

# MÚSICA

**“Deixar o som andar”:** as mobilidades haitianas no Brasil a partir de performances sônicas e escutas

**DANIEL STRINGINI DA ROSA**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
MESTRADO E DOUTORADO EM  
MÚSICA

**TESE DE DOUTORADO**

**FEVEREIRO DE 2023**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE ARTES E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
DOUTORADO EM MÚSICA

**“DEIXAR O SOM ANDAR”: AS MOBILIDADES HAITIANAS NO  
BRASIL A PARTIR DE PERFORMANCES SÔNICAS E ESCUTAS**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação  
em Música da Universidade Federal do Estado  
do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a  
obtenção do título de Doutor, sob a orientação  
do Professor Dr. Vincenzo Cambria.

Área de Concentração: Musicologia

Linha de Pesquisa: Etnografia das Práticas Musicais

Candidato: Daniel Stringini da Rosa

Orientador: Vincenzo Cambria

Rio de Janeiro, 2023

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

SS918 Stringini da Rosa, Daniel  
"Deixar o som andar": as mobilidades haitianas  
no Brasil a partir de performances sônicas e escutas  
/ Daniel Stringini da Rosa. -- Rio de Janeiro, 2023.  
218

Orientador: Vincenzo Cambria.  
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do  
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação  
em Música, 2023.

1. Etnomusicologia. 2. Etnografia . 3.  
Etnografia da Música. 4. Migrações Contemporâneas. 5.  
Mobilidades Haitianas. I. Cambria, Vincenzo,  
orient. II. Título.



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO**

Centro de Letras e Artes – CLA

Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM

Mestrado e Doutorado

**"Deixar o som caminhar": performances sonoro musicais e escutas através das  
mobilidades haitianas no Brasil**

por

**Daniel Stringini da Rosa**

BANCA EXAMINADORA

Prof.<sup>(a)</sup> Dr.<sup>(a)</sup> Vincenzo Cambria – orientador(a)

Prof.<sup>(a)</sup> Dr.<sup>(a)</sup> Rodrigo Heringer Costa

Prof.<sup>(a)</sup> Dr.<sup>(a)</sup> Clara Sandroni

Prof.<sup>(a)</sup> Dr.<sup>(a)</sup> Rose Satiko Hikiji

Prof.<sup>(a)</sup> Dr.<sup>(a)</sup> Paloma Palau

Conceito: **APROVADO**

FEVEREIRO de 2023





## Daniel Stringini da Rosa - Folha de Aprovação

Data e Hora de Criação: 01/03/2023 às 16:06:05

### Documentos que originaram esse envelope:

- Daniel Stringini da Rosa - Folha de Aprovação.pdf (Arquivo PDF) - 1 página(s)



### Hashs únicas referente à esse envelope de documentos

[SHA256]: a4d14c2935bf46512e927f490d9ffb6a8eb530ae6b9acb4a0447712b7fc5e253

[SHA512]: bea8131e56c71f2aa9fb987e0c8d4f30c5b59e3bba379107ace801d72eb60cf8fdcdf259b5ab267d6b70676d118e63e0bd1268abe48067c91b8206e88aab02d

### Lista de assinaturas solicitadas e associadas à esse envelope



#### ASSINADO - Vincenzo Cambria (vincenzo.cambria@unirio.br)

Data/Hora: 01/03/2023 - 16:21:39, IP: 189.122.245.41, Geolocalização: [-22.934194, -43.176200]

[SHA256]: 177984b334301be56f74608f06ed69616be4014f2fe24789035fde3933014de9



#### ASSINADO - Rodrigo Heringer Costa (rhcosta@ufrb.edu.br)

Data/Hora: 02/03/2023 - 08:25:56, IP: 179.186.65.134

[SHA256]: 301058929c832fbd806968f779a4bde4e0707d032dc40c0db58dc61b271431834



#### ASSINADO - Clara Sandroni (clara.sandroni@unirio.br)

Data/Hora: 03/03/2023 - 08:59:30, IP: 189.122.48.55

[SHA256]: e789fa0a2806e8d884ce353337d995c7368e95515d9872213407460f54f38119



#### ASSINADO - Rose Satiko Hikiji (rose.satiko@gmail.com)

Data/Hora: 03/03/2023 - 13:28:35, IP: 81.132.94.38

[SHA256]: 369667dbf1c780bb5c67c66ffbec018dddc62084b6f53df1ada6989c0a697a4f



#### ASSINADO - Paloma Palau (palomapalau@gmail.com)

Data/Hora: 03/03/2023 - 15:25:10, IP: 189.6.251.38, Geolocalização: [-30.054517, -51.193395]

[SHA256]: 4e6b0e38abcce44b24727a9ecf3802aca8049fa47445bf4b7edf953750c89f3a

### Histórico de eventos registrados neste envelope

03/03/2023 15:25:10 - Envelope finalizado por palomapalau@gmail.com, IP 189.6.251.38

03/03/2023 15:25:10 - Assinatura realizada por palomapalau@gmail.com, IP 189.6.251.38

03/03/2023 13:28:35 - Assinatura realizada por rose.satiko@gmail.com, IP 81.132.94.38

03/03/2023 13:27:48 - Envelope visualizado por rose.satiko@gmail.com, IP 81.132.94.38

03/03/2023 08:59:30 - Assinatura realizada por clara.sandroni@unirio.br, IP 189.122.48.55

03/03/2023 08:59:21 - Envelope visualizado por clara.sandroni@unirio.br, IP 189.122.48.55

02/03/2023 08:25:56 - Assinatura realizada por rhcosta@ufrb.edu.br, IP 179.186.65.134

01/03/2023 16:21:39 - Assinatura realizada por vincenzo.cambria@unirio.br, IP 189.122.245.41

01/03/2023 16:21:34 - Envelope visualizado por vincenzo.cambria@unirio.br, IP 189.122.245.41

01/03/2023 16:10:31 - Envelope registrado na Blockchain por ppgm@unirio.br, IP 189.122.245.41

01/03/2023 16:10:29 - Envelope encaminhado para assinaturas por ppgm@unirio.br, IP 189.122.245.41

01/03/2023 16:06:07 - Envelope criado por ppgm@unirio.br, IP 189.122.245.41



## AGRADECIMENTOS

Esta tese foi construída através da minha relação com múltiplos pontos de vista, pontos de escutas, conversas, deslocamentos e sonoridades, as quais afetaram meu percurso e escrita etnográfica. Assim, início agradecendo os interlocutores haitianos pelas suas disponibilidades em compartilhar comigo suas histórias e seus projetos musicais, e pela possibilidade que me foi aberta de vivenciar, como pesquisador e músico, performances sonoro musicais junto a eles. Agradeço às comunidades haitianas como um todo e especialmente aos músicos haitianos e brasileiros que compõem esta tese: Pitit Guerline Nan (Stephane) e sua família, Leo Kin e sua família, Black Wenzor e sua família, Jeff Rás e sua família, Nahum, Ol Mix, Rodlin, Jocelyn, Aléxis, Jolin Jean, Roberto Charles e toda a banda Valide Konpa, Vedlet Philocent e o grupo de rap Projeto 509, Malko J., Samy Benz, Honoré, Kino Mix, Cristian do grupo Sociedade Rap de Rua, Leo Zancheta do Estúdio do Leo e Guilherme Brum.

Agradeço ao meu orientador Vincenzo Cambria pelo apoio constante, leitura e escuta sempre instigantes, e pelo estímulo e provocação para que eu lidasse, ao máximo possível, com as complexidades e nuances da temática, contextos e questões que envolveram esta pesquisa.

Aos professores Jonas Lanas, Samuel Araujo e Reginaldo Gil Braga, que participaram das bancas de Ensaio I e Ensaio II e cujas observações e comentários foram imprescindíveis para a elaboração desta etnografia.

Aos professores Ana Paula Rodgers, Érica Giesbrecht, Frederico Barros, Lilian Campesato, Vincenzo Cambria e Samuel Araujo, com as/os quais, por meio de disciplinas que participei ao longo do doutorado, pude aprender tanto e que me ajudaram a ampliar as questões sobre meu campo e temática de pesquisa.

Aos colegas Ferran Tamarit, Pedro Fadel, Thiago Kobe, Priscilla Hygino, Julia Camacho e Guido Mascarenhas, parceiros e parceiras do coletivo *Outras Vozes*, pelos encontros semanais e pelas reflexões e lutas por um campo da música menos verticalizado, excludente e injusto. Ao Vincenzo Cambria, coordenador deste projeto ligado ao curso de Licenciatura em Música da UNIRIO, pelo seu interesse e capacidade inspiradora de agregar alunos com projetos de estudos distintos, mas que, nas trocas, fomos construindo nossos interesses em comum. Isto foi e tem sido um aprendizado a respeito da potência que reside neste tipo de trabalho colaborativo (o comum como força política) e que foi, também, importante na construção desta tese.

A todos/todas colegas do PPGM-UNIRIO com quem pude, ao longo dos anos de doutorado, discutir não apenas questões ligadas à minha pesquisa, mas, sobretudo, ao campo mais amplo da pesquisa em música.

Agradeço à toda minha família que sempre esteve perto, ainda que em cidades diferentes e sob estes anos de isolamento provocado pela recente pandemia.

À Ana e Josi, minha mãe e minha irmã, por todo amor do mundo.

À Talita pela alegria que é dividir, diariamente, os sonhos, a escrita e as composições, e por ter me ajudado e estado junto desde a elaboração do rascunho do que seria o projeto de pesquisa de ingresso no doutorado

À CAPES, que através de apoio financeiro tornou este trabalho possível.

## RESUMO

Este é um estudo etnomusicológico das performances sonoro musicais e das escutas através das mobilidades. A partir das narrativas de músicos haitianos vivendo no Brasil, investigo os modos pelos quais seus projetos sônicos são constituídos nestes fluxos contemporâneos. Através dos múltiplos entendimentos e perspectivas sobre o sonoro, enunciados pelos interlocutores que compõem esta tese, investigo “cenas musicais”, “ambientes acústicos” e “territórios sônicos” que são engendrados e reconfigurados nestas mobilidades. Com uma abordagem etnográfica, proponho escutas a respeito de como sujeitos elaboram seus trânsitos, reivindicações e protagonismos, e produzem presenças e territorializações, tendo o sonoro como um referencial sócio político. Teço diálogos entre etnomusicologia, estudos migratórios e estudos do som para criar uma narrativa das subjetividades sonoras migrantes que busca tensionar representações estigmatizantes das recentes mobilidades negras no Brasil.

Palavras-chave: etnografia da música; músicos haitianos; migrações contemporâneas; etnomusicologia da escuta; performance sonora.

## **ABSTRACT**

This is an ethnomusicological study of sonic performances and listening along mobilities. From the discourses of Haitian musicians living in Brazil, I investigate the ways in which their sonic projects are constituted in the contemporary flows. Through the multiples conceptions and perspectives on sound, enunciated by the interlocutors that make up this work, I investigate “musical scenes”, “acoustic environments”, and “sonic territories” that are engender and reshape in these mobilities. With an ethnographic approach, I propose listening on how subjects arrange their displacements, claims, and protagonisms, and how they produce presences and territorializations, having sound as a socio-political referential. I weave dialogues between ethnomusicology, migration studies, and sound studies to create a narrative of migrant sound subjectivities that seeks to stress stigmatizing representations of recent black mobilities in Brazil.

Keywords: music ethnography; Haitian musicians; contemporary flows; ethnomusicology of listening; sound performance.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Chapecó (SC).....	13
Figura 2. Com Wenzor em Chapecó, 2020.....	30
Figura 3. Imagem do videoclipe de <i>Pitit Guerline Nan</i> .....	36
Figura 4. Imagem do videoclipe de <i>Pitit Guerline Nan</i> .....	36
Figura 5. Imagem do videoclipe de <i>Pitit Guerline Nan</i> .....	37
Figura 6. Imagem de Honoré no videoclipe Crônicas 048 #2.....	54
Figura 7. Imagem de Honoré e demais artistas no videoclipe Crônicas 048 #2.....	54
Figura 8. Imagem da música Destino de Leo Kin.....	61
Figura 9. Imagem da chamada de Leo Kin para a festa haitiana, 2018.....	63
Figura 10. Cartaz da festa em comemoração ao dia da bandeira haitiana, 2018.....	68
Figura 11. Imagem do vídeo de Leo Kin interpretando a canção Le Lac Majeur.....	72
Figura 12. Leo Kin e PGN na casa das irmãs franciscanas, centro de Chapecó, 2018.....	75
Figura 13. Show de Leo Kin no Café Brasileiros, centro de Chapecó, 2018.....	77
Figura 14. Show de Leo Kin na Unochapecó, bairro Efapi, Chapecó, 2018.....	78
Figura 15. Imagem do videoclipe “Meu desabafo” de Malko J.....	80
Figura 16. Imagem do curta metragem MALKO, 2019.....	82
Figura 17. Show da banda <i>Valide Konpa</i> .....	84
Figura 18. Show do grupo de rap <i>Projeto 509</i> .....	86
Figura 19. Show de K-Dilak no bairro Efapi, Chapecó, 2019.....	96
Figura 20. Show da banda Valide Konpa.....	112
Figura 21. Videoclipe Meu desabafo de Malko J ....	126
Figura 22. Imagem de Terra de Coronéis de Malko J. e Sociedade Rap de Rua.....	126
Figura 23. Show de Pitit Guerline Nan, praça central de Chapecó.....	136
Figura 24. Cartaz do show da banda Valide Konpa.....	138
Figura 25. Gravação de PGN no Estúdio do Léo .....	149
Figura 26. Gravação de Leo Kin no estúdio do Guilherme Brum.....	155
Figura 27. Cifra da música Freedom came my way de Leo Kin.....	165

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	8
<b>Práxis sonora das mobilidades</b> .....	17
<b>1 KITE YO PALE: PERSPECTIVAS, REPRESENTAÇÕES E ESCUTAS</b> .....	36
<b>1.1 Heterogeneidade de um campo migratório</b> .....	48
<b>1.2 Escuta das mobilidades, escuta em mobilidades</b> .....	53
<b>2 ENCONTROS COM A CIDADE, COM OS MÚSICOS E COM UM HAITI NO SUL DO BRASIL</b> .....	59
<b>2.1 Da primeira festa aos primeiros ensaios</b> .....	73
<b>2.2 Cruzamentos, raps e “cartografias migrantes”</b> .....	78
<b>2.3 Konpas e festas haitianas</b> .....	82
<b>3 TERRITÓRIOS ACÚSTICOS MIGRANTES, CIDADE CALEIDOSCÓPIO</b> .....	92
<b>3.1 Barreiras, pontes sonoras e territórios acústicos</b> .....	105
<b>3.2 “Um som novo para a cidade”</b> .....	111
<b>4 “VIEMOS DE LONGE TRAZER UM SOM DIFERENTE PRA VOCÊS”: DESAFIOS À IMAGINAÇÃO SONORO POLÍTICA LOCAL</b> .....	119
<b>4.1 Subjetividades sônicas nas mobilidades e em mobilidades</b> .....	121
<b>4.2 Presenças sônicas na cidade</b> .....	126
<b>5 “DEIXA O DUB CAMINHAR!”: PERFORMANCES SÔNICAS QUE SE CONSTITUEM NOS DESLOCAMENTOS</b> .....	151
<b>6 ESCUTAS DAS MOBILIDADES E ESCUTAS EM MOBILIDADES</b> .....	170
<b>6.1 A cidade caleidoscópio como ponto de partida para escutas etnográficas</b> .....	174
<b>6.2 Delineando escutas dos deslocamentos e escutas em deslocamento</b> .....	178
<b>6.3 “Públicos improváveis e itinerantes”</b> .....	189
<b>6.4 Por uma escuta baseada nos deslocamentos</b> .....	195
<b>7 CONCLUSÕES</b> .....	198
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	203

## INTRODUÇÃO

As músicas vão onde vão seus criadores e performers, atravessando fronteiras, se apropriando de influências e tendo suas próprias ideias musicais apropriadas por outros [...]. As músicas se cruzam, se misturam, fazem samples de outras músicas ou são mantidas escondidas como proteção (REYES, 2019, p. 48).

*Abril de 2020. Primeiro mês de pandemia<sup>1</sup>. Um sábado à noite e, assim como tanta gente, eu também estava em lockdown.*

Um sinal sonoro e visual: recebi uma notificação no *facebook* de Jeff Rás convidando-me para assistir a um show que estava sendo transmitido via *live streaming*. Jeff Rás é um dos músicos haitianos, natural da cidade de *Saut-d'Eau*, com quem venho conversando nestes últimos anos.

Através de uma ferramenta do *facebook*, até então desconhecida para mim, fui colocado em uma sala virtual onde um público acompanhava, de forma online, uma banda se preparando para iniciar o show transmitido de um estúdio, sem plateia presencial.

Jeff me diz que se trata de uma banda haitiana de *konpa*<sup>2</sup>. Pergunto de onde eles estão transmitindo a performance e ele me diz que não tem certeza, mas logo em seguida confirma que é do Canadá, Montreal, local que tem uma expressiva diáspora haitiana. Comento com ele sobre isso.

Vou acompanhando o *chat* do público que assiste. Mensagens em crioulo haitiano. Busco fazer algumas interações, comentários sobre o show. Sigo conversando com Jeff.

Conheci ele em 2019, em Chapecó (SC), durante seu show em uma festa da comunidade haitiana e a partir dali passamos a manter contato.

<sup>1</sup> Pandemia de Covid-19, que teve impacto mundial a partir do ano de 2020.

<sup>2</sup> “O estilo musical haitiano denominado *konpa* ou *compas*, possui os seus mais influentes grupos que dominam o cenário musical (trans)nacional haitiano sediados em Miami (Zenglen, T-Vice, Nu Look, Klass, Disip, Armonik) e em Nova York (Carimi, System Band, Phantom), apelidados de *konpa diaspora*. Esses grupos circulam nos territórios da *diaspora* haitiana nos diferentes países e no Haiti. (JOSEPH, 2015, p. 63).

No momento da performance virtual em que fui convidado a participar, delineava-se uma multiplicidade de lugares e atravessamentos, aspectos que se tornaram marcas significativas desta etnografia: Jeff estava naquela cidade de Santa Catarina, eu estava na cidade do Rio de Janeiro, e assistíamos a uma banda haitiana tocando na cidade de Montreal. O repertório que a banda apresentava, por sua vez, era baseado em conhecidas bandas haitianas que foram formadas em países que compõem a diáspora haitiana no mundo<sup>3</sup>.

Começo com a descrição desta experiência, extraída de um diário de campo do início da pandemia, porque ela revela um aspecto que se tornou central para esta tese e que se refere a etnografar os deslocamentos das produções sonoro musicais e das escutas: situar o que se passa quando pessoas em mobilidade fazem música, produzem territórios sônicos e articulam modos de ouvir frente a esses fluxos; ouvir o que se passa quando pessoas organizam seus trabalhos musicais nestes processos de deslocamento e quando produzem pensamentos, escutas e lugares em torno de sons e músicas.

Esta é uma etnografia da música (SEEGGER, 2008) em que proponho delinear as performances sonoro musicais haitianas no Brasil e as escutas sensíveis de pessoas em mobilidade. Parafraseando Leo Kin – interlocutor que será apresentado posteriormente, e cuja fala está no título desta tese – esta é uma etnografia do caminho traçado pelos sons ou dos agenciamentos sonoros durante o andar. Além das produções sônicas de meus interlocutores haitianos, as escutas etnográficas deste trabalho incluem, também, os discursos sonoros locais<sup>4</sup>, já que foi fundamental para a construção deste campo de pesquisa a dinâmica das relações tecidas ao longo dos deslocamentos etnografados.

Busquei um formato para esta tese que ressoasse minha experiência com o campo de pesquisa. Uma escrita etnográfica que fosse permeada pelas interrupções, reencontros e retomadas deste período de pandemia que impactou a composição deste trabalho. Ainda que a cada capítulo novas questões e abordagens sejam apresentadas, os elementos estruturantes deste texto serão sempre retomados, seja para aproximar-los de uma nova

---

<sup>3</sup> Ao longo da tese utilizarei esse formato sombreado para sinalizar textos retirados dos diários de campo etnográfico.

<sup>4</sup> Utilizarei o termo local para me referir à sociedade receptora, ou seja, aos sujeitos, grupos, comunidades e sonoridades dos territórios de destino das mobilidades haitianas no Brasil. Ora utilizarei o termo local para me referir aos bairros, cidades, músicos, bandas ou estúdios de Chapecó, e ora utilizarei referindo-me ao país como um todo.

discussão, seja para reapresentá-los sob uma nova perspectiva. Transitar por esse contexto de mobilidade me sugeria sempre a sobreposição de múltiplas questões, e isto foi me conduzindo para uma escrita etnográfica não linear. Assim, afetado pelo discurso de Leo Kin que dá título a esta tese (e dos demais interlocutores), fui me permitindo escrever de tal modo que as questões, problematizações e abordagens também se movessem ao longo do texto.

Este trabalho foi construído em diálogo com jovens haitianos, com média de idade entre 25 e 35 anos, e que na última década passaram a viver no Brasil. A construção de meu campo etnográfico se deu a partir dos meus primeiros contatos enquanto músico, ainda como professor de música em espaços educacionais em Chapecó. Esta particularidade fez com que meus interlocutores, sem que isto fosse previamente calculado, fossem todos homens. Este aspecto sempre me suscitava questões, no entanto não foi uma temática desta tese. No meu percurso em campo era perceptível a predominância masculina nos palcos, ainda que as festas haitianas tivessem sempre a presença de mulheres na organização. No período que compreende este trabalho, conheci apenas uma cantora (em uma breve participação em uma das festas haitianas) e uma DJ, no entanto, não consegui estabelecer interlocuções, pois os imponderáveis do campo (uma pandemia no caminho) me forçaram a manter os contatos já anteriormente estabelecidos e, conforme o campo ia se desenvolvendo, expandir para contatos mais próximos a eles. Em um dos relatos etnográficos que apresentarei posteriormente, menciono que conheci, em uma das igrejas evangélicas haitianas, um coral só de mulheres, com uma regente mulher, no entanto, apesar de algumas tentativas, não consegui ter acesso e dialogar com estas pessoas por questões religiosas. Creio que possíveis outros trabalhos possam se perguntar quais questões estão implicadas na pequena participação de mulheres na música feita nas mobilidades haitianas no Brasil e ampliar, assim, as discussões acerca deste contexto migratório. Alguns trabalhos recentes, ainda que não no campo da música, têm abordado as experiências de mulheres nestas mobilidades, tal como Queiroz e Pizzinato (2021) e Mejía e Cazarotto (2017).

Os fluxos haitianos em direção ao Brasil ganharam força a partir do terremoto que abalou o Haiti em 2010 (THOMAZ, 2010) e, a partir da instituição do visto humanitário pelo governo brasileiro em 2012. A criação deste dispositivo se deu como efeito do aumento de pedidos de refúgio de nacionais haitianos, substituindo, então, o antigo e

defasado Estatuto do Estrangeiro<sup>5</sup>. Esta alteração contribuiu para a continuidade e aumento da mobilidade haitiana em direção aos territórios brasileiros ainda que, como aponta o pesquisador haitiano Kassoum Dieme (2017), há que se considerar a complexidade de fatores envolvidos no processo destes fluxos haitianos que se tornaram expressivos, pois não há uma justificativa única para a proporção que tal diáspora ganhou no país: “No que tange à vinda de haitianos para o Brasil a partir de 2010 [...] a dimensão ambiental é destacada, mas sabe-se que a economia e a política são centrais neste processo. (DIEME, 2017, p. 42).

Sendo o norte do Brasil o local das rotas de entrada desses fluxos no país, o direcionamento dessas pessoas para a região oeste do estado de Santa Catarina foi impulsionado, principalmente, pelo movimento que as grandes empresas do agronegócio (Sadia, Aurora, BRF) fizeram no sentido de atrair potenciais trabalhadores para seus frigoríficos. Essas empresas viram nessa crise uma “oportunidade” de conseguirem mão de obra (precarizada), além de transmitirem a imagem de que estariam realizando alguma ação humanitária. Muitos de meus interlocutores, em algum momento de suas trajetórias no Brasil, trabalharam nessas empresas<sup>6</sup>.

A descrição do evento que abre esta introdução, o show virtual na companhia de Jeff Rás, articula múltiplos lugares e, apesar de naquele momento, em abril de 2020, tal encontro ter se dado forçosamente pelas condições pandêmicas que atravessávamos, passou a evidenciar, para mim, o quanto as redes e conexões eram articuladas por meus interlocutores. Quero dizer, com isto, que ainda que meu trabalho de campo etnográfico parta da cidade de Chapecó<sup>7</sup>, uma cidade média no oeste do estado de Santa Catarina, passei a considerar mais amplamente, diante dos encontros etnográficos, os trajetos, redes

---

<sup>5</sup> “O episódio da migração haitiana para o Brasil é parte de um processo bem mais amplo da inserção do país no sistema migratório mundial. A sua relevância estaria ligada não tanto ao número de imigrantes, mas, possivelmente, à forma com que o fluxo migratório teria ocorrido e aos desafios que foram colocados à sociedade brasileira. Por outro lado, a chegada dos haitianos e também de imigrantes de outras nacionalidades mostrou que os mecanismos legais que dispõem o país não estão adaptados à nova realidade de um mundo no qual as pessoas transitam por diversas razões, sendo a mais importante a migração laboral.” (FERNANDES; FARIA, 2017).

<sup>6</sup> Dieme (2017) enfatiza esta migração em torno do trabalho e seus efeitos para a sociedade brasileira: “se a migração dos últimos anos para o Brasil é, como foi dito anteriormente, *uma migração para trabalho*, o impacto dos trabalhadores haitianos sobre as estatísticas relativas à força de trabalho estrangeira no Brasil nos últimos anos é mais do que esperado, pois para essa nacionalidade, muitos são beneficiários do Visto Humanitário, cuja renovação depende da situação laboral de seu detentor. Este aumento é nítida e fortemente influenciado pela entrada de haitianos no mercado de trabalho formal brasileiro.” (DIEME, 2017, p. 38).

<sup>7</sup> Chapecó, com mais de 200 mil habitantes, com 105 anos, é a maior cidade do oeste catarinense. Também é a cidade com maior população migrante da região. O censo de 2022 apontou a presença de cerca de 20 mil migrantes de 52 nacionalidades diferentes, sendo as comunidades haitianas e venezuelanas as mais numerosas.

e conexões que meus interlocutores foram constituindo e compartilhando comigo. Situarei Chapecó, então, como um ponto principal de observação ou de escuta, um ponto a partir de onde poderemos olhar/ouvir o Brasil ou o mundo.

Creio que esta minha experiência com Jeff, inicialmente apresentada, seja emblemática para pensarmos a respeito de uma cidade que tem sido inserida em redes e relações mais amplas através das recentes migrações haitianas. Ainda que estejamos tratando de uma cidade média, em um nível de análise poderemos aproximá-la ao que Achille Mbembe se referiu como cidades polinacionais, ainda que o autor não esteja se referindo, precisamente, a um contexto do Sul global:

As grandes rotas de migração se diversificam e dispositivos cada vez mais sofisticados para contornar as fronteiras são colocados em prática. Por mais que, de repente, os fluxos migratórios, centrípetos que são, se orientem em diversas direções ao mesmo tempo, particularmente a Europa e os Estados Unidos se mantêm como importantes pontos de fixação das multidões em movimento, especialmente daqueles que vêm dos centros de pobreza do planeta. Ali surgem novas aglomerações e são construídas, a despeito de tudo o mais, novas cidades polinacionais. Comprovando as novas circulações internacionais, vão surgindo pouco a pouco e sobre toda a superfície global diversas composições de territórios em mosaico. (MBEMBE, 2021, p.30-31).

Tomando, assim, as cidades nas suas complexidades e contradições, e não recortando comunidades migrantes isoladas (REYES, 2019) (ainda que as comunidades haitianas, em si, sejam múltiplas e heterogêneas), uma das perguntas que sempre me acompanhavam era como, e através de quais modos, eram produzidas as diferenças nas inter-relações tramadas nesta cidade (CAMBRIA, 2008), e como isto se dava através das práticas musicais que eu ia acompanhando em campo por meio das sonoridades que passavam a compor esses novos territórios.

Discutir questões sonoras da migração haitiana em Chapecó diz respeito a questões que são significativas para a cidade, mas ainda nos desvela, como sugiro, uma Chapecó conectada a outros espaços, a outros territórios e a outras questões que se localizam para além dela. Buscarei ao longo desta tese, portanto, ficar atento aos fenômenos mais amplos que atravessam a cidade e que, de alguma forma, emergiram nos encontros etnográficos.

Figura 1 – Chapecó (SC)



Fonte: divulgação do site G1 (2021).

Sobre a ideia de cidade/contexto polinacional, Mbembe ainda se refere a atualização da noção de pertencimento – que nesta tese situo, acima de tudo, enquanto atos de cidadania (ISIN, 2008) – neste novo cenário de deslocamentos:

A questão da pertença se mantém. Quem é daqui e quem não é? O que fazem em nossa terra aqueles e aquelas que não deveriam estar aqui? Como nos livramos deles? Mas o que significa “aqui” e “lá” na era do entrelaçamento dos mundos, mas também de sua rebalcanização? Se o desejo de *apartheid* de fato é uma das características do nosso tempo, a Europa real, nunca mais será como era antes, ou seja, unicolor. Nunca mais existirá, se é que alguma vez existiu, um único centro do mundo. De agora em diante, o mundo será conjugado no plural. Será vivido no plural e não há absolutamente nada que possa ser feito para reverter essa nova condição, que é tão irreversível quanto irrevogável. Uma das consequências dessa nova condição é a reativação, para muitos, da fantasia do aniquilamento. (MBEMBE, 2021, p. 106).

Ao longo desta etnografia, experienciei um campo migratório haitiano que foi crescendo e se fortalecendo no país, mas também que foi, nos últimos anos, refazendo suas rotas, em grande medida pela crise econômica, política e sanitária que o Brasil enfrentou. Handerson Joseph e Federico Neiburg (2020) se referem à imobilidade como um efeito do impacto da recente pandemia do novo coronavírus, em especial entre a população haitiana na diáspora.

Diante de um cenário dramático, uma série de interlocutores mudaram de cidade, de estado e de país. Tanto Chapecó quanto o Brasil passaram a não corresponder mais às

expectativas, uma cidade e um país que já não tinha muito mais a oferecer. Do ponto de vista etnográfico, estas novas rotas foram também compondo este trabalho, pois continuei em diálogo com interlocutores que seguiram em movimento e que passaram a viver em São Paulo, Montreal, Nova York ou outras cidades e países<sup>8</sup>. Caetano Santos (2022) descreve esse contexto pandêmico no qual, ao mesmo tempo em que há uma saída em massa de haitianos do Brasil (um êxodo silencioso, tal como ele descreve), há o que ele aponta como sendo uma imobilidade forçada – assim como dizem Joseph e Neiburg, mencionados anteriormente – já que políticas governamentais acirram o controle das fronteiras e passam a dificultar o deslocamento de migrantes<sup>9</sup><sup>10</sup>.

É a partir de posições críticas que utilizo a noção de fronteira, assim como as de migrações e mobilidades contemporâneas, e faço isto em diálogo com trabalhos que se referem à “práticas de mobilidade”, “multiplicação das fronteiras”, “direito de fuga” (MEZZADRA, 2015, 2005), a fronteira como método (MEZZADRA; NEILSON, 2013), os desafios da migração (ABDELMALEK, 2008) que, junto com outros autores e autoras atravessam esta tese.

A proposta de uma representação disruptiva da migração feita por Tom Western (2020), através de escutas e sonoridades tomadas a partir de uma posição etnográfica, é uma referência de trabalho que faz articulações com aquelas perspectivas críticas das mobilidades contemporâneas (mencionadas no parágrafo anterior), e foi um importante ponto de ancoragem para a elaboração das questões aqui apresentadas. Situo, assim, este trabalho de Western como contribuição crítica dos estudos das dimensões sônicas nas mobilidades.

Uma sensação de deslocamento sempre esteve presente ao longo da feitura deste trabalho. Desde minha chegada em Chapecó no início de 2017, saindo do meu estado natal Rio Grande do Sul – ainda antes de pensar em iniciar uma etnografia, e em um

---

<sup>8</sup> Neste deslocar etnográfico que a tese buscou considerar, é importante tomarmos a noção de “cena musical” tal como explorada por Cambria (2017) no sentido da heterogeneidade implicada no termo, para além da ideia de nichos musicais: “Termos como ‘cena’ ou ‘arena’ e, em menor grau, ‘paisagem’ são poderosos e atraentes porque transmitem a imagem de uma dimensão socioespacial. Não definem simplesmente um espaço territorial. Implicam, também, diferentes ‘perspectivas’ situadas a partir das quais olhar para aquele espaço, a agência de específicos ‘atores’ sociais e sua interação.” (CAMBRIA, 2017, p. 87-88). A partir do modo como Cambria explora o termo, sugiro uma “cena musical migrante haitiana”, que se desenvolve em diferentes contextos, com diferentes sonoridades, gêneros musicais, e com múltiplos entendimentos dos atores sociais a respeito das práticas musicais. No modo como situo aqui, os limites destas “cenas musicais” seriam impactados por aquilo que Mezzadra e Neilson (2013) denominam “multiplicação das fronteiras”.

<sup>9</sup> “Brasil barra venezuelanos na fronteira com base em orientação inexistente da Anvisa” (MELLO, 2021)

<sup>10</sup> Em Chapecó, por exemplo, foi expedido um decreto (40295/2021) durante a pandemia que visava dificultar a entrada de migrantes na cidade.

momento em que passei a estabelecer encontros com músicos haitianos que se tornaram chaves para o que posteriormente se tornaria uma pesquisa em etnomusicologia – até minha ida para o Rio de Janeiro, que se deu com o meu ingresso no Programa de Pós Graduação em Música da UNIRIO, já no final de 2018. Minha vida tanto em Chapecó quanto no Rio de Janeiro foram períodos marcados pela minha distância de redes familiares e de amigos, algo que se tornou mais latente com a pandemia.

Refletir sobre estes meus percursos sempre me fazia considerar a dimensão das distâncias implicadas no meu processo de pesquisa. Fazia-me considerar as distâncias que meus interlocutores mantinham de seus lugares de origens e de familiares e amigos, e a respeito dos modos como eles lidavam com isto, como isto os afetava subjetivamente e como dividiam comigo estas questões e impressões.

Ainda que sob circunstâncias muito distintas (pois meus deslocamentos e os de meus interlocutores se davam por motivações muito diferentes), a tematização das distâncias sempre foi algo em comum nos meus encontros etnográficos. A temática dos deslocamentos passou a ser, para mim, um modo de escrever, passou a ser algo que me afetava e afetava como um todo a produção deste trabalho (FAVRET-SAADA, 2005).

Marilyn Strathern, ao abordar questões em torno do efeito etnográfico, diz que “a escrita só funciona se ela for uma recriação imaginativa de alguns dos efeitos da própria pesquisa de campo” (p.346), e a cito, aqui, para afirmar meu desejo de recriar/compartilhar, nesta etnografia sonora, os efeitos dos deslocamentos, das distâncias e dos trajetos experimentados ao longo da pesquisa.

Strathern, se referindo mais amplamente ao empreendimento etnográfico, menciona o momento de campo e o momento de pós campo – este segundo sendo aquele no qual etnógrafos precisam acomodar em um texto determinada experiência vivida – como sendo duas etapas que mantêm entre si uma relação complexa. Na busca por estabelecer conversas ou convergências entre esses dois campos, Strathern diz que é comum a sensação de que algo se perde nesse processo: “o sentido de perda ou de incompletude que acompanha isso, a compreensão de que nenhum deles jamais estará em conformidade com o outro, é uma experiência antropológica comum.” (p. 346). Como exemplificador disto, a autora nos apresenta o caso de uma expedição antropológica do final do século dezenove:

Os membros da Expedição Antropológica de Cambridge de 1898 ao estreito de Torres levavam com eles um grande sentido de perda,

embora de seu ponto de vista os melanésios é que estavam sofrendo perdas, perdas populacionais e perdas culturais. Eles certamente estavam ansiosos por registrar, da forma mais completa possível, atividades que acreditavam estar fadadas a minguar. (STRATHERN, 2014, p. 346).

Incluo nesta introdução este fragmento do texto de Strathern porque ele me fez compreender melhor, relendo-o agora, uma sensação que me acompanhou ao longo deste trabalho e que é a de ter, como pesquisador, músico e mediador, compartilhado trajetos e distâncias com meus interlocutores. E isto se tornou algo que fui percebendo adentrar, aos poucos, meu modo de escrever e de me relacionar com as experiências sonoras, políticas e sociais em campo. Era como se, em última análise, estivéssemos escrevendo uma etnografia das distâncias em que sons, práticas musicais e escutas dessem o tom e a amarração destes lugares, territórios, redes e questões.<sup>11</sup>

Frente a esses contornos do processo de construção da pesquisa, situo que esta é uma etnografia sonora e musical das mobilidades haitianas no Brasil, cujo interesse principal foi etnografar os modos através dos quais músicos haitianos desenvolvem seus projetos sonoro musicais no país, e as questões e discursos mobilizados nos atos de produção de territórios/territórios sônicos.

Viviane Vedana (2010), em diálogo com o sociólogo Michel Maffesoli, pensa territórios “através das potencialidades que as imagens sonoras que compõem determinados espaços têm de expressar a vida coletiva, os simbolismos e as práticas dos grupos que os habitam. Segundo Maffesoli (1996, p. 267), de onde Vedana parte sua elaboração, “todos estes territórios, [...] esses lugares e espaços de socialidade, estão repletos de afetos e de emoções comuns, são consolidados pelo cimento cultural ou espiritual, em suma, são feitos por e para as tribos que aí escolheram domicílio”. Como aprofundamento, então, da sua noção de território sonoro, Vedana dirá:

---

<sup>11</sup> Quanto à mediação em pesquisas, Ursula Hemetek (2006) diz que “a mediação cultural feita por etnomusicólogos abriu o caminho e criou um espaço para músicos minoritários, que agora são livres para escolher negar os estereótipos ‘étnicos’ esperados pela maioria.” (p.53). Percebi que meus interlocutores, com muita frequência, operavam neste registro apontado por Hemetek, ou seja, suas produções sônicas escapavam do que poderia ser encaixado como “tradicional” ou “étnico”. De um modo um pouco diferente de Hemetek, sugiro que isto se dava por uma disposição dos interlocutores, independente de uma “mediação cultural etnomusicológica”, ainda que, ao longo da pesquisa, eu tenha me colocado como agente ativo e perceba meu papel enquanto mediador nos encontros (entre os próprios músicos do Haiti e entre músicos brasileiros e haitianos) buscando não reificar o lugar do exótico que muitas vezes emergia nos encontros destes. Para mim, reverberava nestes encontros o que Hemetek afirma: “Pesquisadores não devem mais esperar a ‘diferença’ e o ‘exótico’ como ponto de partida, em vez disto, as estratégias tem que mudar de acordo com as realidades políticas”. (ibid. p. 54).

O território sonoro, portanto, caracteriza-se pela delimitação de um certo espaço a partir dos sons que lhe são peculiares, ao mesmo tempo que evoca enraizamentos temporais de práticas e sentidos. Trata-se de considerá-lo do ponto de vista do microcosmo, no interior de uma paisagem sonora de múltiplos planos, onde as sonoridades mais corriqueiras constituem-se como formas de expressão de um espaço vivido em comum, onde circulam emoções e simbolismos, e onde se inscreve a memória coletiva, onde o tempo condensa-se no espaço. (VEDANA, 2010, p. 12-13).

Junto a essa noção de território sonoro, esta tese é inspirada na noção de “territórios acústicos” de Brandon Labelle (2010). Labelle diz que territórios acústicos podem ser lidos não exclusivamente como lugares, mas como “itinerários, como ponto de partida e de chegada”<sup>12</sup> (LABELLE, 2010, xxv). Se tornou relevante, então, que ao trabalharmos com deslocamentos, nos aproximássemos de uma categoria que dê conta de um território sônico que pode ser escutado também enquanto movimento: “por territórios, os defino como movimentos entre diferentes forças, cheios de multiplicidade”<sup>13</sup> (ibid. p.xxv).

Os antropólogos Joseph e Neiburg (2020) apresentam uma noção de mobilidade que se contrapõe aos estudos mais clássicos sobre migrações, e que foi fundamental para os questionamentos propostos nesta tese:

O conceito de mobilidade é um novo paradigma (nos termos de Sheller e Urry, 2006) que substitui as formas anteriores de se conceituar as migrações e a circulação de pessoas, objetos, ideias e dinheiro. O foco não mais recai sobre as pessoas que saem de um local de origem para chegar em um local de destino, ou sobre as práticas transnacionais estabelecidas através de “campos sociais que transpõem fronteiras geográficas, culturais e políticas” (Basch; Blanc-Szanton; Glick-Schiller, 1992, p. 1, tradução nossa), mas sobre os modos de se viver em movimento (Ingold, 2011). (JOSEPH; NEIBURG, 2020, p. 467).

## **Práxis sonora das mobilidades**

Seguindo o caminho traçado pela etnomusicologia brasileira (LUHNING, TUGNY, 2016; LUCAS, 2002; TRAVASSOS, 1997; TUGNY, QUEIROZ, 2006;

---

<sup>12</sup> “In this sense, the presentation of specific acoustic territories should not be exclusively read as places or sites but more as *itineraries*, as points of departure as well as arrival” (LABELLE, 2010, p. xxv).

<sup>13</sup> “As territories, I define them as movements between and among differing forces, full of multiplicity.” (LABELLE, 2010, p. xxv).

SANDRONI, 2001, 2008; ARAUJO, 2012; LUCAS, 2013), esta tese se mantém em sintonia com discussões sobre engajamento e modos dialógicos e participativos de fazer pesquisa. A etnomusicologia brasileira, de uma forma ampla, vem assumindo

um posicionamento político, no sentido de questionar o *status quo* da disciplina no ambiente acadêmico em geral: discutindo de forma crítica sua inserção nas universidades brasileiras, buscando cunhar, sobretudo na área de artes, a desconstrução dos paradigmas eurocêntricos das formas artísticas que pautam os currículos dos cursos de Música, reconfigurando assim sua presença em diferentes instituições e seu papel na sociedade brasileira (LÜHNING; TUGNY, 2016, p. 31).

No sentido de pensarmos, portanto, projetos políticos que assinalem criticamente as múltiplas formas de se relacionar com som e música – que ultrapassam os modos *standartizados* de estudos musicais (EWELL, 2021) os quais, historicamente, exotizaram o que seria chamado de “étnico” ou minoritário (OLIVEIRA PINTO, 2001), o etnomusicólogo Svanibor Pettan nos chama atenção para aspectos relacionados aos trabalhos com minorias, grupos migrantes e práticas políticas de atuação diante desse cenário. Sobre as relações minorias/majorias traçadas por Pettan, as situo, nesta tese, em termos, também, das relações entre populações migrantes e populações locais:

Os modelos [apresentados pelo autor como sugestões para trabalharmos com a temática das migrações] também servem como um lembrete de que estudar minorias muitas vezes implica engajamento além da pesquisa em prol da ampliação e aprofundamento do conhecimento acadêmico, e que o envolvimento etnomusicológico tanto na teoria quanto na práxis possibilita uma ação que pode e deve trazer melhorias para o potente contínuo minoria-maioria. As lições aprendidas com as guerras nos territórios da Iugoslávia sugerem que tempos de paz e estabilidade são os momentos certos para sensibilizar e melhorar as relações mutuamente respeitadas e benéficas envolvendo populações majoritárias e minoritárias. Como demonstrado neste artigo, a música tem um potencial considerável nesse processo. Os estudos sobre música e minorias podem, assim, ser entendidos como um convite aberto aos pesquisadores para contribuir para a construção da paz aqui e agora, defendendo relações inter-humanas mais sensíveis, baseadas no conhecimento e no respeito mútuo [...].<sup>14</sup> (PETTAN, 2019, p. 58).<sup>15</sup>

<sup>14</sup> As traduções foram feitas por mim para serem utilizadas nesta tese e incluirei os recortes originais nas notas de rodapé.

<sup>15</sup> The models also serve as a reminder that studying minorities often implies engagement beyond research for the sake of broadening and deepening scholarly knowledge, and that ethnomusicological involvement in both theory and praxis enables action that can and should bring improvements to the minority–majority power continuum. The lessons learned from the wars in the territories of what was Yugoslavia suggest that times of peace and stability are the right times for sensitizing and improving mutually respectful and beneficial relations involving majority and minority populations. As demonstrated in this article, music has considerable potential in such a process. Music and minority studies could thus be understood as an open

Sobre a perspectiva de Svanibor Pettan, as autoras Hofman e Kovacic (2020) dizem que

tendo uma visão crítica dos critérios étnicos ainda predominantes na pesquisa sobre música e minorias, o autor [Pettan] propõe uma abordagem mais refinada que transcende as posições fixas de minoria e maioria, colocando sua inter-relação e encontros mútuos no centro de sua análise. (HOGMAN; KOVACIC, 2019, p. 10).

Essa posição de Svanibor Pettan aqui apresentada se aproxima do chamado que faz Adelaida Reyes (2019) para que trabalhos entre migrantes não desconsiderem o contexto mais amplo dos locais de destino destes fluxos, ou seja, que se trabalhe com as relações migrantes-locais e que se afaste daquilo que Reyes se refere como sendo um paradigma isolacionista, modelo e perspectiva de pesquisa na qual tais comunidades migrantes seriam tomadas como recortes isolados das cidades. Essa perspectiva de Reyes é central e atravessa toda minha etnografia.

Diante destas perspectivas etnomusicológicas, faço, ainda, um diálogo com o conceito de práxis sonora, desenvolvido por Samuel Araujo e que se tornou relevante, também, para que situemos as complexidades deste contexto de mobilidade. Sendo que tal conceito partiu da busca por compreender as “dimensões macro e micropolíticas da produção sonora, envolvendo a possibilidade de alianças, rupturas e, acima de tudo, mediações entre interesses e perspectivas diversas e eventualmente conflitantes” (ARAUJO, 2013, p.35), experimento, nesta tese, reverberações deste conceito nas práticas sônicas, contextos e “cenas musicais” migrantes.

Na delimitação que Araujo faz no excerto anteriormente apresentado, aponta possíveis conjunções entre “o plano macro das noções de política mais afeitas à luta pelo controle ou supressão do Estado, e o micro compreendendo as que perpassam as microesferas do cotidiano” (ibid. p.35), e isto ressoa, nesta etnografia sonora das mobilidades, nos modos como se relacionam, aqui, as agências e protagonismos migrantes e as estruturas sociais ou o controle das fronteiras.

---

call to researchers to contribute to peacebuilding here and now, by advocating for more sensitive interhuman relations based on knowledge and mutual respect, for research collaborations across political and other boundaries, and nevertheless for passionate and argument-based passing of positive values to future generations. (PETTAN, 2019, p. 58).

\*\*\*

A crise brasileira protagonizada pela incompetência, descaso e corrupção do período do governo Bolsonaro (2018-2022) nos lançou, enquanto sociedade, em anos de violências mais escancaradas e de acirramento da desigualdade social. O discurso do ex-presidente Jair Bolsonaro sempre foi permeado por xenofobia e racismo<sup>16</sup>:

Um conhecido xenófobo, a postura geral de Bolsonaro com relação aos migrantes e refugiados não brancos, é apropriadamente demonstrada por sua última frase a um migrante haitiano anônimo nos estágios iniciais da pandemia: ‘volte para o seu país, cara, volte para aquele antro (SANTOS, 2022)<sup>17</sup>.

Entre episódios dramáticos que impactaram a produção desta tese, vivenciamos o brutal assassinato do jovem congolês Moïse Kabagambe em fevereiro de 2022 na cidade do Rio de Janeiro. Em análise sobre os protestos que se multiplicaram pelo Brasil em decorrência desse assassinato, Aguiar, Quintanilha, Côrtes e Telles (2022), apontam algo que se articula, ainda, com essa etnografia e que diz respeito às conexões criadas entre migrantes no país:

A rapidez e extensão dos protestos Brasil afora é algo que merece uma reflexão mais detida. E é precisamente isso que gostaríamos de enfatizar neste artigo. Não surgiram do nada, como uma explosão de momento movida pela indignação e protesto contra a crueldade e violência que se abateram sobre o jovem congolês. Há toda uma trama política multifacetada e heterogênea que vem sendo construída há anos – miríades de coletivos e suas redes de apoio, formas de associação e de articulação de migrantes e refugiados de nacionalidades diversas. Experiências partilhadas do viver em diáspora e das dificuldades e percalços da precária inserção dos migrantes transnacionais nas cidades brasileiras. (AGUIAR; QUINTANILHA; CÔRTEES; TELLES, 2022).

Episódios como esse nos faziam rever, reposicionar e reafirmar a pertinência de trabalharmos com certas narrativas que pudessem apresentar complexidades, nuances e potências que desafiassem reificações, estereótipos e estigmas operados pela sociedade brasileira (JOSEPH, 2021). Faziam-nos retomar aquilo que a etnomusicologia brasileira

---

<sup>16</sup> Em 2022 se completa 10 anos da política de concessão de vistos humanitários para nacionais do Haiti, contudo nos anos de governo Bolsonaro, a comunidade haitiana enfrenta a burocratização e dificuldade de obtenção de visto humanitário. (CHAVES, 2022).

<sup>17</sup> “A known xenophobe, Bolsonaro’s general posture towards non-white migrants and refugees is aptly demonstrated by his last phrase to an anonymous Haitian migrant in the early stages of the pandemic, ‘Go back to your country, man, go back to that den’” (SANTOS, 2022).

e internacional, como citado anteriormente, já pautou e pauta quanto às relações e engajamentos em campo.

Tom Western (2020), ao abordar uma escuta dos deslocamentos e na busca por evitar escutas hegemônicas e estigmatizantes, diz que a ideia de colaboração, tal como ele experimentou no seu trabalho, “é potencialmente uma maneira de evitar tropos trágicos, de amplificar a criatividade e de interromper as narrativas dominantes de deslocamento” (WESTERN, 2020, p. 305)<sup>18</sup>.

Ainda que Western esteja se referindo, mais precisamente, aos modos de colaborações entre pesquisador e interlocutores – pois seriam, segundo ele, essas relações que permitiriam desfazer sentidos comuns sobre migrações e refúgios – há algumas pontes com o que apontam Aguiar, Quintanilha, Côrtes e Telles (2022) no artigo mencionado anteriormente, já que as autoras enfatizam que a partir da percepção de tais tramas tecidas entre migrantes no país, é possível produzir diferentes olhares e escutas sobre estes movimentos.

Segundo Western, “a colaboração nos permite dizer algo sobre as complexidades das experiências de imigração sem romantizar, vitimizar ou estigmatizar as pessoas que cruzam fronteiras.” (WESTERN, 2020, p. 305)<sup>19</sup>. De alguma forma, o caso do jovem Moïse também nos impunha reflexões sobre o lugar, hoje, dos estudos sobre música e mobilidade no debate público e, do ponto de vista de uma etnomusicologia crítica, nos fazia (re) situar as potencialidades ou capacidades da área em se inserir nos debates prementes na sociedade (ARAUJO, 2012).

Trabalhar com som e escutas migrantes sob um ambiente agressivo que se tornou o Brasil do período Bolsonaro, passou a significar, também, explorar dimensões sensíveis que iam no contrafluxo da brutalidade. Tornou-se uma forma de situar dimensões sensíveis sonoras como lugares privilegiados de escuta da produção de subjetividades<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> “And while I am certainly not claiming to have resolved this, I would also add that collaboration— of the kind attempted with the sound essay—is potentially a way of avoiding tragic tropes, amplifying creativity, and disrupting dominant narratives of displacement” (WESTERN, 2020, p. 305).

<sup>19</sup> Collaboration allows us to say something about the complexities of immigration experiences without romanticizing, victimizing, or stigmatizing people who cross borders” (WESTERN, 2020, p. 305).

<sup>20</sup> A noção de subjetividade que atravessa essa tese se aproxima do que Sandro Mezzadra desenvolve a respeito das subjetividades nos processos migratórios e se refere a trabalhar com a complexidade desses processos. Em *Derecho de fuga* (2005), o autor diz que “la categoría de fuga pretende ante todo remarcar la dimensión *subjetiva* de los procesos migratorios. Es decir, aquella dimensión que haciendo resaltar su naturaleza específica de movimiento social, impide su reducción, aún hoy común e implícita em metáforas como ‘aluvión’ o ‘catarata’ migratoria, a procesos de tipo ‘natural’, automáticamente determinados por causas «objetivas» de naturaleza económica o demográfica.” (MEZZADRA, 2005, p. 74-75). Complementar a isto, Mezzadra diz que “vinculada a los migrantes, la categoría de derecho de fuga viene así a cumplir sustancialmente dos funciones. Por un lado, en contra de la reducción, hoy en boga, del

de meus interlocutores. Inspirado em certa etnografia dos sentidos (FAUDREE, 2012), através de sonoridades, perspectivas, escutas e discursos migrantes, busquei evidenciar modos sensíveis de se deslocar e constituir cidadanias sônicas insurgentes (EMERY, 2017)<sup>21</sup>.

Em um clima político e social violento que se acirrou no país (um ambiente de não escutas), insistimos em uma etnografia que buscou explorar diferentes modos de ouvir e de se relacionar com o som, de situar escutas dos espaços ocupados e das participações na sociedade brasileira através de produções sônicas.

Creio que a etnomusicologia feita em tempos problemáticos, tal como colocado por Timothy Rice (2017), tenha ganhado novos contornos e atualizações em um trabalho como este, feito em um Brasil bolsonarista e cujo campo etnográfico ocorreu principalmente em uma cidade como Chapecó, cidade que ao mesmo tempo em que apresenta uma abertura para pessoas estrangeiras a ela (uma “cidade do trabalho” acolhedora)<sup>22</sup>, reforça preconceitos e exclusões.

Brandon Labelle (2022), sobre “som e formas emergentes de resistência” (subtítulo de seu livro), diz que a agência sônica é “posta como uma estrutura de suporte para práticas emancipatórias, inserindo na esfera do poder dominante uma acústica do devir social de acordo com os ritmos e as ressonâncias que ouvir e ser ouvido evocam (LABELLE, 2022, p. 42).

Busquei me aproximar desta noção de agência sônica, e de uma forma mais abrangente dos estudos do som (*sound studies*), para propor o que denomino por escutas *em* deslocamento e escutas *dos* deslocamentos. Assim, configurou-se como um objetivo chave estabelecer “pontos de escuta” (ULHÔA, OCHOA, 2005) das produções sonoro musicais migrantes, seus trajetos e constituições de ambientes sônicos.

Aqui, o uso que faço da noção de ambientes sônicos está ligado à de paisagem sonora, ou melhor, à crítica que Tim Ingold (2011) faz à noção de paisagem sonora de Murray Schafer (2001), qual seja a de que a paisagem schafariana, segundo Ingold, não levaria em conta as agências humanas: pois ao invés de “pensar coisas em sua fixidez, a partir de superfícies que imaginamos rígidas, seria preciso pensar as fluências desse

---

migrante a ‘típico exponente’ de una ‘cultura’, de una ‘etnia’, de una ‘comunidad’, el derecho de fuga tiende a poner en evidencia la individualidad, la irreductible singularidad de las mujeres y de los hombres que son protagonistas de las migraciones [...]” (ibid. p. 75).

<sup>21</sup> “A tomada de espaços e a recuperação de espaços perdidos são fundamentais para a cidadania musical insurgente. O restabelecimento de um espaço acústico comum em um mundo de privatizações e espaços estatizados [...]” (EMERY, 2017, p. 69)

<sup>22</sup> Abordarei no capítulo 2 aspectos em torno do slogan “cidade do trabalho”.

amplo *medium* que é onde existimos e por onde nos movemos (INGOLD, 2011, p. 138).” (ARAGÃO, 2019, p. 3).

Alinhada a estes questionamentos, também dialogo com a proposta de “lugares de ressonância” (VENTURIN, LUCAS, 2021) formulada em etnografia sobre a diáspora musical senegalesa no Sul do Brasil. Sobre esses “lugares de ressonância”, autor e autora dizem que são “espaços de produção musical colaborativa, mediação de diferenças e encontro de comunalidades entre senegaleses, brasileiros e outros grupos migrantes.” (KELVIN, LUCAS, 2021, p. 82).

Para construir esta etnografia, aproximei-me de uma literatura etnomusicológica que tem, nas últimas décadas, se debruçado sobre a questão migratória e refletido acerca das formas de se relacionar com som e música nas mobilidades, em determinados tempo e espaço, no Brasil e no mundo. Assim, ouvir as experiências sônicas entre afegãos no exílio (BAILY, 2015), entre a diáspora goesa (SARDO, 2010), entre os *Asian Americans* (WONG, 2004), judeus sírios (SHELEMAY, 1998) e vietnamitas (REYES, 1999) nos Estados Unidos, de uma experiência migratória no Peru (TURINO, 1993), entre senegaleses, ganeses (VENTURIN, 2020) e haitianos (SANTOS, 2018) no Rio Grande do Sul, e entre nacionais de diversos países africanos vivendo em São Paulo (CHALCRAFT, SEGARRA, HIKIJI, 2017; HIKIJI, CHALCRAFT, 2022) foram referências e inspirações para as questões aqui desenvolvidas.

Com relação, mais especificamente, à etnomusicologia feita no Brasil<sup>23</sup>, os trabalhos de Samuel Araujo (2013, 2021) e Vincenzo Cambria (2012) impactam meu texto naquilo que se refere às posicionalidades em um campo etnográfico (papéis políticos), aos modos de participação e formas de diálogos etnográficos (ARAUJO; CAMBRIA, 2013). Através das perspectivas de Araújo e Cambria, e de uma *práxis sonora*, pude compreender o quanto, neste contexto migratório aqui apresentado, o fazer musical se refere, também, a modos de presença na cidade, a modos de participação no debate público, de participação política, de produção de espaços translocais e à criação de conexões, sejam elas com a sociedade local, com o Haiti ou com os múltiplos territórios da diáspora haitiana pelo mundo.

---

<sup>23</sup> Com relação, mais especificamente, a uma produção etnomusicológica brasileira (LÜHNING; TUGNY, 2016), menciono o X Encontro Brasileiro de Etnomusicologia, ocorrido em 2021, onde ao lado da professora Rose Hikiji e dos colegas Kelvin Venturin e Caetano Santos, organizamos e coordenamos o GT “Etnomusicologia e fluxos migratórios recentes: desafios e engajamentos no Brasil atual”. Assinalo, assim, os diálogos tecidos neste grupo também como um momento fundamental do processo de composição desta tese.

Ligado a isto, articulo a noção de performance sonoro musical, abordagem explorada nesta tese, e que, dentro dos estudos musicais “marca a passagem de uma análise das estruturas sonoras à análise do processo musical e suas especificidades” (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 227). Segundo Oliveira Pinto (ibid. p. 227) a perspectiva de uma etnografia da performance musical “abre mão do enfoque sobre a música enquanto ‘produto’ para adotar um conceito mais abrangente, em que a música atua como ‘processo’ de significado social.

Neste ponto, também cabe lembrar a definição de Jeff Tilton (1992) para a etnomusicologia tal como sendo “*the study of people making music*”, definição que, algum tempo mais tarde, Maria Elizabeth Lucas (2013, p. 12) a recolocou como sendo “gente que faz música em determinado tempo-espço”. Traços dessas formulações a respeito de como a música é compreendida, colocam em relação trabalhos referenciais do campo da etnomusicologia, tal como nas ideias de “música como vida social” (TURINO, 2008), “música como cultura” (MERRIAM, 1977) e “estrutura sonora como estrutura social” (FELD, 1984), por exemplo.

