de romper esse ciclo foi tendo que abandonar seu país, sua casa, seus amigos, sua família, sua mãe.

Mas acredito que elas também foram as responsáveis pelo deslocamento das próprias placas tectônicas quando se tornaram sobreviventes, narraram seus traumas e foram capazes de seguir em busca de seus sonhos, a partir de toda essa dor. Mulheres-força, mulheres-coragem, mulheres-baobá. Ruth e Mariama “tornaram-se mensageiras de conhecimentos ancestrais e responsáveis por traduzi-los a partir de perspectivas plurais, contando a história que a história não conta. Possuem a força da resiliência, o equilíbrio do coletivo e são portadoras das vozes silenciadas” (MOURA, 2019, p. 11).

A cura ou o movimento de placas tectônicas é a construção, a partir da destruição. Os movimentos das placas tectônicas mexem não só nas estruturas dos nossos corpos, nas nossas bases, mas também nas estruturas do mundo. Toda vez que a gente se transforma, a gente também transforma o que está a nossa volta, a gente também move o mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Americanah*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Sejamos todos feministas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- AL JAZEERA. *Sami al-Hajj: Remembering Guantanamo*. Site Al Jazeera, 11/01/2016. Disponível em: <https://www.aljazeera.com/indepth/features/2016/01/sami-al-hajj-remembering-guantanamo-160106182602246.html>.
- ANDRÉ, Bráulio Sebastião. *Políticas habitacionais em Angola: O caso do programa Novas Centralidades em Luanda*. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) – Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.
- ANZALDÚA, Gloria. *Como domar uma língua selvagem*. Niterói: Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Difusão da língua portuguesa, no 39, 2009, p. 305-318.
- ANZALDÚA, Gloria. *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo*. Universidade Federal de Santa Catarina, Revista Estudos Feministas v.8, n.1, 2000, p. 229-236.
- ANZALDÚA, Gloria. *La consciênciã de la mestiza / rumo a uma nova consciênciã*. Revista Estudos Feministas. Vol. 13, nº 3. Florianópolis, set/dec 2005, p. 704-719.
- ANZALDÚA, Gloria. *Vivir en la frontera (Selección de textos)*. Traducción: Maria Luisa Peralta. Buenos Aires: Colectivo Sudakuir Editorial, 2018.
- ARENDDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BÁLSAMO, Pilar Uriarte. “Migrações e refúgio: definições legais e negociações locais de viajantes clandestinos ou *polizones*”. In: FACUNDO, Angela et al (orgs). *Pessoas em movimento: práticas de gestão, categorias de direito e agências*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa: 7Lestras, 2019, p. 50-80.
- BARRY, Boubacar. *Senegâmbia: O desafio da história regional*. Rio de Janeiro: SEPHIS/ Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2000.
- BHABHA, Homi. “Como o novo entra no mundo: O espaço pós-moderno, os tempos pós-coloniais e as provações da tradução cultural”. In: *O local da cultura*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1998, p. 292-325.
- BECKER, Howard S. *Outsiders: Estudos da sociologia do desvio*. Rio de Janeiro, Zahar, 2008.
- BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Abril, 1983, p. 123-128.

BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Abril, 1983, p. 201-240.

BOSI, Ecléa. *Memória da cidade: lembranças paulistanas*. Revista Estudos Avançados, v. 17, n. 47. São Paulo: USP, Jan./Apr. 2003, p. 198-211.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembrança de velhos*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1994.

BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183-191.

BRANCO, Alice. *Chega de noivas-crianças: Gâmbia e Tanzânia proibem o casamento infantil*. Portal Green Me, 19/10/2016. Disponível em: <https://www.greenme.com.br/viver/especial-criancas/4285-chega-de-noivas-criancas-gambia-e-tanzania-proibem-o-casamento-infantil/>.

BRIGNOL, Liliane Dutra, COSTA, Nathália Drey. *Diáspora senegalesa e mediação tecnológica: entre tempos e lugares na observação do Magal de Touba*. Contracampo, v. 37, n. 01, p. 09-29, abr. 2018/ jul. 2018. Niterói: PPGCOM / UFF, 2018.

BUTLER, Judith. “Capacidade de sobrevivência, vulnerabilidade, comoção”. In: *Quadro de guerra. Quando a vida é passível de luto?*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018, p. 57-97.