Ouvir as mobilidades a partir da perspectiva de uma etnografia da performance musical, nos permitiu compreender práxis sonoras que escapam dos modos tradicionais (clássicos, canônicos, eurocentrados, etc.)<sup>24</sup> de se relacionar com som e música. Além disso, tendo esta tese sido construída sobre e entre as mobilidades, a perspectiva da etnografia da performance musical nos auxiliou na tarefa de nos afastarmos daquilo que Tina Ramnarine (2007) chamou de “essencialismos diaspóricos”, evitando, então, a rigidez dos conceitos (conceitos de cultura, de diferença, de etnicidade<sup>25</sup>). Ramnarine diz que “o estudo da performance musical em contextos diaspóricos pode ter o potencial de

---

<sup>24</sup> Menciono um exemplo de um trabalho da etnomusicologia cuja abordagem etnográfica nos apresenta nuances nos modos com que as pessoas se relacionam com som e música: Em recente artigo, Vincenzo Cambria (2022), ao traçar um panorama geral dos estudos sobre o subgênero funk no Brasil (e apontando o fato de diversos estudos se centrarem, exclusivamente, nas análises das letras dessas músicas) nos mostra como, do ponto de vista dos encontros etnográficos, o impacto do sonoro nessas práticas musicais é muitas vezes preponderante e pouco considerado nestes estudos: “What they usually do not consider, however, is how these songs are received and seen by those frequenting the *bailles*, ending up implicitly assuming that the meanings and interests motivating the production of these songs would be also central elements in their local fruition. If those messages surely have an influence on some of the residents, my interlocutors in the field suggested that most of the partygoers are not really interested in them.” (CAMBRIA, 2022, p. 286).

<sup>25</sup> Especificamente sobre a ideia de etnicidade em estudos musicais, Kelvin e Lucas (2021) dizem: “Tina Ramnarine (2007) vai além para apontar que uma tradição é desenvolvida e transformada em diferentes locais geográficos e por múltiplos indivíduos em sociedades ditas multiculturais, levantando questões problemáticas sobre o nosso compromisso com a etnicidade na investigação musical”. (KELVIN; LUCAS, 2021, p. 86)

oferecer mais do que uma variação de modelos familiares nos quais mundos musicais e sociais são esculpidos de maneira muito precisa.” (RAMNARINE, 2007, p.10,)<sup>26</sup>.

Dos trabalhos que interseccionam mobilidade e música, é especialmente fundamental para esta tese as referências teóricas de Adelaida Reyes e Ursula Hemetek cujos trabalhos das últimas décadas produziram importantes pensamentos para a etnomusicologia e o para o campo da música como um todo.

Hemetek (2010), ao abordar a “construção do lugar, etnicidade e identidade através da música na diáspora” (p.124), faz um diálogo com o trabalho de Martin Stokes, no seu “A construção musical de lugar” (STOKES, 1997) onde ele elabora a ideia de que a música organiza as noções de lugares, de fronteira social e diferença. Desse diálogo com Stokes, Ursula Hemetek aponta:

O que Stokes diz é claro não só para os imigrantes como para o grupo dominante. Mas, especialmente no caso da migração, quando uma pessoa experimenta a deslocação, insegurança, constante desafio, ausência de familiaridade e discriminação, pode tornar-se mais importante e significativo “relocar-se” por via da música. (HEMETEK, 2010, p. 124-125).

Adelaida Reyes, de alguma forma, também pensa a constituição de lugares ao reivindicar que os estudos com populações migrantes deixem de enquadrar os trabalhos de acordo com um “paradigma isolacionista”, e que, ao invés disto, nos atentemos para as relações tecidas ao longo desses espaços que atravessam e são compostos por esses fluxos migratórios: “a necessidade e inevitabilidade da interação entre migrações e sociedade receptora sublinha duplamente a anomalia que é o uso do modelo isolacionista para estudos de migrantes forçados” (REYES, 2019, p. 46)<sup>27</sup>.

Minhas interlocuções com as comunidades e músicos haitianos, assim como minhas leituras e escutas de referências que tem pensado os fluxos migratórios contemporâneos, foram afetadas também pelas lutas migrantes que constituem essas mobilidade<sup>28</sup>. Desse modo, e seguindo as pistas migrantes “autonomistas” (MEZZADRA,

---

<sup>26</sup> “The study of musical performance in diasporic contexts should have the potential to offer more than a variation on familiar models in which musical and social worlds are carved up all too neatly”. (RAMNARINE, 2007, p. 10).

<sup>27</sup> The necessity and inevitability of interaction between migrants and host society double-underlines the anomaly that is the use of the isolationist model for studies of forced migrants. (REYES, 2019, p. 46).

<sup>28</sup> Nessa direção, as recentes aprovações de leis que permitem que migrantes haitianos atuem em cargos públicos no estado de Santa Catarina, a criação de um programa de ingresso especial para haitianos na Universidade Federal da Fronteira Sul (ingresso especial para alunos haitianos (Pro-Haiti) na Universidade Federal da Fronteira Sul, campus localizado na cidade de Chapecó, iniciado em 201), a abertura para

2012), tomo a agência sonora musical enquanto elemento articulador na conformação de redes e territórios, e situo o quanto os processos sônicos nos permitem lê-los como reveladores dos limites, limitações e regulações presentes nas sociedades de destino. Ou seja, sugiro que as performances sonoras também nos revelam enquanto sociedade. Coloco, então, em evidência o sonoro como agente nestes novos alinhamentos e reordenações na cartografia de uma cidade migrante, alinhamentos estes que se deram e se dão não sem negociações e conflitos.

É recorrente e histórica a imagem estigmatizante que sociedades receptoras tem sobre a figura do migrante (SAYAD, 1998). No contexto de pesquisa aqui apresentado, tais discursos são reafirmados já que, do ponto de vista da sociedade local, há um lugar estabelecido para o migrante enquanto mão de obra precarizada (VILLEN, 2018). Diante desses lugares impostos, ao acompanhar as pistas etnográficas (PEIRANO, 1995) que músicos haitianos me davam, fui buscando demarcar suas movimentações, mobilizações e reelaborações destes limites (das exotizações) que eram, *a priori*, instituídos. Tocar, pesquisar, produzir e colaborar com estes músicos me fez considerar a circulação deles e de suas músicas ao longo das linhas desses territórios de destino e colocar em relevo a composição de seus diálogos com indivíduos, grupos, instituições e repertórios sônicos locais, composições estas que desafiavam a imposição de lugares pré-determinados.

Mezzadra (2012, p. 73), ao propor uma perspectiva de análise das “políticas de mobilidade” que enfatize “a dimensão subjetiva no interior das lutas e enfrentamentos que constituem materialmente o terreno dessas políticas”, aponta as redes afetivas como algo fundamental na composição dos fluxos migratórios. Em diálogo com a função desempenhada pelas redes afetivas, busquei, então, situar o papel que as redes sonoras – com seus nexos, territorializações, amplificações, presença <sup>29</sup> afirmações e tensionamentos – desempenham na composição desta mobilidade haitiana no Brasil. Como coloca Yiu Chow (2018), trata-se de uma política de ser ouvido na diáspora<sup>30</sup>.

---

migrantes em editais culturais durante a atual pandemia, a criação de associações haitianas, programas de rádios e WebTVs, por exemplo, são colocadas, tanto por meus interlocutores quanto por teóricos haitianos em atuação no Brasil como efeitos de mobilizações e lutas.

<sup>29</sup> Andrisani (2015, p. 25) em diálogo com Saskia Sassen afirma: “Práticas de cidadania hoje, sustenta Sassen (2008), tem a ver com a produção de presença daqueles sem poder e com uma política que reivindica direitos à cidade (p. 315). Cidadania, nesse sentido, é concebido não como direitos legais no contexto do estado nação, mas enquanto processo social através do qual indivíduos e comunidades reivindicam autoridade.”

<sup>30</sup> Mark Slobin (2012) diz que na etnomusicologia se fez pouco uso do termo *diáspora* até a década de 1990, ainda que, antes disso, já figurassem trabalhos sobre migrantes, minorias e grupos étnicos. Segundo o autor, à medida que os estudos acadêmicos passaram a se preocupar com identidades, o termo diáspora passou a ganhar mais força.

\*\*\*

*Agosto de 2020.* Escrevo do Rio de Janeiro. Já passamos de cinco meses de quarentena e isso, de forma geral, tem afetado nossa experiência temporal. Acabei de rever, agora, algumas notas sobre o trabalho de campo etnográfico do início desse ano. Revejo também apontamentos e alguns *insights* escritos nesses meses de pandemia. Estamos todos buscando imaginar formas de continuar nosso trabalho etnográfico e penso que a dimensão virtual sempre esteve presente em meu trabalho de campo, pois meus interlocutores estão sempre *online*, utilizando redes sociais, postando seus trabalhos musicais, vídeo clipes, ensaios e gravações<sup>31</sup>.

Retornei para o Rio de Janeiro em março de 2020, no final de semana que antecedeu o início dos alertas mais intensos com relação ao vírus. Chegava do Sul, de uma temporada mais longa de campo etnográfico em Chapecó.

Desembarcava no Rio mas os contatos com o Sul se mantinham, preocupados não só com familiares e amigos, mas com as pessoas com as quais tenho convivido nos últimos anos por conta da pesquisa, pessoas de várias cidades do Haiti, músicos que vivem agora em Chapecó e outras cidades. Eles têm me escrito querendo saber como estou, e buscando entender um pouco mais sobre o que está acontecendo, sobre o que são esses alertas. Me encaminham, pelo *whatsapp*, mensagens de uma das grandes indústrias da carne de lá

---

<sup>31</sup> O trabalho de campo virtual na etnomusicologia tem sido abordado por autores como Cooley, Meyzel, Sayed (2008) [1997], onde exploram o funcionamento dos dispositivos virtuais como continuidades ou extensões dos encontros que travamos presencialmente em um campo etnográfico. O etnomusicólogo Rafael Norberto (2020, p. 16) menciona aspectos virtuais de seu trabalho de campo etnográfico com os quais estabeleço diálogos. Ele diz: “a interação através dessas novas modalidades de comunicação fez-se imprescindível, não somente enquanto eu estava etnografando o *circuito* do ‘Rap AM’ à distância, mas também quando estive presencialmente em Manaus, pois, em redes sociais como *Facebook*, por exemplo, eu tinha acesso a falas, comentários e interações entre meus colaboradores que, muitas vezes, não eram enfatizadas nos momentos de diálogo face a face.” Em meu trabalho sempre mantive interlocuções através das ferramentas online (conversas e compartilhamento de arquivos), e durante 2020 e 2021, devido a pandemia da covid-19, estes encontros se deram, principalmente, por estes territórios virtuais.

falando sobre alertas específicos para a comunidade haitiana, e encaminho também notícias e alguns cuidados possíveis.

*Pitit Guerline Nan* me envia uma ideia de música a partir de um panfleto que eu havia enviado sobre prevenções, me diz que pretende circular pelos seus grupos de *whatsapp* e redes sociais essa sua música como uma sinalização dos cuidados.

Aquilo que nós pesquisadores costumamos chamar de “campo”, se mostrava para mim, agora, nas suas possíveis continuidades virtuais.

O vírus se impõe como algo em comum, ainda que estejamos em situações distintas: estou trancado em casa dando sequência à pesquisa e muitos seguem tendo que trabalhar na rua, já que as indústrias onde trabalham continuaram seu funcionamento. Os jornais noticiam essas fábricas como tendo um índice alto de infectados e um amigo de lá me diz que o preconceito e a xenofobia crescem em episódios diários.

Me perguntam quando conseguirei retornar à Chapecó e quando tocaremos novamente.

Logo que retornei para o Rio de Janeiro, tive uma sequência de dias conversando com Jolie, um dos vocalistas da banda de *konpa Valide Konpa*. Converso com ele, agora, mais do que já havia conversado presencialmente durante os ensaios da banda. Falamos principalmente de seu trabalho com poesia, algo que, até então, eu não sabia. Nesse período em casa ele tem postado seus poemas e me conta da ideia de reuni-los em um livro.

Fico esses primeiros meses da quarentena sem saber notícias de Leo Kin, que está vivendo, agora, em São Paulo. Através de outro contato recebo notícias dele e conseguimos nos reconectar. Antes do início da pandemia tínhamos planos para esse ano, ele estava preparando um repertório novo com uma nova banda e eu estava organizando um show para ele aqui no Rio de Janeiro. Leo foi a primeira pessoa com quem toquei em Chapecó, ainda antes de iniciar a pesquisa. Foi através dele que passei a conhecer outros músicos do Haiti e através dos quais venho conhecendo um “Haiti” (ou “Haitis”) naquela cidade. Ele me fala das incertezas do ano e de uma música que havíamos feito juntos e que eu

estava pretendendo gravar, trocamos algumas ideias sobre o arranjo. Ele me envia ideias de músicas novas.

Wenzor me fala que mudou de casa e que agora posso ficar lá quando voltar para um novo período na cidade. No último período que passei em Chapecó, entre dezembro de 2019 e março deste ano, ele foi uma pessoa chave para minha circulação pela cidade, me apontando e sugerindo questões que desenvolverei nesta tese.

Há uma foto do último dia em Chapecó, desse último período de campo etnográfico, antes do retorno para o Rio. A sensação temporal alterada pela clausura faz esse momento parecer, agora, muito distante. Estou com Wenzor em frente a um dos inúmeros estabelecimentos comerciais haitianos, um lugar que é um misto de alfaiataria, loja de roupas, loja de bebidas, serviços de telefonia móvel e casa de câmbio. Estamos sentados em frente ao local. Wenzor me fala dos seus desejos com a música, de seguir uma carreira profissional como músico em uma cidade maior. Nessas semanas, Wenzor havia me levado a vários lugares e me apresentado a muitas pessoas, desejoso de aprofundar minha inserção em um “Haiti” naquela cidade. Wenzor me guia por um “trajeto haitiano” específico e naqueles momentos me sinto um pesquisador sendo levado. Especificamente em um desses dias (uma tarde no apartamento de minha irmã onde eu ficava quando estava em Chapecó nestes períodos de campo), ele sentou em frente ao notebook e ficou selecionando, no *youtube*, uma série de músicos haitianos e comentando histórias pessoais e lembranças suas com aquelas audições. O cantor Beken, cantor e compositor do estilo trovador (*twobadou*) que combina poesia e música folk, e a banda Carimi, conhecida banda de Konpa formada por haitianos em Nova York em 2001 (banda que está no repertório da Valide Konpa, formada em Chapecó) eram alguns desses músicos haitianos ouvidos naquela tarde.

Figura 2 – Com Wenzor em Chapecó, 2020



Fonte: arquivo pessoal (2019).

Essa e outras fotos em que apareço circulavam pela rede, em *posts* e *stories* nas redes sociais *facebook* e *whatsapp*. Percebo que mesmo pessoas do Haiti que não conheço repostavam tais fotos e outros registros que eu também ia fazendo em ensaios e shows. Estes registros circulavam.

É comum que as fotos em perfil das redes sociais de meus interlocutores sejam constantemente atualizadas, e essas atualizações incluem fotos não apenas suas, mas de familiares e amigos, o que causa em mim um certo embaralhamento nos diálogos online. Isto também me faz pensar na multiplicidade de pessoas nas suas redes de sociabilidade.

Há uma música de *Pitit Guerline Nan* que havia me chamado a atenção pelas inúmeras menções que ele faz na composição: menções a inúmeras pessoas com as quais ele tem uma relação afetiva, tanto haitianos quanto brasileiros. Era algo que me soava como uma multiplicidade de vozes no seu trajeto, algo que articulo com o que o antropólogo haitiano Handerson Joseph nomeia como associativismos haitianos no Brasil e como uma marca de força e potencialidades destes encontros.

Vedlet, há poucos dias, me pediu ajuda para entender melhor a solicitação de um auxílio emergencial para alunos da universidade. Estive próximo do seu processo de ingresso na Universidade Federal da Fronteira Sul, campus de Chapecó. Durante a pandemia iniciamos a organização de um *podcast* sobre gêneros musicais haitianos e sobre músicos haitianos no Brasil, algo que acabou não avançando.

Oi Mix há poucos dias me pediu que compusesse uma música em português pra banda Valide Konpa tocar. Ele é um dos vocalistas da banda. Nesse último período em Chapecó também tive muitos encontros com ele e com a banda, e agora, nesse período de quarentena, temos conversado com muita frequência. A banda Valide Konpa, na qual ele é um dos principais fundadores, é uma das frentes sonoras mais expressivas na cidade.

*Pitit Guerline Nan* me fala sobre sua mudança de casa em Chapecó e que está reorganizando seus projetos musicais e um *homestudio*.

Em maio de 2021 lançou sua mais recente faixa, *Realite Tet Dwat* e ao me enviá-la, disse-me que se tratava de uma canção sobre possíveis caminhos de saída do Brasil em direção ao México e Estados Unidos. Enquanto ele me traduzia a letra, que é cantada em crioulo haitiano, comentei que ela me soava como um tipo de mapa, uma espécie de mapa sonoro. Ele me diz que não conhece essas rotas, mas que notícias sobre elas tem chegado até ele através de amigos. Fala que também tem

cogitado traçá-las. Comento que acho curioso que ele tenha feito a música antes de percorrer este caminho de saída e chegada.

Sua composição me parece organizar estes fluxos que têm sido redirecionados após eventos políticos recentes como as eleições estadunidenses (que derrotou Donald Trump e sua política anti-imigração) e diante do caos político, econômico e sanitário brasileiro.

No refrão dessa sua composição, *Realite Tet Dwat* [Realidade de cabeça erguida], *Pitit Guerline Nan* canta: Maleeeee / Maleeee / M pral we zanmi mwen / M pral we fanmi mwen / Maleeeee / Maleeeee / M pral we fanmi mwen / M pral we zanmi mwen / Male male male male.<sup>32</sup>

[Estou indo / Vou ver meus amigos / Vou ver minha família / Estou indo / Estou indo / Vou ver minha família / Vou ver meus amigos / Estou indo estou indo estou indo estou indo]

Jeff escreve em sua rede social sobre essa música de *Pitit*:

“music sa pou tt moun ki kite peyil menmjan avèm”

[essa música é para todos aqueles que deixaram o país como eu]

Final do ano de 2022. Vedlet me escreve do Canadá, onde passou a viver após sua saída forçada do Brasil, após ser perseguido por denunciar casos de racismo. Ele estava estudando Ciências Sociais em Chapecó e sempre conversamos bastante sobre pesquisa, etnografia e temáticas de estudos. Ele havia lido minha qualificação e me retornou com comentários (“você fez uma ligação entre cultura, música, histórias, conversações...eu li muitos trabalhos de sociólogos e antropólogos sobre a sociedade haitiana mas você é o primeiro que faz algo diferente”<sup>33</sup>) e sugestões para ampliar um ponto específico sobre o

<sup>32</sup> *Realite Tet Dwat* de Pitit Guerline Nan. <https://www.youtube.com/watch?v=vFeSHfDfoI>.

<sup>33</sup> Na última década, por conta deste recente fenômeno migratório que impactou e que vem impactando o país, as pesquisas acadêmicas que envolvem populações haitianas no Brasil aumentaram significativamente

encontro em uma igreja haitiana que ele frequentava e onde eventualmente cantava. Reenviou-me também sua música e vídeo que havia gravado em Chapecó, chamando-me a atenção para o fato de que muitas coisas que abordo nesta tese estão em sua música: “se você precisar acrescentar mais coisas na tese você pode colocar essa música que eu fiz no Brasil em 2019... eu critico o governo Martelly (partido PHTK) [presidente do Haiti entre 2011-2017], o sistema econômico, falo da igreja, do vodu e da diáspora haitiana”.

[...] Plim mwen fini prete m yon plim defini

An'm pale tròp, men n s'on fonkyon k'pa konn sou kisa l defini  
kòman koube nou pral fè trase pandan ke nou gen problèm sans  
devaryasyon? [...]

Pouki ankò medya pa pase mizik nasyonal

Pouki se chen ki jape nou lè nou frape palè nasyonal

[Minha caneta acabou

Empresta-me uma caneta para definir este jogo

Aaaah estou falando demais

Mas é uma função

Quem não sabe o que definir

Como vamos desenhar a curva enquanto temos problemas com o  
sentido de variação? [...]

Porque a mídia não toca nossa música nacional?

Faz muito tempo que não ouço as crianças cantando música raiz] [...] <sup>34</sup>

---

em diferentes campos disciplinares, e ao longo de meu trabalho constatei, com desconforto, o quanto inúmeros deles reificam certos lugares de estereótipos. Menciono isto porque a fala anterior de Vedlet está também ligada a esta constatação. Assim, como já mencionado nesta introdução, nesta tese busco explorar questões e perspectivas que possam escapar destas reificações.

<sup>34</sup> Esta tradução da música de Vedlet foi feita por Leo Kin.

No **capítulo 1** abordo o que, através dos encontros com a cidade de Chapecó e com a dimensão sônica das mobilidades haitianas, se tornou uma reflexão sobre um enquadramento teórico e conceitual para a tese e uma perspectiva sobre representação etnográfica. A partir dos meus primeiros encontros e escutas, situo debates na etnomusicologia e antropologia sobre a escrita etnográfica e alteridade e coloco em evidência as pistas etnográficas sobre representação.

No **capítulo 2** apresento meus trajetos iniciais neste campo de pesquisa e aproximações à temática das mobilidades, tanto através de referências no campo mais amplo da etnomusicologia das migrações (SARDO, 2012, BAILY, 2005; HEMETEK, 2012; REYES, 1999), quanto aos trabalhos mais recentes produzidos no Brasil sobre migrações do século 21 (SANTOS, 2018; VENTURIN, LUCAS, 2021; CHALCRAFT, HIKIJI, 2017, 2021; CHALCRAFT, SEGARRA, HIKIJI, 2017). Situo a cidade de Chapecó (SC) e minha entrada em uma rede migrante. Apresento um “mapa” que sobrepõe meus encontros com os interlocutores e territórios de uma “cidade migrante”. Sendo que minha entrada neste contexto se deu a partir de minha atuação como instrumentista, irei focalizar aspectos em torno destes encontros sonoros e meus posteriores papéis como pesquisador e mediador.

Abro o **capítulo 3** apresentando uma festa haitiana (sua organização e redes envolvidas) em um bairro de Chapecó e que foi interrompida pela força policial. A partir deste evento, desenvolvo aspectos sobre amplificação sonora e presença migrante, sobre territórios acústicos, conflitos, xenofobias e racismos. Na sequência narrativa do capítulo, abordo um certo “silêncio” no período que se seguiu a esta festa interrompida e traço uma linha que chegará, alguns meses mais tarde, em um show de uma banda composta por músicos haitianos e dedicada ao gênero musical *Konpa*. Neste capítulo, ao traçar linhas que colocam em relação o silenciamento daquela festa aos posteriores discursos, ações e estratégias, sugiro o quanto a música produz presenças migrantes nos territórios urbanos.

No **capítulo 4**, amplificando aspectos abertos no capítulo 3, desenvolvo a ideia dos movimentos migratórios e lutas migrantes como produção/imposição de desafios às sociedades locais. Serão importantes as teorias propostas por Handerson Joseph e Sandro Mezzadra. Ambos desenvolvem trabalhos conceituais e engajamentos políticos com movimentos migrantes contemporâneos: Joseph tem pensado as mobilidades haitianas na América Latina e Caribe e Mezzadra questões em torno dos fluxos, cidadanias, capitalismo contemporâneo e produção de subjetividade no contexto Europeu e Latino-Americano. Neste capítulo teço diálogos etnográficos com músicos que, através de suas

práticas musicais, sugiro que têm colocado questões à cidade e às formas de sociabilidades locais. Um referencial importante, neste capítulo, é o contexto da década de 1970 apresentado pelo etnomusicólogo Gage Averill com relação ao quanto as diásporas haitianas, naquele momento, foram cruciais para colocar em crise a ditadura de Jean-Claude Duvalier. Nesse cenário apresentado por Averill, ganha espaço a figura do músico de konpa Ti Manno como um importante articulador destes processos (GLICK-SCHILLER; FOURON, 1990). Assim, aproximo as questões trazidas por Averill às posições de Joseph e Mezzadra e aos discursos que ganham espaço na Chapecó do século XXI, para situar as práticas sonoras naquilo que elas produzem e protagonizam nestas mobilidades, e sobre aquilo que tais práxis sonoras deslocam nestes fluxos.

No **capítulo 5** abordo, mais detidamente, a trajetória de Leo Kin, meus diálogos e projetos com ele. Será central a constituição de sua música reggae como algo ligado a seu percurso após sair do Haiti, passando por países do Caribe e América Latina e, já no Brasil, vivendo em diferentes cidades. Abordo a ideia de uma sonoridade que vai se constituindo ao longo destes trajetos e que está relacionada a modos de pertencimento. Teço considerações a respeito dos modos pelos quais projetos musicais, sonoridades e escutas se constituem ao longo das mobilidades e são constituídos por elas.

No **capítulo 6** reivindico uma noção de escuta que seja baseada nos deslocamentos. A noção de escuta será mobilizada enquanto modos de ouvir a cidade e um Brasil. Me aproximo de estudos etnomusicológicos e do campo dos estudos do som (*sound studies*) que abordam modos de escuta e que nos auxiliam na tarefa de compreender aspectos sensíveis de um contexto de mobilidade no Sul global.

## 1 KITE YO PALE: PERSPECTIVAS, REPRESENTAÇÕES E ESCUTAS<sup>35</sup>

Figura 3 – Imagem do videoclipe de *Pitit Guerline Nan*, 2018



Fonte: printscreen do videoclipe de Pitit Guerline Nan, Chapecó (2018).

Figura 4 – Imagem do videoclipe de Pitit Guerline Nan, 2018



<sup>35</sup> Convido o leitor/leitora a assistir o vídeo de Pitit Guerline Nan como abertura deste capítulo. <https://www.youtube.com/watch?v=GXCnfA2ha3w>.

Fonte: printscreen do videoclipe de Pitit Guerline Nan, Chapecó (2018).

Figura 5 – Imagem do videoclipe de *Pitit Guerline Nan*, 2018



Fonte: printscreen do videoclipe de Pitit Guerline Nan, Chapecó (2018).

Nas cenas do videoclipe da música *Neg Yo Fe Sa Yo Vle Ayiti* [Os caras fazem o que querem no Haiti], Pitit Guerline Nan [nome artístico de Stephane]<sup>36</sup>, rapper e beatmaker natural da cidade haitiana de Saut D’Eau, aparece em cenas filmadas nas ruas e espaços públicos de Chapecó, cidade da região oeste do estado de Santa Catarina, região Sul do Brasil.

Apesar de eu ter vivido na cidade nos anos de 2017 e 2018, foi somente depois de assistir ao vídeo de *Neg Yo Fe As Yo Vle Ayiti* que passei a transitar por tais locais. Conheci Pitit Guerline Nan alguns meses antes deste seu trabalho, que foi lançado na plataforma *youtube* em agosto de 2018. Pitit havia estado em meu apartamento, localizado no centro de Chapecó, com Léo Kin em um dos ensaios para uma série de shows que fiz com Leo em bares e cafés. Léo Kin é também da cidade de Saut D’Eau e estava recebendo e auxiliando a chegada de Pitit na cidade. Pitit havia chegado no Brasil há pouquíssimo tempo e ainda falava pouco o português. Falamos pouco nestes primeiros encontros. No entanto, poucos meses depois, nos reencontramos e passamos, então, a manter contatos frequentes.

<sup>36</sup> Em alguns momentos utilizarei a abreviação PGN (Pitit Guerline Nan), modo como ele também é conhecido e abreviação que também aparece em suas músicas.

Neste período que morei em Chapecó, praticamente não conheci o bairro Efapi, maior bairro da cidade e que aparece no videoclipe de Pitit Guerline Nan mencionado na abertura deste capítulo. Efapi é um dos bairros que parte expressiva dos migrantes recentes vivem, e isto ocorre em grande medida pelo fato do bairro ficar localizado próximo aos grandes frigoríficos da indústria da carne (Sadia, Aurora, BRF) onde muitos trabalham. Pitit é funcionário em uma destas empresas. É através da minha relação com ele e com outros músicos do Haiti que passo a conhecer mais profundamente este bairro e a transitar por ele com mais frequência.

Mais tarde, em uma das idas a um ensaio da banda de konpa *Valide Konpa* (coletivo de músicos haitianos dedicados ao tradicional gênero musical haitiano *konpa*) reconheci o cruzamento de ruas que aparecem no videoclipe de Pitit. Naquele momento, já como pesquisador doutorando e não mais morador de Chapecó, fiquei surpreso de ter reconhecido, andando pelo bairro, as paisagens urbanas que aparecem na performance de seu vídeo. Aquilo me levava a perceber que eu havia conhecido aquele pedaço da cidade primeiramente através de sua música.

Minha entrada no doutorado se deu no segundo semestre do ano de 2018. Assim, as experiências iniciais em torno dessa música de Pitit são anteriores ao início de uma pesquisa em etnomusicologia. Assisti seu vídeo logo que ele foi lançado, em agosto de 2018. Porém, foi em 2019 que “descobri” pessoalmente aqueles territórios que aparecem no vídeo<sup>37</sup>.

Já no doutorado e envolvido com a tarefa de construir um campo etnográfico, fui percebendo que um dos aspectos que se tornaram chave para este trabalho é o fato que passei a conhecer muito mais sobre àquela cidade (sobre comunidades locais, seus territórios, suas problemáticas e cenas musicais) justamente através dos diálogos e participações em trabalhos de músicos do Haiti. Aquela música-vídeo de Pitit nos mostrava uma cidade de Chapecó ao mesmo tempo em que nos mostrava um Haiti, tanto através de uma letra e canto quanto através de imagens que tematizam questões recentes e históricas do país caribenho. Imagens de protestos nas ruas haitianas (motivados pelos supostos casos de corrupção na PetroCaribe e pelas taxações sobre as remessas enviadas por haitianos na diáspora), cenas do parlamento haitiano e imagens de figuras políticas do Haiti são alternadas com cenas de Pitit em espaços públicos de Chapecó.

---

<sup>37</sup> Assinalo, contudo, que meus contatos com músicos do Haiti se iniciaram ainda em 2017. Abordarei isto posteriormente.

Sua música-vídeo nos lançava em um cruzamento entre os dois países e nos revelava camadas e complexidades das questões políticas e migratórias. Pitit produziu este rap, cantado em crioulo haitiano, em seu estúdio caseiro, já no Brasil.

Essa música-vídeo tem me acompanhado nestes anos. Nas conversas com Pitit, vez ou outra, algum assunto nos levava de volta para este vídeo e ele comentava ou me explicava o significado de algum aspecto ou de algum elemento presente naquelas imagens e textos.

\*\*\*

Começo este capítulo com a apresentação dessa imagem sonora porque ela marca um momento fundamental do meu percurso e encontro com a cidade e, ao mesmo tempo, dos meus trajetos, diálogos e relações com músicos haitianos no Brasil. Tomando esta experiência em torno da música de Pitit Guerline Nan como ponto inicial desta introdução, delimito, também, a abordagem e interesse desta tese que recaem não propriamente sobre a “música haitiana”, mas sim sobre as performances musicais de músicos do Haiti nesta cidade do Sul do Brasil. Focalizaremos, assim, através das práticas sonoras de músicos haitianos em mobilidade<sup>38</sup>, as problemáticas que acreditamos serem etnomusicológicas. Sobre as articulações entre espaço, cultura e migrações, Jorge Castro Ribeiro (2010) diz que:

Os estudos sobre migração e cultura ganharam uma nova perspectiva a partir da década de 1990, de algum modo influenciados pelo pensamento sobre a teoria da cultura de Bhabha (1994) ou Bauman (1995), que deram importantes contributos à forma como vemos a relação espaço/cultura, o fenómeno do consumo e do pós-modernismo. De facto a abordagem da mobilidade das formas culturais, que questionou a noção clássica da ligação entre cultura e território ou “lugar”, no sentido que Bhabha dá a *location*, veio proporcionar uma nova forma de olhar as migrações e as suas experiências migratórias. (RIBEIRO, 2010, p. 104).

Quanto à noção de cidade (tal como, primeiramente me foi suscitado por esta composição audiovisual de Pitit Guerline Nan), trago-a para este trabalho na intenção de contemplar as relações estabelecidas nestes territórios migrantes e nas suas constituições. Assim, para além de uma escuta das performances de músicos do Haiti, considerar o

---

<sup>38</sup> Parafrazeio Trajano Filho (2012, p. 38-39): “[...], mas agora que somos quase todos antiessencialistas, devo insistir que não escrevemos sobre a África, mas sobre problemas que entendemos serem antropológicos, cujo cenário é o continente africano”.

contexto mais denso desta cidade implicará uma escuta, também, das performances musicais locais. Serão, portanto, os pontos de contato, de relações, de encontros, de tensões, de violências, de diálogos e de constituições de redes os interesses desta etnografia sonora. Situo, dessa forma, a noção de espaço, de território, ou de territórios acústicos, como campos relacionais.

Algo similar ao que mencionei com respeito a uma ênfase que não estará nas “músicas haitianas” foi também proposto pelo etnomusicólogo Gage Averill (1997) em *A Day for the Hunter, a Day for the Prey: Popular Music and Power in Haiti*. Neste trabalho que traça, do ponto vista etnográfico, uma história social das relações da música popular com política e poder no Haiti, passando por diferentes governos, ditaduras e intervenções internacionais no século XX, o autor afirma não se tratar de uma história da música haitiana onde seriam apresentadas em detalhes, por exemplo, características das músicas Konpa, Mizik Rasin (música de raiz), hip hop e *mini-jazz*. Seu interesse, no entanto, reside em apresentar como a música popular, naquele país caribenho, articula pertencimentos transnacionais, incluindo os territórios da diáspora haitiana<sup>39</sup>.

\*\*\*

Em determinados momentos desta tese, abordarei as trajetórias e discursos de meus interlocutores nas suas relações mais estreitas com as comunidades haitianas. Tais comunidades têm composto essa recente e expressiva diáspora no país, impulsionada pelo terremoto de 2010 no Haiti e intensificada pelas suas sucessivas crises políticas (JOSEPH, 2015). Em outros momentos, a dimensão da comunidade (migrante, haitiana) aparecerá de forma menos evidente ou através de discursos que se contrapõem a uma ideia estereotipada de comunidade. Com isto quero dizer que, enquanto alguns músicos, grupos e coletivos que participam desta tese se relacionam mais diretamente com as dinâmicas e lutas das comunidades haitianas – participando das construções coletivas de associações, festas, projetos artísticos e políticos – outros privilegiam, por exemplo, constituições de redes com coletivos brasileiros ou constituições de sonoridades que tensionam determinada ideia de comunidade migrante. O que não significa afirmar, com isto, que

---

<sup>39</sup> Este trabalho de Averill, produzido na segunda metade da década de 1990, assim como os de Elizabeth McAlister (2002), *Rara! Vodou, Power and Performance in Haiti and it's diáspora*, os de Lois Wilcken (1992) e de Rebeca Dirksen produzidos nos períodos anteriores e posteriores ao terremoto de 2010 que atingiu o Haiti, são referências relevantes para a construção desta tese.

esta dimensão da comunidade haitiana não seja, ainda assim, algo relevante ou presente nas falas e discursos musicais destes interlocutores. Tenho sugerido que, conforme suas experiências individuais, ela aparece, por vezes, como contraponto e estratégia à determinadas narrativas estabelecidas.

Em torno desta discussão sobre comunidade, parece-me interessante como na década de 1970, quando as diásporas haitianas ganharam força a partir do endurecimento do regime ditatorial do chamado Duvalierismo no Haiti – período em que o país esteve sob o governo de Jean-Claude Duvalier (1971-1986), que, por sua vez, sucedeu o governo de seu pai François Duvalier (1957-1971) – esta onda de migrantes nos Estados Unidos costumava utilizar o termo “colônia”<sup>40</sup> ao invés de “comunidade”:

Os primeiros migrantes haitianos comumente usavam a palavra koloni (colônia) para descrever a comunidade migrante. Em contraste com a palavra konti- nota (comunidade), koloni implicava transitoriedade, falta de integração na sociedade anfitriã, e falta de coesão interna da comunidade (AVERILL, 1997, 1697-1699, edição do Kindle).<sup>41</sup>

De acordo com Averill, estes migrantes haitianos vivendo a mais tempo nos Estados Unidos, tinham pouco interesse em estabelecer alianças com os migrantes recém-chegados, devido às diferenças de classe. O autor diz que tais diferenças, que já estariam presentes na ilha, seriam, assim, transpostas ao ambiente da diáspora. Tendo, neste

---

<sup>40</sup> Alfredo Bosi, na abertura de *A Dialética da Colonização*, faz uma aproximação entre cultura, culto e colonização que é interessante para este debate: “Começar pelas palavras talvez não seja coisa vã. As relações entre os fenômenos deixam marcas no corpo da linguagem. As palavras *cultura*, *culto* e *colonização* derivam do mesmo verbo latino *colo*, cujo particípio passado é *cultus* e o particípio futuro e *culturus*. *Colo* significou, na língua de Roma, *eumorp*, *eu ocupo a terra* e, por extensão, *eu trabalho*, *eu cultivo o campo*. Um herdeiro antigo de *colo* e *incola*, o habitante; outro é *inquilinus*, aquele que reside em terra alheia. Quanto a *agricola*, já pertence a um segundo plano semântico vinculado a ideia de trabalho. A ação expressa neste *colo*, no chamado sistema verbal do presente, denota sempre alguma coisa de incompleto e transitivo. E o movimento que passa, ou passava, de um agente para um objeto. *Colo* é a matriz de *colônia* enquanto espaço que se está ocupando, terra ou povo que se pode trabalhar e sujeitar.” (BOSI, 1992, p.11). Além da articulação disto que coloca Bosi com o que Gage Averill apresenta (sobre haitianos nos Estados Unidos se reconhecerem enquanto colônia), é interessante o uso ainda corrente, no Sul do Brasil, entre antigos migrantes alemães e italianos. Tal uso se dá, por exemplo, com relação às cidades nomeadas como colônias alemãs ou italianas, ou pela própria designação de colono como aquele trabalhador rural. As contradições aí implicadas residem no fato destes antigos migrantes, que em outros tempos cultivavam a terra e a cultura compartilhada, hoje resistem à chegada de novos migrantes, como no caso das migrações haitianas. No caso de Chapecó, mas não exclusivamente, é comum que aquelas antigas comunidades migrantes mobilizem o discurso de que quando chegaram naquela terra (terra indígena: kaingang e guarani no caso de Chapecó), eram acusados de estarem tomando espaço, trabalho, territórios. Ao passo que hoje estes discursos são atualizados e direcionados às novas migrações na cidade (haitiana, senegalesa, venezuelana e outras) por estes mesmos antigos colonos.

<sup>41</sup> “Early Haitian immigrants commonly used the word koloni (colony) to describe the immigrant community. In contrast to the word konti- note (community), koloni implied transience, a lack of integration into the host society, and a lack of internal community cohesion.” (AVERILL, 1997, 1697-1699, edição do Kindle)

período, migrado inúmeros músicos e bandas, estas divisões teriam marcado, também, as experiências musicais (shows e festas) que, por exemplo, através de determinados preços de ingressos, estimulavam a presença de públicos específicos<sup>42</sup>.

Menciono, então, estes elementos históricos com o propósito de enfatizar o quão heterogêneo é o campo de pesquisa que experienciei e na intenção de não perder as variadas nuances que atravessam as vidas musicais, sociais e cotidianas dos interlocutores que compõem este trabalho<sup>43</sup>. Nesse sentido, percebo categorias como migrante e refugiado sendo constantemente colocadas em jogo pelas pessoas com quem tenho dialogado, tocado e compartilhado projetos, da mesma forma que ser migrante negro em uma cidade majoritariamente branca, tal como é Chapecó (cidade principal onde desenvolvo esta etnografia), tem imposto uma série de questões e desafios àquela sociedade local. O que procurarei enfatizar é o quanto através de sons, músicas, sonoridades, percepções de mundo, escutas e discursos, o que se apresentam são reivindicações das múltiplas formas de se estar em mobilidade e de ser migrante no Brasil e no mundo.

Chapecó tem cerca de duzentos mil habitantes e é a principal cidade da região oeste do estado de Santa Catarina. O perfil industrial que marca a cidade tem sido o principal motivo do destino de recentes fluxos migratórios. A cidade se apresenta a partir de um discurso de uma cidade receptora, discurso que entra em tensão com as experiências reais dos grupos sociais, de indivíduos e de comunidades migrantes que passam a viver nela. Estes discursos tornam-se atrativos e têm feito com que muitas pessoas mudem para aquela cidade em busca de trabalho. Tanto pessoas chegando de outros países e continentes quanto de outros estados do Brasil e ainda de cidades menores do interior do estado. Incluo-me nesta condição de ter ido para a cidade devido a oferta de trabalho (abordarei essa minha experiência no capítulo seguinte).

---

<sup>42</sup> Averill aborda as diferenças de classe na migração haitiana nos Estados Unidos e me aproximo desse aspecto de seu trabalho para pensar as variadas nuances também presentes em meu campo de pesquisa, ainda que não seja o objetivo, aqui, aprofundar estas diferentes posições ocupadas dentro das variadas classes sociais.

<sup>43</sup> Joseph (2015) aponta esta heterogeneidade do contexto haitiano no Brasil: “Ora, a magnitude do terremoto de 2010 provocou drásticas mudanças dos mapas das rotas, mas sobretudo dos discursos oficiais das autoridades brasileiras que sinalizavam estar o país de braços abertos, para receber os haitianos. Contudo, as configurações da mobilidade de haitianos desembarcando na Amazônia eram constituídas de diversas classes sociais e culturais, mas compartilhavam um fato comum: eram todos negros. Esta “especificidade” proporcionou o ressurgimento de posturas, atitudes e reflexões semelhantes as ocorridas em 1927 contra a vinda de negros norte-americanos, para povoar o Mato Grosso.” (JOSEPH, 2015, p. 149). Audebert (2017, p. 59) aponta uma definição, ainda que ampla e em um contexto não brasileiro, de classe: “Mexico and Venezuela are the main traditional destinations that have received middle-class Haitians of several generations, in the Circum-Caribbean region.”

Uma vez que tenho proposto uma aproximação às mobilidades a partir do sonoro musical (mobilidades sonoras), incluirei, além de Chapecó, os fluxos e trajetos internos feitos por alguns dos interlocutores. Assim, embora Chapecó seja o espaço onde inicio a pesquisa e onde realizei a maior parte do trabalho de campo, abordarei, também, outras cidades as quais passaram a suscitar questões. Creio que estar atento à dimensão dos fluxos migratórios (tantos os internos quanto os mais amplos) nos ajude a deslocar a própria ideia de cidade, pois Chapecó, através das múltiplas presenças migrantes, tem sido colocada em um cenário de rotas e articulações globais. Tenho percebido, ao longo deste trabalho, o quanto estas articulações mais amplas, e que excedem uma ideia estática de cidade, são recolocadas ou reafirmadas pelas performances sonoro musicais. Diante disto, talvez possamos pensar de acordo com o que Achille Mbembe denomina como as novas “cidades polinacionais” (2017).

Reflexões em torno dos fluxos negros contemporâneos no Brasil têm forçado mudanças nas leituras e chaves interpretativas destas mobilidades. O antropólogo haitiano Handerson Joseph, que vem pesquisando as diásporas haitianas no Brasil e demais países da América do Sul enfatiza que estes recentes fluxos, haitianos principalmente, escapam do enquadramento feito pelas teorias clássicas e neo-clássicas sobre processos de migração, refúgio e exílio. Sobre as mobilidades negras contemporâneas, Joseph argumenta:

Estas experiências migratórias são responsáveis pelo surgimento de novos estudos com novos enfoques sobre as pessoas migrantes negras, especialmente aquelas originárias de países latino-americanos, caribenhos e africanos. Neste sentido, suas trajetórias já não podem ser interessantes apenas do ponto de vista de suas inserções no mercado laboral de seu país de residência, mas também a partir de suas múltiplas escalas de vida religiosa (senegaleses, muçulmanos, haitianos e haitianas praticantes do vodu), de suas línguas nativas (Crioulo do Haiti, Wolof de Senegal, etc.), e sobretudo das mudanças educativas, sociais, culturais e políticas provocadas por estas pessoas migrantes nestes lugares de chegada. Evidentemente, não se trata de uma tendência nova e universal em todos os países, mas na última década estas experiências aumentaram exponencialmente e tem obrigado a desnaturalização das ideias preconcebidas de vulnerabilidade e miséria das pessoas migrantes negras. (JOSEPH, 2021, p. 78).<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup>“Estas experiencias migratorias son responsables del surgimiento de nuevos estudios con nuevos enfoques sobre las personas migrantes negras, especialmente aquellas originarias de países latinoamericanos, caribeños y africanos. En este sentido, sus trayectorias ya no pueden ser sólo interesantes desde el punto de vista de su inserción en el mercado laboral de su país de residencia, sino también desde sus múltiples escalas de vida religiosa (senegaleses, musulmanes, haitianos y haitianas practicantes del vudú), de sus lenguas nativas (Kreyòl de Haití, Wolof de Senegal, etc.), y sobre todo de los cambios educativos, sociales, culturales y políticos provocados por estas personas migrantes en los lugares de llegada. Evidentemente,

As proposições de Joseph nos têm provocado no sentido das escolhas pelas chaves de leituras destes recentes fluxos migratórios. Para esta etnografia, suas colocações reverberavam com muita intensidade, pois para mim sempre ficou evidente um tipo de representação a qual não desejavam meus interlocutores deste trabalho<sup>45</sup>. Suas percepções e posicionamentos, incluindo aquelas enunciadas pelo sonoro, têm feito constantes sinalizações a respeito da recusa por determinadas narrativas estigmatizantes<sup>46</sup>. Por representações, aqui, me refiro aos modos como são elaborados enquadramentos conceituais, aos modos como elegemos questões de pesquisa e aos modos como escrevemos e narramos algo. Discussões a este respeito ganharam espaço em *Shadows in the field* (2008 [1997]), publicação que se tornou um marco da etnomusicologia da década de 1990, e que ressoa os debates que emergiram a partir da virada interpretativa nas ciências sociais (GEERTZ, 1989).

O antropólogo Federico Neiburg (2019), na introdução de *Conversas Etnográficas Haitianas*, se refere ao projeto coletivo do qual faz parte (e que envolveu pesquisadores do Brasil e do Haiti) como uma experiência favorecida por um “descentramento com relação aos focos de produção de conhecimento sobre o Haiti” (p. 13). Segundo ele, a agenda de questões e objetos do coletivo que participa

---

no se trata de una tendencia nueva y universal en todos los países, pero desde hace una década estas experiencias se han incrementado exponencialmente y han obligado a desnaturalizar las ideas preconcebidas de vulnerabilidad y miseria de las personas migrantes negras.” (JOSEPH, 2021, p. 78).

<sup>45</sup> Há um significativo paralelo, desta minha experiência em campo, com o que apresentou Caetano Santos (2018) em sua dissertação entre músicos haitianos em Porto Alegre (RS): “Um dos aspectos mais marcantes que transversaliza integralmente minha experiência durante a etnografia com os artistas imigrantes haitianos aqui retratados foi sua constante indignação e reação à forma como o país é retratado na mídia internacional. Em diversos momentos, meus colaboradores pontuavam como os brasileiros não conhecem de verdade o Haiti, pois as notícias nunca mostram o lado positivo, as ‘coisas boas’ do país. Como apontado por Mason [interlocutor de Caetano Santos], pude perceber etnograficamente como essas narrativas tem um impacto direto em suas vidas, e como muitas vezes os artistas haitianos se sentem compelidos a responder a tais representações [...]”. (SANTOS, 2018, p. 139).

<sup>46</sup> A respeito de uma perspectiva que considere as subjetividades e os processos de subjtações nos fluxos migratórios, Mezzadra (2005) afirma: “El énfasis que ponemos en la subjetividad de los migrantes, en los elementos de ‘riqueza’ de los que son portadores, se propone afrontar la imagen del migrante como sujeto débil, marcado por el castigo del hambre y de la miseria y necesitado más que nada de cuidados y de asistencia, imagen que se ha difundido ampliamente, particularmente en Italia, em los últimos años. Que quede claro: en torno a esta imagen han crecido, dentro del voluntariado laico y católico, experiencias muy nobles de solidaridad con los migrantes, experiencias que han desarrollado con frecuencia un papel esencial a la hora de ofrecer puntos de referencia dentro de un tejido social desertificado por la crisis de otras ‘agencias de socialización’ —empezando por las del Estado del bienestar. En el campo teórico, sin embargo, es necesario tener en cuenta que aquella imagen se presta a reproducir lógicas ‘paternalistas’, a reiterar un orden discursivo y un conjunto de prácticas que relegan a los migrantes a una posición subalterna, negándoles toda oportunidad (*chance*) de subjetivación.” (MEZZADRA, 2005, p. 46).

se afastava (desconhecia, num duplo sentido talvez...) o cardápio clássico que rondava o vodu, a pobreza, o subdesenvolvimento e a crise. Além disso, a elaboração das nossas questões esteve desde o início marcada pelo caráter coletivo de nossa empreitada. Assim, buscamos nos afastar radicalmente de qualquer narrativa colonial, estigmatizante ou miserabilista sobre “o Haiti” ou sobre “os haitianos”, reconhecendo ao mesmo tempo também, a penúria das vidas sobre as quais falamos e a alegria de viver dos nossos interlocutores e amigos. (NEIBURG, 2019, p. 13).

Ressoando o que coloca Neiburg, situo que, ainda que eu perceba um não desejo dos interlocutores que compõem este trabalho por este tipo de leitura ou representação<sup>47</sup> apontados pelo autor, eles, através de diferentes modos, e por meio de diferentes situações, compartilhavam comigo seus enfrentamentos os quais estão implicados no fato de serem migrante negro no Brasil e, em especial, no Sul do país. Não separado disto, e sendo a música nosso canal comum de comunicação, percebia que seus discursos, em nossos encontros etnográficos, procuravam também explorar ou evidenciar as práticas musicais como um lugar potente e um espaço de crítica, de consciência e de imaginação. Assim, creio que suas produções, criações, falas, gritos<sup>48</sup> delineavam formas de estar no mundo através de canções, letras, interpretações, improvisos, raps, traps, konpas, gospel, arranjos, beats, reggaes, rimas, poesias... Os diálogos que tivemos foram sempre atravessados por situações e experiências de conflitos e negociações. Fazer e pensar música, nesse sentido, se impõem como um campo de forças. Diante disto, situo suas performances sonoras também como formas de enunciação destes tensionamentos e estratégias. Ao longo da tese, especialmente no último capítulo, exploro a noção de escuta também como um espaço de negociação.

Ao remarcar, aqui, as práticas sonoro musicais de meus interlocutores como espaços de enfrentamento, cabe situar uma perspectiva histórica com relação aos modos

---

<sup>47</sup> Tina Ranmarine (2007, p.11/12) utiliza o termo *calibragem* ao chamar atenção para as limitações de certas representações e modelos conceituais ao trabalharmos com produções musicais diaspóricas: “I have found the notion of calibration useful in asking what it is that we look at when we study musical performance in the diaspora and when we observe cultural displays of the diasporic community and the multicultural society. Calibration points to the disjunctures between representations and realities, between the visible and the invisible. It moves away from bipolar models. Instead of trying to work through the complexities of creative 'mixes', it shifts attention to competing claims, theoretical disagreements, and even social and musical realities that might not have much to do with our conceptual models. It resonates with 'the feeling that the many kinds of borders first proposed by the Renaissance, reinforced by the Enlightenment, and institutionalised in the nineteenth century have become increasingly difficult to reconcile with the reality we perceive' (Trouillot 2003, 4).

<sup>48</sup> Faço referência à expressão haitiana “Anmwey!” que Honoré, um dos interlocutores, incluiu em uma de suas músicas e que ele me diz se tratar de uma interjeição que pode significar um grito de socorro ou um grito de espanto.

com que sociedade e cultura haitiana foram localizados, e, nessa direção, Rebecca Dirksen (2013) nos apresenta questões que ressoam nesta etnografia. Através de um longo trabalho no Haiti em um período anterior e após o terremoto que abalou o país em 2010, Dirksen nos mostra a histórica imposição de uma representação dicotômica entre pobreza econômica e riqueza cultural na sociedade haitiana:

O Haiti e seus cidadãos são frequentemente esmagados entre um par confuso e desconfortável de superlativos polarizadores: a nação caribenha é rotineiramente identificada como "o país mais pobre do Hemisfério Ocidental", ao mesmo tempo em que sua cultura é mantida como uma das mais ricas das Américas pós-coloniais. Embora estes rótulos possam (e provavelmente devam) ser descartados como simplistas e destrutivos, eles oferecem uma dicotomia marcante a ser contemplada. Pode a aparente pobreza econômica ser equilibrada contra a chamada riqueza cultural? Os domínios da economia e da cultura podem ser reconciliados como mutuamente úteis? Especificamente, a cultura pode ser explorada para melhorar a vida cotidiana e melhorar a existência material? (DIRKSEN, 2013, p. 43)<sup>49</sup>.

No seu contexto de pesquisa no Haiti, Dirksen relata a frequência diária com que se enfrenta esta dicotomia no país e diz que passou a perceber o uso estratégico, por parte de indivíduos e grupos, de conhecimentos culturais como enfrentamento à pobreza. Diante disto, Dirksen irá propor uma leitura alternativa que se refira à economia e à cultura como domínios que se sobrepõem e se entrecruzam. Ela aborda o que chama de uma “reconciliação da suposta riqueza cultural do Haiti com sua aparente pobreza econômica”<sup>50</sup> (DIRKSEN, 2013, p. 43). A autora retoma a construção histórica deste par economia-cultura e reafirma os interesses de poder subjacentes à manutenção de tal dicotomia. Aponta, ainda, que uma certa “consciência da pobreza” emergiu nas populações marginalizadas e de uma classe média no Haiti na metade do século passado, e que esta consciência pode ser encontrada nos textos musicais. Dirksen situa certa utilização ou exploração e os interesses em torno do termo pobreza por parte de grandes corporações e grupos internacionais, ainda que, de fato, o país se apresente com baixos indicadores econômicos. O que a autora traz de revelador, neste aspecto, é o quanto certa

---

<sup>49</sup> “Haiti and its citizens are frequently squeezed between a confusing and uneasy pair of polarizing superlatives: the Caribbean nation is routinely identified as “the poorest country in the Western Hemisphere” at the same time that its culture is upheld as one of the richest in the post-colonial Americas. Although these labels can (and probably should) be dismissed as oversimplified and destructive, they do offer a striking dichotomy to contemplate. Can seeming economic poverty be balanced against so-called cultural richness? Can the domains of economy and culture be reconciled as mutually useful? Specifically, can culture be exploited to enhance daily life and improve material existence?” (DIRKSEN, 2013, p.43).

imobilidade política estaria relacionada à perpetuação dessa realidade estigmatizante de pobreza. Diante disto, ela nos mostra a existência de um discurso segundo o qual o Haiti compensaria na dimensão cultural os déficits da dimensão econômica, e sugere que um dos motivos do enraizamento deste discurso seria seu uso estratégico através do qual a riqueza cultural poderia desfazer estereótipos negativos. Como um dos exemplos disto, Dirken cita uma frase do escritor haitiano Dany Laferrière, autor de *País sem Chapéu* (2011) (romance que aborda a experiência de uma personagem na diáspora haitiana), em que ele diz que “quando tudo cai, o que permanece de pé é a cultura. E a cultura é a única coisa que o Haiti produziu (Guy 2010)” (DIRKSEN, 2013, p. 46)<sup>51</sup>.

Creio que possamos, diante de enunciados como este, também problematizar o quanto a noção de cultura emerge como algo à parte, como neste caso da fala de Laferrière: a economia ou a política (aquilo que rui) é separado do domínio cultural. O esforço de Dirksen parece-me ser, justamente, o contrário da frase de Laferrière, ou seja, o de pensar nas conjunções destas dimensões, ou o de pensar o termo cultura como algo imbricado ou implicado nas relações, e, assim, marco que é esta a noção de cultura que mobilizo nesta tese.<sup>52</sup>

Creio que Dirksen, por alguns caminhos, nos faz compreender estes imaginários que também ganham lugar no contexto de mobilidade haitiana no Brasil. Também acredito que, de alguma forma, o que ela percebeu no contexto haitiano ao longo de seu trabalho, especialmente com relação a um certo lugar da dimensão cultural, possa ser articulado ao contexto migratório que experienciei. Me refiro à frequente participação de músicos, instrumentistas, cantores, bandas, dançarinos nas cenas musicais das cidades de destino do Brasil e seus engajamentos com a música e, de forma mais ampla, com a “cultura haitiana”, e me refiro, também, ao quanto percebo as músicas operando no embate ou nas buscas por dissolução de estereótipos e estigmatizações.

Para além de Chapecó, sintomático destes movimentos que impactam o Brasil como um todo, é o que Joseph Handerson menciona com relação às criações de associações haitianas no Brasil, o que ele denomina como um campo associativo neste

---

<sup>51</sup> “When everything falls down, what remains standing is culture. And culture is the only thing that Haiti has produced (Guy 2010)”. (DIRKSEN, 2013, p. 46).

<sup>52</sup> Cabe mencionar que Venturin e Lucas (2021) apontam que a inserção mais expressiva do termo diáspora na etnomusicologia acabou por ruir com uma ideia territorializada e fixa de cultura. Autor e autora dizem: “nossa experiência participativa em campo mostrou como não é mais possível pensar as práticas musicais migrantes como apenas circunscritas a uma comunidade coesa ou de pertencimento étnico, uma vez que esses sujeitos constroem redes de relações e de colaboração translocais, com múltiplos interlocutores nos novos contextos onde batalham para reorientar suas vidas.” (VENTURIN, LUCAS, 2021, p. 82).

cenário migratório. Segundo ele, nesta última década, as associações haitianas já seriam as mais expressivas no país, ultrapassando o número de organizações de comunidades migrantes mais antigas, tais como as comunidades bolivianas estabelecidas no Brasil.

### 1.1 Heterogeneidade de um campo migratório

Os trabalhos musicais de artistas haitianos com quem tenho dialogado acontecem paralelamente a seus trabalhos não-musicais, e menciono isto para situar que quase todos desenvolvem trabalhos musicais que não são suas principais fontes de renda. No caso de Chapecó, muitos são operários nas grandes empresas do agronegócio (nos frigoríficos das “indústrias da carne”) e, com isto, as exaustivas jornadas de trabalho pautam os horários, as durações de ensaios e disponibilidades para shows, gravações e outros encontros.

No entanto, além destes lugares nestas empresas, os interlocutores que compõem esta etnografia são, também, estudantes universitários, funcionários da prefeitura, comerciantes e autônomos (donos de estabelecimentos comerciais, lojas, restaurantes). Este panorama mais amplo nos remete ao que Joseph Handerson também reivindica como perspectiva sobre estes fluxos contemporâneos naquilo que se refere à sua heterogeneidade. Na elaboração de uma “negrización de las migraciones” (2021), ele diz que tal perspectiva deseja enfrentar um colonialismo migratório: trata-se da “criação de uma nova consciência migratória a partir do ponto de vista pós-fronteiriço<sup>53</sup> (JOSEPH, 2021, p. 80)<sup>54</sup> e que é também “a afirmação do pluralismo migratório, da heterogeneidade entre as pessoas migrantes” (ibid. p.80)<sup>55</sup>. Inspirado em autores como o martinicano Aimé

---

<sup>53</sup> Joseph explica, em outro texto, seu uso da noção “pós-fronteiriço”: “A ideia de um mundo pós-fronteiriço para o qual tenho chamado a atenção em alguns dos meus trabalhos acadêmicos talvez seja a capacidade de transformar as fronteiras estatais em humanizadoras [...] Nessa última década, a fronteira se tornou uma das palavras-chave para ler o mundo, interpretá-lo e desvelá-lo. Hoje, as condições de possibilidades de uma transformação do mundo passam necessariamente por uma transformação das fronteiras, passam pela demolição dos muros, a destruição das cercas, a extinção dos regimes de controle e o desmantelamento das tecnologias de vigilância das fronteiras e das migrações. [...] Os regimes e as tecnologias de controle e de dominação devem ser obrigatoriamente substituídos por mais pontes (simbólica e materialmente) para unir as pessoas e os países, por mais políticas equitativas entre indivíduos e nações para diminuir as desigualdades [...] Não se trata, necessariamente, de um mundo sem fronteiras, não há como negá-las, pois onde há diversidade e diferenças, lá estão elas, sejam físicas ou simbólicas (culturais, étnicas, linguísticas, religiosas etc). Reafirmar a existência das fronteiras não significa advogar em nome das que são desagregadoras, mas sim dar um passo para transformá-las, humanizá-las, superando a dimensão estadocêntrica para alcançar um mundo pós-fronteiriço. O futuro do mundo é a mobilidade e o devir migratório. (JOSEPH, 2021).

<sup>54</sup> “creación de una nueva conciencia migratoria desde el punto de vista pos-fronterizo”. (JOSEPH, 2021, p. 80).

<sup>55</sup> “la afirmación del pluralismo migratorio, de la heterogeneidad entre las personas migrantes” (JOSEPH, 2021, p. 80).

Cesaire e o senegalês Léopold Sédar Senghor, Joseph diz que sua perspectiva sobre as migrações negras opera como respostas à xenofobia e racismo às pessoas migrantes:

*A negrización de las migraciones* [mantenho a expressão original do espanhol] tem uma dimensão anticolonial e um caráter migratório revolucionário, permite mudar o enfoque da miséria das pessoas negras que migram para olhar outras escalas e outros níveis de análises, especialmente o potencial e a agência destas pessoas migrantes, reavaliando a estrutura conceitual e desenvolvendo novos modelos para explicar as diferenças raciais no contexto migratório. (JOSEPH, 2021, p. 84).<sup>56</sup>

A proposta de Handerson se afasta de um nacionalismo metodológico<sup>57</sup> (LOBO, 2012; GLICK-SCHILER; MEINHOF, 2011) e reafirma a ênfase nos protagonismos, produções de subjetividades e nos desafios colocados às sociedades locais:

As configurações migratórias negras na América do Sul, Central e do Norte, compostas por haitianos, cubanos, dominicanos, assim como migrantes de vários países africanos (principalmente Senegal, República do Congo, Angola, etc.) mudaram o perfil da migração nessas regiões, forçando Estados-nação como Brasil, Argentina, etc., a reformular suas políticas migratórias discriminatórias de décadas, com ênfase no branqueamento e no controle das fronteiras para conter os migrantes negros considerados indesejáveis. (JOSEPH, 2021, p. 81)<sup>58</sup>.

Nesta proposta interpretativa, Joseph nos tem suscitado considerar o quanto a dimensão sonora musical tem, de alguma forma, estado em sintonia com os movimentos, associativismos e novas produções migrantes no país. Por produções, nesse sentido, me

---

<sup>56</sup> La negrización de las migraciones tiene una dimensión anticolonial y un carácter migratorio revolucionario, permite cambiar el enfoque de la miseria de las personas negras que migran, para mirar otras escalas y otros niveles de análisis, especialmente el potencial y la agencia de estas personas migrantes, reevaluando la estructura conceptual y desarrollando nuevos modelos para explicar las diferencias raciales en el contexto migratorio.” (JOSEPH, 2021, p. 80).

<sup>57</sup> Lobo (2018, p.6) diz que: “Como crítica a essa desconexão na dinâmica migratória, surge como noção básica o conceito de espaço social transnacional e a percepção de que os movimentos transnacionais não se reduzem a uma viagem de partida e outra de regresso, mas em múltiplos fluxos e conexões. Nesse sentido, a partir dos anos 1990 os estudiosos tentam dar conta dos movimentos de circulação que incluem não só pessoas, mas bens culturais, informações e ideias. Além disso, há todo um acúmulo de reflexões que dão ênfase nos sujeitos, nas relações de gênero e poder e na capacidade dos sujeitos reinventarem os processos migratórios”.

<sup>58</sup> “Las configuraciones migratorias negras en América del Sur, Central y del Norte, compuestas por personas haitianas, cubanas, dominicanas, así como migrantes de varios países africanos (principalmente de Senegal, República del Congo, Angola, etc.) han cambiado el perfil de la migración en estas regiones, y obligan a los Estados nacionales como Brasil, Argentina, etc., a reformular sus políticas migratorias discriminatorias, que han durado varias décadas, con énfasis en el blanqueamiento y en la seguridad de las fronteras para contener las personas migrantes negras vistas como no deseadas.” (JOSEPH, 2021, p. 81).

refiro aos tensionamentos e mudanças provocadas e àquilo que é produzido pelas presenças e participações migrantes na sociedade local.

*A negrización de las migraciones* não se refere apenas ao aumento da população negra entre aqueles que migram, nem ao aumento de sua classe social e de seu nível educacional, mas sobretudo à agência e ao agenciamento dos migrantes negros, às redes criadas e às profundas mudanças trazidas por eles em termos de educação, cultura, religiosidade, língua e política nos países de residência, em função de suas trajetórias constituídas a partir de seus países de origem. Isto rompe com a idéia de que estes migrantes são essencialmente miseráveis econômica, política e intelectualmente, e também coloca a ênfase no potencial de suas trajetórias individuais e coletivas em múltiplas escalas de temporalidade e espacialidade, permitindo uma interpretação matizada da negrização da migração (JOSEPH, 2021, p. 79)<sup>59</sup>.

Acompanhar os trabalhos de músicos haitianos no Brasil e seus engajamentos com música tem sido acompanhar, também, suas posições sobre política no Haiti e no Brasil, posições sobre condições de trabalho e políticas de migrações, e isto remete ao que Rebeca Dirksen também coloca sobre certa conscientização ou politização que figuram nas canções haitianas abordadas por ela. Meus diálogos em campo foram sempre atravessados por questões sociais, econômicas e políticas do Haiti e do Brasil. As redes de informações criadas os mantêm atualizados sobre seu país de origem. As músicas produzidas por eles, tomadas como práxis sonoras (ARAUJO, 2013) são, assim, reveladoras de aspectos contemporâneos das mobilidades.

No que se refere às intersecções entre política e música, um dos recentes episódios políticos significativos no contexto haitiano, com repercussões internacionais, diz respeito ao assassinato do presidente Jovenél Moïse, em julho de 2021 na capital Porto Príncipe. Retomando as posições apresentadas até aqui por Joseph, Dirksen e Neiburg creio que, através de episódios como este, os imaginários e estigmas em torno do Haiti tenham sido reativados e reforçados no Brasil e no mundo. Do ponto de vista etnográfico, o programa de rádio *Planeta Musical* apresentado na *Rádio Efapi* (localizada no bairro

---

<sup>59</sup> La negrización de las migraciones no trata sólo del aumento de personas negras entre quienes migran, ni del incremento de su nivel de clase social y educativo, sino sobre todo de la agencia y protagonismo de las personas migrantes negras, las redes creadas y los profundos cambios provocados por ellas en cuanto a educación, cultura, religiosidad, lengua y política en los países de residencia, en función de sus trayectorias constituidas desde sus países de origen. Esto rompe con la idea de que estas personas migrantes esencialmente son miserables económica, política e intelectualmente, para colocar también el énfasis en el potencial de sus trayectorias individuales y colectivas en múltiples escalas de temporalidad y espacialidad, permitiendo una interpretación matizada de la negrización de las migraciones. (JOSEPH, 2021, p. 79).

Efapi, em Chapecó) por jovens haitianos músicos e estudantes da Universidade Federal da Fronteira Sul (campus Chapecó), dedicou uma edição especial, impactados pelo acontecimento, para falar sobre assuntos que envolvem o assassinato. Neste dia, pude acompanhar a conversa que incluiu análises dos últimos governos haitianos e a complexidade das recentes crises no país. Nesta semana do assassinato, recebi mensagens pelo *whatsapp* de interlocutores e amigos haitianos mais próximos querendo saber se eu estava acompanhando o caso e me dando algumas coordenadas de entendimento. Ligado também a este episódio do assassinato, chamou-me atenção uma notícia sobre um ato organizado pela comunidade haitiana na cidade de Caxias do Sul (RS), em uma praça histórica e central da cidade, onde junto a outros símbolos que homenageavam o presidente e a população haitiana, foram dispostas caixas de som ressoando músicas do Haiti na cidade.

Um ato iniciado por volta das 11h deste sábado (24), no centro de Caxias do Sul, homenageia o presidente haitiano Jovenel Moïse, assassinado no 7 de julho e sepultado nesta sexta-feira (23). A ação local foi organizada pela Konbit SA, organização que atua em áreas sociais, econômicas e culturais no Haiti e no Brasil. Uma faixa e um quadro com o retrato do presidente foram dispostos na Praça Dante Alighieri, junto à Estátua da Liberdade — monumento que celebra o primeiro centenário da Independência do Brasil —, onde também foram colocadas flores, velas e uma caixa de som tocando músicas do país caribenho. (SCHÄFER, Zero Hora, 24 de jul. de 2021).

Poucas semanas depois do assassinato de Moïse, a escritora haitiana Yanick Lahens (2021) escreveu um artigo no *Le Monde* cujo título é “O Haiti não é nem um pesadelo nem um cartão postal”, e que busca desestabilizar - assim como fazem meus interlocutores desta tese e os autores e autoras que apresentei até aqui - os lugares estabelecidos à população haitiana. Em comentário sobre seu texto, Lahens recoloca a recusa por narrativas simplistas e estigmatizantes:

Reli essa manhã o início do último capítulo de *Failles* [livro de sua autoria, de 2017] que escrevi depois do terremoto. Eu não estou “nem num cartão postal nem num pesadelo”, frase válida para mim hoje em dia. O Haiti é um país com uma história e forças presentes no território. O cartão postal seria a retomada do slogan “Haiti pa m nan diferan” [Meu Haiti é diferente] com imagens de praias e pássaros e tudo bem. O pesadelo é evocar somente o sangue, os machucados, as derrotas provisórias ou o caos, omitindo o fato de que a cultura haitiana e o povo que sustenta essa cultura não é um caos. Conhece a arte da alegria e a de partilhar do pouco, e mesmo no coração da provação é inventivo e criativo. Que desenvolveu incríveis estratégias de resistência, que

sempre estiveram seriamente prejudicadas, mas com, já há algum tempo, assaltos brutais que colocam o simbólico à prova. O caos vem daqueles que nunca quiseram nada além de um estado a seu serviço e completamente destacado desta população. E é com cumplicidade internacional que encontram sua conta. Sobretudo não deixar que uma certa narração nos adoeça diante de afetos tristes, como diria Deleuze, seria uma dupla vitória. A tristeza, sim, é inevitável, inclusive o medo, mas é preciso deixar um grande espaço para os afetos positivos, para a força, a lucidez e a alegria (LAHENS, 2021)<sup>60</sup>.

É tendo em mente estas representações históricas e contemporâneas que organizo as questões que atravessam este capítulo e que operam como perspectiva chave para esta etnografia. Em diálogo com as posições e discursos de interlocutores e autores, situo a dimensão sônica como espaço de elaborações, provocações e diálogos em um contexto de mobilidade. Interessa-me ouvir estas práticas sonoro musicais como pensamentos e articulações nas mobilidades e em mobilidades, e tenho sugerido que, neste contexto migratório haitiano, as mobilidades estruturam uma escuta e um fazer musical.

[...] como as fronteiras, trajetórias também são construídas através da música – especialmente as trajetórias dos migrantes. As relações entre música e território e entre música e fluxo são abordadas simultaneamente, sem implicar a substituição de um pelo outro ou a suposição de que seja esta uma relação paradoxal. (BRAZ DIAS, 2012, p. 98).

Meu esforço é abordar o espaço que o sonoro ocupa nesta mobilidade com a devida complexidade e isto implica que uma ideia de sonoro se mantenha em suspenso/em aberto no sentido de transitarmos por dimensões e problemáticas que o entrecruzam. A noção de *práxis sonora*, tal como desenvolvida por Samuel Araujo (2013), é, assim,

---

<sup>60</sup> “Je relis ce matin le debut du dernier chapitre de Failles que j'ai écrit après le séisme. Je ne suis "ni dans une carte postale ni dans un cauchemar" Assertion valable pour moi aujourd'hui. Haiti est un pays avec une histoire et des forces en presence sur le terrain. La carte postale serait la reprise du slogan "Ayiti pa m nan diferan" avec des images de plages et d'oiseaux et tout va bien. Le cauchemar c'est n'evoker que le sang, les blessures, les défaites provisoires ou le chaos en omettant de rappeler que la culture haitienne et le peuple qui porte cette culture n'est pas un chaos, connait l'art de la joie et celui du partage du peu et meme au coeur de l'épreuve, est inventif, creatif. Qu'il a developpe des strategies de resistance inouies, serieusement mises a mal depuis toujours mais avec, depuis quelques temps des assauts d'une grande brutalite mettant a l'épreuve le symbolique. Le chaos vient de ceux qui n'ont jamais voulu qu'un etat a leur service et completement detache de cette population. Et ce avec des complicités internationales qui y trouvent leur compte. Surtout ne pas laisser en plus une certaine narration nous enfermer dans des affects tristes comme dirait Deleuze, ce serait une double victoire. La tristesse, oui c'est inevitable, meme la peur mais il faut laisser une grande place pour des affects positifs, la force, la lucidite et la joie.” (LAHENS, 2021).

fundamental para que os discursos sonoros e os discursos em torno do sonoro sejam tomados como um todo complexo.

## 1.2 Escuta das mobilidades, escuta em mobilidades

Honoré, da cidade haitiana de La Gonave e vivendo no estado de Santa Catarina, me fala, em uma conversa virtual que tivemos em 2021, sobre a expressão *Anmwey* que ele incluiu em sua participação em uma música gravada por um coletivo de músicos brasileiros. Conheci a produção musical de Honoré na rede social e ao longo dos isolamentos de 2020 e 2021, ligados à pandemia, tivemos alguns contatos. Ele me diz que *Anmwey*, em crioulo haitiano, quer dizer muitas coisas, como uma interjeição de espanto, de surpresa, que pode ser um grito de socorro, mas também um grito de alegria. Me diz que utilizou tal expressão nesta sua música como algo representativo e de afirmação:

“— Eu falei *Anmwey*, que é uma palavra dos nossos ancestrais, tá ligado? É uma palavra que identifica qualquer haitiano que tá numa região...ou assim, você tá no meio de um monte de gente distraída e se você falar assim: “*anmwееееey*”! entende? Já vão perceber que é um de nós, tá ligado? Eu peguei na introdução da música e falei *Anmwey*...é uma coisa assim que posso dizer que é uma representatividade, sabe? Se você tá pedindo socorro...se você tá passado por um assalto, por exemplo, você grita *anmwey*...se você tá conversando com os amigos, dependendo do assunto, você grita *anmwey*, quer dizer que isso é muito bom, tá entendendo? Depende...”

Honoré me fala de outra música e projeto que ele participou e que, no videoclipe, escolheu incluir a bandeira haitiana como um elemento significativo. Este projeto/composição se chamou *Crônicas 048 #2* e, em uma única faixa de quase nove minutos de duração, colocou lado a lado diferentes artistas (a maioria da capital Florianópolis) de diferentes estilos musicais. De temática romântica, ao longo desta faixa e videoclipe cada artista canta sua parte e em determinados momentos compartilham vocais, instrumentais e cenas<sup>61</sup>.

<sup>61</sup> Link do videoclipe *Crônicas 048 #2* - <https://www.youtube.com/watch?v=ob34pCYzxwM>.

Figura 6 – Imagem de Honoré no videoclipe Crônicas 048 #2



CRÔNICAS 048 #2 - Yasmim Frufrek, BNega, Nega Gi, Lucca, Honoré, Mc Édi, Raulzito Amaral, ProMic'9

Fonte: printscreen do *youtube* (2021).

Figura 7 – Imagem de Honoré e demais artistas no videoclipe Crônicas 048 #2



CRÔNICAS 048 #2 - Yasmim Frufrek, BNega, Nega Gi, Lucca, Honoré, Mc Édi, Raulzito Amaral, ProMic'9

Fonte: printscreen do *youtube* (2021).

Pitit Guerline Nan, músico apresentado no início desta introdução, lançou em 2018, no mesmo ano de lançamento de sua outra música já mencionada aqui, a canção *Kite Yo Pale*, cujo título traduzido do crioulo haitiano quer dizer “deixe-os falar”<sup>62</sup>.

Trago estes exemplos na intenção de articulá-los às questões introdutórias apresentadas até aqui as quais se referem às representações, representações etnográficas, estigmatizações e que sinalizam o quanto, etnograficamente, as práticas sônicas dialogam com tais problemáticas. Também trago tais exemplos (dos projetos musicais de Pitit e Honoré) na intenção de articulá-los a uma noção de escuta: além de uma escuta etnomusicológica que este campo de pesquisa tem suscitado, exploro outros níveis de tal conceito, passando pelas escutas praticadas pelas pessoas em mobilidade e pelas escutas locais. Tomo, portanto, estas múltiplas escutas como sendo moldadas pelas experiências socioculturais de meus interlocutores (experiências coletivas, individuais, institucionais etc.).

Experimentar a ideia de escuta neste campo migratório tem sido estimulada pela busca em pensar/ouvir a cidade como territórios que se constituem, agora, também, nas relações com grupos e pessoas migrantes. Tenho sugerido que as músicas (locais e migrantes) produzem múltiplos territórios em Chapecó, produzem cidades múltiplas que se sobrepõem e que se confrontam. Para além das experiências migratórias recentes, Chapecó é reconhecida pela sua história com a música, através de seus corais, orquestras, escolas, conservatórios e faculdade de música, através das intensas práticas musicais em bares, pubs e bailes. Assim, múltiplas escutas são exploradas a fim de adensar as relações constituídas neste contexto.

Creio que além de revelar nuances desta cidade e romper com categorias estabelecidas no campo da música (além, ainda, de desestabilizar uma noção de representação no contexto migratório, aspecto principal deste capítulo) a noção de escuta é relevante, também, no rompimento com um certo nacionalismo metodológico já apontado e que tem sido abordado por autoras como Nina Schiller e Ulrik Meinhof (2011) em *Singing a new song? Transnational migration, methodological nationalism and cosmopolitan perspectives*. A questão colocada pelas autoras é de como podemos sair da divisão fixa migrante/nativo e pensarmos em termos de relações culturais. Apontam que o nacionalismo metodológico funciona dentro da lógica que equaciona as fronteiras dos

---

<sup>62</sup> Título do capítulo 1.

estados-nação com o conceito de sociedade (p.22) e que, ao “posicionar os migrantes que cruzam as fronteiras como fontes de diferença, desordem e desintegração homogeneiza culturas nacionais” (p. 23).

O quadro que aqui oferecemos supera algumas das fragilidades empíricas e teóricas dos discursos diaspóricos e da mobilidade. Ele situa os indivíduos dentro de múltiplas estruturas institucionais que de outra forma seriam enquadrados dentro de imaginários diaspóricos sem atores sociais de graus e tipos muito diferentes de poder culturalmente moderado e inflexível: econômico, político, racializado, de gênero. Ao mesmo tempo não estamos imaginando um mundo de atores móveis ou de fluxos de capitais que existem à parte da relacionalidade humana incorporada. (SCHILLER; MEINHOF, 2011, p. 25).<sup>63</sup>

Algumas das fragilidades dos discursos mais tradicionais ou clássicos sobre as mobilidades, tal como nomeado pelas autoras, ligam-se ao fato dos estados-nação serem tomados como unidade de análise e, também, a respeito daquilo que elas situam como “lentes étnicas” que, por sua vez, operam sob a lógica de um nacionalismo metodológico:

Em um estudo muito mais detalhado, Kiwan e Meinhof (2011) também mostram que quando no decorrer de sua vida cotidiana e profissional músicos constroem suas redes com pessoas e organizações, a origem étnica rapidamente se reduz a um dos muitos padrões de identificação diferentes. Nestes campos transnacionais mais complexos, a interconexão não só entre músicos de diferentes origens, entre músicos e outros atores da indústria musical, mas também entre músicos e membros de organizações da sociedade civil desafiam continuamente a lente puramente diáspora. (SCHILLER; MEINHOF, 2011, p. 24)<sup>64</sup>.

Aproximo o que dizem Schiller e Meinhof à perspectiva de Joseph de uma *negrización de las migraciones* para pensar, nesta tese, as escutas e sonoridades que compõem as mobilidades aqui focalizadas. As músicas como um espaço sensível e

---

<sup>63</sup> “The framework we offer here overcomes some of the empirical and theoretical weaknesses of diasporic and mobility discourses. It puts individuals within multiple institutional frameworks back into the picture which otherwise had been framed within diasporic imaginaries without social actors of very different degrees and kinds of culturally moderated and inflected power: economic, political, racialized, gendered. At the same time, we are not imagining a world of mobile actors or of capital flows that exist apart from emplaced and embodied human relationality.” (SCHILLER, MEINHOF, 2011, p. 25).

<sup>64</sup> “In a much more detailed study, Kiwan and Meinhof (2011) also show that when in the course of their everyday and professional lives individual musicians construct their networks with persons and organizations, ethnic origin quickly recedes to one of many different identification patterns. In these more complex transnational fields, the interconnection not only between musicians of different origins, between musicians and other actors in the music industry, but also between musicians and members of civil society organizations continuously challenge the purely diasporic lens.” (SCHILLER, MEINHOF, 2011, p.24).

relevante desta mobilidade e um espaço onde as condições migrantes são pensadas. As performances e escutas também como constitutivas destas mobilidades.

\*\*\*

“Os músicos migrantes empregam estratégias de relacionalidade que não podem ser examinadas puramente através de uma lente étnica” (SCHILLER; MEINHOF, 2011, p.27-28). Diante dos movimentos, discursos e estratégias praticados pelos interlocutores nesta etnografia, essa citação de Schiller e Meinhof se torna, assim, relevante e reverbera aspectos trazidos neste capítulo. Uma vez que no campo dos estudos em música ainda percebemos as reificações de enunciados como “música brasileira”, “música estrangeira”, “música étnica”, “música tradicional” e outras, essa citação também se torna importante na medida em que desloca e complexifica estes lugares dados, e se conecta aos aspectos sobre representação explorados aqui.<sup>65</sup>

Para além da “evidência de que a mobilidade é um fenômeno antigo e estrutural no universo haitiano” (BERSANI; JOSEPH, 2017, p. 9), reconhece-se os movimentos posteriores ao terremoto que atingiu o país em janeiro de 2010 (THOMAZ, 2011) como um novo grande fluxo migratório e que teve o Brasil, sobretudo, como um de seus destinos mais expressivos (JOSEPH, 2015; 2017). Joseph, em outros trabalhos tem enfatizado:

A mobilidade é constitutiva das paisagens haitianas, no território nacional e na diáspora. Há décadas, boa parte da população circula em escalas local, nacional e transnacional em busca de uma vida melhor, visando contribuir para a manutenção econômica e emocional das pessoas que ficam. (JOSEPH; NEIBURG, 2021, p. 264)

Neiburg (2019) apresenta os cruzamentos entre as histórias do Haiti e do Brasil, tanto mais recentemente (em torno da controversa Missão das Nações Unidas para a

---

<sup>65</sup> Esta tese é também inspirada por autores que têm pensado o Haiti e suas diásporas (DIEME, 2017; JOSEPH, 2015, 2017), as relações históricas e recentes entre Brasil e Haiti (BERSANI, JOSEPH, 2017; NEIBURG, 2017) e as lutas e o anticolonialismo articulados por pensadores haitianos do passado e do presente (DÉUS, 2020; TROUILLOT, 2016 [1995]). O haitiano Frantz Déus (2020) aborda a dimensão crítica e a potência da produção antropológica haitiana desde o século XIX: “O pensamento antropológico haitiano se colocou desde o seu início com uma visão anti-hegemônica e crítica à ciência imperialista vigente naquela época (DENIS, 2011). A conquista da independência do Haiti abriu caminho para questionar tanto os paradigmas quanto as categorias a partir dos quais o pensamento social ocidental opera (TROUILLOT, 1995).” A abordagem de Frantz Déus se conecta ao que diz o também haitiano Michel-Rolph Trouillot (2016 [1995]) a respeito do silenciamento imposto ao pensamento de intelectuais negros haitianos, dentro do que Trouillot nomeia como a impensabilidade da revolução haitiana na visão européia.

Estabilização do Haiti a partir de 2004, com forte participação do exército brasileiro) quanto pelos passados escravagistas, pela presença de forças coloniais e imperialistas e pelas diferenças “nas formas como lidar com as desigualdades: o Haiti tendo sido o primeiro país a abolir a escravidão em 1804 e o Brasil, o último, em 1888.” (idem, p.7). Sobre o período pós 2010, Neiburg coloca:

Após o terremoto de janeiro de 2010, a relação entre os dois países ganharia ainda nova dimensão: milhares de haitianos começaram a chegar ao Brasil, a América do Sul passou a fazer parte da geografia da diáspora. Os principais pontos de chegada eram Tabatinga, no Amazonas, Corumbá, no Mato Grosso do Sul e Brasileia, no Acre, mas também os aeroportos internacionais do Rio de Janeiro, de São Paulo e de Brasília. Filas se formavam na Embaixada brasileira em Porto Príncipe. O governo criou um visto “de permanência por razões humanitárias” para cidadãos do país caribenho (Vieira, 2017). O kreyòl começou a ser ouvido em ruas, locais de trabalho (na construção civil, nos serviços), em igrejas, mercados e universidades. (NEIBURG, 2019, p. 11).

Diante destas conexões, rotas e redes é fato que cidades como Chapecó passaram a compartilhar, no seu dia a dia, espaços com diversos grupos migrantes, entre eles, mais expressivamente, grupos e indivíduos haitianos. A música-vídeo *Neg Yo Fe Sa Yo Vle Ayiti* de Pitit Guerline Nan, que abre este capítulo, é reveladora destes recentes processos quando ela nos apresenta uma justaposição de territórios e questões. Ao longo da etnografia, acompanhei a música de *Pitit* ressoando através da cidade em espaços centrais e periféricos. Nos meus diálogos e trajetos percebi importantes articulações sonoras nestes espaços urbanos e para além deles, assim como também percebi movimentos da cidade a partir destas presenças musicais migrantes. Ou seja, uma cidade que se movimenta a partir destas coabitações. Esta tese é, assim, inscrita entre estes espaços sonoros e nestes espaços sonoros articulados pela mobilidade.

Diante do que Joseph tem elaborado com relação à migração como atuação – “migrar necesariamente implica también una acción de la persona migrante a través de la apertura a los caminos practicados y vividos” (JOSEPH, 2021, p. 79) – exploro a ideia de um campo sônico haitiano no Brasil que, através de seus protagonismos e agenciamentos, tem promovido um repensar de determinadas representações, estereótipos e estigmatizações.

## 2 ENCONTROS COM A CIDADE, COM OS MÚSICOS E COM UM HAITI NO SUL DO BRASIL

Através de Leo Kin, em maio de 2018, fiquei sabendo de uma festa haitiana que aconteceria e na qual, entre outros músicos, ele tocaria com sua banda de reggae. Léo Kin é da cidade haitiana Saut'dEau, neste momento estava há oito anos no Brasil, trabalhava em uma empresa de turismo e era estudante de música.

No período em que vivi em Chapecó (2017-2018) meus trajetos ocorreram principalmente em torno da região central, deslocando-me entre uma escola de artes e um projeto social (espaços ligados à Secretaria de Cultura onde trabalhei como professor de música). Esta festa, no entanto, aconteceria em um bairro mais afastado do centro, bairro Efapi, o qual era ainda desconhecido para mim. Naquele momento ainda não sabia, mas aquele evento se tratava da comemoração ao Dia da Bandeira, dia em que a independência haitiana é lembrada e que é amplamente comemorada no Haiti e nos territórios diaspóricos.

No Haiti e na diáspora haitiana, o dia 18 de maio é comemorado como o dia da bandeira. Não é simplesmente a celebração de um nacionalismo haitiano por meio de tecidos que o próprio colonialismo contribuiu para desenhar através das cores azul, vermelho e branco, as mesmas da bandeira francesa, cuja bandeira passou por várias mudanças e transformações ao longo da história. No dia 18 de maio de 1803, no Congresso em Arcahaie, Jean Jacques Dessalines, um dos maiores líderes da Revolução Haitiana, tirou o branco da bandeira francesa que simbolizava o colonialismo, e pediu para Catherine Flon costurá-la somente com o azul e o vermelho, como prova de união entre os negros e os mestiços para se engajarem na luta pela libertação e pela independência do país. Após a libertação oficial dos negros escravizados em São Domingos e a independência do Haiti em 1º de janeiro de 1804, Dessalines se proclamou imperador. Em 20 de maio de 1805, Dessalines criou uma nova bandeira com as cores preta e azul costuradas em vertical, simbolizando duas principais palavras: a cor vermelha, representando a liberdade e a preta, a morte. Após o assassinato de Dessalines em outubro de 1806, o novo presidente na época chamado Alexandre Pétion redesenhou a bandeira, retomando o azul e o vermelho de 1804, acrescentando o lema 'A união faz a força' e um quadrado de pano branco no meio no qual foram colocadas as armas da República. Assim, o dia 18 de maio, celebrado como o dia da bandeira, está para além dos pedaços de tecidos em azul e vermelho, do patriotismo haitiano e do nacionalismo exacerbado. Trata-se da profundidade simbólica e humana da bandeira na vida das pessoas haitianas, das populações negras e não negras no mundo que se engajam em lutas pela independência e pela libertação dos povos, principalmente os mais marcados racialmente, os negros. A bandeira haitiana está entre os maiores símbolos anticoloniais em todo o planeta; ela desenha a

soberania negra por meio de uma das mais expressivas vitórias dos oprimidos sobre os opressores, hasteando a liberdade negra. Em sua bandeira estão estampados os primeiros sentidos pragmáticos da Democracia, da Liberdade e dos Direitos Humanos. É a primeira bandeira nacional costurada pelas mãos de uma mulher negra e erguida por pessoas negras. Por meio dela, a negritude se hasteou diante do mundo, olhando o colonialismo horizontalmente e de cabeça erguida, dando uma lição de humanidade, reivindicando a libertação dos povos negros sob o jugo colonial. A grandeza dessa bandeira não está apenas na sua formosura, mas sim na sua profundidade histórica e humana, uma das mais belas lições do ponto de vista do existencialismo negro, a afirmação da existência do ser-negro-no-mundo que precede a essência colonial, além da afirmação do humanismo diante do fracasso do universalismo ocidental. A bandeira haitiana foi também o meio pelo qual os negros tiraram do papel o ideal iluminista de Liberdade, de Igualdade e de Fraternidade. A bandeira haitiana é igualmente metafórica e enigmática, pois desvelou as amarras coloniais espelhando teias de significados que o próprio colonialismo teceu”. (JOSEPH, Migramundo, 2021).

Na noite de maio de 2018, Leo Kin lançaria seu single *Destino*<sup>66</sup>, junto com outras músicas recentemente gravadas em um estúdio local em Chapecó. Na imagem da música *Destino*, disponibilizada no *youtube*, chama atenção a utilização de cores associadas ao reggae, à Jamaica e a um “discurso rastafari”<sup>67</sup>. Este lançamento/show marca, segundo Leo Kin, sua aproximação mais intensa com o reggae, com o que ele chama de reggae raiz, ainda que seu reggae seja permeado por múltiplas influências, como ele próprio define. As escolhas estéticas de Leo Kin chamam, também, atenção pelo fato de se contraporem a um discurso presente entre os músicos haitianos quanto aos usos de elementos ligados às cores da bandeira haitiana. Esta própria festa haitiana onde ele havia tocado, fazia referência diretamente aos elementos da bandeira do Haiti.

---

<sup>66</sup> Destino de Leo Kin (no lançamentos desta música ele utilizava o nome artístico Jah Rolls) - <https://www.youtube.com/watch?v=Z3NIh-IEwPc>.

<sup>67</sup> Rastafari é movimento religioso surgido na Jamaica e Caribe na década de 1930 e que se popularizou através dos músicos de reggae.

Figura 8 – Imagem da música Destino de Leo Kin, 2018



Fonte: printscreen do youtube (2018).

A festa aconteceria no bairro Efapi, bairro localizado há cerca de 15 quilômetros do centro e sobre o qual as poucas coisas que eu sabia, até então, diziam respeito à sua imagem estigmatizada pela violência. Neste momento eu trabalhava, também, em um projeto social ligado à Secretaria de Cultura, chamado Arte Cidadã (que possui uma sede neste mesmo bairro, onde acontecem aulas de música e artes) e que percebi, por vezes, reificando aquele bairro como espaço estigmatizado.

Efapi é o maior bairro da cidade, tem um perfil popular onde residem trabalhadores locais e onde muitos migrantes residem, por motivos econômico-sociais e pelo fato do bairro se situar próximo às grandes indústrias da carne, espaços onde muitos trabalham.

Converso com Léo Kin e combino com ele sobre a chegada até o local da festa. Ele me passa detalhes de como chegar: “– Próximo à Caixa Econômica Federal, que fica na avenida principal de acesso ao bairro, após a esquina com outra rua...”.

Como eu desconhecia completamente aquele bairro, fiquei com dificuldade de localizar no mapa as referências que ele me dava. Diante da minha dificuldade, Leo me diz, então, que bastaria que eu chegasse até a esquina daquela rua que ele mencionava, que eu imediatamente ouviria a música ressoando e, assim, conseguiria localizar a festa.

Com isso, combinei com Josi, minha irmã e moradora da cidade há alguns anos, que me levaria de carro. Aproximadamente 30 minutos do centro até o bairro em uma das noites mais frias do ano, com forte neblina e dificuldade de visualizar as placas que nos indicavam as ruas.

No entanto, enquanto rodávamos por entre os quarteirões, foi possível ouvir, como Léo havia me indicado, a festa ressoando já a uma certa distância. Aquele som que chegava até nós ia nos mostrando o trajeto até a festa.

Aquele pedaço do bairro, pouco iluminado e silencioso era, ali, modificado e ocupado por reverberações haitianas. Naquele momento, ocorreu-me de pensar em uma presença sônica naquele território. A paisagem arquitetônica daquele bairro, com prédios baixos e muitas casas, facilitava a circulação sonora. Pelas janelas do ginásio os sons escapavam e atravessam as residências e espaços comerciais, a esta hora fechados.

Para além da dimensão de conflito implicada nestas presenças migrantes (algo que apenas posteriormente iria presenciar em campo), ocorreu-me de pensar aquela amplificação sonora que experienciávamos como sendo algo que nos sugeria um processo complexo naquele bairro e cidade.

Nessa altura eu ainda não tinha em mente um projeto de doutorado e tampouco pensava, mais concretamente, em reingressar na pós-graduação. Vivia em Chapecó e atuava como professor de música. No entanto, modos de pensar e ouvir a partir da etnomusicologia continuavam me acompanhando através de minhas atuações como educador, músico e ouvinte. Assim, algo que me chamou muita atenção em torno dessa festa foi essa conversa que tive com Leo sobre “guiar-me pelo som” e em torno daquela amplitude sonora de konpas, raps e reggaes haitianos que reverberavam para além do ginásio e ao longo do bairro.

Chegamos na festa no momento em que a cantora haitiana Ocepho entoava, sem acompanhamento instrumental, o hino haitiano. Devido ao extremo frio o público não era numeroso. As pessoas que organizavam a festa nos ofereceram pratos típicos haitianos e cerveja. Ficamos acompanhando a programação da noite que incluía DJs e rappers haitianos e que culminaria com o show da banda de Leo Kin. Após esta festa, nos meses e anos que se seguiram, fui reencontrando e conhecendo músicos que se apresentaram ou que estavam presentes nesta noite.

Figura 9 – Imagem da chamada de Leo Kin para a festa haitiana, 2018



Fonte: printscreen do vídeo de chamada para a festa haitiana, 2018, Easytime Studio, Chapecó (2018).

Neste capítulo, apresento meu encontro com a cidade e com músicos do Haiti com os quais dialoguei e compartilhei experiências ao longo deste trabalho etnográfico. Organizo a escrita deste capítulo de um modo que ela possa ressoar um mapa que sobrepõe territórios, encontros, diálogos, sons e músicas.

Iniciei com a apresentação deste evento no bairro periférico Efapi uma vez que ele foi chave para minha aproximação de Léo Kin e de sua música, em um momento ainda anterior ao meu ingresso no doutorado, e por apontar questões sônicas, territoriais e migratórias.

\*\*\*

Em março de 2017 a aprovação no concurso municipal na área de música me levava até a cidade de Chapecó. Eu partia de Porto Alegre, onde havia recentemente concluído o mestrado em Musicologia/Etnomusicologia e onde, sem possibilidades de emprego (em um momento em que a cidade e o estado congelavam os contratos para professor), era obrigado a mudar-me para mais longe.

Minha relação com esta cidade do oeste catarinense havia se dado, até então, através de algumas poucas visitas à casa de minha irmã que vivia ali há algum tempo

(limitando-se minhas visitas, assim, a um recorte central da cidade), e através das notícias e dados dos últimos anos que nos mostravam a chegada expressiva de grupos migrantes naquela região. Algo que estávamos vendo acontecer, também, em Porto Alegre e em outras cidades do Rio Grande do Sul e, como um todo, na região Sul do país.

Minhas idas anteriores à Chapecó, então, ignoravam o que mais tarde como morador, músico e pesquisador eu perceberia enquanto uma “cidade partida”, através de suas outras linhas, limites, ruas, bairros e territórios onde essas recentes populações migrantes estavam se estabelecendo e constituindo “outras cidades”.

Cheguei em Chapecó para trabalhar como professor na vaga de piano popular na Escola de Artes, um espaço de referência no ensino de música, dança, artes visuais e teatro localizado em uma das avenidas principais do centro da cidade. A Escola de Artes é um espaço integrado à Secretaria de Cultura local.

Desde o início, minha experiência nessa cidade sempre foi atravessada por sensações de estranhamento, seja com relação, mais especificamente, a atuar em um espaço cujas dinâmicas musicais e educacionais reiteram um modelo conservatorial, seja pelas suas relações interpessoais e hábitos cotidianos: os fluxos de carros que repentinamente, próximo ao meio-dia, crescem nas ruas (apontando o fim do turno de trabalho da manhã) e o posterior silêncio que toma lugar (horário em que as lojas e comércio fecham) são repetições diárias, de uma cidade média industrial e com ares interioranos, que sempre me chamavam atenção. Suas ruas largas, com muitas subidas e descidas, e as distâncias que se percorre a pé para se chegar de um ponto a outro são marcas geográficas e sociais dessa cidade que revelam uma organização urbana projetada mais para carros do que para pedestres. As linhas e horários de ônibus eram limitados e dificultavam os deslocamentos entre os bairros e o centro, algo que, mais tarde, ouviria com frequência de meus interlocutores reclamações e reivindicações destes acessos à cidade.

Ao mesmo tempo que estranhava esta cidade, ainda assim construía uma relação de afetividade com ela. Além desta escola que mencionei, atuei em outro projeto, também da Secretaria de Cultura (projeto Arte Cidadã, mencionado anteriormente), e no qual um de seus espaços ficava localizado há alguns quilômetros de distância da Escola de Artes. Assim, eram quase diários meus deslocamentos a pé entre estes dois espaços de ensino.

Particularmente, estar naquela cidade marcava, pelas distâncias geográficas de meus outros lugares de afetividade (por exemplo, de minha cidade natal Santa Maria no Rio Grande do Sul), um momento em que me encontrava mais afastado de família, amigos

e redes que havia constituído até aquele momento. Com seu slogan de “cidade do trabalho”<sup>68</sup>, a cidade de Chapecó havia me atraído e, de diferentes modos, me impactava. Neste ponto, experimentava algo próximo ao que meus interlocutores do Haiti experimentavam e que, posteriormente, compartilhariam comigo. Digo apenas próximo porque eu era ali um professor, branco e com uma entrada permitida em um determinado setor cultural e artístico local. Eu era alguém chegando de uma cidade maior, Porto Alegre, e tendo recentemente concluído o mestrado em música, algo que percebia operando como uma sinalização do lugar que eu ocupava ali e que me permitia transitar e criar determinados diálogos.

No entanto, apesar desta minha possibilidade de circulação, percebi, nestes anos, uma certa dificuldade em criar projetos musicais com meus colegas de trabalho, que eram, em sua maioria, pessoas nascidas em Chapecó ou que chegavam de cidades muito próximas àquela região. Menciono isto pelo fato de que, posteriormente, passei a notar o quanto adentrar uma rede haitiana me colocou em contato com uma série de pessoas e projetos que me permitiram criar parcerias (musicais, mas não apenas) mais efetivas.

Para mim, isto passava a ser elaborado da seguinte maneira: era como se as pessoas migrantes do Haiti com quem passei a dialogar e tocar junto estivessem me apresentando, mais profundamente, a cidade e suas dinâmicas. Em meio a isso também passei a prestar atenção ao quanto minhas redes sociais se estabeleciam com pessoas que eram estrangeiras àquela cidade, como as amigadas que fiz com os taiwaneses Chen Pin e Chen Uerron, que trabalhavam no restaurante Taiwanês próximo à escola em que eu trabalhava, e com o senegalês Abdou, que trabalhava em um café no centro.

Já nos primeiros meses vivendo ali, conheci Leo Kin em uma das oficinas de música promovidas pela Escola de Artes. Neste dia, eu estava no papel de auxiliar do professor que ministrava uma oficina de instrumentos de sopro em uma dinâmica de prática de conjunto, e uma das minhas funções, nessa tarde, seria providenciar e organizar as estantes de partituras para os alunos que chegavam na sala. Leo Kin era aluno de saxofone nesta escola e já havia passado pelo curso de canto e teclado. Em determinado

---

<sup>68</sup> Esse slogan está ligado aos dados que apontam Chapecó como uma das cidades que mais gera empregos no Estado e no país. Em 2022, ela foi colocada como a sexta cidade do Estado no ranking de geração de empregos (OESTE MAIS, 2022), e em 2020 (mesmo sob os impactos causados pela pandemia), figurou em sétimo lugar no ranking nacional, segundo dados do Cadastro Geral de Empregados e Desempregados (DORI, 2020). Durante o trabalho de campo, era comum visualizar outdoors que reforçavam esse slogan, e as interlocuções cotidianas com moradores locais também remarcavam estes dados. Nessa direção, uma chamada de 2017 de um texto jornalístico do El País é, também, sugestiva: “Chapecó, a cidade centenária que supera o luto com trabalho e cooperação” (PIRES, 2017).

momento, fui solicitado a colocar as estantes para os alunos que ainda estavam sem, e enquanto eles tocavam, fui as posicionando pelo espaço da sala quando Leo me fez um sinal discreto, porém enfático, de que para ele não precisaria, apesar da insistência do professor. Coloquei apenas para o aluno ao lado e retornei ao fundo da sala.

No intervalo nos encontramos no café e conversei rapidamente com ele. Comentei algo sobre o instrumento que ele estava utilizando e comentei que eu tocava teclado e piano. Ele me falou rapidamente de sua banda de reggae e de seu trabalho como compositor e intérprete. Voltamos para a sala. No final, na saída da escola, ele disse-me que ensaiavam aos sábados e convidou-me para participar, pois estavam precisando de tecladista.

Após este encontro, e ao longo de 2017, ainda não tocamos juntos por conta das nossas diferentes disponibilidades de horários, mas, durante esse período, sempre nos encontrávamos na escola. Foi no primeiro semestre de 2018 que passamos a ensaiar juntos, um pouco antes do meu ingresso no doutorado em música. Não com sua banda, mas como duo, pois eu o acompanharia em um projeto que seria proposto para alguns bares da cidade.

Nestes primeiros anos em que o conheci, Leo Kin trabalhava em uma empresa de turismo voltada para grupos migrantes, no entanto, no momento em que chegou na cidade ele também havia trabalhado, por um curto período de tempo, em uma das grandes empresas agroindustriais. Nas últimas décadas, através da oferta de empregos, estas empresas passaram a recolocar àquela região na rota de muitas comunidades migrantes. Utilizo o termo recolocar considerando o histórico de migrações naquela região, tanto do estado vizinho Rio Grande do Sul nas décadas de 1960 e 1970 quanto das migrações mais antigas (italianas, alemãs e polonesas, por exemplo) entre o final do século XIX e começo do século XX. A ida de migrantes haitianos para o Brasil e Chapecó, como já mencionado, dá-se a partir de 2010, no período após terremoto que devastou o país.

A entrada de haitianos em território brasileiro expôs as contradições das leis migratórias então vigentes no país as quais, de certo modo, colaboraram para que esse processo se desse de modo a colocar os migrantes em situação de subemprego. Para terem um visto de entrada, era preciso terem ou um reconhecimento de refugiado (o que a maioria não conseguia) ou um contrato de trabalho. Desse modo, a chegada no Brasil e o deslocamento para a região Sul se dava a partir de um contrato de trabalho que era fornecido, no caso de Chapecó, pelas indústrias da carne instaladas na cidade.

Em Chapecó, bairros como Efapi e São Cristóvão, por estarem próximos a estas empresas passaram a se tornar bairros expressivamente migrantes, e isto tem alterado as dinâmicas destes locais. No bairro Efapi, as festas haitianas, as igrejas evangélicas, os ensaios das bandas de konpa e os home studios haitianos têm protagonizado alterações sônicas no bairro. Quanto à festa narrada no início deste capítulo, as indicações de Leo Kin sobre “guiar-se pelo som” e as ampliações sônicas que atravessavam aquele bairro são indicadores sonoros destes movimentos e protagonismos migrantes.

De alguma forma, aquilo me indicava a possibilidade dessas projeções sonoras operarem como encontro e como presença, como sons que compõem territórios e trajetos. Mais tarde, já como etnógrafo neste campo, fui percebendo as reverberações e ampliações sonoras neste mesmo bairro, e na cidade como um todo, adquirindo outros contornos e apontando outras dimensões tais como desencontros, tensões e violências.

Porém, neste primeiro momento em torno desta festa e diálogo com Leo Kin, impactou-me pensar nas suas reverberações sonoras como afirmações e presenças naqueles territórios. Presenças migrantes negras em um bairro e cidade com uma população majoritariamente branca. Naquele primeiro momento fiquei instigado a pensar como aquelas frequências sonoras que escapavam do ginásio onde a festa acontecia poderiam se articular com as políticas e regimes em torno do som (GOODMAN, 2010), e o quanto isto também se conectava com os processos migratórios coletivos e individuais. Eu era instigado a considerar o quanto a dimensão sônica operava como uma frente significativa na vida social, política e cotidiana de meus interlocutores e comunidades.

Entre outros músicos que também estavam presentes nesta festa (e que, algum tempo depois, se tornaram igualmente fundamentais para este trabalho) estão o rapper Malko J., o baterista e cantor Black Wenzor e o DJ e rapper Pitit Guerline Nan.

Malko, assim como Leo Kin, havia lançado recentemente suas músicas na plataforma *youtube* e as apresentou nesta noite com sua voz e seu notebook com as bases e beats. Sua música circulava por cenas locais de rap e neste primeiro ano na cidade eu já havia ouvido falar dele e de seu trabalho.

Wenzor e Pitit Guerline Nan eram integrantes da banda de reggae de Leo chamada *Sol Sustenido* (Sol #). Um dos pontos calorosos daquela noite invernal foi a execução do hino haitiano pela cantora Oceph Journal, com quem posteriormente tive um breve contato. Abaixo, no cartaz de divulgação da festa, aparecem, da esquerda para a direita,

Léo Kin, Pitit Guerline Nan, Ocepha Journal, Diego (músico chapecoense integrante da banda de Leo Kin), Malko J. e Black Wenzor.

Figura 10 – Cartaz da festa em comemoração ao dia da bandeira haitiana, 2018



Fonte: cartaz da festa haitiana compartilhado através do *whatsapp*, maio de 2018 (2018).

O show de Leo Kin foi a atração principal da noite. Ele havia acabado de lançar suas músicas que haviam sido gravadas em um estúdio de Chapecó [*Easytime Studio*] com participações de músicos haitianos, chapecoenses e paulistas que viviam na cidade.

As composições que Leo havia gravado e apresentado nesta noite se estabeleciam na intersecção entre os vários estilos de reggae, pois ele enfatizava estas diferenças estilísticas e estéticas dentro do gênero e fazia questão de evidenciar que seu estilo foi sendo organizado e elaborado ao longo do seu trajeto desde sua saída do Haiti, passando por países como Equador e Peru e, já no Brasil, vivendo em diferentes cidades.

A construção de sua música, assim, está muito ligada aos percursos traçados por ele e, em paralelo com as nuances dos processos migratórios, sublinham os matizes no seu entendimento quanto aos gêneros musicais e suas fronteiras, instigando sempre a criação de fusões, misturas e aberto às multiplicidades. Esta posição de Leo Kin me remete à fala do músico David Lover, haitiano e também residente no Brasil: “A gente [haitianos] é uma mistura de cultura, o haitiano sabe muita coisa de música, a gente escuta música de qualquer país, de qualquer região, e a gente geralmente gosta e mistura pra fazer o nosso som”<sup>69</sup>. David Lover vive na cidade de Joinville, Santa Catarina (cerca de 500 Km de distância de Chapecó), e embora não seja um interlocutor direto desta

<sup>69</sup> Entrevista de David Lover para o site Brasil de Fato <https://www.youtube.com/watch?v=-u606P4dzUc>.

etnografia, pude acompanhar, ao longo destes anos, seu trabalho com música através de suas redes sociais.

Reverberando o que diz David, cabe mencionar que Leo Kin, no seu repertório, inclui músicos haitianos (Eric Charles), costa-marfinês (Tiken Jah Fakouly), jamaicano (Gregory Isaacs, Peter Tosh, Bob Marley), sul-brasileiro (Papas da Língua), carioca (Cidade Negra), paulista (Natiruts). Ele diz que o reggae que faz não é nem um reggae haitiano nem tampouco um reggae jamaicano, mas sim um reggae que é atravessado pelas suas experiências como músico e migrante em diferentes lugares.

**[Daniel]** — Aquele show que eu fui [show de Leo Kin mencionado no começo deste capítulo], que estava uma noite muito fria, e que você estava lançando suas músicas ... aquele foi o primeiro show que você fez em Chapecó? Antes já tinham algumas festas? Por que agora sei que tem tido bastante coisas lá, né?

**[Leo Kin]** — Sim, meu amigo, posso dizer que foi o primeiro...no estilo reggae. Porque antes eu costumava tocar na Escola de Artes<sup>70</sup>... Como eu estudei sax, eu fiz técnica vocal, teoria da música, estudei bastante coisa, então eu costumava sempre tocar, costumava acompanhar meu professor, ir tocar em outra cidade... música clássica, né? Tudo isso. Mas depois...de tudo isso, depois da minha experiência eu escolhi o reggae. O reggae... eu gosto ... como ciências sociais, eu gosto, a sociedade, o povo, então eu escolho o reggae. O reggae é uma música raiz. O reggae é uma música que fala sobre a realidade do povo...a realidade do mundo. Então eu escolho reggae... tudo isso.

**[Daniel]** — Mas então o reggae você começou a tocar, mesmo, mais no Brasil?

**[Leo Kin]** — Você lembra a mensagem que eu falei que fui do Haiti para o Equador? Quando eu fui para o Equador, eu viajei numa congregação católica. Então fui estudar Agronomia. Não fiquei, porque Agronomia não era, né... sempre sonhei em ser um músico profissional. Então, não era tão fácil de estudar lá, não poderia trabalhar quando estava no Equador...tinha visto de estudante...ficou muito complicado.

---

<sup>70</sup> Escola de Artes de Chapecó onde trabalhei como professor e onde Leo foi aluno.

Por isto eu deixei lá e fui para o Peru. No Peru eu comecei a estudar a música. Comecei, mas não fiquei. Porque era muito difícil também. Não tinha muito emprego. Passei um tempo lá estudando. Comecei a aprender violão, e bateria...teoria musical...comecei lá no Peru, na verdade. Mas não fiquei. Depois eu vim para o Brasil. Então, desde o Peru eu comecei a sentir o reggae, né. Comecei...aí quando entrei no Brasil... quando entrei na escola de Artes de Chapecó, com meu professor...meu professor amava mais a música clássica...música clássica...então, fiquei um tempo misturando as coisas, né.? Blues, rock. Como comecei no Conservatório de Chapecó, o professor era diferente...era mais na guitarra, blues, gostava de jazz, rock...então as vezes eu misturo as coisas um pouco, né?<sup>71</sup>

No momento em que registrei essa conversa com Leo, ele já estava morando na cidade de São Paulo, e esse processo de mudança impactou, também, seu modo de pensar e organizar suas práticas musicais. Neste novo lugar, ele reelaborou e tem reelaborado seu repertório, composições, redes e locais onde tem se apresentado<sup>72</sup>.

Em Chapecó, à medida que eu ia conhecendo mais pessoas do Haiti ia percebendo o quanto Leo Kin era conhecido na comunidade haitiana e também na comunidade local chapecoense. Logo que o conheci ele já havia me antecipado, entre risos, que todos o conheciam na cidade. Nos meus trajetos, era comum ouvir sua música sendo tocada em festas ou nas casas por onde passei. Algo que desde o início sempre me impressionou foi perceber sua habilidade de circular pelos “mundos musicais” da cidade e de estabelecer laços com músicos locais. Na gravação de suas músicas, por exemplo, ele havia montado uma banda composta por músicos locais e haitianos. Pelo fato de ele ter feito cursos naquela Escola de Artes da cidade, era comum vê-lo em shows no teatro municipal, no conservatório, na própria Escola de Artes e em outros lugares onde costumava ser convidado, sempre interpretando um repertório muito variado que incluía, por exemplo, canções tradicionais francesas e italianas, rock, pop e blues.

Diga a essas pessoas de onde eu vim / Talvez importe para algumas /  
Mas estou orgulhoso ao divulgar / desprezado por outros / tranquilo

<sup>71</sup> Entrevista com Leo Kin, 2020.

<sup>72</sup> Analisarei no capítulo 5 sua trajetória após a saída de Chapecó.

continuo meu caminho / liberdade, assim é minha liberdade / liberdade, assim concebo minha liberdade”. (Liberdade, canção de Leo Kin, 2018)<sup>73</sup>.

Em 2021 ele me enviou, pelo *whatsapp*, um vídeo em que havia gravado junto com, na época, seu professor de canto em Chapecó. Tratava-se de uma canção francesa, *Le Lac Majeur* [O Lago Maior]<sup>74</sup>, cantada por ele e tocada pelo seu professor, e cujo vídeo foi gravado às margens do Rio Uruguai, rio que atravessa aquela região do estado de Santa Catarina que faz fronteira com o estado do Rio Grande do Sul. Apenas Leo aparece no vídeo, com o rio ao fundo. Pareceram-me interessantes os deslocamentos e ressignificações que são experimentadas neste vídeo/performance. Assim como na performance de Pitit Guerline Nan apresentada no capítulo 1 desta tese (naquele vídeo que nos lançava em uma encruzilhada entre territórios de Chapecó e territórios haitianos), Leo Kin, na reinterpretação desta canção francesa nos propõe sobreposições de lugares e significados através de uma performance sonora e visual. Creio que exemplos como estes, além de se estabelecerem enquanto estratégias possíveis de diálogos e conexões realizadas por meus interlocutores, são, ao mesmo tempo, indicadores de modos particulares de pensar e conceber atos sonoros nestes processos de mobilidade<sup>75</sup>.

---

<sup>73</sup> Vídeo da canção Liberdade de Leo Kin <https://www.youtube.com/watch?v=mu5m9ljpJj8>.

<sup>74</sup> Vídeo da canção Le Lac Majeur, interpretada por Leo Kin. <https://www.youtube.com/watch?v=tUkYyewVUM>

<sup>75</sup> Aproximo esta performance de Leo Kin ao caso apresentado por Caetano Santos (2018) em torno da reinterpretação de uma canção gaúcha pelo músico haitiano Alix Georges em Porto Alegre (RS). A versão em francês, feita por Alix, para uma conhecida música gaúcha circulou pelo Estado e deu margem a interpretações etnomusicológicas. Santos coloca: “Tais eventos que compõem o cenário ao redor da versão em francês do ‘Canto alegretense’ possuem, todavia, outros detalhes que remetem à análise de questões levantadas anteriormente, notadamente aquelas sobre diferença cultural e o capital cultural associado à francofonia, pensando aqui em um sentido bourdieusiano. Em primeiro lugar, é patente que o interesse da mídia local sobre Alix como personalidade artística estava fortemente alicerçado na conjunção de dois fatores: sua escolha de uma canção popular intimamente ligada à identidade regional (considerada uma espécie de hino não-oficial do estado) e o fato de ser um imigrante haitiano, o que trazia à notícia um toque de exotismo.” (SANTOS, 2018, p.136/137). O autor também tece considerações sobre o uso do francês por músicos haitianos e os respectivos efeitos sociais destes usos: “Por último, diversas evidências apontam para a importância, em termos de capital cultural, do recurso ao idioma francês (por sua vez herança de uma história de colonialismo no Haiti) para o sucesso da versão de Alix. Embora, durante toda a pesquisa de campo raramente tenha presenciado haitianos conversando entre si na língua francesa, frequentemente observei tal idioma sendo utilizado para conferir importância a alguma ocasião. O ato falho de Bagre Fagundes [compositor daquela canção gaúcha] ao chamar Alix de ‘francês’ representa ainda mais esse desequilíbrio de capital cultural entre o crioulo haitiano e o francês, mas de forma alguma foi um ato isolado. Conquanto não tenha notado uma conotação propositalmente racista, acredito que nesse momento a cor da pele e a origem nacional de Alix foram apagadas pelo capital cultural da francofonia: ‘finalmente um francês na família’”. (ibid. p.137). Meu interlocutor Leo Kin, pela sua abertura e amplo interesse musical, me diz que sempre aceitou as propostas de canções francesas de seu professor de canto. Ele me diz que, para ele, aquele repertório estava circunscrito aos espaços de ensino/aprendizagem, e que, por conta

Figura 11 – Imagem do vídeo de Leo Kin interpretando a canção Le Lac Majeur



Fonte: printscreen do vídeo de Le Lac Majeur (2016).