CAETANO, Mariana Gomes. “Bordas do corpo, fronteiras do mundo: notas sobre o feminismo fronteiriço”. In: FACINA, Adriana; LOPES, Adriana C.; SILVA, Daniel N. (orgs). *Nó em pingo d’água: sobrevivência, cultura e linguagem*. Rio de Janeiro: Mórula; Florianópolis: Insular, 2019, p. 206-222.

CAMNITZER, Luiz. “Introdução”. In: JABOR, Bia; CONDEIXA, Roberta (orgs). *Caderno de exercícios pedagógicos Cuba – Ficción y fantasia*. Rio de Janeiro: Casa Daros, 2015.

CARVALHO, Clara Afonso de. *Questões sobre a soberania wolof*. Lisboa: Instituto Universitário de Lisboa, 1993, p. 67-85.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHIARELLI, Stefania. *Ruídos do Mar: Imagens da Alteridade*. Disponível em: <https://revistaphilos.com/2018/11/03/ruidos-do-mar-imagens-da-alteridade-por-stefania-chiarelli/>. Consultado em: 30/06/2019.

CLIFFORD, James. *A Experiência etnográfica: Antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1998.

CLIFFORD, James; MARCUS, George. *A escrita da cultura. Poética e política etnográfica*. Rio de Janeiro: EdUERJ; Papéis Selvagens Edições, 2016.

DAVIS, Angela. Discurso na conferência “Atravessando o tempo e construindo o futuro da luta contra o racismo”, realizada em 25 de julho de 2017 na Universidade Federal da Bahia. A TVE Bahia transmitiu ao vivo e o vídeo está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2vYZ4IJtgD0>.

DURAND, Carolina. *Refugiada angolana estreia nos palcos em peça no Rio sobre vida dos refugiados*. Site Pares Cáritas. 14/11/2018. Disponível em: <http://www.caritas-rj.org.br/kondima-sobre-travessias.html>.

ELHAJJI, Mohammed. *Comunidades diaspóricas e cidadania global: o papel do intercultural*. Esferas, ano 2, n° 3, julho a dezembro de 2013, p. 145-151.

ELHAJJI, Mohammed. *Culturas em trânsito: patrimônio imaterial, memória e espaço*. Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio / MAST – Museologia e Patrimônio, v.3 n.1 - jan/jun de 2010, p. 1-6.

ELHAJJI, Mohammed. *Migrantes, uma minoria transacional em busca de cidadania universal*. INTERIN, v. 22, n. 1, jan./jun. 2017, p. 203-220.

ENNE, Ana Lúcia. *Lugar, meu amigo, é minha Baixada: Memória, representações sociais e identidades*. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2002.

ENNE, Ana Lúcia. *Encontro 1: Território e territorialidades*. Canal de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=dFvZjMeCGYM&list=PLuQOG5T5T389Djw0N5h3reBe2NMgWmi7J&index=3> . Consultado em: 15/06/2020.

ENNE, Ana Lúcia. *Encontro 2: Território, espaço e lugar*. Canal de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=cqgartyNdEE&list=PLuQOG5T5T389Djw0N5h3reBe2NMgWmi7J&index=2>. Consultado em: 15/06/2020.

ENNE, Ana Lúcia. *Série Cozinhando com*. Canal de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=Sp1AcCKj670&list=PLuQOG5T5T388efvmmv11YqojZXKfWvK7c>. Consultado em: 21/06/2020.

EVARISTO, Conceição. *Literatura negra: Uma poética de nossa afro-brasilidade*. Rio de Janeiro: Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Teologia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

EVARISTO, Conceição. *Literatura negra: uma voz quilombola na literatura brasileira*. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida (Org.). Um tigre na floresta de signos. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010.

FACINA, Adriana. *Vou te dar um papo reto: linguagem e questões metodológicas para uma etnografia do funk carioca*. Candelária (Rio de Janeiro), v. jul-de 2009, p. 99-108.

FACINA, Adriana. “Territórios de luta e de identidades”. In: Carlo Alexandre Teixeira; Délcio Teobaldo. (Org.). Roda de Saberes do Cais do Valongo. 1ª ed. Niterói: Kabula Artes e Projetos, 2015, p. 78-83.