Meu encontro com Leo foi fundamental para todas as coisas que se seguiram: para que fosse possível meu diálogo com outras pessoas, para que eu pudesse conhecer outros espaços e adentrar outras redes e para que fosse possível, sobretudo, a constituição deste trabalho. Através de Leo, e com ele, passei a atuar, também, como instrumentista na cidade de Chapecó, pois me aproximei de músicos locais que até então não havia acessado por meio de meu trabalho como professor, e, junto a isto, passei a conhecer uma rede de artistas e músicos haitianos. Passei a conhecer uma Chapecó (suas questões e seus músicos) através de minha inserção em uma “rede haitiana”. Assim como passei a conhecer um “Haiti” naquela cidade através de participações musicais e políticas e das pistas que meus interlocutores iam me dando.

Durante o tempo que trabalhei como professor em Chapecó, apesar de algumas tentativas, não havia conseguido desenvolver projetos com colegas músicos, pois as interações limitavam-se ao âmbito do trabalho nos espaços de ensino. Foi justamente através de aproximações com as redes migrantes que passei a experimentar outras

---

disto, tinha interesse, independente do gênero musical praticado nas aulas. Ainda assim há que se apontar, tal como coloca Santos, uma tentativa racista de apagamento haitiano pelo capital francófono.

aberturas e articulações com os “mundos musicais” locais. Apesar de minha formação acadêmica em música, minha prática musical sempre se deu no espectro da música popular. Minhas experiências, por exemplo, com composição, arranjo e improviso sempre se deram para além da academia, através de bandas de rock, como músico de trilha sonora e como músico acompanhante em projetos musicais diversos. Tocar com estes músicos haitianos que desenvolviam seus trabalhos entre os gêneros musicais rap, *rap crioulo*, trap, reggae, R&B, pop e música tradicional haitiana sempre foi, para mim, mais familiar do que a música de concerto, clássica, praticada por meus colegas nos espaços em que trabalhei naquela cidade. Assim, tocar com estes músicos migrantes me apresentava mais densamente a cidade e me fazia conhecer e circular por “outras cidades” dentro de Chapecó.

## 2.1 Da primeira festa aos primeiros ensaios

Comecei a ensaiar com Leo Kin após esta primeira festa haitiana em que estive presente em maio de 2018. Em conversa, havíamos pensado em propor seu show para alguns bares da cidade. Os primeiros ensaios aconteceram, então, na minha casa. Nas primeiras vezes, Leo esteve junto com Jackie, seu compadre, também haitiano e que costumava levá-lo de carro nestes momentos de ensaios e shows. Em alguns ensaios posteriores, Jackie levou seu filho pequeno que havia desembarcado havia poucas semanas no aeroporto de Chapecó, chegando do Haiti. Naquele momento eles estavam há alguns anos sem se ver. Jackie me contava alguns detalhes sobre isso, sobre as dificuldades, distâncias e saudades. Posteriormente, passei a reencontrar com ele em festas haitianas.

Também nestes primeiros ensaios em minha casa, em uma destas vezes em que Jackie estava presente, estava, também, Pitit Guerline Nan, que havia, naquele momento, desembarcado no Brasil há poucos meses. A pedido de Leo, ele havia ido ao ensaio para fazer algumas fotos. Eu já estava sabendo de seu trabalho como músico e já havia visto alguns de seus vídeos no *youtube*. Pitit Guerline Nan estava chegando em Chapecó com o auxílio de Leo, que é alguns anos mais velho que ele. Ambos são da mesma cidade haitiana de Saut-d’Eau.

Voltei a falar com Pitit no final deste mesmo ano de 2018, independentemente, então, de Leo. Já com bastante habilidade com o português, diferente daquele momento que o conheci, ele havia me escrito falando de uma outra festa haitiana que ocorreria no

início de 2019. Nessa altura eu já havia ingressado no doutorado na Unirio e mudado para a cidade do Rio de Janeiro. Aproveitei para contar a ele sobre o que estava pensando em tratar na tese e ele logo me falou de uma música que estava compondo e que abordava/cantava as vidas das pessoas haitianas na diáspora. A partir dali ficamos próximos, amigos e parceiros musicais.

Menciono as presenças de Jackie, de seu filho e de Pitit Guerline Nan nestes meus primeiros ensaios com Leo porque elas evidenciam as muitas nuances e complexidades destes fluxos migratórios e sublinham o quanto as músicas, tanto mais especificamente aquelas que organizávamos ali naqueles ensaios, quanto as práticas sonoro-musicais mais amplas (e que são, aqui, objetos de investigação), estão o tempo inteiro sendo cruzadas por questões próprias destes fluxos e processos das mobilidades.

Aqueles momentos de ensaios eram, ali, atravessados pelos diálogos com as comunidades haitianas na cidade, com a acolhida a amigos que estavam chegando e com a constituição e fortalecimento de redes de sociabilidades. As festas, os shows, os ensaios, as gravações e demais performances sonoras se localizavam, como tenho sugerido, como um destes expressivos espaços de sociabilidades nestes fluxos.

Nos meses de 2018, então, posteriores à festa haitiana que abre este capítulo, tocando com Leo Kin, pude circular com ele por espaços daquela cidade.

### [Cena 1]

Leo havia sido convidado para um *pocket show* em uma casa das Irmãs Franciscanas, no centro de Chapecó. Elas desenvolvem trabalhos de auxílio e acolhida às pessoas migrantes na cidade e, já conhecendo Leo e seu trabalho como músico, o convidaram para o encerramento de um evento que estava discutindo as migrações no Brasil. Leo estendeu o convite a mim, Pitit Guerline Nan e Talita, minha companheira, que estava nestes dias na cidade e que já havia feito algumas participações cantando durante nossos ensaios. Além de músicas já presentes no seu repertório, como *No woman no cry* do jamaicano Bob Marley e *Ayizan* do haitiano Eric Charles, Leo incluiu uma versão na qual estava trabalhando em que mixava o português com o crioulo haitiano em *É preciso saber viver* do brasileiro Roberto Carlos. Tal versão foi o ponto alto deste *pocket show*. Leo havia ido do Haiti para o Equador (muito anos antes de vir para o Brasil) através de sua inserção em uma rede de congregação católica. Estarmos ali naquela casa

das Irmãs Franciscanas em Chapecó atualizava, então, sua longa experiência com grupos, coletivos e associações religiosos.

Figura 12 – Leo Kin e PGN na casa das irmãs franciscanas, centro de Chapecó, 2018



Fonte: foto do haitiano Rood Brown. Da esq. para direita: Leo Kin, PGN, Daniel e Talita (2018).

## [Cena 2]

No centro de Chapecó, o café Brasilianos foi um dos espaços que recebeu o show de Leo Kin. Localizado em uma galeria comercial, ao lado de uma frequentada livraria e sebo, a Humana Sebo e Livraria, a apresentação neste café atraiu um público universitário e alternativo que havia ficado curioso com a proposta. Neste dia, Pitit Guerline Nan também estava conosco, porém desta vez não tocou. Pela sua escuta sempre atenta e em constante atualização, Leo sempre fez questão de, a cada show, incluir alguma música nova. Percebo que frequentemente suas escolhas buscavam criar algum tipo de diálogo ou apresentar sua performance multifacetada. Neste dia, ao falar de si para o público presente, enfatizou que iria cantar em seis idiomas: crioulo haitiano, inglês, português, espanhol, francês e wolof (ídioma falado na África Ocidental). Uma das músicas novas

que tocaríamos, e que ele havia me apresentado algumas semanas antes, era *Plus rien ne m'étonnes* do músico de reggae costa marfinês *Kiten Jah Fakouly*. Na performance dessa canção ele fez questão de, após executá-la uma primeira vez, traduzi-la verso a verso para a audiência.

Ils ont partagé le monde, plus rien ne m'étonne	Eles partiram o mundo, nada mais me surpreende
Si tu me laisses la Tchétchénie	Se você me deixar ficar com a Chechênia
Moi je te laisse l'Arménie	Deixo a Armênia para você
Si tu me laisses l'Afghanistan	Se você me deixar o Afeganistão
Moi je te laisse le Pakistan	Eu deixo o Paquistão para você
Si tu ne quittes pas Haïti	Se você não sair do Haiti
Moi je t'embarque pour Bangui	Eu vou te levar para bangui
Si tu m'aides à bombarder l'Irak	Se você me ajudar a bombardear o Iraque
Moi je t'arrange le Kurdistan	Vou providenciar o Curdistão para você
Ils ont partagé le monde, plus rien ne m'étonne	Eles partiram o mundo, nada mais me surpreende
Si tu me laisses l'uranium	Se você me deixar o urânio
Moi je te laisse l'aluminium	Deixo o alumínio para você
Si tu me laisses tes gisements	Se você me deixar seus depósitos
Moi je t'aide à chasser les Talibans	Eu te ajudo a expulsar o Talibã
Si tu me donnes beaucoup de blé	Se você me der muito trigo
Moi je fais la guerre à tes côtés	Estou fazendo guerra ao seu lado
Si tu me laisses extraire ton or	Se você me deixar minerar seu ouro
Moi je t'aide à mettre le Général dehors	Eu te ajudo a expulsar o General
Ils ont partagé le monde, plus rien ne m'étonne	Eles partiram o mundo, nada mais me surpreende
Ils ont partagé Africa sans nous consulter	Eles partiram a África sem nos consultar
Ils s'étonnent que nous soyons désunis!	Eles estão surpresos por estarmos desunidos!

Figura 13 – Show de Leo Kin no Café Brazilianos, centro de Chapecó, 2018



Fonte: arquivo pessoal, foto de Joseana Stringini (2018).

### [Cena 3]

No final do ano de 2018, após um segundo show no mesmo café mencionado anteriormente, recebemos o convite para tocar em um evento do curso de Design da Universidade Comunitária de Chapecó (Unochapecó). O campus da universidade fica no bairro Efapi, bairro periférico já apresentado onde reside boa parte da população migrante mais recente. Diferente dos outros shows que fiz com Leo Kin, o repertório deste dia foi baseado inteiramente no reggae, passando por músicas de Bob Marley, Tiken Jah Fakouly, Peter Tosh e Gilberto Gil.

Figura 14 – Show de Leo Kin na Unochapecó, bairro Efapi, Chapecó, 2018



Fonte: foto de Joseana Stringini (2018).

Desde o início, percebi Leo Kin sempre muito interessado e aberto a diferentes modos de execuções e reinterpretações. Nos ensaios costumávamos tocar sem muitas combinações prévias. Leo sempre enfatizava: “vamos fazer isso do nosso jeito”, buscando a criação possível para aquele momento e desejando articular nossos diferentes modos de tocar.

Meu contato, experiências e diálogos com Leo nestes primeiros anos, e ao longo de todo o trabalho etnográfico, foi fundamental para minha escrita e para os caminhos que esta pesquisa percorreu. Minhas elaborações teóricas foram, sempre, muito informadas pelas perspectivas de Leo, pelos modos como ele se relaciona com a música, com os repertórios, com as comunidades haitianas na diáspora, com as rotas e com os deslocamentos traçados.

## **2.2 Cruzamentos, raps e “cartografias migrantes”**

Na metade do segundo semestre de 2018 eu já havia iniciado o doutorado e já estava morando no Rio de Janeiro. Nesse primeiro período no PPGM/UNIRIO me inscrevi na disciplina Etnomusicologia e Filmes Etnográficos, ministrada pela professora Érica Giesbrecht, que abordava as possibilidades audiovisuais e seus aspectos sensíveis

em trabalhos etnográficos. Como proposta final, fomos estimulados a pensar formas de, ainda que experimentalmente, elaborar uma pequena produção audiovisual com nossos temas e campos de pesquisa. Como neste momento eu estava mais distante da cidade de Chapecó e de meus interlocutores, propus que fizéssemos algo a distância, a partir de registros e cenas que eles pudessem me enviar, construindo, então, uma colagem de sons e imagens de ensaios, shows, falas e videoclipes.

Com Leo Kin e Pitit Guerline Nan pude sempre me manter em contato mesmo nos períodos em que eu não estava em Chapecó, mas aproveitei a proposta do trabalho da disciplina e escrevi para Malko J., rapper cujo trabalho eu já conhecia e do qual havia ouvido falar no período em que morei naquela cidade (abaixo apresento uma cena de seu reconhecido vídeo clipe), embora ainda não tivesse tido contato direto com ele. Foram estes três músicos, assim, que compuseram o exercício fílmico etnográfico da disciplina (STRINGINI, 2019).

Na ocasião da apresentação das produções finais, um comentário e provocação de Érica Giesbrecht ficou reverberando e se tornou fundamental para algumas elaborações desta tese. A partir das imagens e cenas de diversos locais de Chapecó como parques, estádio de futebol, ruas, bairros periféricos, centro, escolas e conservatório de música, casas de show que compuseram esse pequeno filme, Érica questionou se seria possível pensar os trajetos por entre diversos espaços urbanos que estes músicos apresentavam, tomando os enquanto uma outra cartografia dessa cidade, um outro desenho e articulações entre tais territórios.

Figura 15 – Imagem do videoclipe “Meu desabafo” de Malko J.



Fonte: printscreen do videoclipe de Malko J., em cena no estádio do clube de futebol (2018)<sup>76</sup>.

Nos períodos de campo etnográfico que se seguiram, e mesmo revendo minha experiência anterior ao ingresso no doutorado, passei a ficar sempre atento a estes deslocamentos migrantes ao longo da cidade e do quanto a música ou as práticas sonoras protagonizavam estes movimentos. Ao encontrar a provocação de Adelaida Reyes (2019) a respeito de uma perspectiva que dê conta do todo complexo de uma cidade ao invés da reificação do paradigma isolacionista em trabalhos com migrantes e refugiados (uma “cidade caleidoscópico”, como mencionado por ela), busquei aproximar minhas experiências em campo ao que a autora propunha.

Além da observação de Érica Giesbrecht, alguns insights também emergiram na produção desse material para a disciplina. Pitit Guerline Nan, quando comentei que ele poderia gravar algo, no modo *selfie*, apresentando-se ou apresentando sua música (para além dos vídeos de seus trabalhos que ele já havia me enviado), sua resposta foi de que ele já estava falando por meio de suas músicas. Ele me mostrava, com isso, naquele momento, sua escolha em situar suas próprias composições como registros de seus discursos. Suas músicas eram suas falas.

Leo Kin, ao trocarmos mensagens de áudio pelo *whatsapp*, combinando sobre a montagem do vídeo (quando eu havia dito que pensava em colocar sua música sobreposta a um trecho em que ele estava falando) ele comenta: “também acho que vai ficar legal...você coloca, quando estou contando a história, tudo isso...e aí a música está

<sup>76</sup> Meu desabafo, Malko J. <https://www.youtube.com/watch?v=Cnv-lrMHxt8>.

passando como em *background*<sup>77</sup>. Pareceu-me interessante que, dito desse modo, ele tenha feito uma certa inversão: ao invés de pensarmos a música e suas práticas tendo como um pano de fundo as vidas sociais, pensaríamos as trajetórias de indivíduos e suas questões tendo, então, a música como algo que constantemente acompanha. Tomo colocações como estas de Leo e Pitit como desafios impostos a este trabalho e que me fizeram pensar formas de equalizar estas camadas (o som e o social) em uma tese de etnomusicologia.

Ainda nos diálogos em torno deste experimento filmico, também através de trocas de mensagem de áudio, Malko J. me contou sobre sua vinda para o Brasil e sobre um projeto artístico que ele estava planejando em torno da sua vinda. No corte final deste pequeno filme, incluí o seguinte texto seu sobreposto a uma performance sua como DJ em uma boate no centro de Chapecó:

“Eu tô escrevendo, desde que cheguei no Brasil, uma história sobre mim. Eu tô querendo montar um filme baseado na minha história. Porque quando eu cheguei no Brasil, meu sonho foi totalmente desviado, porque eu nunca imaginei que eu estaria no Brasil hoje em dia. Quando eu morava no Haiti eu nunca pensei que um dia eu ia vir para o Brasil estudar, trabalhar, ter família. Tudo que eu passei eu escrevi tudo. Eu tenho dois nomes para ele: ‘A Vinda’, e ‘O Itinerário’”.  
(Malko J., dez. de 2018<sup>78</sup>)

O projeto que Malko menciona foi lançado em maio do ano seguinte, 2019, com uma produção independente na qual muitas pessoas participaram. O curta metragem se chama MALKO e apresenta a trajetória recente de Malko J. como migrante no Brasil. No canal do *youtube* onde o filme está disponível, há a seguinte descrição: “Projeto autoral e sem dinheiro é difícil de sair. Então, ironicamente, ficou pronto uma semana depois do nosso presidente<sup>79</sup> falar que racismo é algo raro no Brasil. Na história do Malko por aqui, tem sido bem normal”<sup>80</sup>. Malko é natural da capital haitiana Porto Príncipe e está no Brasil há cerca de dez anos.

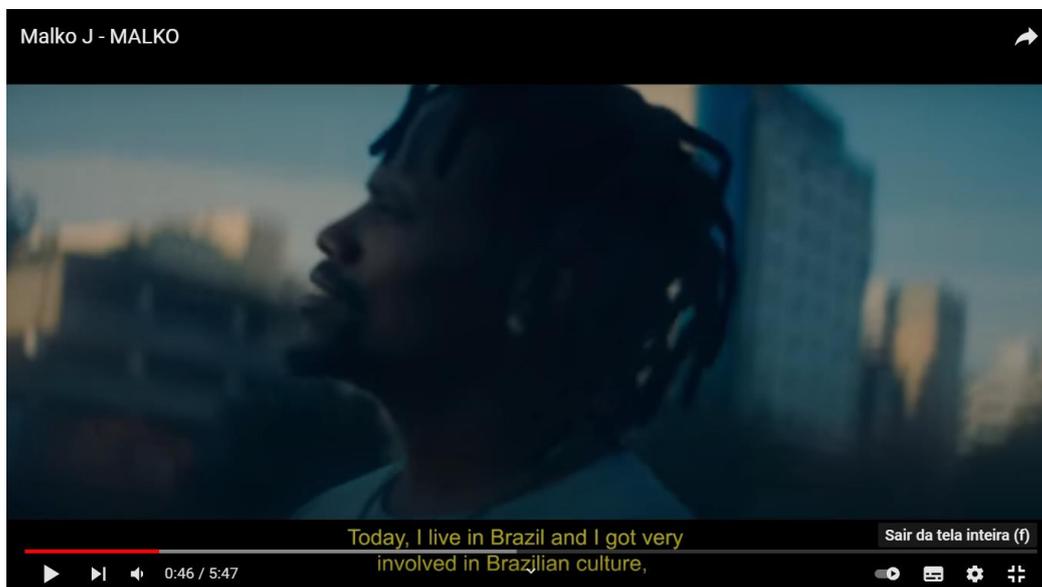
<sup>77</sup> Leo Kin, dez. 2018, via *whatsapp*.

<sup>78</sup> Malko J., de.2018, via *whatsapp*.

<sup>79</sup> Jair Bolsonaro, eleito em 2018.

<sup>80</sup> Documentário curta metragem MALKO <https://www.youtube.com/watch?v=xajy3JtWYCc&t=31s>.

Figura 16 – Imagem do curta metragem MALKO, 2019



Fonte: printscreen do curta-metragem MALKO (2019).

### 2.3 Konpas e festas haitianas

Maio de 2019. Recebi uma ligação de Chapecó. Era Ol Mix (nome artístico de Olson) convidando-me para tocar na banda de konpa que ele estava criando. Com ele e com a banda passei a conhecer o konpa, um dos gêneros musicais expressivos do Haiti e amplamente executado e ouvido nos espaços da diáspora haitiana. Ol Mix havia conseguido meu contato através de Pitit Guerine Nan. Além do convite para tocar, ele também solicitava ajuda para conseguir espaços onde fosse possível organizar festas, e pedia indicações de estúdios de gravação musical e contatos de pessoas em Chapecó que pudessem auxiliar os trabalhos do grupo. Nos anos que se seguiram, participei da banda *Valide Konpa* tanto como músico (nos momentos em que eu estava em Chapecó) quanto como mediador e produtor, mesmo a distância. Ol Mix, por vezes, entre risos, referia-se a mim como empresário da banda. Ele e a banda passaram a ser, também, fundamentais nesta etnografia.

Ol Mix é da cidade haitiana Petit-Gôave e ele e todos os integrantes do grupo são trabalhadores dos frigoríficos de carne na cidade. Os ensaios, shows e outras atividades ligadas ao grupo são sempre organizadas conforme suas rotinas exaustivas de trabalho.

O trabalho da banda *Valide Konpa* tem uma relação direta com as mobilizações das comunidades haitianas tanto em Chapecó quanto na região e nos demais países da diáspora haitiana. Situo o grupo como uma importante frente musical e política na comunidade. Sobre a importância do grupo, Ol Mix disse:

[...] Eu tenho uma relação muito boa com as pessoas [pessoas do Haiti em Chapecó] porque muitas dessas pessoas gostam da minha banda, porque esse é o ritmo deles, de haitianos...e que eles não têm aqui, só a banda haitiana que vai trazer diversão...só a banda. Antes, aqui, não se divertia nada. Depois do trabalho era voltar para casa, dormir, amanhã trabalhar, chegar, dormir, amanhã trabalhar. Só que agora que tem essa banda, cada dia que fazemos uma festa, as pessoas gostam, vão se divertir, vão dançar, vão comer, vão conversar. (Ol Mix, 2020).

Aqui, Ol Mix enfatiza o espaço que a banda ocupa na vida da comunidade migrante naquela cidade. Quando ele se refere a um antes, onde não existia, segundo sua fala, a possibilidade de diversão, ele está se referindo aos primeiros anos em que a migração haitiana ganhava força na cidade, a partir de 2010. A constituição de redes e de territórios que esta diáspora em Chapecó passa a efetivar, vai abrindo espaço para articulações e novas criações tal como a própria banda *Valide Konpa*, um coletivo formado (dependendo do ensaio ou show) por cerca de quinze músicos.

Além de um dos membros fundadores do grupo, Ol Mix é também um articulador fundamental nas festas haitianas na região, sendo responsável, por exemplo, pela contratação de sonorização, locação de espaços, contato com poder público, divulgação e busca de patrocinadores. Em 2019, Ol Mix foi o principal agente na organização que levou até Chapecó um artista do Haiti, K-Dilak, em uma sequência de shows que passaram por cidades brasileiras com expressiva migração haitiana<sup>81</sup>. Junto com Ol Mix e com a banda *Valide Konpa* passei a perceber o quanto as festas haitianas operam como espaços fundamentais de sociabilidades e remarcam, através das produções sonoras e musicais, presenças migrantes haitianas nos territórios da cidade.

Após a chamada telefônica que recebi de Ol Mix, mencionada anteriormente, passei a sempre encontrá-lo nas subsequentes vezes que estive em Chapecó. Também

---

<sup>81</sup> Mencionarei este evento no capítulo 3.

sempre mantivemos e atualizamos os diálogos à distância. Além dos encontros pessoais com ele, muitas vezes estes contatos se davam junto com a banda *Valide Konpa*. O grupo foi, também, fundamental na organização das minhas idas a Chapecó, pois em alguns momentos de shows e ensaios procurava estar presente, seja nas vezes em que participei como músico seja nas vezes em que acompanhei o grupo desempenhando funções como a de fotógrafo.

Figura 17 – Show da banda *Valide Konpa*



Fonte: foto minha do show da banda Valide Konpa, março de 2020. Ol Mix, cantor à direita (2020).

Algo que desde o início me chamou muita atenção foi a quantidade de músicos do Haiti que vou encontrando na cidade. A banda *Valide Konpa*, em si, já contém um número expressivo desses músicos. Dentro do grupo há um constante revezamento e substituição de integrantes e isto se dá pelos seus deslocamentos, pela necessidade de mudar para outra cidade próxima ou para outro estado do Brasil ou para outros países. Ao longo do período em que acompanhei o grupo, conheci músicos que estavam há poucas semanas no Brasil e já integravam a *Valide Konpa*, algo que apontava para a rapidez com que estas redes em torno dos fluxos haitianos se mobilizavam. Mas, para além do grupo *Valide*, ia encontrando outras pessoas do Haiti, estudantes universitários, operários e comerciantes que também tocavam algum instrumento, cantavam, ou mantinham uma relação muito íntima com a música enquanto ouvintes.

No inverno de 2019 assisti pela primeira vez um ensaio do grupo e fiz minha primeira participação como instrumentista. A preparação era para a festa haitiana que

aconteceria em um dos ginásios localizados, também, no mesmo bairro Efapi, na parte mais periférica da cidade. Havia uma certa tensão em torno da organização desta festa, pois a anterior, alguns meses antes, no verão, havia sido encerrada violentamente pela polícia local sob alegação de perturbação do silêncio no bairro. Naquela festa no verão, a banda *Valide Konpa* ainda não existia e eu ainda não conhecia Ol Mix, embora, depois, eu tenha ficado sabendo que ele era um dos principais organizadores da festa. Naquela noite eu estava junto com Pitit Guerline Nan e, a partir deste episódio violento, passei a considerar as dimensões sonoras nas suas implicações com racismo e xenofobia (abordarei esta festa no próximo capítulo).

A tensão, então, na preparação desta festa de inverno, se dava pela insegurança com relação aos seus possíveis desdobramentos: se a amplificação sonora do evento, por exemplo, suscitaria problemáticas como naquela festa anterior.

Ol Mix havia me apresentado Kino Mix, que me daria uma carona de carro até o ginásio para a passagem de som. Kino Mix é também um DJ haitiano que, no trajeto até o local, me mostrou, no som do carro, seu trabalho de mixagem entre músicas haitianas e o funk carioca. Logo na chegada, o operador e responsável pelo equipamento de som nos falou que a polícia já havia passado ali para alertar sobre o volume da festa. O operador de som é uma pessoa de Chapecó, branca, e habitual contratado da banda e das festas haitianas. Ainda que ele trabalhe nestas festas, sempre o observei reiterando estereótipos, estigmas e racismos. Em algumas vezes percebia que ele me relatava suas impressões pressupondo alguma cumplicidade minha. Além dele, as pessoas que trabalham para estas festas são sempre pessoas locais, brancas e desempenham funções como técnico de som, motorista de ônibus, garçon, segurança, dono de estúdio e de casas de show, equipe de transmissão online, etc. Assim, era sempre instigante pensar o quanto estas festas, com organizadores e público quase inteiramente negros, reorganizavam estes lugares em uma cidade de maioria branca.

Nesta festa do inverno, além da *Valide Konpa* e de Djs haitianos, houve a apresentação do Projeto 509, grupo de rap que eu ainda não conhecia. Sua apresentação foi antes da *Valide Konpa*. Acompanhei o show deles ao lado do palco, pois tocaríamos em seguida. Quando um dos integrantes passou por nós, cumprimentei-o e falamos brevemente. O volume do som estava forte o suficiente para que conseguimos apenas trocar o número de telefone. O músico era Vedlet Philocint que posteriormente se tornou um amigo e também um interlocutor fundamental. Vedlet é natural da capital haitiana Porto Príncipe e estava, naquele momento, no Brasil há cerca de dois anos. Alguns dias

após este show escrevi para ele contando sobre meu trabalho e, como ele estava, nessa altura, buscando informações sobre o ingresso especial para haitianos na Universidade Federal da Fronteira Sul (Programa Pro-Haiti), nossas primeiras conversas foram, sobretudo, sobre universidade e empregos na cidade. Ele estava como funcionário e um dos grandes frigoríficos e, descontente com o trabalho, estava buscando outro. Acabei acompanhando seu ingresso e desenvolvimento no curso de Ciências Sociais na Universidade Federal e sua luta junto à comunidade haitiana em debates sobre o trabalho realizado por migrantes. Através de Vedlet, passei a conhecer uma rede de estudantes universitários haitianos na cidade.

Figura 18 – Show do grupo de rap Projeto 509



Fonte: foto de Pitit Guerline Nan. Show do grupo *Projeto 509*. Vedlet, em primeiro plano (2019).

Outro integrante do Projeto 509, nesta noite, era Jeff Rás. Já havia assistido suas apresentações em outras festas e já tinha seu contato nas redes sociais. Contudo, ainda não havíamos conversado e, após esta noite, também escrevi para ele. Assim como Vedlet, Jeff escreve, compõe e é um crítico das questões migratórias e políticas que se referem ao Haiti e ao mundo. Ele também se tornou um amigo e pude, ao longo destes anos, acompanhar sua luta e pensamento.

Sobre o Projeto 509, Vedlet me diz que o número no nome do grupo é referência ao prefixo de chamadas telefônicas do Haiti. Comento que acho interessante o nome porque me remete a uma ideia de contatos e redes:

**[Daniel]** — ... Sim, porque você está em Chapecó, mas está sempre em contato com pessoas no Haiti e em outros lugares. Achei legal que a ideia de prefixo tem a ver com fazer chamadas...

**[Vedlet]** — Por essa razão eu falei para você: “Oh Daniel, meu amigo, eu gostaria de fazer algum projeto, algumas músicas contigo”, você lembra? Eu falei isso quando a gente se encontrava na festa [festa mencionada anteriormente em que o Projeto 509 tocou], você falou comigo e eu falei isso pra você...nós podemos colaborar.

Por essa razão a gente colocou esse número no nome. A gente quis ter algumas...muitas pessoas nesse projeto...brasileiro, haitiano, latino-americano...<sup>82</sup>

Posteriormente, em conversa com Jeff e Pitit Guerline Nan, no estúdio caseiro de Pitit, fiquei sabendo que os dois se conheceram em uma destas festas haitianas organizadas na cidade. Os dois passaram a tocar e a criar juntos após o encontro em uma destas festas, e isto também remarcava o lugar que estes eventos ocupam na constituição de redes de sociabilidades e, de forma mais específica, de redes musicais.

Quando falamos sobre a dimensão dos encontros em Chapecó, Vedlet relembrava seu encontro com Ol Mix e com a banda *Valide Konpa*:

Eu conheci a Valide Konpa quando eu estava cantando no ônibus [em Chapecó], porque eu estava com fones de ouvido e eu não sabia que alguém estava escutando o que eu cantava no ônibus...e o Ol Mix veio pra mim: “— Oh você sabe cantar! Eu tenho um grupo, a gente pode trabalhar junto”, e depois disso eu fui à casa de Ol Mix pra conversar com ele, e eu participava também dos muitos ensaios da *Valide*. Então a gente falava sobre o grupo de rap [Projeto 509], pra ajudar a Valide e para trabalharmos juntos. (VEDLET, 2022)<sup>83</sup>

Um dos aspectos que sempre me despertou curiosidade foi com relação aos modos como se davam os encontros entre migrantes e entre migrantes e locais naqueles

---

<sup>82</sup> Entrevista virtual com Vedlet em janeiro de 2022.

<sup>83</sup> Entrevista virtual com Vedlet em janeiro de 2022.

territórios. Nessa direção, as movimentações e encontros em torno das práticas musicais e suas reverberações ao longo da cidade iam me dando pistas sobre isto.

\*\*\*

Jeff e Pitit Guerline Nan são praticantes do vodu. Vedlet participa de uma das inúmeras igrejas evangélicas haitianas em Chapecó. Aos poucos, vou percebendo o quanto a dimensão religiosa é também um aspecto chave e o quanto isto entrecruza a dimensão sonora. Por intermédio de Vedlet, cheguei até uma destas igrejas em que ele frequentava e onde, eventualmente, cantava. Estive presente em alguns dos cultos e, neles, reatualizei a minha surpresa com a quantidade de músicos presentes na comunidade haitiana. Roberto, guitarrista da banda *Valide Konpa*, já havia me dito sobre amigos seus que tocam nas igrejas evangélicas haitianas na cidade. Meu interesse em ampliar as interlocuções me levava, então, até estes espaços.

Em um destes dias, uma manhã de domingo em uma das igrejas haitianas localizadas na avenida principal do bairro Efapi, presenciei a apresentação de um coral de mulheres, cerca de dez cantoras, com regência de uma senhora, todas haitianas. Havia combinado de encontrar Vedlet e estava ao seu lado em uma das inúmeras fileiras de bancos. Neste dia e nos outros em que estive presente, o local estava sempre muito cheio, cerca de duzentas pessoas. Comentei com Vedlet sobre o coral e o quanto havia achado impactante aquela apresentação. Vedlet traduzia para mim, em voz baixa, as letras religiosas cantadas em crioulo haitiano. Comentei com ele meu interesse em conversar com alguém do coral. Vedlet se disponibilizou em procurar alguém para me apresentar e, ao final do culto, falamos rapidamente com a regente, expliquei meu trabalho. Sua resposta foi de que seria preciso conversar, primeiramente, com o pastor da igreja. Alguém foi avisá-lo enquanto aguardávamos, e em pouco tempo ele nos encontrou. Junto com Vedlet estava conosco Samy Benz<sup>84</sup>, também um jovem haitiano músico dessa igreja e que eu havia conhecido por intermédio de Vedlet.

Expliquei para o pastor um pouco do meu trabalho e a condição colocada por ele era de que eu participasse dos cultos. Falei que não mantinha, atualmente, uma prática

---

<sup>84</sup> Samy Benz também se tornou um interlocutor, embora menos frequente, após minhas idas às igrejas. Ele é também funcionário em um dos grandes frigoríficos da cidade, mantém sua atuação como músico nesta igreja que estive, e junto a isto, principalmente ao longo da pandemia, aprofundou seu trabalho de produção no seu *home studio*. Ao longo desta etnografia, sempre compartilhou suas novas produções comigo, e seu estúdio passou a ser um significativo espaço de encontro entre haitianos em Chapecó.

religiosa, ao que ele me diz que, sendo assim, não seria possível ter interlocuções com o coral. No entanto, ele mencionou um grupo de konpa que estava em atuação na cidade. Certifiquei-me de que ele estava se referindo à banda *Valide Konpa* e comentei que já os conhecia e que já havia, inclusive, tocado com eles. Com esta minha resposta, ele foi enfático afirmando que, sendo assim, seria realmente inviável a minha participação nas atividades da igreja. Agradei, nos despedimos e fiquei intrigado de pensar que minha participação na banda de konpa havia colocado interdições para meus diálogos com o coral da igreja. Saí dali caminhando junto com Vedlet, e, no trajeto, disse-me que eu não deveria ter falado que já tinha tocado com o grupo de konpa. Aquele episódio, além de apontar minha ignorância diante destes encontros e redes, apontava também uma das tantas complexidades e nuances que aos poucos eu ia percebendo neste campo.

No caminho de volta, com Vedlet, já perto do meio-dia daquele domingo, foi possível ouvir o som de uma música konpa que escapava de dentro de outra igreja na mesma avenida, não muito longe da que havíamos estado. Fico sabendo que algumas igrejas também têm grupos de konpa, porém com letras religiosas.

No final de semana posterior a este domingo, estive no show da *Valide Konpa*. Neste dia não participei do show da banda como músico, pois não havia acompanhado os últimos ensaios, mas toquei com Jeff Rás, Pitit Guerline Nan e Black Wenzor em uma formação específica montada para esta noite. Dessa vez a festa haitiana foi em uma cidade próxima a Chapecó, Xaxim, cidade também da região oeste do estado e que fica a cerca de 25 km de distância de Chapecó.

No final do setlist da *Valide Konpa*, nesta noite, eles executaram, entre todos os konpas presentes em seu repertório, uma única que estava dentro do estilo reggae. Eu havia ficado de fazer algumas fotos para a banda e no momento desta música me chamou atenção a interação do público, cantando e gesticulando juntos. Reconheci, na letra em crioulo haitiano, referências religiosas. No dia seguinte, em conversa com Ol Mix, ele me disse que aquela era uma versão deles para uma conhecida música evangélica. Saber disso atualizava e reforçava para mim as complexidades que, nestes encontros etnográficos, articulavam as dimensões sônicas e religiosas.

Quando em uma conversa sobre o vodu Jeff me falava das relações desta religião com as igrejas evangélicas, comentei sobre aquela minha tentativa de diálogo com o coral da igreja. Sabendo disto, Jeff me falou de seu amigo Samuel, guitarrista que também atua em uma destas igrejas evangélicas e que, segundo Jeff, poderia conversar comigo independente de qualquer questão religiosa. Samuel tem uma atividade constante nas

redes sociais, geralmente com postagens de interpretações suas do repertório de *konpa*. Quando o conheci ele estava gravando uma série de vídeos explicativos e de estudos sobre a música haitiana. Pensar estes atravessamentos sonoro religiosos me fazia voltar às minhas experiências anteriores com Léo Kin e sua participação, por exemplo, em atividades organizadas pela igreja católica, e em uma rede específica que se constituiu em torno de organizações locais ligadas a ela.

No exercício de filme etnográfico que mencionei anteriormente, eu havia entrado em contato com outro músico o convidando para participar. Não o conhecia pessoalmente e havia chegado até ele através da rede social de um dos projetos que trabalhei na cidade, pois ele era aluno de música em um destes espaços de educação. Ele havia aceitado e, de fato, participou até certo ponto quando, ainda que ele não tenha colocado isto explicitamente, notei seu pouco interesse em seguir conversando. Posteriormente, percebi que ele frequentava um círculo mais ligado a uma rede local católica e a um círculo de música de concerto, o que me fazia pensar que seu desinteresse poderia se dar pelo fato de ser colocado, naquele filme etnográfico, próximo a músicos de rap ou reggae e de voduistas ou evangélicos. Ainda que tenha sido um momento constrangedor em campo, revelando minha ignorância do modo como as redes são organizadas, foi provocador enquanto problemática de pesquisa, e isto, de alguma forma, reverberava a experiência histórica nas ciências humanas quanto às relações êmico/ética, que foram fundamentais para o empreendimento etnográfico desde Malinowski (1978 [1922]) até hoje.

\*\*\*

Neste capítulo, busquei apresentar minha entrada e inserção em uma rede migrante haitiana, assim como meus trajetos pela cidade e a composição de diálogos. Procurei colocar em relevo as primeiras conversas e os primeiros projetos musicais em que participei como pesquisador, músico e mediador.

Através da apresentação de meu percurso etnográfico, pretendi apresentar meus encontros com interlocutores que se tornaram chaves para os caminhos que a pesquisa traçou. Ao abordar tais encontros, procurei evidenciar, então, situações, questões e problemáticas suscitadas as quais serão adensadas nos próximos capítulos desta tese.

Feito este caminho entre territórios, sujeitos, comunidades e sons, a cada próximo capítulo abordarei experiências etnográficas mais específicas com as quais irei propor aproximações aos debates feitos pela etnomusicologia e através de diálogos com a antropologia, os estudos migratórios e os estudos do som.

Início o capítulo a seguir com a narrativa de uma festa haitiana interrompida pelo poder local, e a partir dela, teço questionamentos quanto às produções sônicas e produções de espaços em uma “cidade migrante”. Tal termo “cidade migrante” foi utilizado por Nahum, presidente da Associação de Haitianos de Chapecó, quando me falava sobre as múltiplas nacionalidades que formam as migrações recentes em Chapecó, e quando reivindicava um maior reconhecimento destas populações na construção da cidade na última década. Assim, o termo “territórios acústicos migrantes”, que utilizarei no próximo capítulo, mantém um diálogo com o termo “cidade migrante” enunciado por Nahum.

### 3 TERRITÓRIOS ACÚSTICOS MIGRANTES, CIDADE CALEIDOSCÓPIO

Este capítulo é construído tendo dois eventos marcadores: em uma das pontas da narrativa exploro questões em torno de uma festa haitiana que foi silenciada pelo poder local, e na outra ponta teço considerações em torno de um evento na praça central em que uma banda haitiana de konpa é festejada. A intenção deste capítulo é desdobrar questões a respeito da presença sônica migrante, suas estratégias e agenciamentos e ao mesmo tempo a reafirmação, diante dos fenômenos sonoros aqui analisados, de estruturas sociais racistas e xenófobas.

Fevereiro de 2019. Retornava àquela cidade porque iria tocar com Leo Kin em uma festa da comunidade haitiana. Algumas semanas antes, no entanto, como Leo estava morando em uma cidade próxima a Chapecó por conta do trabalho, precisamos cancelar nossa participação. Nesse momento, eu mantinha minha proximidade com Pitit Guerline Nan e decidi, mesmo assim, ir à festa ainda que não fosse tocar, pois havia combinado de encontrar outros amigos do Haiti e aproveitaria para estreitar algumas relações interpessoais no que se tornava, então, meu campo etnográfico<sup>85</sup>.

Na programação da noite, além de Djs, rappers e dançarinos e dançarinas haitianas que vivem em Chapecó, a atração principal seria o músico pop K-Dillak que vive no Haiti e passaria com sua turnê por Chapecó, após de ter estado nos estados de São Paulo e Paraná, locais com expressiva migração haitiana. A festa aconteceria em um ginásio localizado no bairro Efapi, maior bairro da cidade com uma população em torno de cinquenta mil pessoas.

Para sair do centro, em direção ao bairro, pegamos o ônibus no terminal central. Aos finais de semana as linhas de ônibus são escassas em uma

---

<sup>85</sup> Esta e todas as festas haitianas que participei foram sempre momentos privilegiados para pensarmos os encontros e interlocuções sonoras. No dossiê Música e Festa, Sandroni e Iyanaga (2015) reafirmam: “Festas são, segundo se admite, momentos particularmente relevantes para a compreensão de sociedades. Elas celebram valores, exprimem consensos, diferenças e conflitos. Nas festas, as sociedades saem de seu cotidiano e como que se mostram a si mesmas sob diferentes perspectivas, num jogo de espelhos que a um tempo revela e oculta. Ainda, nenhuma festa pode ser entendida como um recorte temporal fechado em si. Sabemos que aquilo que acontece antes da festa influi no seu desenrolar, da mesma forma que o que acontece durante a festa pode também mudar a vida posterior.” (SANDRONI, IYANAGA, 2015, p. 3).

cidade em que as distâncias dificultam os trajetos a pé. Talita, minha companheira, estava comigo neste dia. No caminho, em direção ao terminal, passamos por uma batalha de MC's na praça central, em frente à Catedral. Na ida, o ônibus lotado dificultava que nos localizássemos ao longo do trajeto, pois não sabíamos exatamente em qual ponto descer. A duração do centro até o bairro Efapi costuma ser em torno de trinta minutos.

No ônibus reconheci algumas palavras nas conversas em crioulo haitiano das muitas pessoas que embarcaram no caminho. Pensei em tentar alguma conversa com algumas que estavam próximas na tentativa de buscar alguma informação sobre a festa e sobre o ponto mais próximo para descermos, imaginando que talvez estivessem, também, indo para lá. Mas antes que eu perguntasse, a maioria desce antes, na altura do bairro São Cristóvão, bairro vizinho ao Efapi e que também apresenta um contingente expressivo de moradores migrantes recentes. Próximo ao ponto que imaginava ser o mais próximo da festa, desembarcamos com outras pessoas haitianas que, ao descerem, nos ajudaram a encontrar o local, pois também estavam indo para lá. Era um sábado à noite e o bairro se movimentava com seus bares e restaurantes abertos, conversas e músicas em volumes mais altos.

Apesar do nosso atraso com relação ao horário do cartaz, ainda chegamos cedo. Ficamos em frente ao ginásio, na esquina da quadra. Tentei encontrar *Pitit Guerline Nan* mas não o vi.

A primeira imagem sonora que nos capturava era a de um samba que ocorria no pátio de uma casa, ocupando também a calçada, em frente ao local da festa. Aquela paisagem acústica me surpreendia pelo volume sonoro e também pelo inusitado da cena de pessoas reunidas na calçada, em frente à casa, tocando samba naquela cidade, pois até então, me recordava de ter visto apenas um bar, no centro, onde acontecia, com frequência, uma roda dedicada ao gênero musical.

As pessoas que iam chegando para a festa, na sua grande maioria pessoas do Haiti, se voltavam para àquela cena do samba, creio que, também, com a mesma curiosidade ou estranhamento nosso. Elas iam chegando e aglomerando-se na calçada, às vezes invadindo um pouco

o limite da rua, ali em frente onde acontecia o samba. A movimentação em torno da festa ocorria do lado oposto ao espaço ocupado pelos músicos na calçada da casa.

Alguém passa dirigindo em alta velocidade, freia, ameaça jogar o carro sobre nós e todos que estavam próximos ao meio fio. *Pitit Guerline Nan* me acenou de dentro, o vi pelo vidro.

Ele é um dos organizadores da noite. Havia me deixado mensagem, mas eu não havia visualizado. Conversamos rápido e decidimos entrar. Eu precisava trocar o dinheiro para pagar a entrada e ele nos leva até um bar próximo para fazer isto. No caminho ele nos diz que o artista principal da noite, *K-Dilak*, está um pouco atrasado, pois estava hospedado em outra cidade muito próxima, mas já estava a caminho.

Voltamos para a frente do ginásio e com a chegada do ônibus do músico e equipe, todos que estavam fora, entram. Entramos.

A grande maioria do público era haitiano. Enquanto entrávamos, Talita comentou sobre o fato de os seguranças serem brancos em uma festa organizada por pessoas negras, e noto como isto é algo que altera uma certa visualidade usual na cidade. Posteriormente, passei a perceber isto com muita frequência: pessoas brancas, locais, contratadas (seguranças, técnicos de som, motoristas, produtores), trabalhando para uma população negra. Pensando nas migrações como territorializações, creio que possamos colocar essas novas situações enquanto recomposições dos territórios na cidade, já que no Brasil, um país marcado por um passado escravagista e um racismo reiterado faz com que a cena mais comum seja uma inversão desta que vimos ali.

Chapecó é uma cidade marcada pela pouca presença de uma população negra e por uma população indígena totalmente marginalizada. Considerando a história do Brasil, a imagem de pessoas brancas trabalhando para pessoas negras é algo que desloca uma visão que se tem do país.

Cerca de 200 pessoas ocupavam o ginásio. Os shows foram acontecendo: DJs e rappers se alternavam e um jovem haitiano, ao microfone, fazia o papel de mestre de cerimônias apresentando os artistas e mencionando os apoiadores da festa. Com a câmera fotográfica na mão, fiquei fazendo algumas fotos e acho que o fato de eu estar junto com *Pitit Guerline Nan* criava uma certa abertura para que as pessoas que circulavam pela festa chegassem até mim.

Uma delas passa e me fala sobre os músicos da noite, me diz que um deles é seu conhecido. Outra me fala algo sobre o som da festa e me pergunta, com curiosidade, sobre as fotos que estou fazendo. Falo do meu interesse pela música e ela me explica algo sobre o konpa e a relação do país com este gênero musical.

Fomos pegar cerveja e enquanto esperamos na fila outras pessoas puxam conversa com a gente. Um deles é motorista de uma empresa em uma cidade não tão próxima dali. Havia ido especialmente para ver o show principal. Fala-me sobre a dificuldade de estar no Brasil e sobre a polícia. Os shows seguiam e eu ia tendo conversas curtas com uma e outra pessoa.

Perto de duas horas após o início das apresentações, um dos seguranças contratados pela festa chega até nós para contar que cinco carros da polícia estavam estacionados no lado de fora. Percebo sua surpresa com isto. Talita e eu comentamos sobre o fato dele ter vindo falar conosco sobre isto, como se ele quisesse nos confidenciar seu espanto. Ele se mostra indignado com o fato. Ficamos sabendo que ele é um morador local.

Ficava, agora, perceptível como os comentários no ginásio passavam a ser sobre isto. A festa segue. Outras pessoas haitianas presentes na festa vêm até a gente, agora, fazendo comentários sobre a polícia no país.

Passa mais algum tempo e pouco antes do início do show principal a porta principal abre, as luzes são acessas e uma fileira de policiais armados com fuzis se dirigem até o palco. Perguntei a um deles que passa perto qual é o motivo, ao que ele grita que vieram para acabar com o que estava acontecendo.

Entre as conversas, ouvimos que o motivo seria porque algum vizinho teria reclamado do volume do som. Noto nos cartazes colados nas paredes a programação de festas que ocorrem naquele espaço, o que indica que ali com frequência acontecem esses eventos. Porém, era a primeira vez, ali, que um deles havia sido organizado pela comunidade haitiana. Próximo ao palco notei a chamada para uma festa que aconteceria no sábado seguinte, com músicas alemãs típicas da região. O som da música cessava e os sons que ocupavam o lugar eram, agora, os de conversas, exclamações, interrogações e indignação. A organização da festa conseguiu negociar para que a atração principal pudesse tocar, então, durante apenas dez minutos, o que de fato aconteceu, com a linha policial posicionada ao fundo do salão.

Figura 19 – Show de K-Dilak no bairro Efapi, Chapecó, 2019



Fonte: foto de Daniel Stringini durante o show do músico K-Dilak, Chapecó, 2019.

Fotografei a breve apresentação do artista K-Dilak. Este foi o momento em que o público que estava mais disperso no ginásio se aproximava do palco. As poucas músicas que foram possíveis de serem tocadas são, ali, entoadas com força por todo o público. Muitos celulares levantados registravam o momento.

Pitit Guerline Nan aparece no canto superior esquerdo. Nesse dia ele fazia a cobertura audiovisual da noite.

Encerrados os dez minutos, o tempo de duas músicas, teríamos todos que sair imediatamente do espaço. Saímos e, como muitos, ficamos no lado de fora, na esquina.

“— Vocês vêm para o nosso país criar problema” ouvimos, ao nosso lado, uma pessoa que participava do samba do início da noite falar para alguém que estava assistindo os shows. Como tal pessoa que falou havia percebido que estávamos observando, ela logo vem falar com a gente, supondo uma cumplicidade nossa com sua violência ali praticada. Naquele momento, e posteriormente, ficava evidente que aquela era a pessoa, ou uma delas, que havia acionado a polícia. O samba tocado na calçada em frente, por pessoas brancas, moradores locais, ressoava agora com outros contornos. A curiosidade e certa estranheza que aquele gênero musical performatizado ali em frente à festa havia inicialmente nos causado, demarcava agora um espaço de tensão e violência.

Algumas pessoas que estavam na festa vinham até nós, agora, para falar de suas indignações com o episódio:

- Tudo estava regularizado!
- Temos todos os documentos necessários!
- Gastamos muito dinheiro para organizar isto!
- Isso é discriminação!

Nesse momento era possível ver nas expressões e falas, também, um desconsolo, pois mesmo com toda organização e diálogos com o poder público estar naquele espaço ainda implicava conflitos. Racismo e xenofobia se sobrepunham.

Como estávamos em uma encruzilhada, num ponto de encontro de quatro ruas, após permanecermos um tempo ainda ali, as pessoas que estavam na festa aos poucos se dispersavam. Eu havia me perdido de Pitit Guerline Nan e não mais o vi.

Aos poucos dava para ir ouvindo o som das falas se dissiparem, um pouco em cada uma das ruas. Conversas e exclamações em *fade out*. O bairro ficava, agora, silencioso<sup>86</sup>.

Seguimos até a avenida principal para tentar voltar para o centro.

Sons, para além dos seus entendimentos mais canônicos se mostravam como dispositivos de dispersão, de desencontro e de rupturas.

Situo o evento dessa noite entrecruzando e articulando questões que tem emergido nos meus encontros em campo. Nos termos colocados por Favret-Saada (2005), as situações experienciadas nesta festa me afetaram, o que significa dizer que os eventos que se sucederam me impactaram ainda que, seguramente, de um modo diferente daquele que meus interlocutores do Haiti experimentaram: “ocupar tal lugar afeta-me, quer dizer, mobiliza ou modifica meu próprio estoque de imagens, sem, contudo, instruir-me sobre aquele dos meus parceiros” (FAVRET-SAADA, 2005, p. 159). Ainda assim, Favret Saada diz que “o próprio fato de que aceito ocupar esse lugar e ser afetada por ele abre uma comunicação específica” (ibid. p.159), o que ela chama de comunicação involuntária.

Pensar junto com esta festa, e pensar a partir dela, passou a me sugerir um campo etnográfico que fosse escutado em torno das relações e composições que o constituem. Com isto, passei a considerar mais profundamente questões em torno de territórios/territórios acústicos que se refazem e que são rearranjados com os processos de mobilidades e, ainda, suas múltiplas negociações e conflitos implicados. Junto (ou para além) da dimensão visual, bastante enfatizada nos estudos migratórios, passei a ficar atento a como a dimensão sonora produz ou coloca em relevo territórios, redes, conflitos e silêncios (silenciamentos).

Diferente da festa que mencionei no capítulo 1 em que o som articulava encontros, quando Leo Kin me dizia que para que eu me localizasse e entendesse o trajeto até a festa,

---

<sup>86</sup> Rose Hikiji (2005, p. 158) relaciona sua experiência etnográfica com a clássica descrição do antropólogo Geertz: “Clifford Geertz descreve que, nos primeiros dias de sua estada em uma aldeia balinesa, os nativos tratavam a ele e à sua esposa como ‘criaturas invisíveis’, ‘não-pessoas’: ninguém os cumprimentava ou ameaçava. O autor conta que esta situação inverte-se no dia em que ele e a esposa fogem da polícia local, junto com os demais balineses que assistiam a uma briga de galos, ‘Não só deixáramos de ser invisíveis, mas éramos agora o centro de todas as atenções...’ (Geertz, 1989, p. 282).”. Hikiji diz que determinado momento de seu trabalho de campo foi o equivalente à fuga da polícia em Geertz. Quanto ao meu trabalho etnográfico, esta festa narrada (mas também uma série de outros momentos cotidianos) se deram como a fuga *geertziana* em que, ao presenciar situações constringedoras ou violentas entre meus interlocutores, meu posicionamento (demonstrando o quanto aquelas situações eram inaceitáveis) ampliava nossa comunicação.

bastava que eu ouvisse o som que escapava do ginásio onde ocorria aquele evento, aqui, sons marcavam experiências de divergência e desencontro.

Ao pensarmos na dimensão sonora musical operando conflitos, rupturas e territorializações, esta festa me fazia retomar a indicação da etnomusicóloga Adelaida Reyes (2019) sobre o equívoco de que em estudos com populações migrantes e refugiadas, tais grupos ainda sejam tomados enquanto “comunidades” isoladas, a partir do que ela aponta, em diálogo com Fredrik Barth, como um modelo isolacionista. Esta festa, ao amplificar sons, músicas, vozes e presenças naquela encruzilhada do bairro, nos mostrava relações que, entre outras características, eram também conflituosas.

[...] Uma vez que os migrantes se estabeleceram em grupos, acreditava-se que eles [pesquisadores] poderiam estudar usando uma abordagem que Fredrik Barth descreveu como "isolacionista". O grupo em estudo é tomado como uma variável independente, "isolando-o" de outros grupos e instituições e procedendo como se o que foi isolado tivesse uma "cultura compartilhada internamente", que é uma extensão das formas pré-migratórias que tornaram o grupo distinto tanto da sociedade anfitriã quanto de outros grupos étnicos (Barth 1998: 5). "Somos levados a imaginar cada grupo desenvolvendo sua forma cultural e social em relativo isolamento [...] através de uma história de adaptação por invenção e empréstimo seletivo". Esta história produziu um mundo de povos separados [...] cada um organizado em uma sociedade que pode ser legitimamente isolada para ser descrita como uma ilha em si mesma". (1998: 11). (REYES, 2019, p.44-45).<sup>87</sup>

Como possibilidade de escapar deste modelo isolacionista em trabalhos com migrações e refúgios, Reyes tem proposto uma abordagem que leve em consideração o contexto complexo das cidades onde pesquisamos. Central para este tipo de investigação, a posição de Reyes se refere à necessidade de se convocar questões que se refiram, mais amplamente, às relações estabelecidas entre populações migrantes e populações locais em contextos urbanos, nomeados por ela como sistemas abertos.

Quer o foco principal seja na cultura (como na antropologia) ou na vida social (como na sociologia) ou na vida musical (como na etnomusicologia), o que isto significa é que a vida urbana, musical ou

---

<sup>87</sup> [...] Once migrants had settled into groups, they were believed to be amenable to study using an approach that Fredrik Barth described as “isolationist.” The group under study is taken as an independent variable, “isolating” it from other groups and institutions and proceeding as though what has been isolated has an “internally shared culture,” one that is an extension of the pre-migration forms that made the group distinct from both the host society and other ethnic groups (Barth 1998: 5). “[W]e are led to imagine each group developing its cultural and social form in relative isolation [...] through a history of adaptation by invention and selective borrowing. This history has produced a world of separate peoples [...] each organized in a society which can legitimately be isolated for description as an island in itself.” (REYES, 2019, p. 44-45)

mais amplamente social, em suas partes ou o que o investigador toma como seu todo, é melhor pensada como um sistema aberto. Embora o objeto de investigação possa ser uma pequena unidade, sua identidade como urbana deve ser buscada não apenas em suas relações internas, mas em suas relações com unidades além dela. Nos estudos da vida urbana ou do urbanismo, a busca de coesão é contínua; ela "nunca é levada de uma vez por todas até a conclusão" (Hannerz 1992: 164). O mosaico, portanto, não é a metáfora adequada para a diversidade cultural e a heterogeneidade da cidade. O caleidoscópio, sugere Hannerz, reflete melhor a vida social urbana onde "a multiplicidade de peças assume novas configurações" (1980: 15). (REYES, 2012, p.202-203).<sup>88</sup>

É com esta noção de cidade caleidoscópio, tomada de Hannerz por Reyes, que localizo os atravessamentos sonoros na festa que abre este capítulo. Muito distante da ilusão que ronda o modelo isolacionista apontado por Reyes, aquele evento aqui narrado se apresentava nas suas imbricações e cruzamentos em um bairro que tem se configurado como bairro migrante dentro de uma cidade migrante. Assim, a dimensão sônica se mostrava, para mim, como um espaço privilegiado de investigação das relações, tal como as experienciei ganhando espaço e novos contornos na cidade.

Alguns meses após esta festa com desfecho violento, quando, então, recebi o já mencionado telefonema de Ol Mix, vocalista e produtor da banda *Valide Konpa*, fiquei sabendo que ele não apenas estava naquele evento como era, também, um dos seus principais organizadores. Em determinado momento de uma de nossas conversas, chegamos no assunto desta festa:

**[Daniel]** — E como que você conheceu os músicos da banda *Valide Konpa*?

**[Ol Mix]** — Tá, eu criei a banda...porque esse é o tipo de música lá do Haiti, o ritmo Konpa...porque a música aqui no Brasil é diferente da minha música lá no Haiti.

---

<sup>88</sup> Whether the primary focus be on culture (as it is in anthropology) or on social life (as it is in sociology) or on musical life (as it is in ethnomusicology), what this means is that urban life, musical or more broadly social, in its parts or what the investigator takes to be its whole, is best thought of as an open system. While the object of investigation may be a small unit, its identity as urban is to be sought nonetheless not only in its internal relations but in its relations with units beyond it. In studies of urban life or urbanism, the search for cohesion is ongoing; it is "never carried once and for all to completion" (Hannerz 1992: 164). The mosaic, therefore is not the proper metaphor for the city's cultural diversity and heterogeneity. The kaleidoscope, Hannerz suggests, better reflects urban social life where "the multitude of parts again and again take on new configurations." (REYES, 2012, p. 202-203).

Eu pensei: como vou vender, mostrar para brasileiros essa música? Eu pensei: vou chamar aqueles três músicos haitianos: “— Pensa comigo: como vou vender aqui no Brasil esse tipo de música do Haiti?”. E ele me falou:

“— Como vamos fazer?”

“—Vamos organizar uma banda”.

“— Não, mas aqui no Brasil o ritmo é diferente, nenhum brasileiro aceita, ninguém vai escutar sua música”.

Eu falei para ele: “— Vamos tentar! Vamos tentar fazer isso!”

Ele disse: “— Não, não pode, você vai gastar dinheiro e não vai receber nada”.

Bom, depois de três dias eu chamei ele de novo, falei com ele, fui comprar bateria, fui comprar guitarra, fui comprar conga, falei pra ele: “— Já comprei todas as coisas, agora me ajuda a chamar pessoas que sabem tocar isso, ok? Aí depois eu chamei o Roberto, sabe, o Roberto [guitarrista da banda e também interlocutor deste trabalho].

Falei com Roberto: “— Eu preciso organizar a banda aqui no Brasil, eu preciso fazer o brasileiro conhecer meu ritmo, minha música, eu vou vender minha cultura aqui no Brasil”. Ele disse: “— Que legal, vamos fazer juntos!”

Aí agora, fomos falar com outros haitianos e todas as pessoas aceitaram fazer. Aí essa banda veio, foi isso.

**[Daniel]** — Legal, e você já conhecia o Roberto antes?

**[Ol Mix]** — Não, conheci aqui em Chapecó.

**[Daniel]** — Você conheceu todos os músicos aqui em Chapecó já?

**[Ol Mix]** — Sim, aqui em Chapecó.

**[Daniel]** — Eu falei outro dia com Stephane [Pitit Guerline Nan] e ele disse que conheceu o Jeff [seu parceiro musical] numa festa do Haiti aqui em Chapecó.

**[Ol Mix]** — Você lembra, antes, nenhum brasileiro ouvia nossa música, e agora todos os brasileiros me chamam “ô haitiano, que dia tem festa, haitiano? Que dia tem baile? Que dia tem evento? Me avisa!”. Agora brasileiro está aprendendo a memorizar as coisas lá do Haiti.

**[Daniel]** — No começo era mais difícil?

**[Ol Mix]** — É muito difícil, muito difícil. Por exemplo, Daniel, tem bastante brasileiro que se eu falo crioulo, brasileiro não escuta, ele fica muito nervoso, entendeu? Por exemplo, eu falo com haitiano na lotação, na rua, tem bastante gente que não entende nada da minha língua, e ficam muito brabo.

**[Daniel]** — É, Chapecó é uma cidade difícil, né? Uma cidade que tem isso com as pessoas estrangeiras, migrantes. Mas para fazer festa é difícil também?

**[Ol Mix]** — Sim, organizar festa é muito difícil, porque ... antes, como nós organizávamos a festa? Eu ia na delegacia, ia tirar o documento, o contrato, fazer contrato de segurança, com a boate. Antes! Agora a delegacia não aceita. Eu chego lá com o papel e ele não aceita fazer o contrato pra mim. O que ele fala: “Você é estrangeiro, você não pode organizar nenhum evento aqui no Brasil”.

Eu gastei bastante dinheiro para organizar essa banda. Eu preciso da banda, eu preciso tocar, vender ingresso pra tirar um pouco de dinheiro e ajudar as pessoas que tocam na banda.

**[Daniel]** — E mesmo assim a polícia está sempre...

**[Ol Mix]** — Sim, você viu? Toda festa organizada a polícia chega na boate, fala comigo, pode fechar, não pode ficar, não pode fazer as coisas, não pode fazer barulho, todas as vezes.

**[Daniel]** — Eu estava naquela festa do K-Dilak [festa mencionada no início deste capítulo]

**[Ol Mix]** — Sim!! Do K-Dilak!

**[Daniel]** — Você estava também?

**[Ol Mix]** — Sim, eu que trouxe o K-Dilak! eu que fiz o evento! Mais ou menos para fazer a festa gastamos 18 mil reais. 18 mil reais. Perdemos todo o dinheiro. Polícia fechou. 11 e meia da noite eles chegaram, falaram: “— Fecha tudo!” Abriram a porta para os haitianos saírem pra rua, perdemos todo o dinheiro.

**[Daniel]** — É muito absurdo, e ele tinha vindo do Haiti pra tocar, né?

**[Ol Mix]** — Sim, ele tinha vindo do Haiti, eu paguei viagem pra ele de ida e volta. Paguei hotel, comida. Ele veio tocar por 2 mil dólares e mais a passagem. Passagem é mais ou menos 5 mil reais. Muito difícil.

**[Daniel]** — Eu lembro que as pessoas ficaram muito tristes porque não viram o show dele, né? Muitas pessoas... ele tocou, acho, 2 músicas só...

**[Ol Mix]** — Não, ele tocou só 10 minutos. 10 minutos!

**[Daniel]** — É, foi isso, e a polícia estava atrás assistindo, né?

**[Ol Mix]** — A polícia chegou, abriu a porta, cortou a luz, cortou o som, todo mundo saiu. Aquele dia eu chorei muito, perdi todo o dinheiro.

A fala de Ol Mix enfatiza, ao mesmo tempo, a importância e as dificuldades em torno de eventos como esta festa abordada aqui. A presença do músico haitiano K-Dillak que havia saído do Haiti para este show em Chapecó marcava um lugar de expectativa e mobilização por parte de um público haitiano na cidade, assim como marcava, a partir dali, um acirramento do controle dos eventos promovidos pela comunidade haitiana cujo efeito mais aberto e explícito se dava em torno do som como perturbação sob a perspectiva e escuta do poder público e de demais pessoas residentes do bairro. As questões burocráticas impostas por setores responsáveis pela liberação de licenças para estes tipos de eventos passavam a dificultar a organização destas festas.

A indignação presente no discurso de Ol Mix foi o mesmo de muitas pessoas que vieram até nós ao final daquela festa interrompida. Ol Mix, mais à frente na nossa conversa, refere-se às tentativas de controle deste tipo de mobilizações e situa seu grupo como articulado às festas haitianas, aos sujeitos e comunidades migrantes:

**[Daniel]** — Tô pensando aqui .... e como você vê essa relação das pessoas do Haiti e de Chapecó?

**[Ol Mix]** — Eu tenho uma relação muito boa com as pessoas [pessoas do Haiti em Chapecó] porque muitas dessas pessoas gostam da minha banda, porque esse é o ritmo deles, de haitianos...e que eles não têm aqui, só a banda haitiana que vai trazer diversão...só a banda. Antes, aqui não se divertia nada. Depois do trabalho era voltar pra casa, dormir, amanhã trabalhar, chegar, dormir, amanhã trabalhar.

Só que agora que tem essa banda...cada dia que fazemos uma festa, as pessoas gostam, vão se divertir, vão dançar, vão comer, vão conversar.

**[Daniel]** — Eu fico pensando o quanto a música é importante nesse caso, né

**[Ol Mix]** — Sim, muito importante. Por exemplo, todas as pessoas vão no show, no evento, assistir a banda, se divertir! Se divertir! Se tem problema, você vai lá, fala com as pessoas, toma uma cerveja, todos os problemas já saíram da cabeça.

**[Daniel]** — Bom, eu também conheci você pela música.

**[Ol Mix]** — Você também, você tem um pouco de formação no meu ritmo, porque você já tocou com a gente, você já sabe como organiza... um pouquinho (risos)

**[Ol Mix]** — E agora, eu vou trabalhar muito com a banda...para aprender música brasileira. Fazer música brasileira também. Porque brasileiro precisa conhecer nossa música, nós precisamos do brasileiro, o brasileiro precisa de nós, então eu vou misturar os sons, um pouquinho de música brasileira com a música do Haiti.

Por exemplo, se tem brasileiro nos eventos, todo mundo vai se divertir. Tem música para brasileiro e tem música para haitiano.

Após essa festa, mobilizei alguns contatos de pessoas locais, como jornalistas e advogados, a fim de criar um diálogo entre as organizações haitianas das festas, associações e outros agentes na cidade. Em uma das respostas que recebi, de um núcleo ligado à universidade de apoio a migrantes, foi sugerido que os posteriores eventos e ações da comunidade fossem amplamente divulgados e que, segundo eles, quanto mais brasileiros estivessem presentes, melhor, já que, para a minha pergunta sobre medidas que pudessem prevenir episódios como o desta festa interrompida, me diziam que não haveria muito o que fazer.

Pareceu-me curioso que essas indicações, as quais sugeriam modos de inibição de futuros abusos e violência indicassem, em outras palavras, o fortalecimento de redes e diálogos. Pareceu-me curioso justamente porque percebi, em campo, práticas e ações que tem apontado para o desejo por essas constituições ou ampliações de redes por parte dos sujeitos em mobilidade. A fala de Ol Mix, por exemplo, aponta para esta direção quando ele coloca a intenção da sua banda em se aproximar de um repertório musical brasileiro, e ainda quando reivindica um tipo de colaboração entre comunidades locais e comunidades migrantes:

[Ol Mix] — Outra coisa que eu penso...acho que precisa de colaboração também...por exemplo: se eu vou tocar na boate, a polícia não pode vir e fechar todas as coisas, porque nós precisamos nos divertir, também, nós estrangeiros...chegamos aqui no Brasil...eu preciso me divertir, tá bom?

Se eu estou com todas as coisas corretas, não precisa fechar!

“— Oh estrangeiro! não pode! Só brasileiro pode fazer isso!”

Estrangeiro não pode? É muito complicado. É dor de cabeça [...]

Se vou organizar um evento, se eu vou fazer uma festa...nós precisamos trabalhar...eu preciso de pessoas para nos ajudar...de confiança...se eu preciso fazer um evento eu vou lá e vou falar: eu preciso fazer um evento! “ah ok, haitiano precisa fazer um evento, ok, você já alugou som? Sim, já alugou clube? Sim, quantas horas? Tal e tal, beleza!” e faz o contrato! eu preciso isso!

Ol Mix enfatiza os entraves burocráticos que aumentam à medida que as festas (mas não apenas, pois também os ensaios e demais encontros) se tornam “perturbações sonoras”.

### 3.1 Barreiras, pontes sonoras e territórios acústicos

Percebo esse interesse em produzir redes (enunciado por Ol Mix e outros interlocutores) sendo, algumas vezes, efetivo, como por exemplo nas parcerias entre músicos haitianos e brasileiros e entre estúdios locais e músicos haitianos, e nas pontes sonoras praticadas através de repertórios musicais, já apontado na fala de Ol Mix e nas performances de sua banda *Valide Konpa*. Percebo minha própria circulação como músico e pesquisador, neste contexto, como algo de interesse dos interlocutores, que veem em mim um contato estratégico.

Com relação à efetividade destas redes, percebo, no entanto, outras vezes seus desejos entrando em embate com os modos estereotipados com os quais setores da sociedade local, como determinados circuitos alternativos e universitários, de classe média branca, compreendem/escutam música e cultura. Experimentei tais segmentos

expressarem certa decepção quando não encontram na figura do migrante (haitiano, caribenho) o imaginário esperado (VIANNA, 1990).<sup>89</sup>

Situo e ouço essas redes enquanto ações protagonizadas pelos sujeitos e comunidades migrantes haitianas em Chapecó. Redes nas quais se articulam a dimensão dos desafios, das estratégias, das táticas, das performances e produções sonoras.

O etnomusicólogo esloveno Svanibor Petan, através de seus longos trabalhos com a noção de espaços fronteiriços (*borderlands*), diz que “as áreas de fronteira têm um potencial considerável para estudos de comunicação intercultural” (PETTAN, 2019, p. 51), e um de seus significativos trabalhos, no campo da etnomusicologia, com grupos minoritários migrantes e refugiados, foi desenvolvido entre bósnios refugiados na Noruega na década de 1990 (PETTAN, 2010). Este projeto, além de buscar fortalecer a identidade Bósnia em um contexto de deslocamento forçado, buscava estimular a comunicação intercultural entre bósnios e noruegueses: “Foi montado um grupo performático bósnio-norueguês, Azra, que mesclou repertórios bósnios e noruegueses” (PETTAN, 2010, p. 91).

Tenho sugerido que, no meu contexto de pesquisa, tais “comunicações interculturais” têm sido algo agenciado pelos próprios músicos em mobilidade, como algo relacionado às experiências de meus interlocutores neste processo e como algo ligado, ainda, aos associativismos haitianos no Brasil, tal como vem, recentemente, apontando Handerson Joseph. Parece-me que o termo “comunicações interculturais” emerge no trabalho de Svanibor Pettan como parte integrante das ações do projeto Azra, entre bósnios e noruegueses, enquanto que no meu contexto de pesquisa, proponho modulações desta noção: diferente do lugar que estas “pontes sonoras”<sup>90</sup> (HARRIS, 2018) ocupam no projeto de Pettan, como sendo uma proposta imaginada e colocada em prática a partir do pesquisador e ativista, no meu campo etnográfico sugiro que estas pontes são elaborações dos próprios agentes migrantes neste contexto.

Tais redes são evidenciadas na festa focalizada neste capítulo: uma rede internacional que conecta o músico K-Dilak ao seu público haitiano em mobilidade e uma

---

<sup>89</sup> Problematizo aquilo que é esperado/autorizado/imaginado sonoramente à figura do migrante por um determinado segmento universitário/ “alternativo” da sociedade local. Proponho uma analogia ao trabalho de Hermano Vianna (1990), quando ele faz uma crítica à resposta que a “intelectualidade” deu aos funks nas favelas do Rio de Janeiro na década de 1990.

<sup>90</sup> A colocação de McDowell nos aponta possíveis analogias com o que refiro enquanto “pontes sonoras”: “As zonas de fronteira são ‘zonas de contato expressivas’, ‘simultaneamente barreiras e pontes que permitem tanto representações (encenações) como negações de transitoriedade’, marcadas pela interação de formas artísticas autônomas, interdependentes e fundidas”. (MCDOWELL apud PETTAN, 2019, p.51).

rede haitiana local, em Chapecó, que agencia o show de K-Dilak (patrocinadores haitianos); uma rede entre a organização da festa (composta por pessoas haitianas) e trabalhadores locais que prestam serviços nestes eventos; uma rede organizada entre os músicos do Haiti em Chapecó (que se conhecem, tocam e gravam juntos nos seus *home studios* e organizam shows juntos).

Mobilizo a noção de territórios acústicos a fim de ouvir mais densamente os atravessamentos em torno desta festa de onde parte este capítulo. Por territórios acústicos situo estas redes mencionadas até aqui, mais as experiências, discursos e demarcações disparadas pelo sonoro. Por territórios acústicos, também pretendo incluir os sons migrantes que são produzidos (cantados, falados, entoados) nesta cidade e que implicam processos de alteridade e racialização e que instauram tanto diálogos e co-existências quanto conflitos e a manutenção do controle das fronteiras.

Com isto, creio que a experiência em torno da festa opera ao mesmo tempo como possibilidades de fortalecimento de redes (a dimensão dos encontros) e lança nuances sobre uma geografia urbana. Aquele samba tocado na calçada em frente ao ginásio onde acontecia a festa haitiana e os desdobramentos violentos, reforçavam os limites do bairro e da vizinhança no sentido de reintroduzir, pela via do sonoro, entendimentos sobre quem é brasileiro, estrangeiro, chapecoense, haitiano, migrante, local. Os conflitos em torno do som traziam novamente à tona discussões sobre as delimitações destes lugares. As experiências do som como perturbação se conectavam à reiteração de discursos xenofóbicos e racistas.

Tomo as experiências nesta rua, ginásio, festa, bairro e pedaço da cidade como ambientes acústicos, pois são múltiplos, polifônicos e que têm adquirido maior complexidade com as recentes e constantes presenças e participações migrantes. Handerson Joseph (2021) se refere às migrações negras contemporâneas como atos que desafiam as sociedades de acolhimento, e neste sentido, podemos pensar, assim, junto com Joseph, nas músicas, sons e na composição destes territórios acústicos como desdobramentos das mobilizações e de outras possibilidades de coexistência provocados pelas recentes migrações.

É diante destes ambientes acústicos e de suas problemáticas implicadas que aproximo as posições de Adelaida Reyes (quanto a tomarmos o todo complexo da cidade, mencionado anteriormente) às de Samuel Araujo em torno de uma práxis sonora. Situado, então, a dimensão sônica nestas relações, redes e territorializações tal como, etnograficamente, tem sido elaborada nesta cidade caleidoscópica. Uma práxis sonora,

portanto, nos auxilia na compreensão dos múltiplos discursos em torno das práticas sonoras migrantes:

Assim, por meio da categoria práxis sonora enfatizo a articulação entre discursos, ações e políticas concernentes ao sonoro, como esta se apresenta, muitas vezes de modo sutil ou imperceptível, no cotidiano de indivíduos (músicos amadores ou profissionais, agentes culturais, empreendedores, legisladores), grupos (coletivos de músicos, públicos, categorias profissionais), empresas e instituições (por exemplo, sindicatos, agências governamentais e não-governamentais e escolas), tomando como pano de fundo a política e as lutas pela cidadania plena e pelo poder no Brasil hoje. Neste quadro, merecem particular atenção os desafios enfrentados por movimentos sociais opostos às diversas formas de práxis sonora que legitimam um status quo concentrador de recursos e reprodutor de desigualdades. (ARAUJO, 2013, p. 8).

Aqui, além da delimitação da noção de práxis de sonora, é particularmente interessante para este campo das mobilidades quando Samuel Araujo menciona as lutas por cidadania que subjazem tais discursos e ações sonoras. Tal aspecto se aproxima à minha intenção de situar as produções e mobilizações migrantes em torno do sonoro como presenças e reivindicações territoriais, políticas e de (áudio)visibilidade. O sonoro, assim, co-participando das reivindicações por cidadanias insurgentes (MEZZADRA, 2012)<sup>91</sup>

Posiciono, portanto, esta etnografia nos cruzamentos e sobreposições desta cidade caleidoscópico. Atravessamentos entre territórios acústicos e práxis sonora. Esta imagem (imagem sonora) nos remete, novamente, à festa inicialmente narrada neste capítulo, pois as linhas, ruas, calçadas, casas e bares que compunham aquele quarteirão onde estávamos, delimitavam um mapa do bairro e cidade, ao mesmo tempo em que as dimensões sonoras era experienciadas excedendo estes limites. Ou seja, experimentávamos, ali, simultaneamente uma delimitação geográfica (que reforçava as fronteiras) e o tensionamento destes limites através das produções sônicas. Entendo isto como processos dinâmicos (não como algo fixo), pois a dimensão sonora extrapolava os limites geográficos/limites das fronteiras (produzindo novas situações) ao mesmo tempo em que, por caminhos inesperados, reforçava estas bordas e um regime de controle sobre elas.

Ao enfatizar o conceito de fronteira como estando no centro da experiência contemporânea, em *Border as Method, or, the Multiplication of Labor* (2013) Mezzadra e Neilson, sobre as migrações contemporâneas, dizem que somos “confrontados não

---

<sup>91</sup> Sugiro cidadanias sonoras insurgentes para pensarmos como as práticas sonoro musicais participam destas reivindicações. (ANDRISANI, 2017).

somente com a multiplicação de diferentes tipos de fronteiras, mas também com a reemergência de uma profunda heterogeneidade do seu campo semântico. Limites urbanos, culturais, linguísticos, simbólicos não são mais articulados de modos fixos pelas fronteiras geopolíticas” (ibid., p.viii). Opondo-se às noções de fronteiras como algo preestabelecido, os autores dizem que esses limites “(se) sobrepõem, (se) conectam e (se) desconectam em modos frequentemente imprevisíveis, contribuindo para formas novas formas de dominação e exploração” (ibid., p.viii).

Colocando o som no centro da minha experiência etnográfica com àquela festa, é possível sentir/escutar o embaralhamento destes limites fazendo reemergir determinados discursos de controle e também discursos estratégicos de resistência.

As fronteiras e limites traçados neste bairro, nesta festa ou neste recorte da cidade, produzem campos de tensão nos quais a noção de silêncio atuava como dispositivo de controle e implementação de limite. Por campos de tensão me refiro a como as fronteiras se impõem e são rearranjadas no interior das experiências migratórias, para além dos limites geográficos mais amplos. Naquele bairro e cidade há um lugar estabelecido para a figura do migrante negro e há um controle destes limites. Limites, no entanto, colocados em jogo pela dimensão sonora, como tenho sugerido. O som como possibilidade de embaralhamento destes limites neste campo migratório.

Ana Maria Ochoa (2015), ao retomar as múltiplas utilizações da noção de silêncio na esfera pública, diz que o silêncio “é também usado na linguagem política para se referir às políticas ativas de dominação e de não participação” (p. 183). Também nessa direção, Novak e Sakakeeny dizem que

ouvir uma pessoa é reconhecer sua subjetividade, assim como “ter voz” sugere mais do que a habilidade de falar ou cantar [...] Som, então, é uma substância do mundo assim como uma parte básica de como as pessoas estruturam seu conhecimento sobre o mundo”. (NOVAK, SAKAKEENY, 2015, p. 1-2).

Eles propõem uma perspectiva que tome o som no seu cruzamento entre materialidade e metáfora a fim de enfatizar “quão profunda os aparentemente separados campos da percepção e do discurso são cruzados nas experiências cotidianas e nos entendimentos do som, e o quanto eles atravessam contextos físicos, filosóficos e culturais”. (ibid., p. 1). Tenho buscado, assim, aproximar minha experiência etnográfica com essa festa ao que colocam os autores, no sentido de que as “metáforas para o som

constroem condições perceptivas de escuta e formam territórios e fronteiras do som na vida social” (ibid., p. 1).

Seguindo o debate proposto por Novak e Sakakeeny, pensarmos, portanto, em termos de uma “paisagem sonora” neste contexto de mobilidade, nos possibilita a ampliação dos entendimentos não apenas a respeito de comunidades migrantes e de suas participações sônicas, mas, também, sobre as populações que compõem, de um modo geral, a cidade.

As políticas do som têm estado fortemente envolvidas nos processos de luta por relações urbanas alternativas baseadas nas experimentações com diferentes tipos de coexistência, solidariedade e autonomia. Além disto, essas políticas chamam atenção para a importância do entendimento de paisagem sonora não como uma experiência ou objeto, mas enquanto um processo ou uma ação.<sup>92</sup> (HOFMAN; ATANASOVSKI, 2017, p. 94).<sup>93</sup>

Ana Hofman e Srdan Atanasovski, ao abordarem intervenções sônicas nas cidades de Liubliana e Belgrado (Eslovênia e Sérvia) se referem ao impacto que uma ideologia neoliberal exerceu na reformulação das cidades e dizem que tal política “produziu novos padrões de dominação e exploração, mas também provocou ações e práticas organizadas que confrontam o interesse do capital corporativo” (HOFMAN; ARANSOVSKI, 2017, p. 99)<sup>94</sup>.

Hofman e Atanasovski lançam *insights* para pensarmos as redes que são construídas na cidade de Chapecó pelos músicos migrantes como ações que possibilitam a produção e manutenção de redes de sociabilidades. Dizem as autoras: “o principal potencial das intervenções sônicas que descrevemos aqui é a criação de coletividades que são estimuladas pela intensidade da experiência sônica” (2017, p. 100).

Aproximando formulações em torno de territórios, fronteiras, pontes e redes sonoras a uma práxis sonora, sugiro abordarmos uma paisagem sonora (dessa festa, do

---

<sup>92</sup> Aqui, a posição de Hofman e Atanasovski ressoa as reformulações feitas pelo antropólogo Tim Ingold (2008) a respeito do problemático conceito de paisagem sonora. Desenvolverei questões em torno disto no capítulo 6 quando abordarei uma proposta de escuta das mobilidades.

<sup>93</sup> “Sonic politics have been strongly involved in the processes of fighting for alternative urban relations based on experimenting with different types of coexistence, solidarity and autonomy. Moreover, they call for the importance of understanding soundscape not as an experience or object but as a process and an action.” (HOFMAN, ATANASOVSKI, 2017, p.94).

<sup>94</sup> Spreading neoliberal ideology in reshaping urban spaces in Ljubljana and Belgrade has produced new patterns of domination and exploitation but also provoked more action-oriented city population and self-organized practices which confront the interests of corporate capital”. (HOFMAN, ARANSOVSKI, 2017, p.99).

bairro, da cidade) também como uma dimensão política que envolve múltiplos discursos e enfrentamentos. Assim, situo paisagem sonora, escuta e performance neste contexto migratório como ações e como campos de forças. Uma escuta das mobilidades como política e como práxis sonora, como será abordado mais densamente em capítulo posterior.

Ao evidenciar linhas e fronteiras que atravessam estes territórios urbanos, percebo o episódio desta festa como provocador de mudanças nas formas com que sujeitos e comunidades migrantes se organizam, especificamente em torno das estratégias e discursos ao longo das subseqüentes festas e eventos. Percebo este episódio da festa alterando também os discursos e estratégias cotidianas de meus interlocutores migrantes no que se refere, por exemplo, a organização de ensaios, shows, gravações, negociações com o poder público local, com a polícia e com músicos e repertórios brasileiros.

### 3.2 “Um som novo para a cidade”

19 de dezembro de 2019. Praça central de Chapecó.

“Nós queríamos agradecer cada um de vocês chapecoenses que estão aqui, para nos receber aqui. Nós viemos de muito longe, caminhamos bastante, mas vocês nos receberam aqui com braços abertos, é por isso que nós estamos felizes essa noite. Essa noite é um momento pra agradecer cada um de vocês, pelo seu apoio, pelo seu acolhimento, e nós queremos, nesse momento, parabenizar e agradecer a prefeitura de Chapecó, especialmente o nosso prefeito que está junto com os imigrantes, essa noite é um momento de agradecimento e é um momento de homenagear o nosso prefeito que está sempre ao nosso lado, que sabe que a gente é humano, que sabe que a gente vem aqui pra contribuir no desenvolvimento dessa cidade, pra contribuir no crescimento dessa cidade, é por isso...essa oportunidade, que nós vamos aproveitar com um som novo pra vocês, é a nossa cultura que nós vamos passar pra vocês, queremos agradecer a Secretaria de Cultura por nos facilitar esse espaço, muito obrigado mesmo, e agora com vocês o grupo haitiano Valide”. (NAHUM, 2019)

A fala acima é de Nahum, presidente da Associação de Haitianos de Chapecó, na abertura do show da banda *Valide Konpa* na praça da Igreja Matriz, no centro de Chapecó. Esse show aconteceu após a festa interrompida narrada no início deste capítulo, ao final do mesmo ano. Convidados pela Secretaria de Cultura da cidade, o show ocorreu após um certo hiato (um silêncio) de festas haitianas na cidade. Ao longo daquele ano, Ol Mix havia iniciado as movimentações para a criação da banda. Estive nos primeiros ensaios como tecladista convidado e toquei junto neste show que Nahum anunciava na praça. Nesta performance na praça, inúmeras pessoas, amigas e amigos haitianos da banda, também ocupavam aquele espaço, sentados ou de pé ao fundo do palco, a baixo da bandeira do Haiti. Na imagem a seguir, um rapaz filma o show enquanto dança entre os três vocalistas do grupo. Aspectos performáticos como estes desestabilizavam uma noção mais canônica e conservadora daquilo que é esperado de um evento musical.

Figura 20 – Show da banda Valide Konpa



Fonte: printscreen de vídeo da banda Valide Konpa, praça central, Chapecó (2019).

19 dezembro de 2019. Praça central de Chapecó [parte 2]

Chego na praça antes de todos da banda e espero sentado em um dos bancos. O pôr do sol atrás do museu, enfeites de Natal, vendedores armam as tendas para os shows que acontecerão ali. As pessoas passam na praça para as compras de final de ano. Os sons dos brinquedos eletrônicos, à venda, em looping. De onde estou faço alguns vídeos da praça. Rodlin é o primeiro que chega, com seu teclado. Havia

conversado bastante com ele na última vez, na saída do ensaio. Tínhamos tomado o ônibus junto.

Dessa vez somos os dois tecladistas da banda. Ele me pergunta se ficamos um em cada lado daquele palco grande. Quase na mesma hora que encontro Rodlin encontro um professor de música da Escola de Artes, meu ex-colega. Apresento um ao outro e digo que o professor é maestro. Rimos, pois, assim que falo lembro que entre os integrantes da *Valide Konpa* eles se referem a alguns dos músicos como maestros. Percebo que o professor não entendeu o riso. Rodlin volta para o palco pra posicionar as estantes de teclado. O professor me pergunta se eles tocam *reggaeton*. Falo sobre a música konpa. Outros músicos da banda chegam no palco. Afasto-me do professor. Chama-me atenção as cores nas roupas dos músicos e dos amigos e familiares que os acompanham. As cores da bandeira do Haiti aparecem nas calças vermelhas e nas camisetas brancas, nas camisetas personalizadas da banda, nas faixas haitianas no cabelo, no braço e na perna. Óculos escuros. Selfies. As pessoas que chegam com os músicos também ficam no palco ao longo do show, filmando e tirando fotos, encostadas ao fundo palco, com a bandeira do país atrás. Suas presenças no palco causam um desconforto na equipe de som e nos músicos locais que também irão tocar antes e depois da *Valide Konpa*.

Os instrumentos são descarregados dos carros e vamos colocando no palco. Como esperaríamos tocar dois grupos locais antes de iniciarmos, há bastante tempo para conversas. Noto que, junto com os demais músicos, movimento-me entre as pessoas na praça, entre os músicos e amigos da banda, falando com um e outro e seguindo. Em frente ao palco estou próximo a Jocelyn, um dos bateristas/percussionistas da banda. Falamos sobre a montagem do palco e sobre o som recém passado e da chuva de domingo anterior que havia forçado o adiamento do show para hoje. Ele me conta sobre sua saúde, hospital e férias. Trocamos o contato de *WhatsApp*. Embora já houvéssemos ensaiado, ainda não havia falado diretamente com ele. Falamos sobre percussão e sobre o Natal no Haiti.

Transito pela praça com uma expectativa pelo show. Percebo que todos transitamos, talvez pela inquietação que antecede o show. Conversas sobre a sequência das músicas e sobre quem dará os comandos e sinais para as trocas de músicas. Há tempo para as fotos. Ol Mix me chama para tirar uma foto com sua companheira e com Roberto, o guitarrista. Antes, no palco, durante a checagem do som falei com Peter, um dos percussionistas. Ele havia feito alguns efeitos e toques na conga.

[Quando alguém chega carregando a conga, o professor que, naquele momento, estava no meu lado comenta surpreso e sem entender por que eles haviam levado congas para o show: “olha! Até tumbadora eles trouxeram!”].

Fico boquiaberto com o som que o Peter tira do seu instrumento. Roberto percebe e me diz: “ah, você ainda não sabe o que o Peter toca?” Rimos. Pergunto se ele já deu aula e falamos sobre uma ideia de oficinas de percussão em Chapecó ministradas por ele. Fico sabendo que ele já deu aulas e ficamos de continuar este assunto. Roberto também é professor de guitarra e também acha interessante a ideia de ministrar oficinas do seu instrumento.

Em algum momento da passagem de som, o técnico de som fala diretamente para mim sobre algo que seria para a banda toda. Noto que ele se volta para mim por conta do idioma português, embora ali todos falem o português. Em outro momento, quando ficamos em dúvida com algo sobre o som, o técnico não nos responde direito (ou não entendi a resposta) e Nahum, presidente da Associação de Haitianos, que estava também no palco nessa hora, me olha para ver se entendi ou para ver o que tinha achado. Percebi-me como mediador em ambas as situações.

Os shows demoram e alguns músicos da banda reclamam do atraso. Me dizem que precisam trabalhar cedo no dia seguinte. Roberto, depois da foto, pede meu contato no Facebook e mostra-me a foto de seu filho. O rapper *Pitit Guerline Nan* chega na praça para fotografar a banda. Ele havia me dito que faria este trabalho para ajudar a Valide já que eles não têm material para divulgação.

No final da apresentação de um coral local, passamos rapidamente o som. Não há caixa para o baixo e guitarra e, com razão, Alexis e

Roberto (baixista e guitarrista da Valide) reclamam. Neste momento falei com o técnico de som que me explica sobre a falta de comunicação da Secretaria, e diz que entende o reclame dos músicos.

Encerra o segundo show e um professor que estava tocando, outro ex-colega, vem até mim enquanto espero, com os músicos da *Valide Konpa*, eles descem do palco. Pergunta-me “qual minha relação com essa turma” e quer saber de onde eles são. Me pergunta, ainda, como os conheci. Falo do meu contato inicial com Leo Kin porque sei que ele o conhece da Escola de Artes.

[No final do nosso show, uma funcionária da Secretaria também me pergunta, intrigada, como os conheci e Alexis, que estava ao meu lado ri e, em resposta a ela, diz que também sou haitiano. Rimos]

Subimos no palco para iniciar. Olhares e testes com os instrumentos. Alexis diz que tocaremos para testar rapidamente o som, uma sequência sobre o tom Lá menor, um konpa em quatro acordes repetidas vezes. Música de passagem e imediatamente iniciamos. Ol Mix, já no palco, se vira para trás e faz o sinal da cruz. Penso na importância e seriedade com que tomam essa apresentação. Muitos haitianos assistem e, assim como vários brasileiros, estão muito atentos. Alguns grupos espalhados na plateia, ao longo da praça, dançam bastante. Há uma vibração no público.

Nahum, o presidente da associação faz uma breve fala de abertura (mencionada anteriormente) e após a primeira música faz uma intervenção, percebo que ele vai falar entre as músicas do show.

A primeira música do setlist da Valide Konpa é *Pa leve menw sou li* (Não levante a mão) da banda de konpa *System Band*, formada por haitianos em Nova York na década de 1980. Nahum, após a execução dessa música, diz: “Vocês não entenderam a letra dessa música que eles tocaram, mas ela fala sobre o respeito e a não violência contra a mulher”. Toda a plateia vibra. Aplausos.

Foram 4 músicas, longas, que levou o show a durar cerca de 40 minutos. A sensação que tenho é que a banda está muito melhor. Ol Mix já havia me falado que a banda estava mais quente. Ol Mix me diz, após o show, que foi Nahum quem conseguiu aquele show e me mostra a carta de

agradecimento da Secretaria de Cultura para a *Valide Konpa*. Conta-me que uma pessoa da secretaria disse que vão incluir eles nos próximos eventos e que haverá, então, cachês. Me conta animado. Fico feliz de saber a notícia e penso na figura do Nahum como importante articulador na comunidade haitiana.

Ocorreu-me de pensar que depois de um show como esse, em um lugar central na cidade e para um público maior, talvez se torne mais difícil que episódios de violência como o daquela festa voltem a acontecer.

Ao final do show levamos alguns instrumentos maiores para guardar em uma sala da Secretaria que fica na praça. Me despeço de apenas alguns dos músicos, pois já não encontrei todos. Alexis me fala do ensaio no próximo final de semana, e digo que já não estarei na cidade. Ol Mix diz que me escreverá amanhã. Roberto me escreve mais tarde para saber se cheguei bem em casa.

Antes do show da *Valide Konpa*, a apresentadora da noite, funcionária da prefeitura, se referiu aos haitianos na cidade como cidadãos chapecoenses. Achei interessante que isso tenha ocorrido ali para aquela plateia que acompanhava o evento de natal da cidade. Nahum, na sua fala, enfatizou a posição pró-imigrantes do prefeito e, com isso, lembrei que ele havia me falado, em outro momento, da importância de falas estratégicas no diálogo com governos e em especial com o governo local com relação à questão migratória. Assim, apesar de sua posição crítica e combativa, no seu discurso na praça ele procurava outro tom.

Nessa noite, além de sua fala de abertura, pareceram-me estratégias de diálogos as traduções das letras que Nahum fez entre as performances, e também a inserção de uma música brasileira no setlist da banda: a canção Fala comigo (Alô), de Léo Magalhães, artista mineiro que transita entre a nova música sertaneja, o brega e o arrocha.

Com relação à dimensão das traduções neste contexto migratório, retomo o show de Leo Kin (mencionado no Capítulo 2) em um bar em Chapecó, em que ele traduziu, para o público presente, a letra de *Plus rien ne m'étonnes* (p.42) do músico da Costa do Marfim Tiken Jah

Fakouly, mesclando sua interpretação em francês com a respectiva tradução falada.

Com os discursos em torno deste show da banda *Valide Konpa* na praça central de Chapecó, pretendi estabelecer um fio etnográfico no sentido de conectá-los às questões e discursos em torno da festa que abre este capítulo. Aquela primeira festa haitiana nos suscitava discussões sobre presença migrante no bairro e na cidade, presenças que, naquele evento, eram enfatizadas pela dimensão sonora. Tais presenças passaram a reconfigurar uma paisagem sonora naqueles territórios urbanos e a colocar em relevo espaços de coexistências.

Ao aproximar àquela festa inicial à participação da banda haitiana no evento na praça central, busquei situar os protagonismos das ações sonoras migrantes nos processos de alteração territorial e acústica na cidade. O que chamei de fio etnográfico se refere, assim, a uma linha traçada entre aquela festa interrompida e o show no centro da cidade. A fala de Ol Mix, mencionada anteriormente, apontava a busca por aproximações com brasileiros e repertórios musicais brasileiros. A fala de Nahum, na praça, recolocava tal busca neste debate. Vedlet, no capítulo 2, também apontava para a busca destas articulações através de seu grupo de rap.

Entre aquela festa e o show na praça, percebi um espaço de silêncio que me pareceram efeitos dos episódios de violência e das subseqüentes dificuldades em reorganizar tais eventos e encontros. A fala de Ol Mix também apontava para tais dificuldades.

Ao mesmo tempo, neste período, a própria banda *Valide Konpa* foi criada, assim como uma série de encontros e projetos foram gestados. Ao aproximar, etnograficamente, ambos os eventos, busquei captar intenções e percepções de meus interlocutores a respeito das performances musicais naquela cidade, assim como busquei captar as disputas e alterações que têm produzido novos discursos sobre sons, músicas e sobre as recentes mobilidades.

Ambos os eventos se tornaram espaços privilegiados para pensarmos noções que abordei neste capítulo, como territórios acústicos, paisagem sonora e práxis sonora, redes políticas e produção de espaços de coexistência. Estes dois eventos, interpretados a partir da etnomusicologia, nos informam acerca dos protagonismos haitianos em uma cena musical na cidade, e sobre suas participações nas reformulações de uma paisagem sonora local. Ao mesmo tempo, as duas pontas da narrativa tecidas neste capítulo (em uma, a

festa reprimida pela polícia, e em outra, um evento festejado pela prefeitura) apontam para o impacto de instituições, agentes e políticas públicas nesses processos. Ou seja, nos reafirmam um contexto em que, em meio às agências dos sujeitos migrantes, as estruturas sociais, estruturas racistas (racismos institucionais) seguem operantes.

No próximo capítulo (em que também fica latente a força destas estruturas sociais anteriormente mencionadas), apresento experiências etnográficas com outros dois músicos haitianos que, através de suas produções na cidade, nos lançam outras complexidades a respeito dos sons através das mobilidades. Seguindo as teorizações sobre migrações enquanto desafios às sociedades locais, abordarei as ações e discursos sonoros haitianos naquilo que eles têm enfatizado com relação a um histórico da cidade e quanto aos imaginários locais em torno de populações negras migrantes.

#### **4 “VIEMOS DE LONGE TRAZER UM SOM DIFERENTE PRA VOCÊS”: DESAFIOS À IMAGINAÇÃO SONORO POLÍTICA LOCAL**

Do ponto de vista de alguns agentes e agências brasileiras, é perceptível a capacidade de mobilização sociopolítica dos haitianos. (JOSEPH, 2015, p.126).

A citação presente no título deste capítulo foi enunciada por Nahum, presidente da Associação de Haitianos da cidade de Chapecó, em um evento ocorrido alguns dias antes do natal de 2019 onde, entre outras atividades locais, a banda *Valide Konpa* realizaria uma apresentação na praça central. Tal evento foi abordado na segunda metade do capítulo anterior. A fala de Nahum apresentava aquela banda haitiana para o público ali presente, brasileiros e haitianos. Como músico, neste show eu havia sido convidado pela banda para participar como segundo tecladista do grupo. Começo este capítulo mencionando este trecho da fala de Nahum porque ele é emblemático para tratarmos, mais detidamente, de questões que se referem às relações entre “mundos sonoros locais” e “mundos sonoros migrantes” neste contexto que é tomado, aqui, nas suas relações.

Neste capítulo abordo as práticas e os discursos sonoros através dos quais músicos haitianos têm tensionado determinadas narrativas naturalizadas ou estabelecidas na sociedade brasileira. Tenho sugerido que tais práticas e discursos têm desafiado as dinâmicas de poder nos contextos de multiplicação das fronteiras (MEZZADRA, 2015) e as reflexões aqui tecidas partem de experiências etnográficas nas quais presenciei processos de deslocamento, rupturas ou fricções performatizadas por meio do sonoro. Ênfase neste capítulo, portanto, a dimensão sônica como produtora (ou disparadora) de tais questionamentos. Abordarei práticas sônicas que sugiro operararem como reivindicações políticas de narrativas e territórios nesta “cidade migrante”, e a dimensão da cidadania insurgente será um aspecto central neste capítulo.

De uma perspectiva da *autonomia das migrações* (MEZZADRA) e da *negricization de las migraciones* (JOSEPH) investigo como a dimensão sonora tem desafiado as dinâmicas de poder nos territórios de destino. Proponho aproximar performances sonoras a noções como atos de cidadania (ISIN, 2008) e cidadanias insurgentes no sentido de questionar como/de quais formas sons podem ser entendidos como participantes de reivindicações e pertencimentos.

Atos de cidadania é um termo abordado por Engin Isin (2008), e ao construir seu argumento a respeito de como estes atos se constituiriam— “atos rompem ou quebram ordens, práticas e habitus dados” (ibid. p.36)<sup>95</sup> – o autor demarca que são tais atos que irão constituir atores sociais e suas lutas. Para o contexto migratório desta tese, as elaborações de Isin podem ser pensadas no sentido de que práticas sônicas se configuram enquanto práticas que compõem um terreno de mobilizações políticas entre sujeitos/comunidades haitianas.

Atos constituem atores que reivindicam e afirmam direitos e obrigações [...] Atos de cidadania são aqueles atos através dos quais cidadãos, estranhos [*strangers*], estrangeiros, emergem não como seres já definidos, mas como seres agindo e reagindo com outros. [...] Definimos atos de cidadania aqueles atos que alteram formas e modos de ser político, trazendo à tona novos atores como cidadãos ativistas por meio da criação de novos espaços e escalas de luta. (ISIN, 2008, p. 39).<sup>96</sup>

Articulo a noção de atos de cidadania, tal como proposta por Isin, às perspectivas elaboradas por Mezzadra e Joseph, a fim de construir uma escuta etnográfica das praxis sonoras haitianas no Brasil recente, tendo como fio principal a dimensão dos desafios instaurados pelas mobilidades (SAYAD, 2008)<sup>97</sup>.

Sendo um aspecto fundamental desta tese, persisto interrogando, aqui, o papel sensível e o caráter agentivo do som neste contexto de mobilidades, posicionando o sonoro no centro dos tensionamentos experimentados em campo etnográfico entre meus interlocutores. Colocando em relevo, então, experiências sônicas, teço um diálogo com

<sup>95</sup> “acts rupture or break given orders, practices and habitus” (ISIN, 2008, p.36).

<sup>96</sup> “Acts constitute actors who claim and assert rights and obligations, enact themselves as activist citizens and, in the process, differentiate others as those who are not (strangers, outsiders, aliens). Acts of citizenship are those acts through which citizens, strangers, outsiders and aliens emerge not as beings already defined but as beings acting and reacting with others. We have considered acts of citizenship as political in so far as these acts constitute constituents (beings with claims). But they are also ethical (as when answerable and responsible), cultural (as in the carnivalesque), sexual (as when pleasurable) and social (as in acts of affiliation, solidarity or hostility): in these ways they actualize or perform ways of becoming political. We define acts of citizenship as those acts that transform forms (orientations, strategies, technologies) and modes (citizens, strangers, outsiders, aliens) of being political by bringing into being new actors as activist citizens (claimants of rights and responsibilities) through creating new sites and scales of struggle”. (ISIN, 2008, p.39)

<sup>97</sup> Sayad (2008) diz que “El inmigrante pone en ‘peligro’ el orden nacional forzando a pensar aquello que es impensable, lo que no ha de ser o lo que no debe ser pensado para poder ser; fuerza a develar su carácter arbitrario (en el sentido en que la lingüística entiende la palabra: no necesario), a desenmascarar los presupuestos; fuerza a revelar la verdad de su institución y a actualizar las reglas de su funcionamiento. Por eso el inmigrante (y con él el emigrante) es un escándalo para todo el orden político –el orden político que lo hace un ‘inmigrante’ tanto como el que habla de él como su emigrante” (SAYAD, 2008, p. 106).

teorias que têm pensado os fluxos migratórios enquanto frentes que impactam e impõem desafios às sociedades, contextos e comunidades locais.

#### 4.1 Subjetividades sônicas *nas mobilidades e em mobilidades*

Em *Multidão e migrações: a autonomia dos migrantes* (2012), Sandro Mezzadra propõe compreender os movimentos migrantes enquanto movimentos políticos e enquanto comunidades políticas. Sua tese da “autonomia das migrações” se situa como uma “perspectiva de análise das ‘políticas de mobilidade’ – que enfatiza a dimensão subjetiva no interior das lutas e enfrentamentos que constituem materialmente o terreno dessas políticas” (MEZZADRA, 2012, p.73)<sup>98</sup>.

O contexto italiano do final da década de 1980, assim como o das décadas seguintes, dado o aumento significativo de migrantes que se deslocavam para aquele país, foram fundamentais para a elaboração da tese de Mezzadra. As alterações no cenário urbano e no mercado de trabalho, com suas novas dinâmicas de flexibilização e precarização tornaram, segundo o autor, o fenômeno das migrações um laboratório para que se interpretassem as novas composições e mobilidades do trabalho (ibid. p.71), e se interpretassem, de modo mais amplo, as relações entre migração e capitalismo e ainda as resistências e lutas que se formam no interior destes fluxos.

Desde os primeiros anos da década de 1990, o movimento migratório na Itália tem dado vida a uma extraordinária mobilização contra o racismo e em favor da “autorização de permanência” (em conexão com os movimentos dos imigrantes indocumentados em muitos outros países europeus); tem também se caracterizado por um protagonismo no conjunto das lutas sociais (a exemplo das lutas por moradia) e sindicais (MEZZADRA, 2012, p.71).

---

<sup>98</sup> Leonora Corsini (2007) em tese intitulada *Exôdo Constituinte: Multidão, Democracia e Migrações* na qual, baseada nos chamados estudos autonomistas italianos e na “autonomia das migrações”, diz que são as novas composições das migrações, os conflitos, as redes e agências que dão forma a estes fluxos contemporâneos. Corsini (2007, p.68), se referindo à publicação *Império* (2000) de Antonio Negri e Michael Hardt, diz que eles “desenvolvem a ideia de que os processos de globalização são também uma resposta a um ciclo de lutas e de movimentos sociais – nos quais poderiam ser incluídos os migrantes – que colocaram em xeque e destruíram materialmente a arquitetura dos estados nacionais”. Cabe sublinhar que para autores como Negri e Hardt as migrações são pensadas como uma nova classe política configuradas a partir de suas lutas. Na sequência, Corsini (p.68) situa que “com efeito, segundo os autores, o tecido ontológico do mundo globalizado é construído pela atividade “sem medida” da nova classe de trabalhadores que eles denominam multidão, e as migrações vão conferir uma materialidade a esta ontologia da globalização ao tornar o espaço comum. “O poder de circular é a determinação primeira da virtualidade da multidão, e a circulação é a primeira ação ética da ontologia contra-imperial (op. cit, p. 363)”.

Mezzadra afirma que é junto com uma série de outros pesquisadores, os quais têm atuações em diferentes lugares<sup>99</sup>, que a tese da autonomia das migrações passou a ser desenvolvida<sup>100</sup>. No fragmento a seguir, o autor apresenta algumas delimitações a respeito de sua tese:

Esta abordagem chama atenção para a irredutibilidade dos movimentos migratórios contemporâneos às “leis” da oferta e procura que supostamente governam a divisão internacional do trabalho e as políticas estatais que visam regular tais movimentos. Também coloca em destaque a excedência das práticas e demandas subjetivas que se manifestam acima e para além das “causas objetivas” que as determinam. Enfatizam ainda – como sustenta Ranabir Samaddar em sua pesquisa seminal sobre migrações transfronteira entre Bangladesh e Bengala – que com muita frequência “a decisão dos imigrantes de escapar das garras das relações sociais e das hierarquias e do poder entrincheirado em seu lugar de origem, em seu país ou cidade...é, na verdade, sua forma de resistir (SAMADDAR, 1999, p. 150)” (MEZZADRA, 2012, p.81).

Um interesse de Mezzadra reside em compreender, a partir desta perspectiva da autonomia das migrações, as “migrações irregulares”, as subjetividades e os modos pelos quais o controle opera nas fronteiras em contextos de migrações<sup>101</sup>. Assim, conceitos como integração (e suas implicações nas tentativas de delimitar quem está dentro versus quem está fora) e cidadania (e suas implicações em definir quem é cidadão versus quem não é) são explorados: “a abordagem da autonomia das migrações desloca o foco de atenção para a indefinição de qualquer fronteira clara entre dentro e fora que costuma ser logicamente pressuposta pelo conceito de integração” (ibid. p. 82).<sup>102</sup>

É neste deslocar de conceitos que estão presentes nos estudos mais clássicos sobre migração – aqui cabe mencionar a crítica a um nacionalismo metodológico (LOBO, 2012;

<sup>99</sup> Mezzadra cita, por exemplo, Moulner Boutang, Dimitris Papadopoulos e Vassilis Tsianos.

<sup>100</sup> Uma das primeiras versões foi experimentada por Mezzadra (2004) em *Capitalismo, migrazioni, lotte sociali: Appunti per una teoria dell'autonomia delle migrazioni*.

<sup>101</sup> Papadopoulos e Vassilis, revisitando a tese da autonomia das migrações, apresentam algumas observações sobre ela que são interessantes de considerarmos: “There is no space for romanticisation of nomadism and migration in the autonomy of migration approach. Migration grapples with the harsh, often deadly, realities of control. However, the point is migration is not just responding to them. Rather it creates new realities that allow migrants to exercise their own mobility against or beyond existing control. *In this sense, the autonomy of migration thesis is about training our senses to see movement before capital (but not independent from it) and mobility before control (but not as disconnected from it).*” (PAPADOPOULOS, VASSILIS, 2013, p. 184, grifo meu).

<sup>102</sup> Kanas e Castro (2017) dizem que “a literatura sobre cidadania imigrante reconhece que a cidadania é um conceito excludente, já que historicamente operou classificando sujeitos com e sem direitos. Por outro lado, a análise dos exemplos de atuação política de imigrantes em países em que não eram considerados como sujeitos políticos, faz emergir a cidadania enquanto exercício, que não precisa da permissão da autoridade de um Estado.” (KANAS; CASTRO, 2017, p. 93).

GLICK-SCHILER, MEINHOF, 2011) – que Mezzadra explora, portanto, um aspecto que reivindico como central para amarrar os fios sonoros-etnográficos-teóricos neste capítulo. Tal aspecto a que me refiro está contido, mais especificamente, em *Desafiando os limites de nossa imaginação política*, última seção de *Multidão e Migrações: a autonomia dos migrantes* (2012).

Neste ponto, Mezzadra aborda a definição política da condição migrante, e delineando estes fluxos migratórios enquanto movimentos sociais lança algumas perguntas: “de que maneira podemos e deveríamos interpretar politicamente as lutas dos migrantes? Em que perspectiva essas lutas se inscrevem, aqui e agora?” (p.94). Na intenção de apontar os limites de nossa imaginação política, Mezzadra desenvolve seu argumento em diálogo com Jacques Rancière e Bonnie Honig, especificamente nos livros *O desentendimento* de Rancière e *Democracia e o estrangeiro* de Honig.

Focalizo as menções à Honig:

Fazendo uma crítica bastante convincente da homologia entre a imagem “xenofílica” do estrangeiro como alguém que tem algo a oferecer, e da imagem “xenofóbica” do estrangeiro interessado em “tomar” algo da sociedade que ele ou ela escolhe para viver, Honig inverte os termos e propõe que pensemos este “tomar” como aquilo mesmo que os imigrantes têm a nos oferecer (HONIG, 2001, p. 99). Em outras palavras, as práticas pelas quais, de acordo com a autora, a cidadania dos migrantes se expressa (mesmo nas condições de exclusão radical da cidadania juridicamente codificada) são vistas como questionadoras das bases estruturantes da própria democracia. (MEZZADRA, 2012, p.95).

Com estes enquadramentos em torno da ideia de que movimentos e ações dos migrantes questionam estruturas sociais locais, proponho aproximarmos tais articulações às experiências sonoras neste contexto migrante o qual tenho etnografado. Nessa direção, evidencio, também, algumas perguntas: como posicionar os modos através dos quais a dimensão sônica está imbricada nestas questões impostas e colocadas em jogo pelos grupos haitianos no Brasil? Ou ainda: de quais formas tal dimensão sônica tem protagonizado estes encontros e tensionamentos entre grupos migrantes e sociedades e indivíduos locais?

Na sequência do seu argumento em torno de uma imaginação política que seria desafiada, e tecendo um diálogo entre autores, Mezzadra diz que “a referência à Rancière é explícita no trabalho de Honig, em sua concepção de política em que as reivindicações

daqueles que não pertencem, “na perspectiva do regime de ‘polícia’, é que vão promover o surgimento de novos direitos, poderes e visões” (HONIG, 2001, p. 101)<sup>103</sup>.

Coloco, com isto, em relevo a expressão “aqueles que não pertencem”: no meu campo de pesquisa, ainda que todos os interlocutores tenham acesso às necessárias documentações para permanência no Brasil, a expressão “aqueles que não pertencem” chama atenção porque pode ser situada como uma categoria que tem sido acionada pela sociedade brasileira/receptora nos espaços de tensionamento na tentativa de reforçar uma condição na qual aquelas pessoas em mobilidade estariam (de uma perspectiva local) à margem de uma cidadania, sem os direitos de reivindicá-la ou praticá-la. “Aqueles que não pertencem” era enunciado em campo, sobretudo, nos momentos de tensionamentos provocados pelo sonoro.

Ainda sobre a citação anterior trazida por Mezzadra, o autor diz que “é difícil resistir à tentação de ler a referência à ‘parte dos que não fazem parte’ pelas lentes das lutas dos *sans-papiers*<sup>104</sup> de 1996” (ibid. p. 95), e a este respeito diz que “o próprio Rancière autoriza este tipo de leitura ao destacar como os ‘migrantes’ constituem sujeitos relativamente novos na França”.

Frente a isto, cabe sublinhar que Mezzadra vai delineando a constituição de uma comunidade política no interior destes movimentos migrantes e, nesta elaboração, se torna central o argumento de que deslocamentos migrantes politicamente produzem e friccionam algo: “a imagem da ‘comunidade política’ que se configura aqui é uma imagem que poderíamos dizer que desafia a nossa imaginação política” (ibid. p. 95).

Outra vez em diálogo com Rancière, e agora também com Étienne Balibar e Engin Isin, Mezzadra dirá:

A comunidade política, diz Rancière, “é uma comunidade de interrupções, de fraturas, pontuais e locais, pelas quais a lógica igualitária vem separar de si mesma a comunidade policial” (RANCIÈRE, 1998, p. 137). No que tange às migrações, esta é uma perspectiva que casa perfeitamente com o itinerário de pesquisas de Étienne Balibar, desde seu início de envolvimento teórico e político apaixonado com as lutas dos *sans-papiers*, o que o levaria a propor a fascinante figura da “cidadania insurgente” e do migrante como “híbrido” de ator político e atravessador de fronteiras (BALIBAR, 2010). Converte também para as práticas políticas e teóricas que vimos desenvolvendo no âmbito da abordagem da autonomia das migrações,

<sup>103</sup> Aqui a noção de “polícia” se conecta, segundo Mezzadra, ao modo como Rancière se aproxima dos trabalhos de Michel Foucault.

<sup>104</sup> Mobilização migrante criada em 1996, “movimento dos indocumentados”, formada em sua maioria por migrante de países Africanos. (GABAY PIAI, Migramundo, 2022).

particularmente, vale repetir, no que concerne ao conceito de cidadania. Tentamos de certa maneira distinguir um movimento de cidadania de seu arcabouço jurídico e institucional, enxergando o movimento de lutas dos migrantes na perspectiva das práticas de cidadania que possibilitam, em suas experiências diárias, aquilo que Engin F. Isin (2008) chama de “atos de cidadania”. Esses atos são descritos como “aqueles que inevitavelmente envolvem um rompimento dos hábitos” (ISIN, 2008, p. 18). A abordagem da autonomia das migrações se interessa particularmente pelos momentos em que os migrantes exercem diretamente seus direitos através de práticas de cidadania (MEZZADRA, 2012, p. 96).

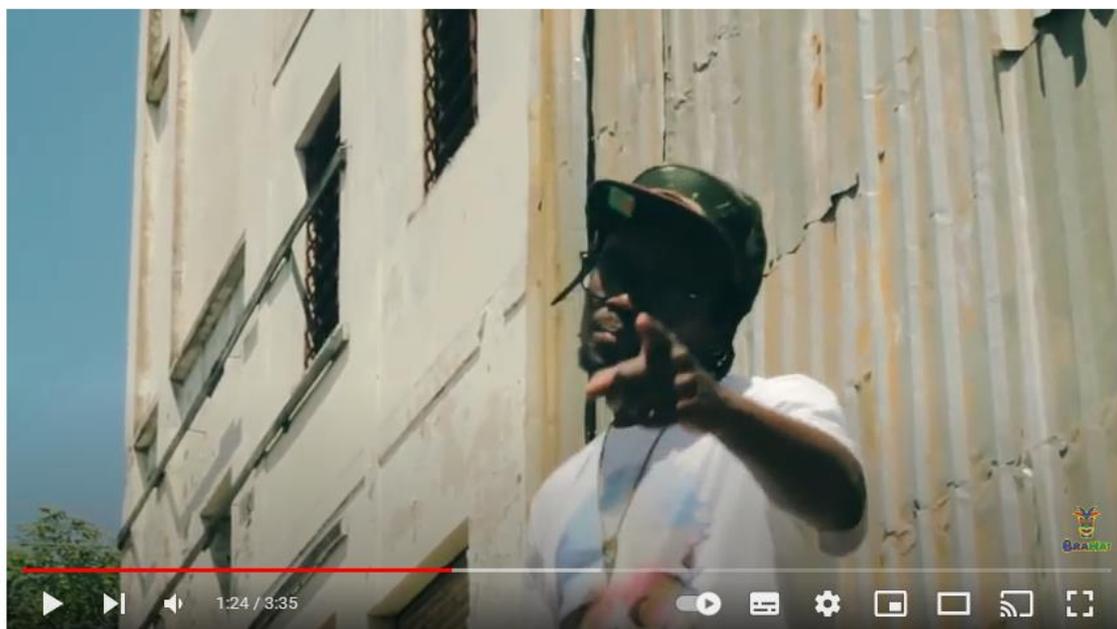
Com este quadro de referências e conceituações apresentados até aqui, proponho uma aproximação ao trabalho do antropólogo haitiano Handerson Joseph (2015; 2017; 2020; 2021) que vem investigando a diáspora haitiana. Joseph, ao abordar as migrações haitianas na América Latina tem produzido uma leitura que contesta estudos feitos sob a ótica de um nacionalismo metodológico (LOBO, 2012; GLICK-SCHILER, MEINHOF, 2011) e tem proposto um entendimento para os recentes fluxos haitianos ao redor do mundo que pense tais deslocamentos a partir de perspectivas migrantes.