FACINA, Adriana; LOPES, Adriana C.; SILVA, Daniel N. “Apresentação: Linguística e Ciências Sociais”. In: FACINA, Adriana; LOPES, Adriana C.; SILVA, Daniel N. (orgs). *Nó em pingo d’água: sobrevivência, cultura e linguagem*. Rio de Janeiro: Mórula; Florianópolis: Insular, 2019, p. 11-14.

FACINA, Adriana; LOPES, Adriana C.; SILVA, Daniel N. “Sobrevivência, linguagem e diferença: política no tempo do agora”. In: FACINA, Adriana; LOPES, Adriana C.; SILVA, Daniel N. (orgs). *Nó em pingo d’água: sobrevivência, cultura e linguagem*. Rio de Janeiro: Mórula; Florianópolis: Insular, 2019, p. 15-30.

FACINA, Adriana et al. “Letramentos de sobrevivência: costurando vozes e histórias”. In: FACINA, Adriana; LOPES, Adriana C.; SILVA, Daniel N. (orgs). *Nó em pingo d’água: sobrevivência, cultura e linguagem*. Rio de Janeiro: Mórula; Florianópolis: Insular, 2019, p. 31-57.

FACUNDO, Angela. “Uma história de refúgio: regimes narrativos exaustivos”. In: FACUNDO, Angela et al (orgs). *Pessoas em movimento: práticas de gestão, categorias de direito e agências*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa: 7Lestras, 2019, p. 81-108.

FACUNDO, Angela et al. “Introdução: Categorizando e gerindo pessoas em trânsito”. In: FACUNDO, Angela et al (orgs). *Pessoas em movimento: práticas de gestão, categorias de direito e agências*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa: 7Lestras, 2019, p. 9-28.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Lisboa: Ulisseia Limitada, 1961.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FIGUEROA, Eugenio Valdés. “Rubens Gerchman – Com a demissão no bolso”. Revista online Canal Contemporâneo, 2014. Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/006158.html>

FRASER, Nancy. *Da redistribuição ao reconhecimento? Dilemas da justiça numa era “pós-socialista”*. São Paulo: Cadernos de Campo, n. 14/15, 2006, p. 1-382.

FRASER, Nancy. *A justiça social na globalização: Redistribuição, reconhecimento e participação*. Coimbra: Revista Crítica de Ciências Sociais, n. 63, Outubro 2002, p. 7-20.

FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

FRISSE, Giovanna Maria. *Os direitos das vítimas em Serra Leoa: contribuições da Comissão da Verdade e Reconciliação e do Tribunal Especial para Serra Leoa*. Tese (Doutorado em Direito). Faculdade de Direito, Universidade de Brasília. Brasília: 2010.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GILROY, Paul. *Atlântico negro*. São Paulo: Editora 34, 2012.

GOFFMAN, Erving. *Estigma. Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro, Guanabara Koogan, 1988.

- GYASI, Yaa. *O caminho de casa*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HAESBAERT, Rogério. “Dos múltiplos territórios à multiterritorialidade”. In: HEIDRICH, A. L. [et al.]. *A emergência da multiterritorialidade: a resignificação da relação do humano com o espaço*. Canoas-Porto Alegre: Ed. ULBRA-Ed. da UFRGS, 2008. p. 19-36.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- HOJE não saio daqui. Criação: Cia Marginal. Direção: Isabel Penoni. Dramaturgia: Jô Bilac. Rio de Janeiro: Parque Ecológico da Maré, 2019/2020.
- HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir. A educação como prática da liberdade*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.
- INVENTÁRIO de Migração Internacional 2019. Divisão de População do Departamento de Economia e Assuntos Sociais (DESA) da ONU.
- JAFFE, Noemi. “Filhas da sobrevivência”. In: FACINA, Adriana; LOPES, Adriana C.; SILVA, Daniel N. (orgs). *Nó em pingo d’água: sobrevivência, cultura e linguagem*. Rio de Janeiro: Mórula; Florianópolis: Insular, 2019, p. 109-114.
- JOELZA. *Nzinga, a rainha negra que combateu os traficantes portugueses*. Portal Géledes (online), 02/06/2015. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/nzinga-a-rainha-negra-que-combateu-os-trafficantes-portugueses/>.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação. Episódios de racismo cotidiano*. Tradução Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- KONDIMA: Sobre travessias. Dramaturgia e direção: Marcela Rodrigues. Produção: Troupp Pas D’argent. Rio de Janeiro: 2019.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LAGARRIGA, Dídac P. (org). *Africana: Aportes para la descolonización del feminismo*. Barcelona: oozebap, 2013
- LEÃO, Ryane. *Jamais peço desculpas por me derramar*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.
- LIMÃO, Paula Cristina de Paiva. *O “portunhol” da América Latino no ciberespaço: de interlíngua e língua de fronteira a língua de intercompreensão e língua sem fronteiras*. Atas do V Simpósio Mundial de Estudos de Língua Portuguesa. Simpósio 55 – Construção e desconstrução de fronteiras geo-linguística, sócio-culturais e literárias. Perugia (Itália): Università del Salento: 2017, p. 2099-2116.
- LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOPES, Adriana Carvalho. *Funk-se quem quiser no batidão negro da cidade carioca*. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2010.