Ao abordar as migrações caribenhas e africanas ocorridas nas últimas décadas nas Américas, Joseph sublinha os efeitos políticos, sociais e culturais nos territórios de destino. A proposta de Joseph reafirma a ênfase nos protagonismos, produções de subjetividades e nos desafios colocados às sociedades locais. Nesta proposta de virada interpretativa, Joseph nos tem suscitado considerar (faço um movimento de trazer seu trabalho, aqui, para o campo da etnomusicologia) o quanto a dimensão sonora musical tem, de alguma forma, estado em sintonia com os movimentos, associativismos e novas produções (tensionamentos, presenças) migrantes haitianas no Brasil.

Proponho considerarmos em termos sônicos, portanto, as questões colocadas por Joseph (em torna da sua perspectiva da *negrización de las migraciones*) quanto aos agenciamentos, redes e associativismos. Refiro-me a consideramos o quanto os shows e festas haitianas, seus projetos musicais, as colaborações com artistas brasileiros, as instalações de estúdios no Brasil, os coletivos e bandas, as canções, letras, beats, rimas e videoclipes, participam das constituições de pertencimentos nos fluxos ao longo das cidades brasileiras de destino. Sugiro, em última análise, considerarmos tais práxis sonoras enquanto cidadanias insurgentes ou enquanto atos de cidadania. Como modulações destes termos, podemos pensar em práxis sonoras insurgentes ou práxis sonoras migrantes.

## 4.2 Presenças sônicas na cidade

Figura 21 – Videoclipe Meu desabafo de Malko J.



CHAPECÓ  
Desabafo | Malko J

Fonte: printscreen do videoclipe “Meu desabafo” de Malko J. (2018).

Logo que cheguei na cidade de Chapecó, no início de 2017, ouvi falar do trabalho do artista Malko J. Malko é um jovem rapper e DJ natural da capital haitiana Porto Príncipe e que vive no estado de Santa Catarina há cerca de dez anos. Neste momento em que conheci sua música ele recentemente havia lançado o vídeo clipe de “Meu Desabafo”, cujas gravações haviam sido feitas em diferentes locais públicos da cidade, sendo o mais emblemático deles o estádio de futebol do time local Chapecoense<sup>105</sup>. Naquela altura, se passavam poucos meses do trágico acidente do avião da equipe<sup>106</sup>. Este vídeo de Malko J. se inicia com sua fala: “Força, Chape! Força, Chape!”<sup>107</sup> e com sua performance nas imediações do estádio.

No capítulo 2 mencionei meu primeiro contato com o trabalho do Malko J., através de seu rap *Meu Desabafo*, composição que se relaciona afetivamente com a cidade de Chapecó ao mesmo tempo em que tece fios poéticos que se conectam com o Haiti. Naquele momento em que o conheci, sua música reverberava e circulava pela cidade.

<sup>105</sup> Trabalho já mencionado no capítulo 2.

<sup>106</sup> Em 28 de novembro de 2016 o avião que levava a equipe de futebol Chapecoense caiu próxima à cidade de Medellín, Colômbia.

<sup>107</sup> “Chape” é o modo como o time Chapecoense é popularmente chamado.

Posterior a este encontro, passei a acompanhar pelas redes sociais suas novas composições e projetos. Entre elas, *Terra de Coronéis*<sup>108</sup> me chamou bastante atenção, pois ela tematizava aspectos da cidade que eu estava, ao viver ali, descobrindo cotidianamente. Ainda que de posições diferentes das de Malko J., eu ia experienciando uma Chapecó com uma política urbana de silêncio, por meio de histórias de pessoas próximas, amigos e colegas que me contavam sobre históricos de repressão na cidade.

*Terra de Coronéis* foi criada em parceria com um coletivo de rappers da cidade, o Sociedade Rap de Rua (SRR) e sua letra retoma um determinado histórico da cidade (recontando um assassinato na praça principal, na metade do século XX), ironiza o slogan de cidade agroindustrial e de cidade do trabalho atribuídos a Chapecó, e aponta uma face xenófoba e racista local. Sendo este rap dividido em duas partes, a primeira é cantada por Cristian do grupo Sociedade Rap de Rua, e a segunda por Malko J.:

### [Parte 1]

O Brasil é meu lugar mesmo com tudo bagunçado  
 Aqui já não é mais só futebol, carnaval  
 Multi territorial, cultural, racial, multinacional, o animal irracional  
 Governo sangue suga até corrupção astral  
 E quem se salva nessa guerra na luta pelo poder  
 E quem só quer poder trabalhar sem sofrer  
 E quem veio pra cá atrás de uma vida melhor  
 E sente a dor desse maldito algoz  
 Chegar numa entrevista e a humilhação de ser barrado porque quando  
 te ligaram tu não disse que era afro  
 É lamentável, o câncer não curou do passado  
 Olha o estrago que as mentes do passado ainda causam  
 E trazem a lembrança da barbárie  
 Os irmãos queimados vivos por um bando de covardes que levam os  
 nomes de praças e ruas  
 Difamando o povo e reprimindo a luta  
 Sentimento verdadeiro é o amor pelo dinheiro

---

<sup>108</sup> Terra de Coronéis de Malko J. e Sociedade Rap de Rua  
<https://www.youtube.com/watch?v=75nm2AiOOCw>.

O ódio e a ganância são os pilares do templo  
 Com milhões de fiéis adorando o demônio e beijando seus pés  
 SP, SC<sup>109</sup> a história é a mesma  
 Safado de barriga cheia roubando merenda  
 Capital da agroindústria, turismo de negócio, colono escravo no  
 “migué” que era sócio  
 E patrocinam o time, financiam campanha, trabalhador explorado já não  
 tem esperança  
 Inventam a crise mas tudo milionário, pro povo se humilhar, aceitar  
 qualquer salário  
 Artimanhas que vão da prefeitura ao senado, montando o verdadeiro  
 crime organizado  
 Morador despejado, índios executados, sem terra ocupa onde impera o  
 descaso  
 Estudante espancado, professor humilhado pelo direito da escola e  
 condição de trabalho  
 De que adianto o poder se o espírito é fraco?  
 De que adianta a luz e os olhos fechados?  
 Se o povo não lutar vai viver sufocado, na terra dos coronéis que  
 comandam o estado

## **[Parte 2]**

É um rapaz caribenho, latino americano  
 Eu sei que os povos sofrem e eram escravizados  
 Os negros indignados, indígenas, caboclos, muitos foram matados,  
 calados  
 Haha Vamos seguindo, haitiano ainda é assassinado, discriminado  
 Não somos coitados porque somos Toussaint, Dessalines, Pétion  
 Somos humilhados porque aqui não tem ninguém que nos represente  
 Imigração no Brasil a cada dia fere nosso orgulho  
 Dão vinagre por água ao negro, e empresário paga metade de um salário  
 mínimo

---

<sup>109</sup> Respectivamente as siglas dos estados de São Paulo e Santa Catarina.

Um sorriso falso é o pagamento do trabalho  
 Achar serviço é fácil, mas na hora da entrevista por causa da cor da  
 nossa pele eles matam nosso currículo  
 Caraca, século 21 ainda tem o preconceito, até na procura do trampo  
 tem um conceito  
 A cidade é um campo, quem fica em pé tá no comando  
 Sou preto, sim! Abordagem fora da lei eu não aceito e nem me calo  
 E prefiro voltar do que trabalhar pela força na escravidão moderna por  
 mão de obra  
*I'm to be haitian, valeu!*

Figura 22 – Imagem de Terra de Coronéis de Malko J. e Sociedade Rap de Rua



Fonte: printscreen do vídeo no youtube para a música Terra de Coronéis, de SRR e Malko J. (2017).

Malko J. e o coletivo Sociedade Rap de Rua (SRR) evidenciam, tanto diretamente na música quanto nos seus discursos em torno dela, uma cidade migrante e, nela, as vivências recentes de sujeitos e comunidades migrantes. Eles apontam uma cidade com um histórico de migrações que remontam àquelas ocorridas no final do século XIX por, por exemplo, italianos, alemães, poloneses e ucranianos, em um período em que nacionais desses lugares se deslocaram principalmente para a região Sul do país. Malko e o SRR apontam uma cidade industrial que oferece empregos precários, apontam o preconceito da cidade e mencionam um assassinato em praça pública pelos “coronéis daquela terra”. O episódio em questão envolve o linchamento e tortura de quatro pessoas ocorrido em

1950, caso que, de muitas formas, ainda ronda o cotidiano e imaginário local e foi retratado recentemente no documentário *A primeira pedra* (2018), de Vladimir Seixas, e no livro *O linchamento que muitos querem esquecer* (2013) de Monica Hass.

Malko J., diferente de outros músicos interlocutores desta etnografia, tem uma circulação mais ampla no circuito de música local, especialmente na cena de rap, participando da organização de batalhas de MC's e de festas como DJ em boates centrais. Sobre o rap em questão, Malko me diz que com essa música passou a sofrer abordagens policiais mais violentas, atribuindo isto ao teor de provocações que a música contém, expõe e sonifica.

**[Malko J]** — Pela música eu fui abordado de uma forma dura. Depois disso me escondi por um tempo.

**[Daniel]** — A música ficou conhecida, né?

**[Malko J.]** — Sim, o “Terra de coronéis” tá na boca da gurizada, né. A música viralizou no youtube, porém a música viralizou no *whatsapp*, eu lembro que todo mundo compartilhava, e tocava todo domingo nos rolês, programas locais, então a música ficou bem famosa em Chapecó.

As perseguições racistas e xenófobas sofridas até aquele momento se tornavam, então, mais carregadas diante das performatizações deste rap. Nesta mesma direção, Cristian, co-autor do rap, me diz que passou a ser comum receberem intimações e ameaças da polícia local. Ele diz que este tipo de violência se deu até um determinado ponto em que passaram a ser inibidos ou constrangidos, na medida em que esta música tornou mais visível/audível a cena rap e a própria questão migratória. Parece-me interessante que este tipo de violência, de certa forma, arrefeça na medida em que as questões amplificadas pelo rap são postas no debate público.

**[Cristian do SRR]** — Esse som...quando foi lançado esse som, nossa! aí foi perseguição total. Só que aí eles pararam, né, porque a gente começou a explicar e tal, e aí se eles fizessem alguma coisa contra nós, ia cair a casa pra eles também. Então acabaram deixando quieto.

A perseguição que ambos relatam, sugiro ser emblemática de um espaço de tensão que a composição cria. Ao mesmo tempo, as experiências em torno dessa música também

remetem a um episódio ocorrido alguns anos antes deste lançamento de Malko e SRR, e que se deu em torno do livro de Hass (2013), mencionado anteriormente, o qual aborda esse mesmo histórico violento da cidade.

Assim como ouvi, logo que cheguei naquela cidade, a música de Malko ser comentada na cena musical, ouvi também notícias em torno do lançamento deste livro. Ataques eram endereçados à autora por ter recolocado, publicamente, o mesmo linchamento que era mencionado, agora, na música de Malko e do SRR. Tais ataques eram explicados, então, pelo fato do livro evidenciar uma elite que atravessa passado e presente local. As perseguições acionadas pela performance de *Terra de Coronéis* receberiam, por sua vez, estas mesmas explicações, tal como me dizem Malko e Cristian.

Tenho indicado, aqui, os espaços de tensão que esta música produziu e cabe salientar os múltiplos elementos que ela coloca em jogo: uma história local, migrações contemporâneas e históricas, trabalho, classe e questões étnico-raciais. Nesse sentido, seguindo a noção de nexo, tal como elaborado pelo etnomusicólogo ganense Kwabena Nketia (1962), podemos dizer que este rap está operando como um nexo entre subjetividades coletivas e individuais e entre experiências do passado e do presente. Como proposto por Nketia, nexos indica “um meio de conexão ou simultaneidade entre domínios – que de outra forma seriam distintos institucionalmente (e analiticamente) – trazidos juntos para dentro da estrutura do evento musical”<sup>110</sup> (CHERNOFF, 1989, p.2). Creio que as experiências em torno desta criação recolorem questões que são, agora, enunciadas também por um artista haitiano. Creio ainda que experiências em torno deste rap complexifique a trama étnico-racial, política e econômica que compõe a cidade e insira novas camadas de entendimento quanto às noções de pertencimento e cidadanias insurgentes articuladas pelo sonoro.

Com o alargamento do que, nas últimas décadas, tem-se entendido como sonoro e como escuta – tal como tem feito, por exemplo, Ochoa (2014; 2019), Kun (2016) e Goodman (2010) – tenho considerado, então, como a dimensão sônica mobiliza tais questões. Assim, pensando a cidade também como um espaço sônico (REYES, 2012, 2019; CAMBRIA, 2022) em que territórios acústicos são produzidos, interessa, aqui, considerar como ocorrem as negociações de novas cidadanias. Nesse caminho, autores

---

<sup>110</sup> Esta tradução, não publicada, foi feita em 2011 pelo Grupo de Estudos Musicais (GEM) ligado ao Programa de Pós Graduação em Música da UFRGS. Foi traduzida coletivamente por Paulo Muller, Ivan Paolo, Marília Stein, Luciana Prass, Paulo Murilo, Mario Maia, Leonardo Cardoso e Maria Elizabeth Lucas.

como Andrisani (2015)<sup>111</sup> e McMahon (2017)<sup>112</sup> tem se referido a uma ideia de cidadania sônica.

Ao mesmo tempo em que os discursos musicais e os discursos em torno deste rap de Malko e do grupo SRR apontam para um campo de enfrentamento, tal como venho apresentando, ainda assim, apontam também para uma expansão das redes de contato e para novas visibilidades e amplificações: 1) das migrações na cidade, 2) das migrações haitianas no Brasil, 3) das práticas sônicas de artistas haitianos, 4) do rap local na cidade de Chapecó. Cristian diz que a parceria entre o SRR e Malko J. abriu a possibilidade de diálogo com a comunidade haitiana na cidade e ainda com um público que, segundo ele, não se relacionava com o rap local antes desta performance específica.

**[Cristian do SRR]** — Acredito que essa música foi um marco pra Chapecó, pra firmar mesmo a questão do rap na cidade. Muita gente que não curtia rap gostou dessa música, elogiou, começou a curtir rap a partir desse trabalho, isso que foi bom. Muita gente falava “bah não curtia muito rap e depois que escutei aquela música de vocês comecei a escutar outras letras”... pessoal vindo pedir referências de outras músicas...porque é difícil, você não tá no meio, ali, não se interessa muito pela cultura, você vai ouvir 2, 3 músicas que não te agradem, enfim, pessoal começou a se interessar mais pela cultura, os eventos foram mais intensivos, as casas de shows se abriram mais prá nós, também, então foi bem interessante.

Sua fala chama atenção para a visibilidade que a música rap na cidade passa a ter a partir de “Terra de Coronéis”; para uma escuta local direcionada à questão migratória; e para uma música que passa a circular em setores educacionais e políticos na cidade, pois este rap e suas questões foram desdobradas em conversas e encontros em escolas, universidades e, de forma mais ampla, no debate público.

---

<sup>111</sup> “I refer to these everyday moments using the term *sonic citizenship*, which I define as the communal production of acoustic spaces by those without sustained access to political power.” (ANDRISANI, 2015, p. 5).

<sup>112</sup> “In this essay, I explore how citizenship – as a co-constitutive act of performance – can be (re)sounded and unstuck in performance, specifically within plays and theater spaces where audiences have the potential to take up the themes of the play.” (MCMAHON, 2017, p. 204).

**[Critian do SRR]** — A cena aqui de Chapecó aceitou muito bem [esse rap em questão], foi muito bem aceito, teve alguns eventos que a gente fez que, por conta do Malko, a gente conseguiu se aproximar bastante do pessoal do Haiti [...] A gente foi nas escolas, chamaram a gente nas universidades pra falar sobre a música, fizeram trabalho sobre a música, enfim, foi bem interessante, foi bem proveitoso, posteriormente, pelo resultado que deu, como isso se espalhou.

Tomando os territórios desta cidade e o quanto as migrações contemporâneas os tem reconfigurado, faço uma aproximação com o que Ana Hofman e Srdan Atanasovsky (2017) apresentam sobre contextos de disputas e grupos minoritários. Autora e autor mencionam o caso de um coral na capital Liubliana, Slovenia, cuja proposta é ocupar a cidade através de apresentações em espaços públicos. A base do coral são repertórios musicais que se relacionam com determinados códigos militantes, com “canções políticas” e com registros que fizeram parte de diferentes lutas e resistências.

Hofman e Srdan dizem que, desse modo, este coral busca “reintroduzir histórias marginalizadas/‘escondidas’ da cidade (de mulheres, migrantes, refugiados etc.) no seu mapa e revelar paisagens urbanas ‘inapropriadas’” (HOFMAN, ATANASOVSKY, 2017, p.95)<sup>113</sup>. Memórias sonoras são abordadas pelos autores como sendo intervenções naqueles territórios pós dissolução da Iugoslávia. Referem-se àquelas ações sônicas em torno do coral como modos de participação política no enfrentamento às políticas urbanas de silenciamento.

No caso em torno da música de Malko J. e do coletivo Sociedade Rap de Rua, ao mesmo tempo em que apresentam e reafirmam questões que se referem às migrações do século XXI, sobre ser negro migrante naquela cidade, trazem à tona um panorama profundo daquela cidade. Mais do que recolocar estes episódios históricos em cena (recolocar o “inapropriado”, em uma menção à Hofman e Srdan), as articulações produzidas em torno deste rap atualizam questões ligadas ao racismo brasileiro e à experiência haitiana e migrante negra no Sul do Brasil nestas primeiras décadas do século XXI.

---

<sup>113</sup> “Their mass singing aims to reintroduce “hidden”/marginalized city histories (of women, migrants, refugees, etc.) on the city map and reveal “inappropriate” city soundscapes.” (HOFMAN, ATANASOVSKY, 2017, p. 95).

A música coloca em relevo essa experiência migrante recente e, diante disto, estabelece pontos de contato e pontos de tensionamentos. Por pontos de contato me refiro a rede criada por Malko entre rappers e outros artistas no Brasil, e por pontos de tensionamentos me refiro aos efeitos violentos amplificados pela performance dessa composição. Creio que, de modo amplo, a migração haitiana seja colocada no debate público através, também, da performance do rap de Malko J. e SRR.

**[Cristian do SRR]** — A participação do Malko foi uma participação essencial pro som, partiu dele a vontade de fazer esse trabalho, então com tudo aquilo que tava acontecendo, a questão do preconceito aí, né...foi bem no início da migração do pessoal do Haiti, no pós terremoto que devastou o país...eles foram mal aceitos principalmente aqui no sul do Brasil, que tem uma hegemonia branca europeia, então o pessoal aqui ainda é bastante racista, a gente percebe isso, no olhar das pessoas, então a participação dele foi essencial pra tá falando sobre a questão do racismo, da migração, mostrando que aqui somos todos migrantes, né, os próprios descendentes de europeus que tão aqui hoje, né, são migrantes que vieram fugidos da guerra, ninguém é dono. Acho que os únicos donos dessa terra são indígenas

Finalizando esta primeira seção do capítulo, menciono a imagem utilizada por Malko e Cristian na divulgação da música. No vídeo, enquanto a letra da música é mostrada em sincronia com o som, há, ao fundo, a imagem dos dois artistas olhando para uma conhecida estátua de Chapecó, o monumento “O Desbravador” que simboliza, no histórico local, os processos de espoliação na região. O monumento, que no vídeo aparece coberto de sangue, fica localizado ao lado da igreja da praça central, território que já figurou outras vezes nesta tese. No vídeo, Malko está cobrindo o rosto com um lenço estampado com a bandeira do Haiti.

**[Cristian do SRR]** — A questão do desbravador é isso, pra mim eu olho pra ele e vejo ele coberto de sangue, né? Por todas as mortes que ocorreram, as chacinas que ocorreram com os indígenas, é um retrato da Guerra do Contestado, aniquilamento de uma parte da população que teve suas terras roubadas [...] Por isso o nome *Terra de coronéis*, porque

começou a aparecer os coronéis do poder, aqueles que detinham o poder, por conta de posses e tal, pelo apoio político que tinham...eram os representantes do poder aqui, né.

\*\*\*

Na metade de 2019 participei como instrumentista em show do músico *Pitit Guerline Nan*, rapper haitiano já mencionado nos capítulos anteriores. Neste show, eu havia feito a mediação para que ele entrasse na programação de uma feira independente que aconteceu na praça central. Com isto, ele me convidou para acompanhá-lo como tecladista.

Neste show, tocamos suas músicas – raps e konpas cantados em crioulo haitiano, ele na voz e disparando as bases e beats em um notebook, e eu com um sintetizador. Além de suas composições, ele escolheu algumas músicas brasileiras para incluir no setlist, algumas das quais ele havia conhecido através de Leo Kin que havia chegado antes dele no Brasil e estava a mais tempo em contato com a música brasileira. Uma destas músicas brasileiras que compuseram a performance deste dia é uma conhecida canção radiofônica brasileira do grupo mineiro Jota Quest, intitulada O Sol. Até então eu nunca havia tocado tal música, embora já a conhecesse bem.

Desde que *Pitit Guerline Nan* me apresentou a ideia de fazermos uma versão, algo que sempre me chamava a atenção era o quanto os versos daquela canção me pareciam ganhar outros contornos e significados na sua interpretação: “Hey dor, eu não te escuto mais / você não me leva nada / Hey medo, eu não te escuto mais / você não me leva nada / E se quiser saber prá onde eu vou / prá onde tenha sol / é prá lá que eu vou”.

Figura 23 – Show de Pitit Guerline Nan, praça central de Chapecó



Fonte: foto de Joseana Stringini, centro de Chapecó (2019).

Na imagem anterior estamos no palco na praça central da cidade, com os prédios da Polícia Militar e do Museu Municipal ao fundo. Nesta mesma praça fica localizado o monumento mencionado anteriormente e que figura no vídeo de Malko J. e do Sociedade Rap de Rua.

No dia do evento “Cansei, vou viver de arte” (título que ironiza um modo de sobrevivência, ou das impossibilidades de sobrevivência, com arte no país), após a performance de *Pitit* na praça, um músico local que eu havia acabado de conhecer veio até mim comentar nossa apresentação. Em um tom de desaprovação, disse-me que “música Africana, ok, mas essa música do Jota Quest não dá”. Com um background da música instrumental/jazz, aquele músico local, de alguma forma, nos apresentava o entendimento dos limites entre repertórios, cenas e nichos musicais e sua fala operava através de interdições, estigmatizações e imaginários de uma “música africana” ou “música caribenha” (neste caso ele utilizou o primeiro termo, se referindo às composições de PGN como “música africana”).

Quando me refiro aos limites contidos na fala deste músico local, quero sugerir que estes limites são evidenciados justamente a partir da inserção e participação de

músicos migrantes nestas cenas musicais. Por não manejarem completamente os códigos locais das cenas e discursos musicais, percebo meus interlocutores transitando (de um modo que sugiro ser exploratório-experimental) entre repertórios e sonoridades, o que entra em atrito, então, com as noções locais destas fronteiras e de como elas são entendidas e delimitadas. É como se a presença destes músicos alargasse tais fronteiras, tornando mais complexas as camadas de escutas e práticas sonoras.

Percebo situações semelhantes ocorrendo em torno das performances da banda Valide Konpa que tem incorporado músicas sertanejas ao seu repertório de konpas. Pois percebo que o movimento destes músicos haitianos em direção a estas sonoridades acaba por afastar certo público *alternativo/universitário* que em um primeiro momento havia se interessado pela banda. Interesse este que é atravessado pelos imaginários de, novamente, uma “música africana/caribenha”, tanto visual quanto sonoramente.

Com relação à dimensão visual, creio que caiba considerar, por exemplo, o caso de artistas brasileiros como *Luedji Luna*, *Emicida* e *Rincon Sapiência*<sup>114</sup> que em determinados momentos de suas carreiras artísticas fazem uso de um figurino específico ligado à signos e elementos afro-brasileiros, afro-americanos, africanos, etc. Entre meus interlocutores, como é o caso de PGN e da banda Valide Konpa, seus figurinos de show, no entanto, costumam ser roupas personalizadas com o nome da banda/artista usadas por todos os integrantes.<sup>115</sup>

---

<sup>114</sup> Artistas negros da nova cena musical brasileira.

<sup>115</sup> Em alguns shows da Valide Konpa, a arte da camiseta era produzida pelo irmão de Ol Mix, vocalista do grupo, que estava no Haiti e confeccionadas em Chapecó, o que sublinhava uma rede internacional na organização dos shows. É comum, também, que beats ou cartazes de show sejam produzidos no Haiti.

Figura 24 – Cartaz do show da banda Valide Konpa



Fonte: printscreen do perfil da Secretaria de Cultura de Chapecó, Instagram, dez. 2019 (2019).

Músicos caribenhos – negros – haitianos naquela cidade ativam um imaginário que é ligado a sonoridades, gestos e vestimentas particulares e que não são exatamente correspondidos nas suas performances. Alguma coisa acontece, portanto, quando esses artistas passam a propor outras aproximações e escolhas sonoras, as quais subvertem ou afetam tais imaginários e códigos locais.

Ligado a isto, creio que um diálogo pode ser feito com aquilo que Hermano Vianna (1990) colocou a respeito de como o funk carioca foi interpretado por uma elite cultural que acionava termos como “indústria cultural” ou “cultura de massa” para tentar explicar uma música que, da perspectiva desta elite cultural, estaria sendo forçosamente “imposta ao povo”. O que quero dizer é que há paralelos entre o que Vianna apontou em seu trabalho e o que percebi etnograficamente: a incapacidade de determinados setores da sociedade considerarem legítimas certas práticas culturais/artísticas/musicais. No caso do konpa haitiano, meus interlocutores ainda apontam certas proximidades dele (o konpa) com o gênero sertanejo, especialmente a sua variação que, nas últimas décadas, ficou conhecida como sertanejo universitário. Não apenas percebem/ouvem tais proximidades entre tais gêneros como as colocam em ação em suas performances. O discurso ativado por setores elitistas/alternativos/universitários locais estariam ligados, então, também a deslegitimação destas aproximações articuladas por meus interlocutores.

Em conversa com Leo Kin – que se entende como um músico do reggae mas que teve sua iniciação musical no konpa, ainda no Haiti – ele diz que o konpa é como a

lambada, gênero que ficou popular no Brasil no início da década de 1990. Ele exemplifica isto mencionando uma música da cantora baiana Ivete Sangalo chamada Lambada, e diz que tal música é, de fato, um konpa.

Neste aspecto, o que nos interessa, aqui, não é adentrar em uma discussão a respeito das características dos gêneros musicais e das suas fronteiras, mas sim o quanto uma música tal como o konpa está articulada a determinadas marcas sonoras que faz com que uma “escuta brasileira” depreciativamente a aproxime do pop, do sertanejo universitário, da música romântica e da música brega.

Do ponto de vista etnográfico, percebo que, atrelado à xenofobia e racismo das escutas locais, há aspectos que estão ligados ao “modo como esta música soa” (aqui sublinho as aproximações com outras músicas brasileiras feitas pelas escutas locais), e que dão forma a um desinteresse por estes músicos migrantes na cidade. Temos, então, dois aspectos: escutas locais que aproximam as músicas/sonoridades haitianas a gêneros musicais já estigmatizados no Brasil, e escutas migrantes que desejam se aproximar de ritmos e gêneros locais.

Ainda assim, como uma camada sobreposta a esta anterior, percebo o movimento de grupos migrantes em direção às sonoridades “inesperadas” os colocando mais próximos de outros grupos locais cujos trabalhos se desenvolvem entre músicas e sonoridades também estigmatizadas, como o rap e o funk. Aproximações estas que se mostram mais promissoras (possibilidades de parcerias musicais, produções colaborativas, organizações de festas, etc.), e que escapam dos imaginários locais que se apresentam como silenciadores de novos arranjos sonoros e políticos.

Da perspectiva de uma escuta local, creio que o gênero musical konpa haitiano seja menos contemplado neste imaginário afro caribenho no Brasil por soar “mais pop”. Parece-me que esse gênero se encaixa, partindo desta escuta local, menos dentro de um discurso sonoro das “raízes” e mais dentro de um pop feito no Brasil, e que se conecta, por exemplo, mais facilmente ao funk, à música romântica e sertaneja, como mencionei anteriormente. Sugiro, assim, que estas aproximações acabam por afastar determinado público cujas escutas são atravessadas por determinado imaginário afro caribenho.

Nesse sentido (quanto ao konpa, mais especificamente), é interessante notar como Gage Averill (1997) aborda tal música em seu trabalho. Há em *A day for the hunter, a day for the prey: popular music and power in Haiti* uma ênfase na música de raiz (*mizik rasin*) e naquilo que o autor denomina como música política na história recente do Haiti. Nesta lista de gêneros e estilos musicais incluídos não aparece o konpa, ao menos não

enquanto uma música de “resistência” e “engajada” (para usar dois termos importantes na sua tese), ou tampouco quando situa a “música como um meio de negociação e comunicação de poder” (AVERILL, 1997, edição kindle 2979-2981).

O indigenismo, o noirismo, o vodou-jazz, o *kilti libete*, o mizik angaje e o mizik rasin, todos se valeram desse reservatório de elementos tradicionais para construir um arsenal de significação musicopolítica capaz de atender às necessidades dos movimentos de resistência, oposição e contracultural (AVERILL, 1997, edição do kindle 2972-2974)<sup>116</sup>

Segundo Averill, a música konpa, diferente dos demais gêneros e estilos listados, estaria relacionada ao período da ditadura da família Duvalier no país, que governou entre 1957 e 1986. O autor aponta que este gênero musical foi o primeiro no Haiti a se desenvolver inteiramente dentro do mercado da “música comercial”, e teria sido impulsionado e patrocinado pelos governos ditatoriais:

Papa Doc Duvalier [François Duvalier, que foi presidente do Haiti entre 1957 e 1971] manipulou todo o inventário cultural nacional para um objetivo abrangente: alcançar e manter o poder total. É uma das pequenas ironias da história musical haitiana que a chegada ao poder de um regime "revolucionário" e noirista ajudou a eclipsar a popularidade do Vodou-jazz em favor de um konpa-direk importado e assiduamente apolítico. (AVERILL, 1997, edição do kindle 1637-1639).<sup>117</sup>

De acordo com Averill, o konpa ganha mais espaço (essa “música importada”) sob o regime de Duvalier, enquanto que músicas ligadas a uma “tradição” no Haiti se tornam menos populares a partir deste período. Creio que o rótulo de “música comercial” que ficou atrelada à música konpa impeça que investigações musicais as situem/as ouçam em termos políticos. E talvez isto revele mais a respeito da recusa de pesquisadores em tomarem tal gênero nas suas dimensões políticas do que de fato que um gênero musical possa ser, *a priori*, localizado como não político, tal como Averill menciona. Pois o fato de determinado gênero musical ter sido de interesse de um governo não elimina os

---

<sup>116</sup> The indigene movement, noirism, Vodou-jazz, kilti libete, mizik angaje, and mizik rasin have all drawn on this reservoir of traditional elements to build an arsenal of musicopolitical signification capable of serving the needs of resistance, oppositional, and countercultural movements. (AVERILL, 1997, edição do kindle 2972-2974).

<sup>117</sup> “Papa Doc Duvalier manipulated the entire national cultural inventory for one overarching goal: to achieve and maintain total power. It is one of the small ironies of Haitian musical history that the coming to power of a "revolutionary," noiriste regime helped to eclipse the popularity larity of Vodou-jazz in favor of an imported and assiduously apolitical konpa-direk.” (AVERILL, 1997, 1637-1639).

diferentes modos com que sujeitos, grupos e sociedade se relacionam com ele. No Brasil, por exemplo, o fato do samba ter feito parte de um projeto de identidade nacional do início do século vinte pode ser emblemático disto (VIANNA, 1995).

Pela análise de Averill, o konpa estaria mais para uma “música de massa”, sem um “conteúdo político explícito”, e a respeito disto cabe uma consideração acerca da sedimentação e fixidez dos códigos em torno da noção de “música política”, os quais circulam em diferentes tempo e espaço (NAPOLITANO, 2001). Pela circulação destes códigos, refiro-me aos discursos e imaginários que são ativados nas escutas de músicos haitianos no Brasil (especialmente em Chapecó, nosso ponto de escuta privilegiado). Como percebi etnograficamente, há a reificação local de uma ideia estereotipada de “música caribenha/africana” que busca corresponder aos imaginários de tal “música política”. No entanto, quando estes artistas e grupos passam a propor cruzamentos e diálogos com músicas brasileiras que não são lidas/ouvidas no registro do “politizado”, haveria um desinteresse por parte de uma certa audiência. Como resposta a este cenário (as limitações, neste ponto, se dão em torno da noção do que é político) e como conjugação de vários aspectos e vozes que compõem este contexto de mobilidades, mobilizo outro vez a noção de praxis sonora: “adotando, portanto, a noção de práxis sonora, procura-se destacar seu aspecto intrinsecamente político, mais do que a eventual interferência de algo externo, de cunho mais propriamente “político” na música [...]” (ARAUJO, 2013, p.36)<sup>118</sup>.

Para além desta discussão, cara à etnomusicologia, sobre compreender as práticas sonoras como práticas políticas, o caso da música *Terra de coronéis*, de Malko J. e do grupo Sociedade Rap de Rua, estaria dentro de uma “música política” que tensiona social e politicamente. Assim como fazem as composições de Pitit Guerline Nan, e de outros artistas interlocutores desta tese, tal como Jeff Rás, Leo Kin e Vedlet (uma de suas composições com o grupo 509 é um rap que se desenvolve sobre uma base de konpa).

No entanto, ainda que estes músicos componham com “conteúdos políticos”, estão, também, interessados em transitar por uma multiplicidade de estilos, gêneros, sonoridades e modos de fazer música. Algo que, como sugiro neste capítulo, entra em

---

<sup>118</sup> Na sequência desta colocação, Araujo afirma: “Busca-se, assim, empreender uma crítica à práxis sonora ainda capturada por ideologias de resíduo romântico, embora resistentes, redundando em posturas idealistas e conservadoras, absolutamente deslocadas dos fluxos sonoros do cotidiano, e trazer à discussão um experimento em práxis sonora alternativa, concebida como uma estratégia de superação efetiva da alienação política e da desmobilização social, mais além de dicotomias entre resistência ou obediência à ordem instituída profundamente assimétrica e autorreprodutora. (ARAUJO, 2013, p.36).

conflito ou desafia os limites dos códigos politizados, ainda que seja neste transitar que, no nosso contexto de pesquisa, resida algo de “intrinsecamente político”, como já colocado por Araujo.

Etnograficamente, entendo que estas misturas, como os interlocutores enunciam, são de grande interesse dos músicos haitianos que têm construído seus projetos musicais no Brasil. E isto aponta para algo fundamental para este capítulo e que se refere aos impactos que músicos migrantes exercem sobre cenas musicais locais, evidenciando os limites e limitações destas. No entanto, esta disposição efetuada pelos interlocutores deste trabalho nem sempre é recebida de forma pacífica pelas cenas musicais locais e muitas vezes são silenciadas<sup>119</sup>.

A experiência em torno da performance de PGN, trazida anteriormente, é também icônica disto, assim como são os reggaes de Leo Kin que incluem releituras de Roberto Carlos ou Pink Floyd ou da música rap-konpa de PGN que aborda as experiências de haitianos na migração e os contextos de crise política e econômica no Haiti mas que, ao mesmo tempo, reinterpreta uma música sertaneja ou um pop radiofônico brasileiro. Na plataforma *youtube*, uma música de Malko J., um trap com um tema romântico (a canção *Lá vem ela*), recebeu comentário crítico de um brasileiro quanto ao conteúdo da canção, ao que Malko respondeu mencionando sua outra música “Meu desabafo”, afirmando provocativamente, como resposta, que esta última também era de sua autoria e que teria, por sua vez, posições políticas.

Entre meus interlocutores sempre foi uma constante as falas que reivindicam seus lugares, que reivindicam escutas, locais para tocar, respeito e direitos. A banda Valide Konpa é uma importante frente política para a comunidade haitiana e creio que, quando diminuimos as potências que se articulam para além dos imaginários (como no caso da música konpa), corremos o risco de perder camadas de entendimento destas mobilidades.

Há um aspecto apontado por Averill quanto à internacionalização da música konpa que cabe, ainda, nos determos:

Também é importante notar que, apesar do extremo nacionalismo (até xenofobia) do período e apesar do crescente isolamento político do país,

---

<sup>119</sup> Faço um paralelo disto com meu trajeto como pesquisador durante o doutorado, pois era comum em eventos e seminários da área de música encontrar colegas do campo de pesquisa em música que demonstravam desinteresse por esta etnografia pelo fato das sonoridades que a compõem soarem “pouco interessante”, ou pop demais, ou pobre demais, diferente daquilo que poderia ser uma música “afro caribenha/haitiana”.

a música popular haitiana (konpa-direk, veve e mini-djaz) continuou a se desenvolver dentro de uma dialética local-global. (AVERILL, 1997, p. 1646-1648, edição do kindle).<sup>120</sup>

Esta dialética através do qual a música popular haitiana passa a se desenvolver, ainda que em um período de ditadura, está relacionada, também, ao papel das diásporas haitianas que são intensificadas sob este regime político no Haiti. O autor enfatiza, agora, a presença da música konpa. Averill aponta que foram as próprias migrações, neste período das décadas de 1970 e 1980, que auxiliaram no enfraquecimento da ditadura haitiana.

O desenvolvimento de uma diáspora (quase um milhão de haitianos vivendo no exterior) e suas várias práticas transnacionais produziram uma verdadeira crise no totalitarismo haitiano. A circulação transnacional de ideias – do marxismo ao internacionalismo liberal (como na doutrina dos direitos humanos de Carter), à teologia da libertação católica – e a viabilidade da diáspora como um espaço livre para atividades políticas, culturais e intelectuais, para laços, provaram ao longo dos anos serem um poderoso antídoto para o Duvalierismo. A existência da diáspora e seu crescimento foram indiscutivelmente os desenvolvimentos mais significativos na economia política do Haiti na segunda metade do século. (AVERILL, 1997, edição kindle 1678-1681).<sup>121</sup>

Ligado a esta crescente diáspora haitiana, principalmente em direção aos Estados Unidos, é interessante o papel atribuído ao músico haitiano de konpa Ti Manno que participou ativamente dos fluxos migratórios deste período. Glick-Schiller e Fournon (1990) situam Ti Manno como uma figura chave na articulação de uma identidade transnacional.

Ti Manno foi capaz de transmitir o senso de comunidade ao qual os vários indivíduos que disputavam a liderança constantemente davam a palavra, mas que nunca foram capazes de concretizar em termos organizacionais. O conceito de comunidade serviu bem para expressar

---

<sup>120</sup> It is also important to note that despite the extreme nationalism (even xenophobia) of the period and despite the increasing political isolation of the country, Haitian popular music (konpa-direk, veve, and mini-djaz) continued to develop within a local-global dialectic. (AVERILL, 1997, 1646-1648, edição do kindle).

<sup>121</sup> The development of a diaspora (nearly a million Haitians living abroad) and its various transnational practices produced a real crisis in Haitian totalitarianism. The transnational circulation of ideas—from Marxism, to liberal internationalism (as in Carter's human rights doctrine), to Catholic liberation theology—and the availability of the diaspora as a free space for political, cultural, and intellectual activities, ties, proved over the long run to be a powerful antidote to Duvalierism. The diaspora's existence and its growth have arguably been the most significant developments in Haiti's political economy in the second half of the century. (AVERILL, 1997, edição kindle 1678-1681).

o desejo de lugar e aceitação social de um setor de pessoas que compartilharam uma experiência histórica comum de sofrimento e luta (Glick-Schiller, Fouron, 1990, p.339)<sup>122</sup>

Algo que é especialmente significativo para este capítulo é o quanto o protagonismo do músico Ti Manno, seus deslocamentos e as redes ou comunidades que se organizam em torno dele, se articulam ao intenso fluxo de haitianos para fora do país e aos questionamentos e reflexões sobre suas condições migrantes, identidades na diáspora e a respeito da política haitiana. Apesar disto, a música de Ti Manno é enquadrada em um estilo (o *mini-jazz*) não exatamente ligado a uma “música política”:

O Mini-jazz foi inicialmente popular entre os jovens membros da pequena burguesia haitiana, mas no final dos anos 60 já era amplamente aceito pela juventude haitiana em geral. Assim como outros compositores de minijazz, Ti Manno escreveu letras que eram principalmente românticas; suas canções foram feitas para dançar, não para transmitir qualquer mensagem social ou política. (GLICK-SCHILLER; FOURON, 1990, p. 334)<sup>123</sup>.

Um momento significativo de meu trabalho de campo foi em uma das inúmeras conversas e encontros com Black Wenzor. No início de 2020 (na introdução mencionei brevemente este encontro), enquanto ele me apresentava alguns cantores do Haiti, falávamos da pesquisa, de música e sobre a etnomusicologia. Eu comentava que, além da música, eu tinha interesse em aspectos da cultura, economia e política, porque estava entendendo, então, que eram assuntos presentes nas conversas que eu vinha tendo com várias pessoas haitianas, quando ele me interrompe dizendo: “e o amor também!”, como sendo algo que ocupa a vida das pessoas na migração e como algo que também é tematizado nos konpas.<sup>124</sup> Black Wenzor foi fundamental para a elaboração de uma série

<sup>122</sup> Ti Manno was able to convey the sense of community to which the various individuals who vied for leadership constantly gave lip service but which they were never able to realize in organizational terms. The concept of community served well to express the longing for place and social acceptance of a sector of people who shared a common historical experience of suffering and struggle. (Glick-Schiller, Fouron, 1990, p. 339).

<sup>123</sup> Mini-jazz was first popular with young members of the Haitian petite bourgeoisie, but by the late sixties it had been widely accepted by Haitian youth in general. As did other composers of mini-jazz, Ti Manno wrote lyrics that were mainly romantic; his songs were made for dancing, not to convey any social or political message. (GLICK-SCHILLER; FOURON, 1990, p.334).

<sup>124</sup> Em minha dissertação de mestrado, com orientação do prof. Drº Reginaldo Braga, investiguei a dimensão política na música regional do Rio Grande do Sul. Naquele trabalho, essa dimensão emergia nos discursos musicais por meio de categorias como “música engajada”, “música militante” e outras (STRINGINI, 2016). Trago este aspecto porque nesta tese entre músicos migrantes, o aspecto “político”, aqui, pode ser entendido de forma mais abrangente do que aqueles discursos em torno de uma “música politizada”. Creio, então, que o campo de pesquisa das mobilidades aqui apresentado possa ampliar uma cartografia do político, reverberando um interesse caro à etnomusicologia.

de questões que estão presentes nesta tese, e essa sua fala anterior evidencia o quanto ele, e meus interlocutores de um modo geral, estavam constantemente dando pistas sobre os lugares que desejam figurar, sobre a complexidade do contexto migratório e sobre o rompimento de estereótipos e imaginários. Pistas e rupturas que estavam presentes tanto nas músicas que faziam quanto nos seus discursos cotidianos. Quando ele chamava atenção para essa dimensão do amor, enquanto eu mencionava aspectos que me pareciam etnograficamente pertinentes, ele estava chamando atenção para um lugar/para um modo de representação da experiência migrante (aspectos abordados no capítulo 1).

Percebo algo similar a isto sendo colocado em trabalhos como os de Chalcraft, Segarra e Hikiji (2017): em pesquisas com músicos e artistas de diversos países africanos vivendo em São Paulo, colocam que a performance proposta pelo artista multidisciplinar Shambuyie e pelo músico Yannick Delass, ambos da República Democrática do Congo, “continuam a desafiar nossa compreensão da cidade e de sua experiência imigrante” (CHALCRAFT; SEGARRA; HIKIJI, 2017, p. 309).

Também ligado a isto, há, logo no início do filme Afrosampas (2020)<sup>125</sup> de Hikiji e Chalcraft, um diálogo entre os músicos Yannick e Lenna Bahule, de Moçambique: nesta cena, Yannick está perguntando para Lenna como foi sua chegada na cidade de São Paulo, e a partir disto comenta sobre como percebe sua própria presença no Brasil:

Parece que tá no ar aqui de São Paulo: cara, o preto vem pro Brasil, em São Paulo, é refugiado, e no outro lado não acontece. Eu sou músico internacional... até agora Minas, Bahia...só em São Paulo que eu sou um músico refugiado. Como é possível que um cara me chame de refugiado? Não me conhece, não sabe porque eu estou no Brasil, só porque eu sou preto me chama de refugiado (YANNICK, 2020).

Aproximo esta fala de Yannick Dellas aos discursos produzidos pelos interlocutores desta tese, tal como eles ressoam, por exemplo, na fala de Leo Kin:

**[Leo Kin]** — Me defino como um artista do mundo inteiro. É minha ideia. Porque se eu escrever uma música em francês não é só haitiano que vai ouvir. Todos os países na África, todos que falam francês vão ouvir. Então se eu escrevo uma música em português, não é só Brasil que vai ouvir, será que se chegar em Portugal e a música for legal eles

---

<sup>125</sup> Documentário Afrosampas <https://lisa.fflch.usp.br/afrosampas>

não vão curtir? Então, com possibilidade de escrever em línguas diferentes, eu posso no mundo inteiro. Mas eu penso que estou me desenvolvendo como um artista brasileiro. Um haitiano que está evoluindo no mercado brasileiro. Posso dizer que sou um artista do Brasil. Porque estou vivendo aqui...não muda nada, não quer dizer que não sou haitiano se estou no Brasil evoluindo e tal, não tem nada a ver, mas só que sou um artista brasileiro, né.

**[Daniel]** — Acho que é mais um exemplo de uma coisa aberta que você tem, um artista do mundo [falávamos sobre a abertura de Leo à diversas sonoridades]

**[Leo Kin]** — É, posso dizer que é uma contribuição minha. Meu trabalho está continuando o que é o reggae. Não é que “ah, eu vim aqui, eu sou melhor, vou mostrar que sou melhor”, não é isso, mas como eu gosto do Brasil e faz tempo que estou vivendo aqui, no Brasil eu penso em ficar...morando aqui, então minha visão é no mercado brasileiro.

Qual a sua nacionalidade? Eu sou haitiano, mas você é artista? Então sou artista do mundo, mas estou no Brasil, no mercado brasileiro, entendeu?

**[Daniel]** — Eu tenho uma ideia no meu trabalho que é pensar a cidadania, como os músicos também reivindicam seu lugar pela música.

**[Leo Kin]** — Sim, porque musicalmente onde eu fiquei mais tempo na relação com a música vendo a realidade? é aqui no Brasil. Eu sei algumas coisas do Haiti, eu sei a realidade do Haiti quando estava lá antes de 2010. Mas agora se você me faz uma pergunta como está o povo lá? Não dá pra eu explicar, o Haiti que eu deixei em 2010 não é o Haiti de hoje, é outra realidade, pra mim escrever uma música sobre o Haiti eu tenho que ir no *youtube*, saber o que está acontecendo lá. Aquela música que escrevi sobre o Haiti eu soube no *youtube*, fiquei ouvindo notícias, as vezes não é correto quem está falando, tenho que ouvir muito tempo para eu poder escrever [se refere a *Konsyans*, composição em crioulo haitiano produzida e gravada em Chapecó em 2017]<sup>126</sup>, porque não posso escrever uma música que está fora da

---

<sup>126</sup> O vídeo de *Konsyans* foi feito por Black Wenzor e combina cenas de Chapecó (ensaios e shows de Leo Kin) com cenas do Haiti. <https://www.youtube.com/watch?v=h3MixHMnaz4&t=7s>

realidade do país e tal, mas o Brasil, não demoro muito pra escrever uma música...porque estou na rua e todos fãs que tenho... posso dizer que a maioria dos fãs que tenho desde que entrei mais no reggae, que me tornei *rastafari*, é com o povo brasileiro.

E a vida, a condição de vida, como é difícil, a condição de lá...posso dizer que é complicado de voltar e viver lá. Então estou aqui, eu estudei aqui, então eu entro no mercado da música e estou em casa, estou em minha casa, eu gosto do Brasil.

Estou aqui, mas vou escrever para o mundo inteiro.

Há uma constante recusa em reforçar narrativas estigmatizantes (NEIBURG, 2019) de um Haiti e de uma diáspora haitiana, e, ao mesmo tempo, uma potente reivindicação por discursos e territórios a serem ocupados nestes fluxos. As falas de Yanick Delass e de Leo Kin se encontram e ressoam a reivindicação por estes lugares dentro de uma “narrativa migrante” acionada pela sociedade brasileira.

É articulado a isto que neste capítulo situo os discursos sônicos, que são múltiplos e diversos entre si, como ocupando um lugar de tensionamento nos encontros com sociedade local. As trocas e parcerias entre Malko J. e o Sociedade Rap de Rua colocam questões à cidade; a performance de *Pitit Guerlinen Nan* à uma cena musical e audiência local; a música konpa da banda Valide Konpa (e em geral a presença deste gênero musical na diáspora haitiana) às fronteiras e possibilidades de sobreposições entre modos de fazer música.

Da mesma forma, a fala de Nahum que abre este capítulo é significativa no que se refere ao associativismo haitiano na cidade e no qual a música é co-participante. Naquele dia na praça central da cidade, além de apresentar a banda Valide Konpa, Nahum falou da importância da presença migrante e do quanto o poder público tem auxiliado na chegada e permanência destas pessoas<sup>127</sup>. Alguns meses antes, em uma conversa no setor em que ele trabalhava na Prefeitura Municipal, ele havia me dito sobre a necessidade de que os movimentos migrantes sejam, ali, estratégicos, e isto me parecia ser demonstrado quando, ainda que sendo extremamente crítico ao poder público local, ele faz uma fala, naquele evento narrado, mais conciliadora quanto às políticas migratórias na cidade.

---

<sup>127</sup> Esta fala completa de Nahum está presente no capítulo 3.

É diante das experiências etnográficas trazidas neste capítulo, que sugiro que as práticas sônicas de músicos haitianos sejam escutas/interpretadas também enquanto atos de cidadanias insurgentes<sup>128</sup>. Busquei aproximar as questões trazidas às perspectivas elaboradas por Joseph e Mezzadra, respectivamente de uma *negrización de las migraciones* e de uma autonomia das migrações, a fim de explorar as práticas sônicas naquilo que elas protagonizam e deslocam nas mobilidades, e o quanto elas estão ligadas às cidadanias insurgentes praticada nestes fluxos.

Quanto aos discursos e imaginários que são desafiados, as experiências etnográficas passam pelas escolhas dos repertórios musicais que têm incluído músicas brasileiras nos seus trabalhos<sup>129</sup>; passam por um deslocar dos códigos estabelecidos nas cenas musicais locais através de novas fusões e aproximações (entre konpa haitiano e sertanejo universitário, entre funk carioca e vodu, entre reggae costa marfinense e reggae gaúcho, entre rap haitiano e pop brasileiro radiofônico); e passa por um trânsito entre sonoridades e idiomas cantados/rimados.

O rap *Terra de coronéis* é resultante de diálogos entre músicos haitianos e brasileiros e tem suscitado reflexões sobre os impactos na sociedade local na medida em que amplifica questões prementes e lança no debate público discussões em torno destas recentes migrações.

Em uma cidade como Chapecó que é majoritariamente branca, o fato de músicos brancos transitarem em estúdios, ensaios, shows e festas, pelos bairros periféricos e centrais trabalhando com músicos haitianos, já provoca alguma impressão local<sup>130</sup>. Creio que a reverberação em torno do rap aqui abordado exceda esses lugares (lugares pré-determinados a respeito de uma música feita por haitianos ou dos modos de ver e ouvir estes encontros na cidade) e venha produzindo desdobramentos efetivos. Por “exceder este lugar” me refiro às alterações dos modos de escutas da música rap na cidade e de como Malko e o Sociedade Rap de Rua articulam elementos ou marcas expressivas locais e migrantes. Utilizo o termo exceder para pensar que, diferente de um lugar exotizante do “encontros entre músicos” ou de “encontros de culturas” como foi, por exemplo, o

---

<sup>128</sup> No último capítulo, quando apresento uma proposta de escuta das mobilidades, retomo brevemente esta noção de cidadania insurgente para acrescentar o trabalho de Ed Emery (2017) quanto a uma cidadania musical insurgente.

<sup>129</sup> Este movimento tem gerado variadas respostas na sociedade local: ora reforçam/celebram um “imaginário sonoro caribenho”, ora desprezam/interditam as conexões musicais que estes artistas têm criado nas cidades brasileiras.

<sup>130</sup> Como pesquisador e músico branco que tem trabalhado e tocado com músicos haitianos, tenho experienciado isto, assim como tenho notado outros músicos de Chapecó envolvidos em colaborações com músicos do Haiti, sendo alguns desses encontros efeitos ou desdobramentos desta etnografia.

discurso da *world music* (FELD, 1994), ou da romantização das “pontes sonoras” apontado por Harris (2018), as experiências em torno do rap aqui tratado se organizam em um diálogo mais profundo com a cidade, com o país, com a história local e com os territórios e redes constituídas<sup>131</sup>.

Antes de concluir este capítulo, quero acrescentar que, assim como no rap entre Malko e SRR, a performance de PGN, narrada aqui, também se movimentou entre o que chamei de pontos de tensionamentos e pontos de contato, pois sua performance na praça se desdobrou em outros trabalhos musicais e na ampliação de uma rede musical na cidade.

Figura 25 – Gravação de PGN no Estúdio do Léo



Fonte: foto de Daniel Stringini. Efapi, Chapecó (2019).

Na imagem acima, *Pitit Guerline Nan* aparece gravando no Estúdio do Leo, estúdio de gravação que fica localizado no bairro Efapi em Chapecó, bairro migrante que vem sendo abordado nesta tese. Conhecemos Leo no show da praça (show narrado anteriormente), ele estava sonorizando o evento e já no dia seguinte marcamos um horário para a gravação de uma música de Pitit. Nos anos que se seguiram, o estúdio foi um importante espaço de articulações entre músicos haitianos e brasileiros através de gravações, ensaios e outros encontros. Leo é natural de Chapecó e o conheci (e a partir dele uma rede de músicos locais) por meio da performance de Pitit Guerline Nan na praça.

<sup>131</sup> O etnomusicólogo Svanibor Pettan (2010), em projeto ativista e de pesquisa com refugiados bósnios na Noruega, aponta o quanto, naquele contexto de conflito, conjugar diferentes repertórios e com músicos de diferentes nacionalidades auxiliava e tinha um impacto nos processos de identidade e de pertencimento. No trabalho de Pettan, estas inter-relações foram estimuladas pelo pesquisador, como parte de determinado projeto, diferente de meu contexto de pesquisa onde pude acompanhar os próprios interlocutores traçando estas pontes e colaborações.

Por fim, em diálogo com as experiências performáticas haitianas, e situando o quanto estas recentes movimentações sônicas têm desafiado uma imaginação política, propus uma aproximação a autores que tem abordado os protagonismos migrantes, suas estratégias, lutas e impactos. Posiciono como central neste capítulo determinados ambientes acústicos, discursos ou cenas musicais que se modificam, que são colocadas em jogo ou problematizadas a partir desta nova presença migrante, e o quanto imaginários sonoros são friccionados e questões são colocadas ou reinseridas no debate público.

Como modulações do que apresentei aqui, no capítulo a seguir abordarei projetos musicais que se constituem nestes fluxos migrantes. Será central a trajetória específica de um artista e músico haitiano em que, a partir dele, faremos considerações sobre sons, escutas e deslocamentos como dimensões inseparáveis.

## 5 “DEIXA O *DUB* CAMINHAR!”: PERFORMANCES SÔNICAS QUE SE CONSTITUEM NOS DESLOCAMENTOS

[Daniel] — Tem uma coisa que você falou algumas vezes hoje e que eu fiquei pensando: quando você estava gravando no estúdio do Guilherme, em determinados momentos da música, você dizia a ele: “aqui neste trecho, deixa o dub caminhar”, “a partir daqui, deixa a musica caminhar...”

[Leo Kin] — É, deixa caminhar, meu, deixa caminhar...

[Daniel] — Acho que isso tem a ver, agora, porque estamos falando de deslocamento, mobilidade, migração, aí você falou essa frases algumas vezes e me parece que tem a ver com isso

[Leo Kin] — Você sabe onde eu aprendi isso? Não somente no *konpa* tem isso, deixa caminhar...

[Daniel] — Que é a frase *kite konpa maché*?

[Leo Kin] — É, *kite konpa maché*, deixa o kompa andar... tem gente que fala deixa o kompa na reflexão, *deixa ele dormir, deixa ele andar...*

[Daniel] — E quer dizer o que?

[Leo Kin] — A mesma coisa, *deixa andar, deixa que o konpa faça o caminho...* tudo isso são expressões...

Então, no reggae [que Leo estava gravando] quando eu digo *deixa ele andar*, assim, tem a ver com quando estou tocando na rua, essa parte mesmo, essa parte que não tem voz, aí eu fico [cantarola] *ié...oh iê ié...* aí eu vejo pessoas que estão com pressa, né, que não conseguem parar, a pessoa anda alguns metros e ela fica assim: [Leo faz movimentos com pescoço, cabeça e ombros imitando alguém caminhando e reagindo à sua performance] *tántan tántan tán ... tántan tántan tán ...* [faz com a voz o trecho instrumental] aí eu não canto, eu fico olhando a pessoa que tá andando, e eu digo, então, “vou deixar o dub caminhar”, *deixa caminhar, meu!* [risos]

[Daniel] — Legal

[Leo Kin] — É, tudo isso são coisas que você aprende com o povo, a partir do povo você vai tirar a melodia, você vai saber como você tem que animar o povo

**[Daniel]** — Eu gosto dessa ideia de “deixa caminhar” porque estamos falando de como tua música foi sendo criada no teu caminho, né, no teu percurso...

**[Leo Kin]** — É, deixa caminhar...

**[Daniel]** — De um país para o outro...

**[Leo Kin]** — É, deixa fluir, não precisa brigar com a música, por isso eu falei pro Guilherme, quando ele disse: “ah aqui no Rio as pessoas gostam mais assim” [Guilherme dizia que o estilo de reggae *dance hall* era mais praticado na cena carioca], e eu digo: Guilherme, eu não tenho isso na minha cabeça, uma vez que estou no palco, e o povo está na minha frente, a minha missão é: faça as pessoas sorrirem, faça dançar, ficar feliz

**[Daniel]** — Acho que tem a ver com caminhar pelo mundo e acabar vendo as coisas diferentes, né

**[Leo Kin]** — Para que vou correr para outro lugar? Eu estudei aqui a língua, passei mais tempo escrevendo música, imagina, eu escrevi um trabalho de final de curso de mais de cem páginas, em português [se refere ao relatório final do curso técnico de canto, na Escola de Artes de Chapecó onde trabalhei], aí agora vou brigar com a realidade? Lá dá mais oportunidade? [sobre o fato da recente saída de haitianos do Brasil] Se você pensa assim, você está correndo atrás de algo que você tem na mão. Por isso...tipo, eu falei uma coisa para um haitiano, ele me falou “porque você não vai pra França, Estados Unidos?” Eu digo, eu estou aqui, meu, “— mas lá não é mais?” eu digo: — você está me mandando correr atrás de algo que aqui eu tenho na mão...

Passei muito tempo estudando o inglês, o português, quase dez anos aqui no brasil... Minha raiz é aqui, daqui que o filho do Bob me viu [se refere a um video seu que circulou pela internet e foi repostado por um dos filhos do músico Bob Marley]. Já tenho uma caminhada. Aí vou para outro lugar pra começar do zero?

Nesse capítulo tomo como aspecto central o processo de constituição de projetos sônicos haitianos ao longo das mobilidades, considerando, aqui, mais detidamente a noção de “trajeto” e de “caminho” como constitutivos do sonoro. O objetivo é considerar

o quanto sonoridades e seus discursos são elaborados e agenciados diante das experiências de deslocamento. A conversa que abre o capítulo, retirada de notas etnográficas, deu-se em uma de minhas inúmeras interlocuções com Leo Kin, músico já mencionado nos capítulos anteriores e com quem construí, para além do trabalho da pesquisa, uma relação de amizade e de colaborações musicais.

Ao longo dos anos de 2021 e 2022 acompanhei os trajetos de Leo Kin entre São Paulo (cidade onde ele passou a viver desde 2019, após sair de Chapecó) e Rio de Janeiro (cidade para onde ele planeja mudar e onde tem criado pontes musicais)<sup>132</sup>. Neste dia em que registrei nossa conversa, ele havia vindo para o Rio de Janeiro para uma tarde de gravações no estúdio do Guilherme Brum, músico e produtor que conheci no Rio através de minha circulação pela cena musical da cidade. Guilherme atua com músicos do reggae e dub [subgênero do reggae] e, a partir disto, fiz a mediação entre ele e Leo.

De alguma forma, essa mediação me remetia à minha experiência com o *Estúdio do Léo* (estúdio chapecoense mencionado no capítulo anterior), espaço que conheci através de uma performance do rapper haitiano *Pitit Guerline Nan* e que, posteriormente, passou a ser um espaço de encontro entre músicos locais e músicos haitianos, venezuelanos e dominicanos que vivem na cidade.

Situo, portanto, meus encontros etnográficos com Leo Kin para, então, tecer análises a respeito de como percebo a presença de elementos que se referem ao ato de se mover/de caminhar nas suas criações musicais e entendimentos sobre práticas sônicas com as quais meus interlocutores se engajaram nestes deslocamentos. Tomo, mais centralmente, minha experiência com Leo Kin, embora também perceba estes processos ocorrendo nas práticas dos outros músicos que compõem esta tese.

No dia do registro da conversa que abre este capítulo, havíamos acabado de sair da sessão de gravação que durara cerca de quatro horas. A conversa, então, deu-se como uma sequência daquelas horas de captação da voz de Leo e das primeiras elaborações dos arranjos de suas novas composições e reinterpretações de conhecidos músicos do reggae.

Nosso trajeto foi dos bairros Santa Teresa, onde fica localizado o estúdio, até o bairro da Glória, onde paramos para o café e conversa. Etnograficamente, percebo que inúmeras conversas que me ajudaram a compor esta tese ocorreram imediatamente após (quando não se davam durante) momentos de ensaios, shows, gravações ou demais formas de escutas dos repertórios aqui discutidos. Com isso, considero que meus

---

<sup>132</sup> Leo Kin é o único interlocutor desta etnografia que, atualmente, tem sua renda totalmente ligada ao trabalho com música.

encontros em torno dessas situações musicais foram sempre momentos privilegiados para que questões sensíveis emergissem.

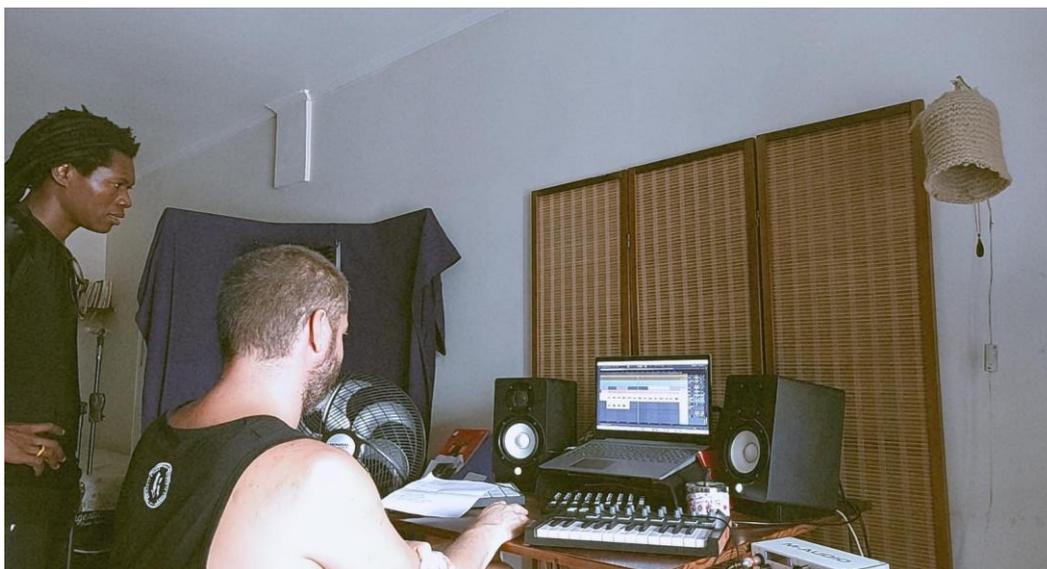
Nessa tarde de conversa com Leo, retomei, então, algo que havia me chamado atenção durante a sessão de gravação e que diz respeito ao seu modo de se relacionar com determinadas seções daquelas músicas que estavam sendo gravadas. Uma dessas músicas era uma reinterpretação de *Jerusalém*, composição de 1986 do músico marfinense de reggae *Alpha Blondy*. Entre um *take* e outro, Leo nos contava que aquela canção havia sido composta por *Alpha Blondy* durante seu percurso por Israel e Palestina e se referia a algo que, situando em termos etnomusicológicos, estaria ligado a uma experiência de alteridade sonora do compositor. *Alpha blondy* é, também, conhecido por cantar nos idiomas francês, inglês, hebraico e no dialeto marfinense *dioula*, assim como Leo Kin que transita entre o português, o crioulo haitiano, o francês, o inglês e o espanhol. As primeiras vezes que toquei com ele, notei como ele fazia questão de comentar com o público que suas músicas se deslocavam entre estes idiomas, apresentando, assim, uma de suas habilidades. Ainda em Chapecó, ele havia gravado, no período em que o conheci, em 2017, um EP com quatro faixas sendo que cada uma delas eram performatizadas em um idioma diferente: *Liberdade* em português, *Konsyans* em crioulo haitiano, *Destino* em espanhol e *Belle* em francês.

A outra faixa gravada nesta tarde no Rio de Janeiro era *Love and Hate*, de Dennis Brown, músico de reggae jamaicano que Leo Kin nos diz ter sido um dos favoritos do também jamaicano Bob Marley. Me refiro a estas duas composições (*Love and Hate* e *Jerusalém*) para mencionar que, no arranjo elaborado por Guilherme Brum e Leo Kin, elas contem seções em que o arranjo de reggae, por um determinado momento, torna-se dub, ou seja, as batidas e o instrumental se modificam, e é nesses momentos que Leo vai dando suas indicações, apontando qual elemento da bateria desaparece, qual se altera, qual permanece, e apontando os trechos em que o som deveria “seguir caminhando”.

Parece-me interessante que, quando retomamos este aspecto do “seguir caminhando” em nossa conversa, após sairmos do estúdio, quando Leo desenvolve sua argumentação sobre isto, sua explicação inclui tanto aspectos mais propriamente estéticos – que se referem aos compassos que soam apenas com o instrumental, sem sua voz, com menos elementos da bateria, ou finalizando em *fade out* – quanto a aspectos que se relacionam com sua observação e escuta sobre os movimentos das plateias em seus shows.

Sobre este último aspecto, creio que seja um indicador disto o fato das noções “deixar caminhar” ou “deixar que a música faça o caminho” se referirem aos movimentos traçados pela audiência, aos movimentos corporais, às intenções ou escutas de uma plateia, como a fala de Leo sugere: “[...] aí eu não canto, eu fico olhando a pessoa que tá andando, e eu digo, então, ‘vou deixar o dub caminhar’”.

Figura 26 – Gravação de Leo Kin no estúdio do Guilherme Brum



Fonte: foto de Daniel Stringini, Rio de Janeiro (2022).

Handerson Joseph (2015), explorando a polissemia do termo diáspora (*música diáspora, moeda diáspora, roupa diáspora, etc.*), sublinha o quanto a mobilidade é um importante marcador na sociedade haitiana: “A mobilidade faz parte da vida cotidiana da pessoa *diáspora*: ela constitui e vive permanentemente em novos espaços sociais e culturais.”<sup>133</sup> (JOSEPH, 2015, p.65). Assim, interessa-nos, para este capítulo, o quanto entendimentos articulados a noção de mobilidade são acionados por meus interlocutores

<sup>133</sup> Alguns exemplos da presença e relevância de noções como mobilidade e diáspora podem ser localizados no que Joseph coloca: “O governo haitiano, quando menciona o termo *diaspora*, é para referir-se aos haitianos com residência permanente fora do país. A sua formulação e o seu significado político constituíram-se quando o ex-presidente Jean-Bertrand Aristide, no seu discurso de posse em 1991, recebeu *diaspora* no Palácio Nacional em Port-au-Prince e os cumprimentou como os haitianos do décimo departamento: “*diaspora*”, no sentido simbólico. No entanto, não existia ainda, de fato, um décimo departamento do ponto de vista geográfico e jurídico. Embora, na época, o Haiti possuísse legalmente apenas nove distritos administrativos, chamados departamentos, no ano de 2003, o governo criou um décimo departamento geográfico, chamado de Nippes, na região sul do país. Este sentido político se justificou essencialmente no reconhecimento da existência de uma ordem política e econômica dentro da qual o Haiti se insere enquanto país de emigração e de mobilidade. No discurso de posse de Aristide, foi evidenciado esse reconhecimento através do agradecimento à participação ativa dos haitianos da *diaspora* na vida social e política do país, sobretudo porque aqueles residentes, particularmente nos Estados Unidos, apoiaram a sua candidatura, financiando e contribuindo na multiplicação dos organismos associados à sua campanha eleitoral. (JOSEPH, 2015, p. 56).

nos seus discursos sonoros. Ou seja, interessa-nos o quanto compreensões sobre os atos de se deslocar emergem nos processos de criação sonora musical e, mais amplamente, nas suas performances sonoro musicais.

Andrea Lobo (2012), em trabalho sobre as vidas em movimento em Cabo Verde, diz sobre sua experiência etnográfica: “ao acompanhar as histórias e os cotidianos de meus interlocutores em campo, a centralidade da categoria movimento ganhou um caráter diferente do que esperava encontrar – o de um conjunto de fluxos que inclui a emigração, mas que não se restringe a ela.” (LOBO, 2012, p.65). Lobo se refere ao movimento enquanto uma noção que, no caso das pessoas de Ilha de Boa Vista, no contexto cabo verdiano, adquire um relevante sentido nas suas trajetórias de vida: a “circulação ao longo da vida é valorizada por estes quando, ao se referirem a um lugar ou a uma pessoa, se utilizam dos conceitos de parado e movimentado, atribuindo-lhes valores negativos e positivos, respectivamente.” (ibid., p.77). Diante destes aspectos, a autora constrói seu argumento, segundo o qual

o movimento pode ser uma categoria-chave para pensar a sociedade cabo-verdiana, cabe a nós refletir sobre ela de forma ampla, estando atentos aos valores atribuídos às diferentes mobilidades presentes no dia a dia, na música, na arte, nas expressões linguísticas, na memória, nos sonhos e nas esperanças dos ilhéus. (LOBO, 2012, p.65)

Tendo trabalhado com a circulação das músicas, também, no contexto cabo verdiano, Juliana Braz Dias (2012, p.96), diz que “quando buscamos pelo ‘movimento’ enquanto temática presente no conteúdo das canções, o que primeiro salta aos olhos é o tratamento que é dado, nas *mornas*<sup>134</sup>, ao fenômeno da emigração.”. Em sua análise, há um aspecto que articulo ao que tenho situado, ao longo desta tese, enquanto perspectivas de escutas das mobilidades, fundamentalmente de escutas que deem conta da complexidade destes movimentos. De acordo com Dias, as *mornas* se configurariam como espaços onde as complexidades das mobilidades são experimentadas.

Diz a autora: “Refiro-me, especialmente, à maneira como as *mornas* abordam o movimento desconstruindo dicotomias que os antropólogos acabam tantas vezes por reproduzir.” (BRAZ DIAS, 2012, p.96). Segundo ela, esta dicotomia reproduzida em trabalhos antropológicos oscilaria entre um elogio aos fluxos, “o encantamento é parte da perspectiva com que abordam a criatividade humana em contextos de encontros, trocas e

---

<sup>134</sup> Gênero musical de Cabo Verde.

misturas em escala global” (ibid. p.96), ou uma crítica aos fluxos, “isto é, quando nós, antropólogos, lançamos um olhar mais crítico à dimensão dos fluxos – tudo se acinzentava e as adversidades parecem nos ocupar totalmente.” (ibid. p.96)<sup>135</sup>.

Para além dessas oposições, as *mornas* seriam, então, práticas musicais que se configurariam como possibilidades de análises com mais nuances desses fenômenos. É o que Dias afirma:

Encontramos, porém, na música cabo-verdiana uma sinalização de que não é preciso optar por uma ou outra via, de forma excludente. Mesmo nesse universo empírico onde o movimento é construído como um valor, a linguagem acionada na composição das canções permite abarcar diferentes dimensões da mobilidade, simultaneamente. (BRAZ DIAS, 2012, p. 96).

A partir da trajetória de Leo Kin, sugiro que a presença das noções movimento/deslocamento nos discursos sonoros não operam, no encontro com músicos locais<sup>136</sup>, necessariamente como algo positivo<sup>137</sup>, pois, pelo contrário, podem amplificar tensões nos diálogos e negociações. Braz Dias (2012, p.87) nos lembra que “em situações de trânsitos e encontros interculturais, a música pode romper barreiras ou reforçá-las. Ela pode representar transformação ou resistência ao novo”.

A recente experiência de Leo Kin com uma banda de reggae na cidade de São Paulo, formada por músicos brasileiros, sugere uma trama complexa que envolve noções como “reggae raiz”, “reggae pop” e “abertura” e “fechamento” com respeito a sonoridades que poderão, ou não, compor tais projetos compartilhados. De acordo com Braz Dias, “cada vez mais a literatura indica que o contato intensificado com o ‘outro’ em um mundo globalizado não necessariamente leva à maior aceitação da diferença – inclusive no terreno musical (BORN & HESMONDHALGH, 2000).” (BRAZ DIAS, 2012, p.87).<sup>138</sup>

---

<sup>135</sup> Este ponto se conecta ao capítulo 1 desta tese, onde explorei modos de representação a partir dos discursos de meus interlocutores e de uma literatura crítica à tendência *miserabilista* (NEIBURG, 2019) de abordagem sobre o Haiti e suas diásporas.

<sup>136</sup> Não seriam positivos no sentido de que, na perspectiva dos músicos locais, a práxis sonora migrante embaralharia determinados signos e deslocaria códigos musicais entendidos como fixos. Fazendo uma analogia com a expressão enunciada por Leo Kin, a qual dá título a este capítulo e à tese, uma práxis sonora migrante “deixaria os códigos/conceitos caminharem”.

<sup>137</sup> Aproveito-me das diferenciações entre valores positivos e negativos tal como colocado por Lobo.

<sup>138</sup> Para discussões a respeito da noção de diferença ou alteridade na etnomusicologia, ver Cambria (2008) e Wong (2006).

Leo tem integrado esta banda cujo discurso se baseia no *reggae de raiz*, reggae entendido como mais tradicional e que tem suas especificações e particularidades elaboradas em oposição a um *reggae pop*, que seria mais “comercializável” e próximo à *pop music*. Leo explica estas diferenças dizendo que a banda tem interesse no reggae *lado B*, estilo em que as composições apresentam poucos acordes (em geral dois) e com andamento mais arrastado. Quanto ao *lado A*, Leo o define através do exemplo da canção *Is this love?* do músico jamaicano Bob Marley, onde há uma sequência mais ampla de acordes, acordes com sétima, letras sobre amor e que, de uma forma geral, “soa mais pop”. Leo fala da relação entre seu entendimento e o entendimento da banda enquanto posições que têm sido, como apontado por ele, inconciliáveis.

Segundo Leo, sua perspectiva é ligada ao “deixa a música caminhar...deixa o *konpa* fazer o caminho”, e nisto está implicado algo que ele define por meio de outra expressão: “não vou brigar com a realidade”, que também está na sua fala inicial deste capítulo. Os dois enunciados sugerem formas de abertura tanto para sonoridades e distintas referencialidades quanto para situações vivenciadas por ele em seus percursos<sup>139</sup>. O “discurso das raízes” apresentado pela banda é, segundo Leo, então, algo que não condiz com os contextos político e sociais contemporâneos às suas produções musicais. Ou seja, ao se fechar para aquilo que poderia interferir no som da banda ou nas temáticas das letras, aqueles músicos estariam, nas palavras de Leo, “brigando com a realidade”.

Ainda assim, quando ele diz “minhas raízes estão aqui” (na p.56), respondendo a um amigo haitiano que o questionava sobre o porquê de não mudar, neste momento, para França ou Estados Unidos, Leo mobiliza noções (“*roots*”, “tradições”) que estão, também, contidas nas discussões travadas com a banda. No entanto, mobiliza estas noções de um modo complexo, já que “raízes”, na sua performance, está ligado, sobretudo, a um mover-se, a criar algo com seu novo território, a se relacionar com estes territórios de destino os quais constituem os fluxos.<sup>140</sup>

<sup>139</sup> Mark Slobin (2012) aborda os usos e modificações do termo diáspora na Etnomusicologia. Aproximo, aqui, o que o autor coloca quanto às perspectivas mais abertas nos usos do termo ao que Leo Kin apresenta em seu discurso: “Like some emigres, the term itself seems to have shut the door to its past, and to be content with settling into its new, kinetic surroundings. We are all the richer for the new musics and the new interpretive insights this situation opens.” (SLOBIN, 2012, p.295).

<sup>140</sup> O questionamento colocado por Ursula Hemetek (2006) reverbera aqui: a autora, se referindo ao seu trabalho com a *romani music* na Áustria, percebe nos diálogos com os músicos que eles não estavam interessados pela música tradicional. Hemetek diz: “I was told by some musicians that this old stuff as not worth mentioning any more and that there were new songs, new musical expressions, modern, individual ways of musical articulation” (p.51). A autora ainda compara suas colocações com o trabalho de Svanibor Pettan: “Isto corresponde muito às descobertas de Svanibor Pettan (1996, 2001a) com os músicos Roma em Kosovo. Ele enfatiza o fato de que os músicos Roma não necessariamente apreciam a herança cultural,

**[Daniel]** — Tem uma coisa que você falou hoje no estúdio, sobre a discussão com a banda, sobre “lado A”, “lado B”...Você disse que tem que fazer música de acordo com a realidade...

**[Leo Kin]** — Eu penso assim, a gente não pode brigar com a realidade, quando você briga com a realidade é falta de respeito...com a natureza, com a cultura, um monte de coisa...

[Comento sobre uma experiência dele no parque em São Paulo, sobre ser impedido de tocar, e sobre ter composto algo a partir dessa situação<sup>141</sup>]

**[Leo Kin]** — Se a pessoa fosse fechada [para o entorno que Leo utilizou como material para compor] ela não ia dar bola. Ele me manda parar, entretanto eu ganhei vinte reais, vem uma felicidade, eu entro [me insiro] naquela população: “ah, aqui parece um lugar que as pessoas podem compor, relaxar, elas vem com as crianças”, eu digo: “vou escrever uma música sobre o Ibirapuera, porque parece um lugar aquilo que vou escrever”<sup>142</sup>.

**[Daniel]** – Sabe que eu vi aquela história do Bob Marley que ele escreveu embaixo de uma árvore, em Trenchtown [Jamaica] e que aparece em *No woman no cry*, cover que você também gravou hoje<sup>143</sup>.

**[Leo Kin]** — Bem que eu me lembro a gente sentado ali [cantarola a versão de Gilberto Gil para a canção de Bob Marley] ...Tudo é uma história que vem de verdade, entendeu? Tem música que...vamos supor que você ouça *Natural Mystic* [canção de Bob Marley], é uma música que...quando você ouve: *there's a natural mystic blowing through the air, if you listen carefully now you will hear, this could be the first trumpet*<sup>144</sup>... um monte de coisa

---

mas pelo contrário, muitas vezes tentam ser o mais moderno possível e incluir novos estilos – encontrando seus critérios estéticos – no sentido de agradar o público.” (p. 51).

<sup>141</sup> Abordarei o processo desta composição e discursos em torno dela na última seção deste capítulo.

<sup>142</sup> A frase “parece um lugar aquilo que vou escrever” indica a experimentação do idioma que se dá a partir do lugar de estrangeiro, e sugere, por estes caminhos experimentais, uma relação entre sua música e os territórios.

<sup>143</sup> Menciono uma possível articulação de uma experiência sonora de Leo a uma experiência do compositor jamaicano Bob Marley, que aparece no artigo de Anderson de Jesus Costa (2022) intitulado *As musicconvicências do reggae e suas pulsões de (re)existência*.

<sup>144</sup> “Há uma magia natural soprando através do ar, se você escutar cuidadosamente agora você vai ouvir, isto poderia ser a primeira trombeta”.

**[Daniel]** — Ah, entendi, se você ouvir...

**[Leo Kin]** — Se você ouvir você vai prestar atenção, você vai entender, *try to find the answer*<sup>145</sup>, se eu faço uma pergunta a você, você vai querer me perguntar, mas não me pergunta, é um monte de coisa que está na música, então, é a realidade... ele [Bob Marley] sai da Jamaica, vai para os Estados Unidos, ele está vendo o que tá acontecendo com o povo.

Você não pode ficar centrado: ah vou ter que escrever para o Haiti...não! Se você é um músico de verdade, um compositor, tudo o que você vive, uma pessoa que está sofrendo, tem que escrever, né? Às vezes eu digo aah Deus! Tal como eu vi o Tim Maia<sup>146</sup> falando...ah se você quer sofrer, escolha ser músico [risos]

[Segundo Leo, quando ele observa o mundo ao redor, pessoas em situações mais complicadas que a dele, considera que suas criações são, então, como sobrevivência]

**[Leo Kin]** — Se eu entro numa banda agora, como vocalista, como músico profissional (porque eu estudei) e se você vai querer limitar o que tenho que escrever, vou te dizer: você não é deus, mas é a realidade, não vou brigar com a realidade, por que o dom, as coisas, vem de deus, e eu acredito num deus. Então em qualquer banda que eu entro<sup>147</sup>, e você me diz: “vamos escrever música assim...”, música pra escrever não tem regra...porque...você imagina [a seguinte situação]!: eu estou sentado aqui no Rio, cheguei na madrugada, e vem uma melodia na minha cabeça...e se eu escolho o lado A, e digo *hum* essa música é do lado B, vou esquecer, deixar pra lá, não!

Ao sair do Haiti, há mais de dez anos, Leo Kin passou pelo Equador, Peru (onde trabalhou em um bar de salsa, iniciou os estudos formais em música e passou a vislumbrar

---

<sup>145</sup> “tente encontrar a resposta”.

<sup>146</sup> Cantor brasileiro de soul/funk e que Leo tem ouvido e tocado no Brasil.

<sup>147</sup> Leo sublinha que os músicos dessa banda são brancos e que suas rendas vêm de trabalhos paralelos à trabalhos com música. Segundo ele, esse segundo aspecto denotaria uma limitação dos músicos por não conseguirem, tal como ele, trabalhar exclusivamente de música.

uma entrada na música reggae a partir de incentivo de um professor de música e da sua própria relação com o público que frequentava o bar) e Brasil (em Chapecó sua trajetória no reggae ganhou mais espaço e com sua mudança para São Paulo isto se solidificou). Trabalhar como músico de rua tem fortalecido sua identificação com o reggae através do contato com um público e com outros artistas. Seu projeto sonoro tem sido agenciado nestes trajetos. Quando o conheci em Chapecó, em 2017, ele costumava falar que seu reggae não era nem um reggae haitiano, nem jamaicano, nem marfinense, nem brasileiro, mas que se situava nas combinações das particularidades destes gêneros e nas novas possibilidades de elaborações que ele tem experimentado. Um som que se forma no deslocar-se.

Cabe uma aproximação desses aspectos da trajetória (sonora) de Leo com a crítica feita por Juliana Braz Dias (2012) a respeito do fato de que trabalhos sobre mobilidades tendem a “associar o valor do movimento a uma desvalorização do espaço, física e simbolicamente concebido. Não são poucas as discussões sobre desterritorialização nas ciências sociais.” (BRAZ DIAS, 2012, 98). A autora sublinha, assim, abordagens que se detêm, exclusivamente, *ou* nos processos de territorialização *ou* nos fluxos.

Sobre possíveis alinhamentos entre as questões trazidas neste capítulo e as experiências sonoras no contexto de Cabo Verde, Braz Dias diz que na música caboverdiana, movimento e espaço “costumam surgir claramente articulados” (ibid. p.98). A sonoridade de Leo Kin, que se constitui nos seus trânsitos, simultaneamente articula deslocamentos e territórios. Braz Dias coloca que “em meio a tantos trânsitos, as músicas revelam que a ênfase nos fluxos não diminui a importância do território e seus limites.” (ibid. p.98).

Neste ponto, menciono a canção *Freedom came my way*, de Leo Kin, que situo como emblemática para ouvirmos/pensarmos estas sobreposições de camadas (territórios e fluxos) nas mobilidades sonoras aqui investigadas. A canção já figurou nas falas de Leo neste capítulo e trata-se de uma criação que foi iniciada no parque Ibirapuera, São Paulo, a partir de um episódio no qual ele foi impedido de tocar.

Subo Santa Tereza com Leo Kin, saindo da Glória (dois bairros do Rio de Janeiro), registrando a conversa enquanto caminhamos. Íamos para o estúdio de gravação onde Leo colocaria sua voz nas 5 músicas pré-arranjadas por Guilherme Brum.

**[Leo Kin]** — Essa música que eu escrevi, eu estava no parque Ibirapuera. Mas eu fui tocar lá pra ganhar alguma coisa, aí me falaram que...eu já toquei duas ou três vezes lá e não deu problema...aí aquele dia num sábado eu fui tocar lá, e a fiscalização me falou que não posso tocar lá com caixa de som, desliguei a caixa e aí apareceu uma pessoa que me falou: — Ah, você manda bem, então esses vinte reais são para você. Então uma vez que tenho vinte reais pra poder voltar (porque não tinha banco perto pra eu pegar dinheiro), não fiquei tanto “ah me atrapalhou e tal!” [se referindo ao fato da fiscalização impedi-lo de tocar no parque]. Aí fui sentar sobre a raiz de uma árvore, né, pensando...aí ouvi um passarinho, e digo: “nossa, não vou ficar nervoso, porque aqui no Ibirapuera é um lugar onde as pessoas descansam, meditam, compõem, todo tipo de atividades sociais”, aí eu fico pensando, com o violão na mão, e vem um passarinho e aquilo ficou na minha cabeça, aí eu digo: “ah é o rouxinol”... assim eu pensava.

Aí depois quando fui sentar, vem um passarinho [Leo imita o som do pássaro] cantando, eu digo: “nossa, quer cantar” e tal, aí comecei a cantar, pensando na música, né...aí cheguei em casa, terminei a música, e depois que terminei ainda fiquei pensando “será que as pessoas não vão pensar que sou louco com essa melodia? Fico pensando...

Bom, fui tocar de novo em um lugar, no calçadão [em Santo André, SP], aí vi alguns urubus, chegam perto, vem “cantar” também, e tem um cara baiano [que conhece Leo a partir de seu trabalho como músico da rua] que apareceu ali e começa: “você viu? Até os pássaros gostam!”. Aí eu digo: “ah então a música que eu escrevi não é música de louco, porque ele os viu cantando também” [risos]. Então por isso eu escrevi a música, porque as pessoas ...

[Interrompemos a gravação da conversa para entrarmos no estúdio. A continuidade da conversa se deu quando voltamos para a rua e sentamos na padaria].

**[Daniel]** — A gente podia continuar a história da música...porque me interessa isso de você compor em uma cidade nova como é, agora, São Paulo,

**[Leo Kin]** — É, você viu, eu cheguei aqui e comecei a fazer uma música no Rio...

Aquela *Freedom came my way*, terminei de escrever, eu pensei: nossa, o que as pessoas vão dizer? Vão pensar: como que ele criou essa história? Será que não é invenção? Mas depois que eu fiz eu fui em Santo André tocar, no calçadão, aí o baiano me viu tocando, aí apareceu os pássaros me vendo tocar, aí o baiano está olhando, ele [o pássaro] está prestando atenção, mas eu não tinha percebido, e tão pouco queria chamar ele [o amigo baiano]: “olha, o pássaro está cantando comigo”. Porque se eu chamo e digo pra ele: “olha o pássaro cantando comigo”, então a história foi inventada. Está entendendo? Eu deixo as pessoas verem o que está acontecendo. Aí no momento ele fala: “olha, o pássaro cantando com você, até eles gostam de seu reggae raiz!”. Aí quando eu cheguei em casa eu voltei de novo para a música e pensei: “nossa, então a música faz sentido”. Porque ele viu que o pássaro canta, então terminei de escrever. Fui em Osasco, também, interior de São Paulo, né, aí quando estou tocando, eu vejo outro passarinho cantando, mas esse canta bem demais, eu consigo ouvir as frases que ele está cantando, mas como ele está longe, ele faz um esforço pro som poder chegar até mim, então eu digo: “essa música faz sentido”. Mas porque eu não incluí o baiano? Como eu já estava escrevendo, eu digo: se entra o baiano está legal, mas como a música estava [meio pronta], tal, eu só queria confirmar, então tenho a história, mas se for pra colocar outra estrofe...

**[Daniel]** — Você diz incluir a parte que seu amigo baiano participa?

**[Leo Kin]** — É, eu consigo

**[Daniel]** — E você já conhecia ele?

**[Leo Kin]** — Sempre que eu vou tocar, ele pede, porque ele passa uma hora dentro da loja e uma hora fora...parando na rua, é perto, então cada vez que ele está fora ele me fala: “segura as músicas”, se eu estou

terminando de tocar uma música tipo Jerusalém do *Alpha Blondy* agora, e se ele saiu, eu tenho que tocar de novo, né [risos]

**[Daniel]** — Você fica na frente da loja tocando?

**[Leo Kin]** — É, fico na frente da loja, mas ele fica perto de mim, faz a segurança da loja. Ele fala: “ó, raiz!” [risos] Eu digo, tá bom, então...vem a ideia assim... a maioria das músicas que tenho eu digo: “vou escrever sobre tal assunto”, como aquela música que eu escrevi pra participar do concurso [concurso para o jingle do mercado Pão de Açúcar no Rio de Janeiro]. A maioria das músicas que componho, um refrão vem, ou seja, as músicas vêm, quer dizer, eu vivo algumas coisas e eu digo: “ah vou escrever”.

Figura 27 – Cifra da música Freedom came my way de Leo Kin

**Freedom came my way**

Álbum: Reggae night  
 Data de lançamento: 12/2022  
 Artista : Leo kin B.  
 Gênero : Reggae  
 Tom : Am

**chorus**

Am  
 Freedom came my way  
 F  
 Freedom came my way [bis.]

I

Am  
 Saying : freedom came my way  
 G Am  
 parque ibirapuera , SP.  
 Dm  
 Sentado sobre a raiz, do ceboleiro  
 Em Dm  
 Eu teve uma visão que apareceu o rouxinol  
 C G Am  
 Em um galho do ceboleiro ou ou uuh.

Am Dm  
 Em dedilhar no meu violão ,  
 Em  
 Percebi que ele tava gorjeando  
 Dm C  
 Um ar que se harmoniza com meu arpejo  
 G Am  
 that makes freedom came my way.

Fonte: digitalização da cifra feita por Leo Kin, dezembro de 2022 (2022).

Sobre as canções cabo verdianas, Braz Dias (2012, p.98) pontua que “são inúmeras as *mornas* que trazem em suas letras o nome de localidades, mapeando o espaço atlântico a que se referem [...] Por mais que se remetam aos fluxos, as músicas informam igualmente um sentido de lugar: uma ilha, uma cidade, um país.”

Além da canção de Leo Kin abordada aqui, há uma série de músicas de meus interlocutores que se relacionam com territórios locais<sup>148</sup>. Menciono alguns exemplos já

<sup>148</sup> Andrea Lobo (2018, p. 8) diz que “uma concepção já antiga na antropologia é a do lugar como representação coletiva, sendo os nomes (como atos de fala de identificação) veículos importantes entre lugares e seus significados sociais – tal como nos lembra Trajano Filho (2010), lugares não são um dado, mas algo construído no seio das interações sociais. Sendo assim, sua espacialidade não deve ser confundida com territorialidade física e sim como um campo comunicativo. [...] Mais do que pontos fixos no espaço,

abordados anteriormente nesta tese: o rap de Malko J. e do coletivo de rap Sociedade Rap de Rua, a relação de Malko J. com o clube de futebol local, as relações da música de Pitit Guerline Nan com espaços de Chapecó, ou as sobreposições de territórios na performance de Leo Kin para uma canção francesa<sup>149</sup>.

Outro momento etnográfico em que emergiu esta relação das canções com os territórios aconteceu no ensaio em que participei com Jeff Rás, Black Wenzor e Pitit Guerline Nam para o show que ocorreria em uma festa haitiana na cidade de Xaxim (cidade vizinha a Chapecó onde também há uma expressiva migração haitiana). Presenciei o momento de improviso e criação em que os três músicos passaram a experimentar sonoridades do crioulo haitiano buscando sons similares no português, como com o próprio nome da cidade Xaxim, combinando (no que se tornou o refrão dessa canção improvisada e com um senso de humor) *machin* (carro) com Xaxim.

*M te ba ou love*

*M te ba ou kòb*

*M te ba ou machin*

*Ou di m' non ou pap rete fòk n'al ret xaxim*

Eu te dei o amor

Eu te dei uma grana (dinheiro)

Eu te dei um carro

E você falou não...vamos morar em Xaxim<sup>150</sup>

A respeito das músicas cabo verdianas serem “lugares” onde se articulam mobilidades e territórios, como coloca Juliana Braz Dias, sugiro, trazendo tais aspectos para minha etnografia, que são as escutas (os múltiplos modos de escuta) que conjugam tais elementos os quais, *a priori*, são comumente tratados como dicotômicos. Refiro-me às escutas agenciadas nas mobilidades, “escutas que se deixam caminhar”, escutas que articulam, ao mesmo tempo, um deslocar-se e uma produção de territórios.

Em *Desorienting sounds: a sensory ethnography of Syrian dance music*, Shayna Silverstein (2019) explora uma abordagem que contempla múltiplos sentidos na sua

---

lugares são redes imaginadas sob a forma de campos comunicativos cujo alcance é limitado pelas tecnologias de comunicação disponíveis, pelos valores da cultura e por constrangimentos da estrutura social (TRAJANO FILHO, 2010).”

<sup>149</sup> Ver p. 71

<sup>150</sup> Tradução para o português feita por Jeff Rás para ser incluída nesta tese.

experiência etnográfica com determinada dança-música Síria<sup>151</sup>. Ao criticar a ênfase do campo dos estudos do som sobre um tipo específico de escuta que segundo ela é, por vezes, individualizada e fetichizada, propõe modos de escuta que incluam a dimensão do corpo e as relações sociais estabelecidas na Dakbe, esta dança-música. Colocando em relevo um campo de percepções mais amplas no seu trabalho etnográfico, Silverstein aborda o quanto a percepção afeta os movimentos corporais e está ligada a visões de mundo.<sup>152</sup>

Como etnógrafa e co-participante da Dakbe, a autora passa a experimentar o quanto os movimentos compõe, para quem dança, os entendimentos e perspectivas em torno da dança-música. Ela propõe uma aproximação à Dakbe na qual “sugere que a escuta é um processo que ocorre com o corpo todo, mais do que simplesmente com o ouvido” (p.255)<sup>153</sup>. Ainda que em sua etnografia a noção de movimento se refira, mais especificamente, às relações tecidas na performance daquela dança-música, a aproximado deste capítulo uma vez que seu trabalho nos auxilia na incorporação das noções de deslocamento/mobilidade nas escutas das performances haitianas. Nos auxilia na tarefa de situarmos uma escuta em que outros elementos componham também os modos de performatizá-la.

Por fim, o trabalho de Silverstein nos provoca para que consideremos as nuances das escutas, para que possamos situar escutas que mobilizem movimentos e territórios como noções não dicotômicas. Assim, além de escutas etnográficas que atravessam meu trabalho entre músicos haitianos, creio que possamos situar, também, escutas das escutas migrantes, ou seja, escutas das formas como os interlocutores elaboram seus projetos sônicos. Ao nos determos nas sonoridades que se estruturam nos processos de mobilidades, torna-se mais evidente o quanto é problemática a separação entre práxis sonora musicais, escutas e deslocamentos.

**[Leo Kin]** — É que, Daniel, quando eu comecei na música eu comecei no *konpa*, e passei muito tempo ouvindo *konpa*, tipo dia e noite, eu

---

<sup>151</sup> A autora utiliza o termo *dance music* na busca por conjugar, no mesmo termo, as práticas musicais e as práticas de dança na sua experiência etnográfica. Mantive a tradução literal *dança-música*, acrescentando um hífen entre os termos na tentativa de assinalar a junção conceitual proposta pela autora.

<sup>152</sup> “Syrian dabke practices are an exemplary case study for taking up a redistribution of the senses within sound studies as they demand consideration of nonauditory senses in ways that help to better understand the performance dynamics of dance music [...]” (SILVERSTEIN, 2019, p. 242)

<sup>153</sup> “Another way to approach these dynamics is to suggest that listening is a process that occurs with the whole body, rather than solely with the ear.” (SILVERSTEIN, 2019, p. 255).

acordava... e às vezes eu ficava dormindo e a rádio bem alta, e minha mãe dizia: “nossa, menino, que horas você dormiu?” Você passa a noite inteira”. Sabe, no Haiti, você pode deixar o som, os vizinhos não reclamam do som alto, pelo contrário, tem vizinho que pede: “aumenta o volume pra eu ouvir”, a noite inteira, sobretudo no sábado...Então, não tem como...qualquer ritmo...

Você imagina, agora, faz tempo que não canto, que não estou na salsa, e eu na Av. Paulista, as pessoas pediram pra cantar salsa e eu *booom* as pessoas não conseguiram identificar que cantor sou...agora, então, você acha que no meu ritmo [o *konpa*] se eu cantar eu vou falhar? [risos] não!

**[Daniel]** — Você é um músico amplo

**[Leo Kin]** — Isso não é uma coisa que eu escolho, é por causa da vida, quando eu falo pras pessoas que eu sofri muito, por que a cada vez que eu deixava o Haiti, chegava no Equador, eu estava na *cumbia*, na salsa, saí de lá, entro no Peru, *bachata*, então minha cabeça, minha mente, acaba captando tudo.

[comento que tenho ouvido outros músicos do Haiti falar sobre suas habilidades e desejos de transitar por diferentes tipos de música]<sup>154</sup>

**[Leo Kin]** — É né, como eu viajo muito, e você imagina, desde pequeno estou ouvindo música, estou roubando o radinho do meu pai, fugindo pra poder ouvir música, de noite ele chega pra ouvir as notícias e quer saber onde estava a pilha, eu estava fazendo música né...

Daí como eu saí na lambada, voltei pra salsa, eu viajo a países diferentes, ouvindo *cumbia*, *reggae*, salsa, um monte de música que está na minha cabeça...

...e eu pego o exemplo do Bob [Bob Marley], que também ele vai a outro país e entra na realidade, tudo que vem você escreve, mas se estou aberto assim e entro na banda [a sua banda com músicos brasileiros em São Paulo], a banda foi formada assim, são eles quem escolhem...aí não é pra mim, porque já tenho as minhas músicas, ademais tenho um ano

---

<sup>154</sup> Ver, por exemplo, a fala de David Lover na página 139.

tocando na rua, eu sei que tenho que escrever a realidade que vivi na rua, né, eu sei que tipo de som, não é só nas letras mas o tipo de reggae.

Busquei explorar, neste capítulo, um modo de escrita que se aproximasse das questões abordadas, experimentando, então, um trânsito entre discursos sonoros e deslocamentos

Tendo proposto, assim, um trajeto que se afastou dos contextos de Chapecó – ao acompanhar a mobilidade e experiência sônica de Leo Kin, e traçando uma rota Chapecó-São Paulo-Rio de Janeiro – a seguir, farei um movimento de retorno aos espaços daquela primeira cidade para lançar, por fim, uma proposta de escuta migrante como perspectiva de trabalho etnomusicológico.

## 6 ESCUTAS DAS MOBILIDADES E ESCUTAS EM MOBILIDADES

“A acustemologia presentifica o ato de soar numa relacionalidade contingente heterogênea; ela localiza o soar em maneiras de coabitar escutando *algo*; trata do soar como atenção e afinação; coabitar escutando *aquilo*.” (FELD, 2020, p.199)

### CENA 1

06 de março – Chapecó, bairro Efapi

A motocicleta de um vendedor local cruza semanalmente alguns bairros periféricos de Chapecó. Os alto falantes reverberam o anúncio de venda de peixe.

Perto das 5 horas da tarde saí com Black Wenzor da casa de Jeff Rás, Pitit Guerline Nan e Bedjina, esposa de Pitit. Havíamos acabado o ensaio para o show que faríamos no dia seguinte na festa haitiana em uma cidade próxima à Chapecó (Xaxim, cidade com cerca de vinte nove mil habitantes) e que também apresenta uma expressiva migração haitiana.

Wenzor estava indo comigo até à avenida principal que corta o bairro, onde pegaríamos o ônibus de volta para casa, quando ele me fez parar para ouvir o anúncio daquele vendedor. Com um gesto me fez simplesmente parar e ouvir, sem me explicar do que se tratava.

Conforme aquele som do alto falante se aproximava, junto com o motor da motocicleta que se misturavam com os demais sons da rua, eu ia, aos poucos, distinguindo melhor as palavras do anúncio, ditas em português.

Wenzor me fez outro gesto de que o anúncio iria parar e se repetiria.

Cessou e de imediato percebi que reiniciava, então, em crioulo haitiano.

— Escuta, agora está repetindo em crioulo! Wenzor me diz animado.

Vemos o vendedor parando em frente à casa onde estávamos. Wenzor percebeu que havia esquecido algo e volta rapidamente para dentro.

Como eu estava próximo ao vendedor, aproximei-me um pouco e comentei com ele sobre aquela chamada sonora que acompanhava seu

trabalho. Fiz um gesto de que iria gravar com o áudio do celular, ao que ele pergunta se quer que aumente o volume para o registro ficar melhor. O vendedor é um homem branco de uns cinquenta anos de idade. Falei sobre minha surpresa em ouvir aquele anúncio em crioulo. Ele diz que é porque a comunidade haitiana é cliente assídua dele e, assim, seu patrão decidiu incluir aquela voz gravada no idioma haitiano para que facilitasse a compreensão. Perguntei se ele sabe quem fez a tradução e gravou a voz e ele diz que não sabe, que seu patrão foi atrás de alguém do Haiti para realizar este serviço. Wenzor volta e seguimos em direção à avenida comentando sobre aquele som.

Wenzor me chamava atenção para aquele episódio apontando-o como algo importante para que eu prestasse atenção e que tomasse nota para incluir na pesquisa. Falava-me daquele evento como uma mudança interessante que ele percebeu nos últimos tempos vivendo ali.

A partir deste dia passei a ficar mais atento à “paisagem sonora” dos bairros daquela região da cidade e atento ao quanto elas têm se modificado com estas presenças migrantes ao longo daqueles territórios.

## **CENA 2**

06 de março de 2020 – Chapecó, bairro Efapi

Após o show de Black Wenzor, Pitit Guerline Nan e Jeff Rás, no qual também participei, o ônibus da festa haitiana nos trouxe de volta da cidade de Xaxim (vizinha à Chapecó), e nos deixou na avenida principal que dá acesso ao bairro Efapi.

Fomos caminhando até a casa de Pitit e Jeff com instrumentos musicais e mochilas. Dalí, segui andando até o quarto que havia alugado para passar a noite, deixei na casa deles meu teclado e câmera fotográfica para pegá-los no dia seguinte.

4 da manhã. Ando a pé por cerca de quarenta minutos. Boa parte do caminho é uma longa rua reta, com uma longa descida e uma longa subida.

À direita estão as luzes do frigorífico da empresa Aurora, onde muitos migrantes em Chapecó trabalham. Ainda que distante de onde estou, àquela hora da manhã me parece impactante sua imponência no bairro, pelas suas luzes, pelo cheiro e pelo som do seu funcionamento que nunca cessa. A rua deserta, passam alguns poucos carros. 5 horas da manhã.

No dia seguinte refaço esse caminho a pé até a avenida principal do bairro para tomar o ônibus de volta ao centro da cidade.

Meio dia de domingo. Famílias na frente das casas, aparelhos de som ligados e posicionados em direção à rua.

Misturam-se, ali, “música gaúcha”, “música eletrônica”, “música de bandinha” (tipo de música alemã praticada no Sul do Brasil) e compas haitianos.

Paro em uma esquina em que estes sons (vindos de diferentes casas), e da posição de onde estou, se sobrepõem.

Sigo caminhando,

aquela “música gaúcha”, dançante, faz um *fade out*

enquanto um compa cantado em crioulo haitiano inicia um *fade in*.

*Fade out e fade in* se sucedem ao longo do meu trajeto.

É próximo ao meio dia e conforme me aproximo da avenida principal percebo que os cultos nas igrejas evangélicas haitianas haviam recentemente terminado, pois, passo a cruzar por muitos haitianos e haitianas na rua, alguns carregando bíblias, percebo que saem das igrejas.

Liguei o gravador naquela esquina em que os sons formavam camadas – camadas sônicas, camadas de encontros, camadas de reelaboração dos territórios, camadas de conflitos.

Liguei o gravador nesta mesma avenida que na noite e madrugada anterior era permeada pelos sons do frigorífico ao longe. Os sons da fábrica operando no bairro eram, agora, inaudíveis e aquele pedaço do

bairro era ocupado pelas músicas que escapavam dos pátios das casas ao ritmo de um meio dia de domingo.

Conversas nas ruas.

Fico com a imagem sonora daquela esquina em que os sons se cruzavam e penso na ideia de encontro ou de relação.

Encontros de escutas. Escutas colocadas em relação ali naquele contexto migratório. Escutas minhas como pesquisador e como músico, escutas etnográficas, escutas locais, escutas migrantes<sup>155</sup>.

\*\*\*

As experiências de escuta estão profundamente ligadas ao ato do diálogo; conversas entre amigos e familiares, trocas íntimas ou entre colegas e vizinhos, muitas vezes se baseiam em experiências face a face nas quais a escuta é mutuamente compartilhada. Eu estou diante de você, eu falo, e você responde; nós experimentamos uns aos outros dessa maneira. No entanto, nessa cena, a escuta também é facilmente distraída. Frequentemente, há outros sons em torno da fala e da escuta direta. Partindo das questões de invisibilidade, como aquilo que perturba a aparência e uma ética fundada no rosto, o tema do entreouvido é colocado como segunda figura ou modalidade.

Com o entreouvido, quero construir uma teoria das relações baseada na interrupção e nos ruídos que frequentemente afetam a escuta direta e as conversações que temos. O entreouvido nos apresenta, em vez disso, aos estranhos que nos cercam. Nesse sentido, uso o entreouvido para sugerir modalidades de falar e de agir com base nas intensidades de ruptura: como alguém pode encontrar apoio por meio da potencialidade do volume e das práticas de interferência. Entendo isso igualmente como a produção de um encontro que pode estender, seguindo noções de desordem e princípios anárquicos, as relações com o outro.” (LABELLE, 2022, p.38).

\*\*\*

---

<sup>155</sup> Josh Kun (2016) explora um ouvir dos *sonideros* (“*listening like a sonideros*”), como são chamados os músicos mexicanos através das fronteiras com os Estados Unidos. “**To listen like a sonidero, then, is to listen for culture’s mobility (coerced and witting), to hear local spaces as nodes of global connection and resettlement** [grifo meu], to use music and the technology of the dj mix to create spaces of communication and connection across uneven and often perilous U.S.-Mexico geographies that are shaped and formed in the space of the musical mix itself. To listen like a sonidero is to respond to social and political emergencies with emergency music, to crossfade cultural and national experiences, to juggle spaces of belonging, to remap space and time, to know that you might be playing a gig in Puebla but you will be heard in galaxies far, far away, whether across the border or across the universe.” (KUN, 2016, p.103).

Neste último capítulo posiciono uma escuta no centro da análise dos fluxos migratórios haitianos abordados nesta tese. Ao situar uma escuta (ou múltiplas escutas) como possibilidade de entrada ou de interpretação destes processos migratórios, refiro-me tanto a uma escuta das performances sônicas que esta etnografia focaliza, quanto a uma escuta que tome o sonoro de modo mais amplo, tal como desenvolve Steve Goodman (2010) a respeito de um campo vibracional e de uma política e ontologia das frequências.

Ao tomarmos as escutas que emergem deste campo migratório – escutas de interlocutores haitianos, mas também de interlocutores brasileiros, de repertórios sônicos, de discursos e agenciamentos – proponho, aqui, uma “escuta migrante”, escuta esta que significa pensar as camadas políticas e agentivas de práticas sonoro musicais em deslocamento. Creio, assim, que esta perspectiva aural possa nos revelar aspectos sensíveis contemporâneos (LABELLE, 2018)<sup>156</sup>.

Em ambos os fragmentos extraídos de diários de campo que abrem este capítulo, exploro uma escuta de sonoridades que atravessaram este campo de pesquisa sobre deslocamentos. As experiências em torno destes dois excertos se referem a um entendimento sonoro que excede aquilo que convencionalmente tem sido entendido como práticas musicais de forma mais estrita. Escutar os territórios urbanos através desta proposta de escuta também tem aberto espaços para que outras narrativas sobre a cidade e sobre migrações emergjam.

### **6.1 A cidade caleidoscópio como ponto de partida para escutas etnográficas**

Para a construção deste quadro conceitual e etnográfico, será central aqui a crítica feita pela etnomusicóloga Adelaida Reyes (2019) aos estudos com migrantes e refugiados, especificamente em torno do problemático paradigma isolacionista que a autora aponta como recorrente na linha histórica destes estudos. A partir de Reyes, portanto, procuro pensar o contexto mais amplo da cidade como uma tentativa de escapar das limitações contidas em determinadas abordagens como aquela que, segundo a autora, recorta “comunidades migrantes” como supostos grupos homogêneos e apartados das dinâmicas complexas das cidades e dos territórios de destino destes fluxos migratórios.

---

<sup>156</sup> Tais questões foram inicialmente esboçadas em Stringini (2021).

Por “contexto da cidade” me refiro a considerarmos os encontros, diálogos e tensões entre “mundos musicais migrantes” e “mundos musicais locais”<sup>157</sup>. É partir de Adelaida Reyes e do que ela denomina como cidade caleidoscópico, uma cidade que, pensada a partir dos grupos migrantes é tomada no seu conjunto, que irei propor formas de escuta (pontos de escuta<sup>158</sup>) que partam das práticas sônicas migrantes mas que incluam, ao pensar as relações instituídas na cidade, escutas locais<sup>159</sup>.

A partir, então, de Reyes e de seu trabalho em torno de uma etnomusicologia urbana (REYES, 2012) proponho uma abordagem que aproxima tais trabalhos sobre cidade e migrações a trabalhos sobre escuta e sobre os estudos do som.

Reyes (2012) repensa a relevância do termo “etnomusicologia urbana” no século 21, questionando se, de fato, haveria redundância em se anexar, atualmente, o “urbano”, dado o histórico heterogêneo do campo da Etnomusicologia: “Se ‘urbano’ é uma redundância que nos lembra que estamos em um território ainda esperando para ser totalmente explorado, então a etnomusicologia urbana, pode-se argumentar, é um caso de redundância proposital.” (REYES, 2012, p.2013)<sup>160</sup>.

Este comentário de Reyes se refere ao uso da palavra “urbano” enquanto uma marca, na abordagem de uma etnomusicologia urbana, e que nesta redundância haveria um efeito desejado: “É uma resposta racional à tendência humana de esquecer, de se distrair, particularmente em um mundo complexo que tanto disputa nossa atenção”<sup>161</sup> (p.203). No entanto, a autora pondera que se caso esse debate não tiver a ver precisamente com o uso do “urbano” enquanto um marcador, mas sim com sua “potencial utilidade enquanto um conjunto metodológico e conceitual projetada expressamente para enfrentar

---

<sup>157</sup> Referência aos “mundos musicais” presente em Ruth Finnegan (2007), ainda que, de um ponto de vista crítico, entendo que não seja central no trabalho da autora as articulações entre tais mundos abordados por ela.

<sup>158</sup> Referência ao termo presente em ULLHÖA, Martha; OCHOA, Ana María (Org.). Música popular na América Latina: pontos de escuta. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2005.

<sup>159</sup> Sayad Abdelmalek, ao analisar o fenômeno das migrações, coloca algo que está próximo ao que Adelaida Reyes chama atenção no campo da Etnomusicologia: “Así, los dos órdenes, el orden nacional y el orden de la inmigración (y de la emigración) están consubstancialmente ligados el uno con el otro. No se puede hablar de uno sin hablar del otro o sin ser reenviado al otro: hablar de uno es necesariamente hablar, al mismo tiempo, del otro. No se trata de un juego fácil de la dialéctica de la identidad y de la alteridad, en el que lo “nacional” solo existiría en presencia –presencia efectiva o solamente posible, presencia probada o solamente pensada– de su contrario, o por oposición a su contrario, lo “no-nacional”; la inmigración es la ocasión de realizar prácticamente, en el modo de la experiencia, la confrontación entre “nacional” y “no nacional” (ABDELMALEK, 2008, p.102).

<sup>160</sup> “If ‘urban’ is a redundancy that reminds us that we are in territory still waiting to be fully explored, then urban ethnomusicology, it can be argued, is a case of purposive redundancy.” (REYES, 2012, p.2013).

<sup>161</sup> “It is a reasoned response to the human tendency to forget, to be distracted, particularly in a complex world where so much vies for our attention” (REYES, 2012, p.203).

os desafios do mundo, então a discussão deve se voltar para quais podem ser esses desafios”<sup>162</sup> (p.204).

É nesse ponto que nos interessa pensar junto com Reyes, uma vez que ao recolocar a discussão em torno de uma etnomusicologia urbana, ela adensa o pensamento produzido em um campo complexo e múltiplo. Assim, para além de algo que poderia ficar restrito ao debate sobre categorias (se, nesse caso, faria mais sentido pensarmos em uma etnomusicologia urbana ou apenas em uma etnomusicologia), o que creio que nos seja relevante para este capítulo, são os contextos densos que a reflexão da autora revela.

Articulando o uso do marcador “urbano” e dos desafios mais amplos nele implicados, Reyes situa a complexidade das cidades na contemporaneidade e aponta um contexto migratório como um espaço emblemático para posicionarmos questionamentos etnomusicológicos. Creio que o contexto delineado por Reyes possa ser entendido enquanto um campo de disputas:

Já há algum tempo [...] as preocupações com o “multiculturalismo”, a identidade nacional e a assimilação x integração como política para lidar com a diversidade cultural ganharam maior destaque. À medida que a migração, especialmente a migração forçada, acelera e cresce em magnitude, primeiros-ministros, chanceleres e presidentes passaram a expressar essas preocupações, assim como os cidadãos comuns. Relações sociais complexas nos dão mais subsídios para tratarmos dessas preocupações. (REYES, 2012, p.204)<sup>163</sup>.

Reyes (2012) retoma e atualiza pontos importantes para trabalhos que pretendem considerar a cidade a partir de seu contexto complexo e contraditório e não enquanto um mero pano de fundo sobre o qual as relações sociais, musicais, políticas se desenrolariam. Ela propõe uma leitura da cidade que leve em conta as distintas combinações e variações das partes que a compõem, antes de uma leitura da cidade apenas enquanto partes isoladas que compõem este todo.

É por isto que Reyes irá chamar atenção para uma cidade que seja lida não através de uma ideia de mosaico, com seus encaixes, mas sim através da metáfora do

---

<sup>162</sup> “But if the question has to do not with ‘urban’ as a marker or modifier of the general category, ethnomusicology, but with its potential utility as a conceptual and methodological toolkit designed expressly to address the challenges of today’s world, then the discussion must turn to what those challenges might”. (REYES, 2012, p. 204).

<sup>163</sup> “For some time now, and especially in the last few months, concerns over “multiculturalism,” national identity, and assimilation vs. integration as policy to address cultural diversity have gained greater prominence. As migration, especially forced migration, accelerates and grows in magnitude, prime ministers, chancellors, and presidents have voiced those concerns as have ordinary citizens. Complex social relations fuel those concerns” (REYES, 2012, p. 204).

caleidoscópico, tomando mais profundamente seus atravessamentos e reverberações. Com isto, afirma: “Embora o objeto de investigação possa ser uma pequena unidade, sua identidade enquanto urbana deve ser buscada não somente nas suas relações internas, mas nas suas relações com unidades para além dela” (REYS, 2012, p.202/3).

Nessa mesma direção apontada por Reyes, Vincenzo Cambria (2017), ao analisar os modos como a noção de “cena musical” é trabalhada por pesquisadores no campo da música e de outras áreas, traz também a separação posta pela autora sobre as diferenças entre pesquisas desenvolvidas “na” cidade e as pesquisas “da” cidade. Cambria situa o campo da etnomusicologia como tendo, até então, trabalhado ora em uma dimensão mais micro, entre as comunidades, ora em uma dimensão mais macro, com questões ligadas aos Estados-Nação (ibid., p.12), e que tal campo de estudos ainda evitaria incluir nas pesquisas o contexto mais denso da cidade:

A dimensão da cidade continua sendo por nós um tanto negligenciada. Não se trata de falta de interesse nas culturas musicais urbanas (pelo contrário, pode-se até dizer que hoje a maioria dos estudos etnomusicológicos é realizada em contextos urbanos). O problema é que a maioria dos etnomusicólogos está simplesmente conduzindo pesquisas "na cidade" e não "da cidade", isto é, continua "recortando" comunidades mais ou menos homogêneas e coerentes (definidas, por exemplo, em termos de localidade, etnicidade, raça, ou afiliação musical), evitando a complexidade e heterogeneidade da vida urbana. (CAMBRIA, 2017, p. 13).

Seguindo esta linha, em sua tese Cambria (2012) escolhe trabalhar com a complexidade de um bairro periférico na cidade do Rio de Janeiro. Ao longo de uma pesquisa participativa o autor coloca em evidência as imbricações entre diferentes gêneros musicais (funk carioca, forró, pagode, samba, música gospel) e as implicações destes cruzamentos nas vidas diárias das populações deste bairro. Em especial para este capítulo, é inspirador o modo como o autor articula estas diferentes sonoridades e práxis musicais.