MACÉ, Marielle. *Siderar, considerar: migrantes, formas de vida*; tradução Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.

MALACOO, Felipe da Silveira. *O Gâmbia no mundo atlântico: fulas, jalofos e mandingas no comércio global moderno (1580-1630)*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

MAMEDES, JJ. *A Mesquita da Luz: O islã sunita no Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião), Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2014.

MASSEY, Doris. “Um sentido global do lugar”. In: ARANTES, Antonio (org.). *O espaço da diferença*. Campinas: Papirus: 2000, p. 176-185.

MASCHIO SANTOS, Caetano. *Ayisyen kite lakay (Haitianos deixam suas casas: um estudo etnomusicológico do musicar de artistas imigrantes haitianos no Rio Grande do Sul)*. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

MARCON, Frank. *O kuduro, práticas e ressignificações da música: Cultura e política entre Angola, Brasil e Portugal*. História Revista, v. 18, n. 2, jul/dez, 2013. Goiânia: PPGH / UFG, 2013, p. 377-397.

MICHETTI, Miqueli e BURGOS, Fernando. “Fazedores de cultura ou empreendedores culturais? Precariedade e desigualdade nas ações públicas de estímulo à cultura”. In: Políticas Culturais em Revista, v. 9, 2017, p. 582-604.

MINHA história. Com Michelle Obama. Direção: Nadia Hallgren. Netflix, 2020. Filme. Duração: 01h29m.

MOTTA, Júlia. *Na makanisi na nga: minhas lembranças*. Metodologia de pesquisa com Ruth. Rio de Janeiro, 2019.

MOTTA, Júlia. *Na makanisi na nga: minhas lembranças*. Metodologia de pesquisa com Mariama. Rio de Janeiro, 2020.

MOURA, Paolla de Santa Anna. *Meu crespo é de rainha: A performance estética da mulher negra na Geração Tombamento*. Dissertação (Mestrado em Cultura e Territorialidades) – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

MUKASONGA, Scholastique. *A mulher de pés descalços*. Rio de Janeiro: Editora Nós, 2017.

MUNANGA, Kabengele. *A República Democrática do Congo – RDC*. África. Rio de Janeiro, mar. 2007, p. 01-21.

NASCIMENTO, Érika Soares de Oliveira. *Um lugar chamado centro cultural: A Casa de Don'Ana e as práticas de re-existências na Baixada Fluminense*. Dissertação (Mestrado em Cultura e Territorialidades) – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

NARANJO, Javier. *Casa das estrelas: O universo contado pelas crianças*. Tradução: Carla Branco. Rio de Janeiro: Foz: 2013.

OKOUDOWA, Bruno. *O português, sua variação e seu ensino na África: exemplos de Angola, Caboverde, Guiné Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe*. Revista Letras & Letras, v. 31, n.3, jul/dez, 2015. Uberlândia: ILEEL/UFU, 2015, p. 10-27. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras>.

PACHECO, Fernando. *Caminhos para a cidadania e para a construção da democracia em Angola: Obstáculos e avanços*. VII Congresso luso-afro-brasileiro, Coimbra, 2004. Disponível em: <https://www.ces.uc.pt/lab2004/pdfs/fpacheco.pdf>.

PÁ de Cal (Ray-lux). Dramaturgia: Jô Bilac. Direção: Paulo Verlings. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2020.

PARDO, Catalina Revollo. *As redes migratórias político-comunitárias tecidas pelas mulheres vítimas do deslocamento na Colômbia*. O Social em Questão, ano 21, n. 41, mai a ago/2018. Rio de Janeiro: Departamento de Serviço Social / PUC-Rio, 2018, p. 265-282.

PEIRANO, Mariza. *Etnografia não é método*. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 20, n. 42, jul./dez. 2014, p. 377-391.

PESSOA, Patrick. *Crítica “Hoje não saio daqui”*. Rio Show (online), O Globo, Rio de Janeiro, 21/01/2020. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rioshow/critica-hoje-nao-saio-daqui-24202672>.

PESTANA, Nelson. *As dinâmicas da sociedade civil em Angola*. Disponível em: <https://cei.iscte-iul.pt/publicacao/07-as-dinamicas-da-sociedade-civil-em-angola/>. Lisboa: Centro de Estudos Africanos do ISCTE-IUL, 2003.

PIGLIA, Ricardo. *Uma proposta para o novo milênio*. Tradução: Marcos Visnadi. Caderno de Leitura, n. 2. Belo Horizonte: Edições Chão de Feira, 2012. Texto original: Revista Margens/Márgenes, n.2. Lisboa, Buenos Aires, Rio de Janeiro de 2001.

PIRES, Jéssica; e SÁ, Juliana. *Maré angolana*. data_labe, 28/06/2018. Disponível em: <https://datalabe.org/mare-angolana/>.

POLLAK, Michael. “Memória e identidade social”. In: *Estudos Históricas*, 5 (10). Rio de Janeiro: 1992.

RANCIÈRE, Jacques, *O espectador emancipado*. Tradução José Mirando Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

REFÚGIO em números 4ª edição. Relatório do Comitê Nacional para os Refugiados (Conare). Brasília: Ministério da Justiça e segurança Pública, 2019.

- RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?*. Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.
- RODRIGUEZ, Maria Paula Botero; VILLALÓN, Corina Evelin Demarchi; CASTRO, Cláudia Medeiros de. “A feminização das migrações: uma reflexão sobre as categorias de análise”. *Caderno de resumos VII Simpósio de Pesquisa sobre Migrações*. Rio de Janeiro: Périplos/UFRJ, 2020, p. 57-64.
- RUSHDIE, Salman. *O chão que ela pisa*. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- RUFINO, Luiz. *Exu e a pedagogia das encruzilhadas: Sobre conhecimentos, educações e pós-colonialismo*. VIII Seminário Internacional As Redes Educativas e as Tecnologias: Movimentos Sociais e Educação, Junho/2015. Disponível em: https://www.academia.edu/17491602/Exu_e_a_Pedagogia_das_Encruzilhadas_Sobre_conhecimentos_educacoes_e_pós-colonialismo . Acesso em 01 de julho de 2020.
- RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. 4ª edição, 2ª reimpressão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- SANTOS, Milton. “O retorno do território”. In: OSAL: Observatorio Social de América Latina, ano 6, n. 16, jun. 2005. Buenos Aires: CLACSO, 2005, p. 251-261.
- SANTOS, Cristina Mielczarski dos; e TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato. “Desterritorialização e cosmopolitismo em assando bolos em Kigali”. *Revista Práxis (ICHLA)*, v. 1, enero-junio, 2015. Novo Hamburgo: Centro Universitário Feevale, 2015, pp. 17-24. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/5255/525552632004.pdf> .
- SANTOS, Márcio Renato dos. *Memória Literária: Waly Salomão. Corpo poético em permanente movimento*. Cândido – Jornal da Biblioteca Pública do Paraná, edição 108, julho de 2020.
- SAYAD, Abdelmalek. *A imigração ou os paradoxos da alteridade*. São Paulo: EDUSP, 1998.
- SAYAD, Abdelmalek. *Uma pobreza exótica*. *Revista Brasileira de Ciências Sociais (RBCS)*, v. 6, n. 17, out/1991. Rio de Janeiro: Anpocs, 1991. Disponível em: <https://www.anpocs.com/index.php/publicacoes-sp-2056165036/rbcs/220-rbcs-17>.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas*. *Revista Psicologia Clínica*. Rio de Janeiro: v. 20, n. 1, 2008, p. 65-82.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local do testemunho. Tempo e argumento*. *Revista do Programa de Pós-graduação em História*. Florianópolis: v. 2, n. 1, p. 3 – 20, jan. / jun. 2010.
- SILVA, Charles Raimundo da. *Remando no mesmo bote: a experiência diaspórica de “angolanos/as” refugiados/as em Itajaí/SC e seus desdobramentos identitários*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

SILVA, Vivien Gonzaga e. Em Tese. *A escrita do sismo: identidades fronteiriças em O chão que ela pisa*, de Salman Rushdie. Belo Horizonte: PosLit / UFMG: v. 17, n. 1, 2011, p. 148-164.

SIMMEL, Georg. “A moldura”. In: VILLAS BÔAS, Gláucia; OELZE, Berthold (org.). *Arte e vida: ensaios de estética sociológica*. Tradução de Markus André Hediger. São Paulo: Hucitec, 2016.

SITUAÇÃO da População Mundial 2020. Relatório do Fundo de Populações das Nações Unidas (UNFPA). Brasília: UNFPA, 2020.

SONHOS possíveis. Direção: Eduardo Hunter Moura. Série. Episódio com Mariama Bah. Duração: 26 minutos. Rio de Janeiro: 2019.

SOUZA, Rafael Francisco Neves de; e BARZOTTO, Leoné Astride. *As faces de Ifemelu em Americanah* (2013), de Chimamanda Ngozi Adiche. Raído, v.10, n.21, jan./jun. 2016. Dourados (MS): Programa de Pós-graduação em Letras / UFGD, 2016, p. 54-68.

SOUZA, Conceição Aparecida Nascimento de. “Representações sociais e memória na ressignificação das identidades dos refugiados que migram para o Rio de Janeiro. O caso da feira de refugiados Chega Junto”. NAUS – Revista Lusófona de Estudos Culturais e Comunicacionais (online), v. 2, n. 2. Funchal, Madeira (Portugal): Ponteditora, 2019, p. 51-64. Disponível em: <https://www.revistas.ponteditora.org/index.php/naus/article/view/187>.

SOUZA, Marcelo José Lopes de. “O território: sobre espaço e poder, autonomia e desenvolvimento”. In: CASTRO, Iná, GOMES, Paulo C. e CORRÊA, Roberto (orgs.). *Geografia: conceitos e temas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

TANNURI, Maria Regina Petrus. *Refugiados congolese no Rio de Janeiro e dinâmicas de “integração local”*: das ações institucionais e políticas públicas aos recursos relacionados das redes sociais. Tese (Doutorado em Planejamento Urbano e Regional) – Instituto de Pesquisa e Urbanismo Regional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

TRAFICANTES DE SUEÑOS (org.). *Otras inapropiables. Feminismo desde las fronteras*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004.

VALDIVIA RAMIREZ, Olimpia Montserrat. “Espacio e identidad en campamentos de refugiados: Experiencia del grupo musical Sierra Leone’s Refugee All Stars”. *Migraciones Internacionales*, vol. 7, núm. 2, julio-diciembre de 2013. Tijuana (México): El Colegio de la Frontera Norte, 2013, p. 127-155.

VALENZOLA, Renato Henrique. *O conflito na República Democrática do Congo e a ausência do estado na regulação das relações sociais*. Revista do Laboratório de Estudos da Violência da UNESP/Marília. Edição 12, novembro/2013. Marília (SP): 2013, p. 59-86.

VALEZI, Ana Júlia. *A reinvenção da vida face à morte em A mulher dos pés descalços*. Língua, literatura e ensino, v. 14, maio/2020. Campinas: IEL/Unicamp, 2020, p. 114-119.

VELHO, Gilberto. *Individualismo e cultura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose: Antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

VELHO, Gilberto. *Um antropólogo na cidade. Ensaios de antropologia urbana*. Seleção e apresentação de CASTRO, Celso; KUSCHNIR, Karina; VIANNA, Hermano. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

VIEIRA, Rosa. “Mudando peças: o jogo de enquadrar pessoas em circulação”. In: FACUNDO, Angela et al (orgs). *Pessoas em movimento: práticas de gestão, categorias de direito e agências*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa: 7Lestras, 2019.

WHYTE, William Foote. *Sociedade de esquina*. Tradução: Maria Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.