Tomo, aqui, as cidades enquanto “‘nodos’ fundamentais dentro das redes nacionais e/ou internacionais que estudamos” (ibid., p.13), e as tomo ainda como dimensão privilegiada de análise nas interlocuções com grupos migrantes através dos deslocamentos e territorializações dos processos musicais. Interessa-me, sobretudo, pensar estas práticas musicais como co-habitando um mesmo espaço, sendo este co-

habitar permeado por encontros, silenciamentos e violências. Tomo estas produções sônicas migrantes nos seus diálogos com indivíduos e comunidades locais.<sup>164</sup>

A partir do entendimento de Adelaida Reyes das cidades enquanto “sistemas abertos”, tenho considerado as múltiplas produções sonoras haitianas nas suas relações com as dinâmicas da cidade de Chapecó. Tomo isto como algo para além de uma leitura superficial na qual se poderia dizer que estes mundos sócio musicais estariam, de uma forma ou de outra, sempre em relação. Em oposição a esta leitura mais simplista ou generalista, interessa-me pensar como os músicos haitianos com quem dialoguei nesta etnografia passavam a reorganizar seus repertórios sônicos e discursivos a partir de situações, encontros e problemáticas experienciadas nestes novos territórios. As trajetórias e projetos dos interlocutores Léo Kin, Pitit Guerline Nan, da banda Valide Konpa, por exemplo, trazidos ao longo dos capítulos anteriores, são exemplos emblemáticos desta proposta de escuta e que reverberam também aqui. Já as experiências etnográficas apresentadas na abertura deste capítulo buscam colocar em relevo outros modos com que os sons operam neste contexto migrante: sons e práticas sônicas como experiências de escutas e como formas de ocupar e alterar determinadas paisagens sonoras locais. Sons demarcando linhas de encontros e de embates na cidade.

## **6.2 Delineando escutas *dos* deslocamentos e escutas *em* deslocamento**

O diálogo com a abordagem de Adelaida Reyes sobre cidade, minorias, migrantes e práticas sônicas compõem, portanto, um quadro inicial a partir de onde teço possibilidades de escutas *dos* deslocamentos ou de possibilidades de escutas *em* deslocamento. Meu esforço aqui é, então, aproximar estes trabalhos construídos em torno de etnografias das cidades, etnomusicologias urbanas e trabalhos com migrantes e refugiados (bem como as intersecções entre estes três tópicos), às abordagens que tomam as escutas e os estudos do som ao longo das fronteiras e dos deslocamentos. Parafraseio Tom Western (2020) quando ele diz que seu trabalho coloca uma ideia de “ouvido etnográfico” no centro da pesquisa<sup>165</sup>.

---

<sup>164</sup> Ao atualizar os interesses e preocupações da etnomusicologia (ou de uma etnomusicologia urbana) Adelaida Reyes ainda sugere que tomemos o contexto amplo das cidades enquanto um sistema aberto. Tal definição já apareceu na página 99 desta tese.

<sup>165</sup> This work puts the idea of the “ethnographic ear” at the center of research (Clifford 1986: 12; Erlmann 2004)” (WESTERN, 2020, p.297).

Ainda que em distintos contextos e com diferentes utilizações do termo, propostas com alguma proximidade a esta que apresento poderão ser localizadas, por exemplo, na noção de *listening with displacement* [escutar com deslocamento] desenvolvida por Tom Western (2020) ou no “ouvir os *sonideros*” de Josh Kun (2016). Este último autor, ao se referir a uma escuta da mobilidade cultural, em trabalho com DJs mexicanos que atravessam a fronteira com os Estados Unidos diz que “tanto quanto espacial, a migração é um processo sônico”<sup>166</sup>. Kuhn diz que para milhares de mexicanos migrantes que são forçados a deixarem suas casas para trabalhar nos Estados Unidos, a fronteira se torna uma marca de separação e as práticas sônicas dos *sonideros* se tornam “uma ferramenta de enfrentamento, uma espécie de sutura musical, uma rede sônica que se comunica através da distância e cura as feridas da separação, criando espaços sônicos onde a identidade pode ser negociada e ensaiada e a justiça social imaginada e expressa.” (p.99)<sup>167</sup>.

Tom Western (2020), em trabalho etnográfico e histórico em Atenas, Grécia, e trabalhando com as temáticas som, fronteira, deslocamento e cidadania, busca, através de uma abordagem que enfatiza o sonoro, colocar em relevo subjetividades individuais e coletivas no processo migratório e de refúgio e, especialmente considerando o contexto europeu, repensar uma ideia de “crise” (dos processos de refúgio e migrações) que ganhou força nos últimos anos. Contrariando a exploração da noção estigmatizante de “crise”, Western pretende apresentar um quadro mais complexo das migrações contemporâneas, através das experiências sonoras e auditivas em Atenas:

Escutar com deslocamento é uma forma de interrogar como o som pode subverter a lógica da “crise de refugiados”, ou seja, a ideia de que a migração na Europa é algo novo e não uma longa descrição histórica do continente, e a lógica da violência discursiva e política que reifica “refugiados” como categoria à parte do resto da humanidade. (WESTERN, 2020, p. 297).<sup>168</sup>

---

<sup>166</sup> “Migration is a sonic process as much as a spatial one” (Kun 2016).

<sup>167</sup> “For so many millions of migrant Mexicans, forced to leave their home country to work in the United States, the border becomes a marker of distance, separation, and death, and the sonidero mix becomes a coping tool—a kind of musical suture, a cross-border sonic network that communicates through distance and heals the wounds of separation, creating digital sonic spaces where identity can be negotiated and rehearsed and social justice can be imagined and voiced.” (KUHN, 2016, p.99).

<sup>168</sup> Listening with displacement is a way of asking how sound can distort the logics of “refugee crisis”: the idea that migration in Europe is somehow a new thing rather than a long historic description of the continent, and the discursive and political violence that reifies “refugees” as a category apart from the rest of humanity. (WESTERN, 2020, p.297).

A noção de *listening with displacement* é, assim, explorada pelo autor como sendo um dispositivo fundamental e uma forma metodológica no delineamento de outras compreensões sobre a cidade e suas fronteiras:

Por meio desses métodos, procuro ouvir com deslocamento: explorando a política sônica da vida cotidiana para aqueles que cruzaram fronteiras, como os ativismos migrantes se encaixam em lutas urbanas mais amplas e como essas experiências mapeiam as histórias de movimento e migração na cidade. (WESTERN, 2020, p. 295).<sup>169</sup>

Um aspecto central no trabalho de Western se refere a situar o quanto a dimensão sonora abre possibilidades para questionarmos discursos oficiais que operam de acordo com estigmas e reificações sobre os processos de refúgio e migração. O autor se atém, mais especificamente, à ideia de “crise” destes fluxos e do quanto as experiências cotidianas de migrantes e refugiados irão contestar tais narrativas mais generalizantes.

Diante deste aspecto, creio que seja interessante os paralelos possíveis com minha etnografia no Brasil, no sentido de o quanto traçar um mapa sonoro, digamos assim, das recentes migrações haitianas nos permitirá evidenciar experiências sensíveis da contemporaneidade: “Enfatizar a audibilidade da migração, portanto, não é apenas um meio de experimentar a representação; oferece uma abertura para romper e democratizar completamente as formas de pensar sobre o deslocamento.” (WESTERN, 2020, p.296)<sup>170</sup>.

Há ainda um aspecto no trabalho de Western que é interessante de considerarmos, uma vez que ele produz *insights* importantes para esta tese. Western atua em um centro de refugiados e migrantes em Atenas e é responsável por um espaço de música. Ao nos relatar uma conversa que o autor teve com dois de seus colegas, um Sírio e outro Afegão, sobre se Atenas seria uma cidade barulhenta ou tranquila, perceberam que para afirmar isto dependeria do local de onde a pessoa que ouve/interpreta esta cidade estaria vindo. Se estivesse chegando, por exemplo, da Escócia a ouviria de um jeito e se de Aleppo ouviria de outro. “Para meus ouvidos, Atenas era uma paisagem aleatória/casual [...] Isto gerou reflexões sobre Atenas como uma fronteira aural.” (WESTER, 2020, p.297)<sup>171</sup>

---

<sup>169</sup> “Through these methods I seek to listen with displacement: exploring the sonic politics of everyday life for those who have crossed borders, how migrant activism fits into broader urban struggles, and how these experiences map onto histories of movement and migration in the city.” (WESTERN, 2020, p.295).

<sup>170</sup> “Emphasizing the audibility of migration, then, is not merely a means of experimenting with representation; it offers an opening for disrupting and democratizing ways of thinking about displacement altogether.” (WESTERN, 2020, p.296).

<sup>171</sup> “To my ears Athens was a gloriously haphazard soundscape [...] This prompted reflections on Athens as an aural borderland” (p.297).

Percebia articulações acústicas entre a cidade de Chapecó e as comunidades haitianas, pois as festas, os ensaios de bandas que se estendiam por horas, o som que escapava das igrejas haitianas, o som dos carros e das casas, eram sempre momentos de intensidade sonora e que ocupavam espaços e tensionavam uma cidade que é reconhecida por tentar controlar o som, sendo este controle sonoro implicado, por exemplo, na tentativa de limitar o trânsito de pessoas na rua depois de certa hora e no frequente fechamento de estabelecimentos comerciais. Estas articulações migrantes, sugiro, são constitutivas de uma outra paisagem sonora urbana desta cidade.

As festas haitianas abordadas nos capítulos anteriores e a constante tentativa de cerceamento da ocorrência delas pelo poder público ou pela sociedade civil são significativos destes embates sônicos. Em um dos meus diálogos com Leo Kin, em um dos meus primeiros encontros com ele, ele me fazia perceber, como abordei em capítulo anterior, um trajeto que é orientado pelo som: explicando-me como chegar até o local da festa, ele chamava a minha atenção para que eu me guiasse pelos sons produzidos por haitianos no bairro. Em campo, era comum que os sons que escapavam de algum ensaio ou da casa de alguém, ou de estúdios ou de garagens improvisadas para gravações, funcionavam para mim como sinalizadores que me ajudavam a me localizar. Passei a perceber, ainda, que quando eu solicitava informações para moradores locais em meus trajetos, com frequência eles mencionavam o alto volume como um marcador destes locais, ainda que isto fosse, muitas vezes, enunciado de forma depreciativa.

Em uma das cenas que abrem este presente capítulo, mencionei meu trajeto que é sobreposto por sonoridades locais e migrantes. No entanto, complexificando esta relação, há que se apontar que o que menciono como “locais” (chapecoenses) se referem a músicas também de estados vizinhos: no caso da cena em questão, menciono “músicas gaúchas” (do Rio Grande do Sul) que atravessam estes territórios sônicos. Isto assinala outros deslocamentos históricos: os de pessoas que se moveram, a partir das últimas décadas do século XX, do estado do Rio Grande do Sul para Santa Catarina, e nos impõem uma escuta dos deslocamentos que se situam para além dos fluxos haitianos, centralmente analisados neste trabalho, e nos reafirma uma escuta das migrações históricas naquela região. Neste trajeto que abre este capítulo, ouvimos músicas tradicionais alemãs e músicas tradicionais gaúchas sobrepostas aos konpas haitianos. Os estados de Santa Catarina, assim como o estado do Rio Grande do Sul, como já citado nesta tese, têm também na sua formação histórica migrações como as italianas, alemãs e polonesas entre

o final do século XIX e a primeira metade do século XX. Estas experiências criavam, etnograficamente, camadas de escutas.

“— Ouça, Daniel! Nesse carro que passou por nós, a música que eles estão ouvindo é uma música da República Dominicana”, falou Jeff Rás quando saíamos de um ensaio no bairro Efapi enquanto caminhávamos em direção à avenida principal para tomar o ônibus.

O carro havia passado por nós com um volume muito forte, e com isto Jeff aproveitava para me falar sobre a presença de muitos dominicanos naquele bairro, e sobre o quanto suas músicas também eram muito presentes no dia a dia daqueles territórios.

Nesta altura do capítulo, cabe ressaltar que o campo dos estudos do som, que ganhou expressividade nas últimas décadas (ERLMAN, 2010; RADANO, OLANIYAN, 2016; STERNE, 2003), tem buscado produzir conhecimento através da ênfase no sonoro.<sup>172</sup> Entendendo que a história do conhecimento na Modernidade foi predominantemente baseada na visualidade, os estudos do som buscam criar contra narrativas a esta predominância visual na cultura ocidental e na escrita e pensamento acadêmicos (WESTERN, 2020, p.295)<sup>173</sup>. O som entraria, desse modo, como uma possibilidade de ampliação dos sentidos experienciados etnograficamente (PAJA, 2012; OCHOA, 2014).

Referindo-se a uma visualidade que permeia os estudos das migrações, Tom Western chama atenção para esta constante tendência e para os efeitos implicados nestas ênfases visuais:

Este é um problema nos estudos das migrações (forçadas), especialmente nas discussões sobre as representações dos deslocamentos, que frequentemente recaem sobre uma excessiva política do olhar (Moten 2003): tendendo a priorizar a visualidade à

<sup>172</sup> Em “Sonoridades e Cidades”, Luciana Mendonça (2009) diz que “na pesquisa e na reflexão teórica das ciências sociais, ainda se encontra uma forte hierarquização dos sentidos, com nítida predominância da visão. Em antropologia, proliferam metáforas visuais quando se reflete sobre o trabalho de campo ou sobre a escrita etnográfica. O nosso léxico tem sido prioritariamente o da visualidade: buscamos um olhar [...] que nos permita observar e reconstruir, a partir de várias perspectivas, o ponto de vista dos agentes sociais, a sua visão de mundo.” (MENDONÇA, 2009, p.141).

<sup>173</sup> Sobre certa crítica ao “visualismo”, Veit Erlmann retoma a ideia de “ouvido etnográfico” de James Clifford (1996), presente no seu influente trabalho *A escrita da Cultura*, e propõe uma “escuta da cultura”. O autor diz que “‘Hearing culture’ suggests that it is possible to conceptualize new ways of knowing a culture and of gaining a deepened understanding of how the members of a society know each other.” (ERLMANN, 2004, p. 3).

audibilidade, a focar na camera mais do que no microfone, e a invocar as vozes sem realmente ouvi-las. (WESTERN, 2020, p.295/6).<sup>174</sup>

Esta citação de Western conjuga aspectos sobre representações e a preponderância visual nas abordagens dos estudos migratórios. No capítulo 1 desta tese, trouxe questões que sempre me foram colocadas em campo pelos interlocutores, e que estão ligadas aos modos de representação etnográficas. Mencionei os modos de representar com os quais meus interlocutores não tinham interesse ou que rejeitavam. Com muita frequência a exploração de uma imagem sobre o Haiti e sobre indivíduos na diáspora haitiana recaíam sobre narrativas miserabilistas, estigmatizantes ou exóticas. A produção destas narrativas sempre se utilizou de visualidades, e é nesse ponto que articulo as discussões sobre representação com as perspectivas que os estudos do som (tal como as citações anteriores de Western apontam) têm desenvolvido.

Quando Western chama atenção para o fato de que representações sobre deslocamento muitas vezes recaíram sobre determinadas operações visuais, podemos tecer tais articulações: pois, sendo constante um imaginário haitiano que é explorado por certas descrições e discursos, tal como uma literatura crítica nos mostra, pensar, então, a partir do sonoro, tal como ele co-participa das vidas cotidianas, coletivas e individuais de meus interlocutores, e também a partir de como percebo, etnograficamente, este sonoro sendo negociado junto à sociedade local, criando outras presenças e protagonismos, nos possibilita construir outras narrativas sobre estes fluxos no Brasil. Western se refere a considerarmos o “potencial disruptivo do som na representação do deslocamento e nas narrativas das crises que os acompanham”<sup>175</sup> (ibid. p.295).

Um dos pontos fundamentais colocados pelo autor é a potencialidade do som (uma perspectiva aural) em romper com determinada “narrativa da tragédia” sobre movimentos de refugiados e migrantes: “representações desestabilizadoras da ‘crise’: oferecendo sonificações colaborativas do deslocamento e engajando a escuta etnográfica para romper com narrativas que retiram as agências e silenciam vozes.” (ibid. p.305)<sup>176</sup>.

---

<sup>174</sup> This is an issue in (forced) migration studies, especially in discussing representations of displacement, which often fall into an overdetermined politics of looking (Moten 2003): tending to prioritize visibility over audibility, to focus on the camera rather than the microphone, and to invoke voices without really listening to them.” (WESTERN, 2020, p.295/6).

<sup>175</sup> “The article closes by considering the disruptive potential of sound in representing displacement and narratives of crisis that accompany it.” (WESTERN, 2020, p. 295).

<sup>176</sup> “Destabilizing representations of “crisis”: offering collaborative soundings of displacement and engaging the ethnographic ear to disrupt narratives that strip away agencies and silence voices” (WESTERN, 2020, p. 305).

Dentre, portanto, estas disrupções provocadas nestes contextos migratórios, percebidas por escutas etnográficas, os atos de cidadania são forças a serem analisadas. Ou seja, considerar o quanto os movimentos migrantes se constituem como atos de cidadania nos fluxos e nos territórios de destino. “Minha primeira afirmação é que o som é essencial para entender a cidadania — da inclusão e exclusão da escuta.” (ibid. p.299)<sup>177</sup>. Western se refere a uma ideia de ser europeu e que haveria implicada, nela, uma específica escuta europeia a qual estaria, por sua vez, inserida em um processo de exclusão e inclusão. Uma linha que tenho desenvolvido nesta tese se refere ao quanto as presenças (sônicas) migrantes forçam a emergência do que, na perspectiva local, deve ser/deveria ser excluído e incluído. Essas histórias giram em torno da ideia de ruído, diz Western. A dimensão do ruído, então, ocupa um lugar expressivo nestas escutas.

O ruído foi, e ainda é, indexado a raça e etnia – assim como gênero e classe – e foi um conceito empregado pelos colonialistas europeus para domesticar as expressões sônicas daqueles submetidos à ordem imperial (Radano e Olaniyan 2016). Enquanto algumas culturas associam o barulho da vida social com saúde e vitalidade, o barulho na euromodernidade acumula metáforas de poluição e estranheza: algo a ser regulado, diminuído, eliminado. (e.g., Bijsterveld 2008). (WESTERN, 2020, p. 300)<sup>178</sup>.

Sendo o som um espaço onde se pode compreender os processos de inclusão e exclusão, como coloca Western, podemos situar em quais momentos as práxis sonoras são tratadas como ruídos. Em um campo de pesquisa entre músicos e comunidades haitianas em uma cidade majoritariamente branca, há que se sublinhar que as práticas e escutas de meus interlocutores são frequentemente colocadas como ruidosas. Aproximando tais considerações sobre inclusão/exclusão ao debate sobre cidadania, Western se utiliza do termo “atos de cidadania”<sup>179</sup>. A cidadania é, então, entendida como um processo constante, como algo performatizado (ibid. p. 302).

Em diálogo com o trabalho de Isin, Western diz que a lógica dos atos de cidadania “abre um senso de cidadanias possíveis por vir” e que “estratégias sônicas, especialmente

---

<sup>177</sup> “My first contention is that sound is essential to understanding citizenship of hearing inclusion and exclusion” (WESTERN, 2020, p. 299).

<sup>178</sup> Noise has been, and still is, indexed to race and ethnicity—as well as gender and class—and was a concept employed by European colonialists to domesticate the sonic expressions of those subjected to imperial order (Radano and Olaniyan 2016). While some cultures associate the noisiness of social life with health and vitality, noise in Euro-modernity accrues metaphors of pollution and foreignness: something to be regulated, abated, eliminated (e.g., Bijsterveld 2008). (WESTERN, 2020, p.300)

<sup>179</sup> No capítulo 4 utilizei a noção “atos de cidadania” a partir da perspectiva de Isin (2008)

em espaços públicos, aprofundam tais ideias.” (ibid. p.301)<sup>180</sup>. “A fronteira aural contém muitas formas de ser e de escutar através do som”, diz Wester (ibid. p. 301)<sup>181</sup>. Diante disto, Western dirá que as performances de cidadanias irão se articular com tentativas locais de moldar uma esfera pública aural<sup>182</sup>. “A cidadania deve ser ouvida como algo performatizado e promulgado, reivindicado e desafiado, protestado e resistido, soado e silenciado.” (ibid. p. 302).<sup>183</sup>

É interessante como, desenvolvendo seu conceito de “escutar com deslocamento”, Western faz uma crítica ao que a antropologia convencionou denominar por “dar voz”. Segundo ele, neste “dar a voz” haveria uma falha em não se considerar a complexidade e a multiplicidade dessa voz, algo que sua proposta de um “escutar com deslocamento”, então, procuraria buscar: “As vozes carregam as fronteiras em seus timbres. Vocalizar a presença no deslocamento é tanto corajoso quanto criativo.” (ibid. p. 30)<sup>184</sup>. Quanto às vozes de refugiados, o autor ainda diz que as agências destas vozes seriam negadas:

Mas precisamos de outra colocação aqui. Antropólogos e estudiosos das migrações forçadas tendem a focar em vozes somente como metáfora de agência, esquecendo que vozes funcionam muito como entidades sônicas. Vozes são fenômenos sônicos. (WESTERN, 2020, p. 304)<sup>185</sup>.

Tenho percorrido nesta tese uma questão que se refere ao quanto as cidades se alteram com as presenças sônicas migrantes, aspecto este que ressoa no trabalho de Western. Uma linha de pensamento etnográfico que tenho buscado trazer neste capítulo, se refere a entender/ouvir os “sons migrantes” como força nestes territórios de destino. Junto com as experiências dos projetos já abordados nos capítulos anteriores de meus interlocutores, estamos buscando, aqui, situar estes sons em trânsito como algo que afeta a cidade e que produz e altera escutas. Evitando cair em um essencialismo, refiro-me a esse “som migrante” como um conjunto de escutas, práticas e relações com o sonoro neste contexto de fluxos migratórios. Assim, estes “sons migrantes” incluem também práticas

<sup>180</sup> This logic, they argue, opens a sense of possible citizenships to come. Sonic strategies – especially in public spaces — flesh out these ideas. (ibid. p.301)

<sup>181</sup> The aural borderland contains many ways of listening and being through sound (ibid. p.301).

<sup>182</sup> “These performances of citizenship join with local attempts to shape the aural public sphere.” (ibid. p. 302).

<sup>183</sup> “Citizenship should be heard as something performed and enacted, claimed and defied, protested and resisted, sounded and silenced.” (ibid. p. 302).

<sup>184</sup> “Voices carry the border within their timbres. Voicing presence in displacement is courageous as well as creative.” (ibid. p. 304).

<sup>185</sup> “But we need another point here. Anthropologists and forced migration scholars tend to focus on voice only as a metaphor for agency, forgetting that voices also do a lot of work as sounding entities. Voices are sonic phenomena.” (ibid. p. 304).

sônicas locais, já que tenho trabalhado com um contexto amplo onde esta migração acontece. Ligado a isto, o trabalho de Western ainda nos propõe uma escuta para os agenciamentos implicados nestas vozes ou escutas em deslocamentos:

O que quer dizer que “vozes de refugiados” não podem ser reduzidas a tropos de vitimização. As complexidades que se acumulam em torno das questões de visibilidade e invisibilidade nas representações de deslocamento tornam-se ainda mais complicadas quando se pensa através da audibilidade e inaudibilidade. O silêncio não é apenas uma política de dominação e não participação – o silêncio é uma estratégia para responder às situações de conflito; o silêncio é uma ferramenta criativa (Ochoa Gautier 2015: 183–184). O silêncio também pode ser agência. A submissão também pode ser subversão. Essas táticas estão inscritas na política de gênero e raça, e nas formas de soar e ouvir que atravessam ambas (Herzfeld 1991; Stoever 2016). E não apenas protesto e silêncio; experiências e respostas a deslocamentos são constantemente expressas, e essas vozes contêm as muitas estratégias e sociabilidades diferentes que se desenvolvem na vida cruzando fronteiras e sendo contidas por elas. (WESTERN, 2020, p. 30).<sup>186</sup>

Tendo em mente (em escuta) as noções de audibilidade, inaudibilidade, silêncio, vocalizações e representações trazidas pelo autor, podemos articulá-las, então, a noção de “atos de cidadania” de Isin, reafirmando o sonoro enquanto possibilidades de performances de cidadanias. Ainda, em um giro “experimental” e baseado na noção de cidadania insurgente, Ed Emery (2017) propõe uma “cidadania musical insurgente”:

Evidenciamos em nós mesmos – e também nos nossos entrevistados – a possibilidade (vagamente vislumbrada, mas ainda assim real) de uma categoria que gostaríamos de acrescentar a essas rumações stokesianas [refere-se a Martin Stokes] – a saber, a categoria de “cidadania musical insurgente”. Nosso direito de existir dentro de uma política alternativa àquela que nos é imposta (pelo sistema operacional técnico do capitalismo, com seus valores concomitantes). Nosso direito de levantarmos-nos contra os velhos sistemas de dominação [...]” (EMERY, 2017, p. 64).<sup>187</sup>

<sup>186</sup> Which is to say that “refugee voices” cannot be reduced to tropes of victimhood. The complexities that gather around questions of visibility and invisibility in representations of displacement become even knottier when thinking through audibility and inaudibility. Silence is not just a politics of domination and nonparticipation—silence is a strategy to respond to situations of conflict; silence is a creative tool (Ochoa Gautier 2015: 183–184). Silence can also be agency. Submission can also be subversion. These tactics are enrolled in politics of gender and race, and ways of sounding and hearing that crosscut both (Herzfeld 1991; Stoever 2016). And not just protest and silence; experiences of, and responses to, displacement are constantly being voiced, and these voicings contain the many different strategies and socialities that develop in life crossing and contained by borders. (WESTERN, 2020, p. 30).

<sup>187</sup> “We evince in ourselves – and also in our respondents – the possibility (dimly glimpsed, but real nonetheless) of a category that we would like to add to those Stokesian ruminations – namely the category of “insurgent musical citizenship”. Our right to exist within an alternative polity to that which is imposed

Martin Stokes (2020), por sua vez, ao abordar os estudos e perspectivas sobre migração e música, assinala que na cultura ocidental a música opera como um sinal de pertencimento cidadã. Creio que a crítica que Emery faz a Stokes quanto à temática cidadania, refira-se à conotação fixa e homogênea desta, em oposição a uma noção como cidadania insurgente que estaria mais ligada às lutas e reivindicações políticas<sup>188</sup>. Stokes, ainda assim, enfatiza algo significativo quanto as relações entre novas formas de cidadania e processos migratórios:

As novas questões sobre cidadania, no entanto, aguçaram significativamente o foco na política e na participação, tanto dentro quanto fora do estado-nação. Elas também nos lembraram que a cidadania agora constitui uma das formas mais duras de exclusão e marginalização dentro dos modernos estados-nação do norte global. A música passa a fazer parte de discussões mais amplas sobre cidadania quando aqueles que vivenciam essa exclusão e marginalização a utilizam para fazer valer o direito de pertencer e de participar. Na cultura ocidental, foi concedido esse poder específico. Mas também em muitos outros a música está associada à capacidade de cruzar fronteiras, de mobilizar e conectar, de buscar justiça e meios de participação. (STOKES, 2020, p. 15).<sup>189</sup>

Nessa direção, destaco, a seguir, uma conversa com Ol Mix em que, em determinada altura, sua fala intersecciona questões colocadas por autores trazidos neste capítulo em torno dos atos de cidadania experimentados através do sonoro e do que Labelle chamou de “públicos improváveis”: “em suma, públicos improváveis são constituídos por aqueles que não podem esperar que os sistemas e estados os alcancem – eles estão, em vez disso, ganhando força através das espessuras das relações, dando expressão à *vida se fazendo*.” (LABELLE, 2022, p.36).

---

on us (by the technical operating system of capitalism, with its attendant values). Our right to rise up against old systems of domination [...]” (EMERY, 2017, p. 64).

<sup>188</sup> No contexto brasileiro, por exemplo, a noção de cidadania insurgente foi mobilizada por James Holston (2013), especialmente a partir dos levantes de 2013, para se referir aos novos sujeitos políticos que emergiram com o processo de consolidação das periferias e que passaram a questionar os regimes de privilégios no país.

<sup>189</sup> “The new questions about citizenship have, however, significantly sharpened the focus on politics and participation, both within and beyond the nation-state. They have also reminded us that citizenship now constitutes one of the harsher forms of exclusion and marginalization within the modern nation-states of the global north. Music becomes a part of broader discussions about citizenship when those who experience this exclusion and marginalization use it to assert the right to belong and to participate. In Western culture, it has been granted this particular power. But in many others, too, music is associated with the capacity to cross boundaries, to mobilize and connect, to seek justice and means of participation.” (STOKES, 2020, p. 15).

**[Daniel]** — E você já tocava *konpa* antes? No Haiti?

**[Ol Mix]** — Eu aprendi a tocar *konpa* no Haiti.

**[Daniel]** — Porque eu percebi que muitas pessoas já tocavam também em igrejas,

**[Ol Mix]** — Roberto [Guitarrista da banda Valide *Konpa*] também tocava já no Haiti. Várias pessoas já tocavam lá no Haiti. Aí depois chegam aqui e continuam a tocar.

**[Daniel]** — E as pessoas que estão em Chapecó gostam da banda, né?

**[Ol Mix]** — Muito, muito, muito...

**[Daniel]** — Porque as festas sempre têm muitas pessoas

**[Ol Mix]** — Agora, Daniel, eu preciso fazer contato com casas de show pra fazer dois shows por mês.

**[Daniel]** — Quais casas?

**[Ol Mix]** — Atenas, Live... [menciona duas casas de shows de Chapecó]

**[Daniel]** — E vocês já tem alguma coisa marcada?

**[Ol Mix]** — Não

**[Daniel]** — Acho que vai demorar um pouco pra liberar os shows ao vivo. Com público ainda não. Acho que só ano que vem [menciono as restrições impostas pela pandemia do coronavirus].

[...]

**[Ol Mix]** — E agora, eu vou trabalhar muito com a banda, pra aprender música brasileira. Fazer música brasileira também. Porque brasileiro precisa conhecer nossa música, nós precisamos de brasileiro, brasileiro precisa de nós, então eu vou misturar os sons, um pouquinho de música brasileira com a música do Haiti. Por exemplo: se há brasileiro nos eventos, todo mundo vai se divertir. Tem música pra brasileiro, e tem música pra haitiano.

**[Daniel]** — Você acha importante ter música brasileira também?

**[Ol Mix]** — Você já mandou a música, agora nós vamos trabalhar essa música [ele se refere a uma música em português que ele havia solicitado que eu compusesse para a banda],

**[Daniel]** — Você pode pegar aquilo que mandei e fazer outra coisa. Eu tentei fazer algo parecido com *konpa*, eu estava ouvindo Zenglen

[famoso grupo haitiano que vive na diáspora, e que a banda Valide Konpa tem como referência] e estava pensando em alguma coisa parecida...

### 6.3 “Públicos improváveis e itinerantes”

Quando Tom Western se refere ao que considera como atos de cidadania na cidade de Atenas do século XXI, nos diz que tais atos criam aquilo que Brandon Labelle chamou de “públicos improváveis”. A proposta de Labelle, por sua vez, ressoa modos alternativos de pertencimento, e nos provoca para que refaçamos os entendimentos aurais das cidades.

Ao longo de toda esta tese tenho abordado as práticas sonoro-musicais haitianas no Brasil, suas relações com sociedades locais, seus atos de cidadania e suas estratégias de pertencimento, e venho centralizando, neste capítulo, especificamente a discussão sobre escuta e auralidade. É interessante nos debruçarmos, então, sobre a noção de públicos improváveis tal como colocada por Labelle. Na seção anterior deste capítulo, vimos como Tom Western já menciona no seu trabalho com refugiados e escutas a perspectiva auditiva de Labelle.

No trecho anterior de minha conversa com Ol Mix, sua fala aponta para o quanto as organizações em torno da banda, das festas haitianas e junto aos artistas e comunidades, são mobilizações que alteram as experiências pessoais e coletivas de sujeitos em deslocamento e que nos sugerem formas outras de pertencimento e relações com a cidade e sociedades locais.

Ter acompanhado a *Valide Konpa* me fez perceber que a banda, e especialmente Ol Mix, se tornaram figuras conhecidas por moradores locais, para além da ênfase deste reconhecimento que ele coloca no próprio público haitiano. Algo similar a isto também ouvi de Leo Kin logo que o conheci: ele havia me dito que era conhecido por todos os haitianos em Chapecó, o que fui, de fato, percebendo ao longo do meu percurso etnográfico, mas fui percebendo também que ele era muito conhecido pela sociedade local, e isto fundamentalmente se dava devido a sua atuação como músico. Estas presenças, encontros e reivindicações se davam, ali, pela escuta.

A ontologia complexa e emaranhada inerente a uma posição auditiva, de pensamento e materialidade sonoros, voz e cuidado, está, a meu ver,

possibilitando uma ética profunda e generativa. Por exemplo, ao escutar estamos situados em um instante extremamente relacional, condicionado pelo silêncio do pensamento (atenção para o outro, até para si mesmo – as oscilações que soam [sound out] uma acústica interna), e ao soar adiante [sound forth] pode-se variar as condições dessa atenção, para nutrir e cuidar, bem como para discutir e interromper. O som e as práticas sonoras podem, portanto, funcionar como base para a criação e a ocupação de uma arena relacional altamente maleável e carregada, modulando as coordenadas sociais e os limites territoriais pelos quais o contato e a conversa podem se desenvolver. Através dessas condições e experiências auditivas, pode-se aprender com as dinâmicas afetivas e conflituosas das relações como reconhecer mais do que aquilo que aparece no espaço aberto”. (LABELLE, 2022, p. 26).

Labelle parte de uma ideia de relação e de agência em torno da escuta e do som para chegar ao que ele define como quatro “públicos improváveis” e que se constituem por diferentes marcas, são eles: o invisível, o entreouvido, o itinerante e o fraco. Labelle estabelece o que denomina por “públicos improváveis”:

A partir de uma urgência insurrecional, são realizados gestos e atos que forcem um espaço heterogêneo de devir social, cuja debilidade ou invisibilidade, transitoriedade ou estranheza, perturbam ou elidem estruturas estabelecidas para produzir o que considero *públicos improváveis*. Públicos improváveis pairam de forma instável e ambígua ao ar livre, moldando-se em espaços e localizações cotidianas, muitas vezes entre comunidades, línguas e até mesmo estados-nação, para formar estruturas voláteis de coalizão [...] (LABELLE, 2022, p. 34).

Nos deteremos no “itinerante”, um dos quatro públicos improváveis – os quais são sintomáticos, segundo o autor, de uma configuração política, social, econômica e acústica/auditiva contemporânea. O autor diz que “a transitoriedade, a migração, a falta de moradia e o itinerante, embora continuem sendo experiências da realidade humana, assumiram intensidade e quantidade acentuada no ambiente global contemporâneo” (ibid. p. 125).

Tais públicos improváveis, e nesse caso especificamente a figura do “itinerante”, reordenariam “a lógica da esfera pública hoje” (p.128) e forjariam “novas sensibilidades”<sup>190</sup> (p.128). Na seção dedicada à figura do “itinerante”, Labelle diz que a “precarização pode ser entendida como a base não apenas de novos mecanismos de governabilidade, mas também como o que força à ação novas articulações de cidadanias

---

<sup>190</sup> Este aspecto se aproxima ao capítulo 4 em que abordei as potencialidades das migrações em operarem como desafios às sociedades locais.

e formação de públicos improváveis” (p.155), sendo, então, estes públicos improváveis os agenciamentos realizados por migrantes e refugiados e que implicam outros modos de pertencimentos e participações nas sociedades de destino. Na continuidade, Labelle diz que

Como Glissant [Edouard] e Flusser [Vilém] sugerem, os deslocados exercem uma pressão sobre as narrativas e ‘mistérios’ existentes que definem uma nação e os direitos concedidos dentro ou de acordo com suas fronteiras. Então, sob a força de sujeitos deslocados [...] novas articulações dessas fronteiras são postas em jogo. Nelas surgem línguas e vozes muitas vezes nunca ouvidas, e o exercício de poderes que apoiam sua reverberação ou têm o objetivo de subjugar-la. De acordo com essas lutas, as fronteiras ganham novos significados, e outras modalidades para expressar a subjetividade política e a identidade nacional tomam frente. (LABELLE, 2022, p. 155).

A partir do pensamento de Labelle, sublinho que as *novas articulações nas fronteiras* que são postas em jogo podem ser, assim, ouvidas, aqui, no sentido das práticas sônicas e escutas que os fluxos haitianos tensionam, produzem e impõem às paisagens sonoras locais. Ainda com relação aos “públicos improváveis”, Labelle dirá que eles “incorporam a força especulativa e dinâmica da (não) cidadania anárquica hoje”, [...] produzindo um “discurso público indisciplinado, resistindo à ‘narrativa mestra’ da demanda política em favor das lutas vividas e desejos compartilhados” (p. 34).

Março de 2020. Estou descendo a rua do bairro São Cristóvão, bairro próximo ao Efapi com Black Wenzor. Saímos da casa de sua irmã, onde ele havia me convidado para um jantar típico haitiano. Ele havia tocado, em crioulo haitiano, algumas músicas de sua infância. Nessa semana, por conta da pesquisa, ele já havia me levado a inúmeros lugares para conhecer pessoas do Haiti. Estamos descendo e a rua está pouco iluminada nesta noite. A descida é íngreme. No breu, avistamos uma pequena luz e um som fraco. É alguém que vem caminhando na nossa direção com um celular ligado soando alguma música. Com exceção daquele ponto de luz, a escuridão é total. Seguimos andando e percebo que já ouvi aquele som, Wenzor confirma que é *Haiti Chérie*, uma conhecida canção haitiana.

Janeiro de 2020. Estamos Jeff, Pitit Guerline Nan e eu conversando e ouviremos uma nova música de Pitit após um ensaio no seu home estúdio.

**[Jeff]** — [...] E o ritmo de vodu também vai ficar legal. Eu quero fazer uma banda de ritmo de vodu aqui, uma banda de Rara

**[Daniel]** — Ah que legal! E como é a formação?

**[Jeff]** — Tanbou, Tchatcha, Kone, Banbou

...Tem um problema...como fala em português? (risos). É difícil de dizer em português, porque é só lá no Haiti que tem, é haitiano que sabe fazer

**[Daniel]** — Ah e não tem ninguém que toca aqui?

**[Jeff]** — Não, não tem loja pra comprar aqui também

**[Daniel]** — Ah, mas não tem o instrumento ou não tem a pessoa pra tocar?

**[Jeff]** — Não tem instrumento e não tem a pessoa pra tocar. Só lá no Haiti. Se tem alguma pessoa pra tocar, pode-se trazer o instrumento lá do Haiti

**[PGN]** — Eu tenho uma música no ritmo do Brasil

**[Daniel]** — Você?

**[PGN]** — Sim

**[Daniel]** — Você tem um funk, né? Eu vi

**[PGN]** — É como rap e samba

[Pitit Guerline Nan coloca pra ouvirmos essa sua música recém finalizada]

**[PGN]** — Esse [som] é de vodu também

**[Jeff]** — De vodu e rap

**[PGN]** — Vodu e rap

**[Daniel]** — Tem vodu também?

**[Jeff]** — Vodu também

**[PGN]** — Eu falo que tem um mistério na minha cabeça. É isso que eu falo lá. Eu falo que tem um mistério. Que vou jogar água pra entrar na minha cabeça, pra ver o que se passa lá.

[Ele sobe o volume da música e ela fica em primeiro plano. A conversa fica por baixo]

**[Daniel]** — Esse é o funk! [comenta sobre a célula rítmica do funk carioca que ele utiliza]

[Ele segue cantarolando a célula rítmica]

**[Daniel]** — E o vodu tá onde?

**[PGN]** — Vou mostrar, vou colocar. Esse é o ritmo do vodu que eu coloquei na percussão.

[quando chega num trecho eles me dizem que ali é o vodu. a voz de um coro que sobe, que faz uma linha ascendente]

**[Daniel]** — Aah na voz!

**[Jeff]** — Essa voz! [aponta o momento que a voz característica da música Rara entra]

**[Daniel]** — Que legal!

**[PGN]** — Agora essa percussão, tambor. Esse que eu tava fazendo no começo da entrevista.

[PGN se refere aos tambores também da música Rara, prática musical haitiana ligada à religião vodu. A entrevista que eu havia marcado com ele e com Jeff aconteceu após nosso ensaio, no estúdio deles, para o show que faríamos no dia seguinte. Quando iniciamos a entrevista o assunto era a música e o vodu. PGN mostrava no meu sintetizador os sons dos tambores vodu e quis iniciar a gravação falando sobre isto]

**[Daniel]** — E você tava falando que a letra fala sobre religião?

**[PGN]** — Religião do vodu

**[Jeff]** — O mistério na cabeça dele...

**[PGN]** — Pode ver tudo o que passará [Jeff começa e PGN continua a mesma frase]

**[Daniel]** — Mas na música você que está cantando? Digo, você que tem o mistério? Na música é você que tem o mistério?

**[PGN]** — Sim, eu que tenho (risos)

[Jeff fala em crioulo com PGN sobre a foto escolhida para ser capa da música]

**[Jeff]** — Ele vai mostrar a você uma foto de quando a gente tem o mistério de vodu,

**[PGN]** – Quando a gente tem o mistério de vodu é algo assim que aparece...deixa eu ver minha foto...

**[Daniel]** — Essa foto é você?

**[PGN]** — Sim

**[Daniel]** — Eu já tinha visto esta foto da capa da música mas fiquei pensando se era ou não você [ele já havia me enviado essa sua música alguns dias antes]

**[PGN]** — Quando tem mistério, a minha cara ganha outra forma

**[Daniel]** — E você mexeu na foto? No programa de imagem?

**[PGN]** — Sim, fiz só pra mostrar

Alinhando algumas considerações finais, teço, ainda, diálogos com outro fragmento de Labelle:

A partir de tais perspectivas e preocupações, sou levado à questão da escuta agindo como uma forma potencial de interrupção. Se, como tentei delinear, o som e a escuta permitem profundamente o intercâmbio social, atuando como meios essenciais para encontrar e compartilhar diferenças, ao mesmo tempo que fomentam o reconhecimento mútuo, podemos imaginar um projeto mais amplo? Uma espécie de amplificação dessa escuta que pode atender a uma multiplicidade de narrativas e relatos, histórias e seus ensinamentos? É possível conceber a escuta como um ativismo que pode desafiar as demarcações ou estruturas de dominação existentes, ou contra aquelas que buscam dominar os outros? (LABELLE, 2022, p. 203).

#### 6.4 Por uma escuta baseada nos deslocamentos

Ana Maria Ochoa (2014) se refere às possibilidades do som ser entendido “simultaneamente como uma força que constitui o mundo e como um meio de construção de conhecimento sobre ele” (OCHOA,2014, p.3). Localizando isto no campo de pesquisa sobre migrações, creio que podemos afirmar que nosso esforço neste capítulo tem sido o de enfatizar o som como modo de compreensão dos deslocamentos contemporâneos. Ao propor uma escuta dos arquivos, gravações e escritos da Colômbia novecentista, Ochoa desvela por meio da dimensão sonora não apenas a atuação de uma força colonial, mas também os entendimentos e perspectivas produzidos por grupos colonizados. Ochoa dirá:

Assim, mais do que ver o século dezenove (ou a colônia) somente enquanto um lugar de constituição das teorias do Ocidente sobre o outro, prefiro entendê-lo enquanto um lugar contestado por diferentes práticas acústicas, camadas de escutas contrastivas e seus fundamentos cosmológicos” (OCHOA, 2014, p. 4).

Aproximo de Ochoa a noção de acustemologia de Steven Feld (2020), uma vez que tal perspectiva se interessa pelas relações em um campo de sons e escutas. Feld diz que “embora se preocupe com a dinâmica de espaço-tempo baseada no lugar, a acustemologia se concentra em histórias de escuta relacional – em métodos para escutar histórias de escuta – sempre com um ouvido atento à agência e às posicionalidades.” (p.198).

Ao se opor a uma ideia de ecologia acústica, tal como trabalhada por Murray Shafer (1977) e também problematizada por Tim Ingold (2008), “a acustemologia trata da experiência e da agência de escutar histórias, entendidas como relacionais e contingentes, situadas e reflexivas.” (p.198/199). Feld também afirma que diferente de uma fenomenologia da música, “a acustemologia dá mais ênfase ao saber relacional no e através do som do que aos argumentos mais especificamente filosóficos sobre a escuta e o caráter existencial do som.” (FELD, 2020, p. 198).

Assim, como fechamento deste capítulo, situo escutas de uma perspectiva do Sul global e proponho modos de ouvir cujo vetor principal seja o deslocamento haitiano no Brasil. A partir do que coloca Ochoa, é relevante traçarmos, mais uma vez, um paralelo de meu percurso etnográfico com aquilo que a autora afirma ser um espaço contestado

por meio das práticas acústicas. Acompanhar um “cenário acústico haitiano”<sup>191</sup> no país, nos permitiu perceber aspectos sensíveis dos diálogos, dos encontros, dos discursos e das negociações deste campo migratório contemporâneo, e também nos possibilitou reposicionar um determinado modo de aproximação, de olhar e de escuta recorrentemente estigmatizantes neste campo.

A recente publicação *Remapping Sound Studies* (STEINGO; SYKES, 2019) deseja ser um contraponto a uma linha de estudos dos estudos do som que é, já, considerada canônica, ainda que tenha sido produzida nas últimas décadas (ERLMAN, 2004; RADANO; TEJUMOLA, 2016). *Remapping Sound Studies* aponta aspectos recorrentes neste campo, como o fato das investigações ocorrerem sempre em “cidades globais” e a respeito da ausência de perspectivas produzidas a partir de um “sul global”. Afirmam que a intenção de *Remapping* é, então, ouvir o Sul e a partir do Sul, resistindo a uma narrativa norte centrada presente nestes estudos do som<sup>192</sup>. Há uma ênfase na abordagem etnográfica a fim de produzir contrapontos, investigando os modos como a dimensão sonora participa das vidas sociais em territórios que estão para além de um “Norte global”.

Creio, assim, que propor uma escuta (ou práticas de escuta) a partir das produções musicais migrantes em uma cidade média no sul do Brasil que é, por sua vez, atravessada por fluxos de migrações Sul-Sul, nos tem possibilitado outras análises e elaborações. Steingo e Sykes (2019, p. 24) dizem que “‘remapear’ os estudos do som, então, significa engajar-se com potenciais equívocos – ouvir através do tempo e do lugar de uma maneira que esteja à altura dos desafios da geopolítica do século XXI”<sup>193</sup>.

---

<sup>191</sup> Com este termo não pretendo sugerir qualquer aproximação com a noção de “paisagem sonora” de Murray Schafer (1977). A noção de acustemologia de Steven Feld é mais adequada: “De forma semelhante, a acustemologia também se posiciona a favor e contra a noção de “paisagem sonora”, principal termo legado por Schafer e, particularmente, sua dívida intelectual com as teorias de Marshall McLuhan (KELMAN, 2010). Na contramão das “paisagens sonoras”, a acustemologia recusa-se a estabelecer uma analogia sônica com a “paisagem” ou a apropriar-se dela, com toda a sua distância física da agência e da percepção.” (FELD, 2020, p.198).

<sup>192</sup> Em *Remapping Sound Studies* há uma crítica à tendência dos estudos do som em universalizar experiências com o sonoro, a normalizar a relação Som-Sul como se fossem duas noções, a priori, intimamente conectadas, e a reproduzir a clássica relação entre modernidade e conhecimento. No último capítulo do livro, Ochoa diz: “Herein lies the reason behind this volume: it problematizes the politics of sound studies by calling attention to the logic that simultaneously links sound and South as inextricable to the history of the colonial modern, as well as to a contemporary elision of sound practices and sound theories from the South brought about by the normativization of the field provoked by its disciplinization.” (OCHOA, 2019, p. 261)

<sup>193</sup> “To ‘remap’ sound studies, then, means engaging potential equivocations head-on—listening across time and place in a manner that lives up to the challenges of twenty-first-century geopolitics.” (STEINGO, SYKES 2019, p. 24).

Situar uma “escuta baseada na migração” enquanto uma entrada para acessar as complexidades das relações nestes territórios, tem significado uma disposição em ouvir a cidade a partir destes recentes fluxos migratórios que a compõe. Creio que tais escutas (escutas em deslocamentos ou escutas deslocadas) tem sido, assim, potentes dispositivos na desestabilização de entendimentos fixos não apenas sobre as práticas sonoras destes grupos migrantes, mas potentes também na desestabilização de sentidos comuns sobre música (CUSICK, 2006), sobre inserção e assimilação de grupos migrantes, participação, cidadania e sobre “diálogo musical”. Quanto a esta última noção, encontramos ela no campo da música frequentemente de forma naturalizada, porém, abordagens etnográficas, por exemplo, têm contribuído para aprofundar o entendimento em torno destas relações e pretensos diálogos. O trabalho de Rachel Harris (2018), que faz uma leitura crítica de projetos musicais que pretendem estabelecer “pontes culturais” entre músicos de diferentes nacionalidades, é emblemático disto.

Por fim, ouvir a cidade a partir destes movimentos migratórios fez com que percebamos outros modos de coexistência, outros arranjos sociais, políticos e sonoros. Reverberando, outra vez, a noção de “autonomia das migrações” (MEZZADRA, 2012), abordada mais densamente em capítulo anterior, sugiro que as migrações haitianas têm produzido a possibilidade de outros tipos de escuta dessa cidade e, de forma mais abrangente, de um país. Quando Sandro Mezzadra propõe uma perspectiva na qual entende que são as redes afetivas que dão forma aos fluxos migratórios, podemos pensar, junto com as redes afetivas, o quanto as redes sonoras, ou a mobilização de uma noção de “cultura”, na diáspora haitiana (JOSEPH, 2021) têm participado na composição destes fluxos.

## 7 CONCLUSÕES

Esta etnografia sonora e musical foi composta através dos movimentos de pensar/ouvir as mobilidades haitianas no Brasil. A proposta foi posicionar uma escuta etnográfica no centro destes fluxos contemporâneos, ouvir os modos como sujeitos elaboram seus deslocamentos, pertencimentos e reivindicações, sendo, para os interlocutores desta tese, o som e a música expressivos referenciais sócio políticos.

Propus isto a partir de uma linha de estudos já consistentes no campo da etnomusicologia, em trabalhos que tem investigado as migrações ao redor do mundo e que focalizam, em diferentes tempo e espaço, a temática “som e deslocamento”. Josh Kun (2016), por exemplo, nos diz que além de uma prática territorial, a migração é uma prática sônica.

Em uma recente conversa com Jeff Rás, ele enviou-me, lembrando do meu interesse em música e mobilidade, o vídeo de uma canção dos músicos haitianos *K-Dilak* e *Bedjine*, na qual há a narrativa sobre a recente travessia de haitianos pela fronteira México-Estados Unidos<sup>194</sup>. Nesta canção *konpa*, é contada uma história de amor entre dois jovens que precisam se separar nestes espaços de fronteira. *K-Dilak* havia feito uma turnê pelos locais de expressiva migração haitiana no Brasil em 2019 (abordado no capítulo 3), e de alguma forma, essa sua nova música, enviada a mim por Jeff, atualizava as experiências e sentimentos sonoros de pessoas em mobilidade aqui etnografadas, e se sobrepunha àquela composição de *Pitit Guerline Nan* sobre o movimento de quem parte de um Brasil em crise, canção a qual me referi, no diálogo com *Pitit*, como um mapa sonoro, presente na introdução desta tese. A música de *Pitit*, feita em Chapecó, e a de *K-Dilak*, que circula pelas diásporas haitianas, delineiam conexões em um campo com muitas camadas.

Assim, ao longo da tese, busquei aprofundar as múltiplas experiências com a dimensão sonora nas mobilidades haitianas no Brasil na intenção de contribuir com o pensamento crítico daquilo que tem sido localizado enquanto um sistema migratório haitiano (JOSEPH, AUDEBERT, 2022). A dimensão das escutas se impunham, então, etnograficamente, como um caminho possível nesta tarefa. Elas se apresentavam como uma possibilidade de adensar as relações constituídas neste contexto migratório.

---

<sup>194</sup> Pwomèt Mwen de K-Dilak e Bedjine: <https://www.youtube.com/watch?v=oDHx0zsy16M>.

Ao lançar escutas sobre os deslocamentos haitianos, creio que, ao fim e ao cabo, estivemos colocando em discussão não apenas as práticas sonoro musicais de artistas haitianos no Brasil, mas evidenciando, também, nossas próprias questões enquanto país: a presença de músicos migrantes em espaços brasileiros tem colocado questões para o campo da música, tem nos colocado problematizações, salientando nossos limites, racismos e xenofobias. Isto ressoa aquilo que Hofman e Srdan apontavam sobre as políticas sônicas estarem envolvidas nos processos de lutas por relações urbanas alternativas, baseadas na experimentação com diferentes tipos de coexistência e autonomia.

Os currículos dos cursos de música no Brasil têm sido questionados quanto aos seus vieses ainda excludentes (QUEIROZ, 2020) e há um aspecto apontado por Elizabeth Travassos (1999) no começo deste século, quanto a uma tendência nacionalista ainda imperante no perfil destes cursos. Creio que sejam dois elementos que poderão, portanto, serem revistos (a exclusão de certas práticas musicais e o viés nacional que trata práticas musicais “estrangeiras” como menores) à medida que músicos migrantes passem a participar, cada vez mais, da composição de cenas e debates musicais.

No texto para o GT do Encontro da Associação de Etnomusicologia de 2021, mencionamos o balanço que Travassos (2003) fez da área da etnomusicologia brasileira, apontando, também, questões nesta direção: “por razões diversas a área privilegiou aquelas músicas pensadas como brasileiras, frente a um cenário já evidente de diversidade crescente de demandas e transformações sociais - dentre elas diásporas e enclaves de migrantes”, dizíamos na proposta chamada “Etnomusicologia e fluxos migratórios recentes: desafios e engajamentos no Brasil atual”. Estas questões colocadas por Travassos e as que foram apresentadas aqui, emergiam, então, como desafios e problematizações interpostas pelos sujeitos e seus agenciamentos nas mobilidades.

Na cidade de Chapecó, além da expressiva cena musical local (que também atravessou esta tese), com escolas de música, projetos de educação musical, orquestras, etc., há, também, um recém-criado curso de graduação em Música. Diante disto, creio que esta tese possa trazer contribuições ou *insights* quanto às possíveis aberturas e potências que os novos currículos de música poderão ter diante destes novos cenários permeados por sonoridades migrantes. Cabe mencionar a contribuição de Robin Moore (2017) em *College Music Curricula for a New Century*, quando apresenta novas experimentações com ensino/aprendizagem em música, criação de *ensembles* e outras

práticas as quais se aproximam de universos musicais historicamente não contemplados nos cursos de música, como é o caso das práticas musicais migrantes.

É nesse sentido que sugiro que esta etnografia das migrações, ao acompanhar os deslocamentos sônicos, tratou, também, de um ambiente sônico local, nos forçando, enquanto sociedade receptora, a revermos nossos entendimentos e performatizações em torno do sonoro. Aquilo que nomeamos por som ou música brasileira, categorias que estão ligadas à naturalização e normatização de certos códigos, passam a ser tensionados com a presença de escutas estrangeiras.

As experiências com produções musicais de pessoas e comunidades em mobilidade em diversas partes do mundo, trazidas aqui por diferentes autoras e autores, de alguma forma convergiam no aspecto de que alguma coisa é colocada em jogo quando as cenas musicais são entremeadas por presenças e participações migrantes. No caso específico de Chapecó, espaço de onde parte nossa análise, estamos nos referindo a uma mobilidade negra em um contexto eminentemente branco e que é constituído, ainda, por outras migrações históricas.

Quando o franco-argelino Abdelmalek Sayad (1998) diz que falar da migração é falar da sociedade como um todo, reafirmo que este trabalho, ao seguir os trajetos, pistas e sonoridades de músicos migrantes haitianos, pretendeu tecer escutas das mobilidades, mas também escutas de um Brasil. E esta tarefa implicou que considerássemos, também, as lógicas sonoras em jogo no país, as quais são desafiadas e questionadas por estes fluxos migratórios. Sobre pensar e ouvir uma cidade e um país a partir dos processos de pessoas em mobilidade, cabe ainda retomar o que colocou Sayad (1998):

É igualmente no momento em que se produz essa ruptura quase ‘herética’ da ortodoxia social e política na qual é mantida a imigração, no momento que se confundem os limites entre os grupos, o grupo dos nacionais e o grupo dos não-nacionais, pois se confunde o princípio de constituição desses grupos, que os *paradoxos* colocados pela imigração (e pela emigração), e que até então estavam latentes, mascarados como o quer a ortodoxia nacional, explodem em pleno dia. E, sem dúvida, os discursos atuais sobre a imigração, que são chamados de ‘apaixonados’ (i.e., irracionais) e que tratam, na verdade, não dos ‘outros’, da *alteridade* (i.e., do que não sou eu), mas de si, da *identidade* do eu – esta é uma das funções essenciais do discurso sobre a imigração: fala-se objetivamente de si quando se fala dos outros –, devem uma parte importante da dramaticidade (desejada ou não) que os caracteriza ao sentimento de que a imigração, em sua forma atual, constitui uma provação para a ordem nacional, uma espécie de desafio para o conservadorismo social e político que os dominantes desejam manter e, mais amplamente, todos aqueles que tem interesse (e com frequência

interesses simbólicos mais do que interesses materiais) na manutenção do *status quo*. (SAYAD, 1998, p. 20-21).

Ao inserirmos a cidade de Chapecó em uma cartografia sônica mais ampla (OCHOA, 2019), situando o quanto as redes migrantes (no nosso caso aqui, as redes sônicas migrantes) articulam diferentes espaços, sonoridades, pessoas, comunidades e questões, inserindo uma cidade em uma trama mais complexa, poderemos compreender e escutar com mais nuances estes fluxos contemporâneos.

Para a composição desta tese, propus alinhamentos teóricos e metodológicos entre os estudos críticos das migrações, as etnomusicologias das migrações e os estudos do som. Com essas conjunções, busquei apresentar uma contribuição para a etnomusicologia e para o campo dos estudos musicais como um todo, no sentido de fortalecer as investigações sobre mobilidades sonoras e, diante do campo etnográfico aqui explorado, sublinhar as particularidades que marcam estes recentes fluxos haitianos no Brasil.

Martin Stokes e Sandro Mezzadra, dois dos autores com os quais teci diálogos, convergem quando – ainda que de campos distintos (Etnomusicologia e Sociologia/Ciência Política) – nos seus estudos com movimentos migrantes, demarcam a noção de cidadania, mais do que a de identidade, nas investigações destes fenômenos contemporâneos. Dos entendimentos sobre cidadania colocadas por eles, algumas modulações são as de cidadanias insurgentes, atos de cidadanias ou cidadanias sonoras insurgentes, como abordei. Frente a isto, uma das questões exploradas se relaciona com os modos através dos quais podemos continuar ouvindo/pensando estes processos no campo da música, e sobre como a etnomusicologia tem atuado diante das novas imposições e contextos que emergem nestes trânsitos contemporâneos.

Como um argumento fundamental, propus que a escuta – e suas variações em escutas etnográficas, escutas etnomusicológicas, escutas migrantes, escutas das mobilidades, escutas em mobilidades, escutas locais – poderão ser dispositivos potentes na desestabilização de sentidos comuns, estigmatizações, exotizações, essencialismos e naturalizações a respeito das categorias som, música, performance migrante, “diálogo” sonoro musical, fronteiras e territórios. Deixo reverberar, nesta conclusão, o que diz Brandon Labelle (2022, p.30/31): “é para essas ações e condições que pretendo dar atenção e estender um ouvido”.

Como etnógrafo e músico, pensar o contexto amplo desta cidade do Sul (e o país como um todo), foi um processo que ocorreu através de longos diálogos com os

interlocutores deste trabalho, e esta tese se compõe afetada pelas reivindicações e problemáticas apontadas por eles e por seus desejos e lutas por “pontes sonoras” (HARRIS, 2018), sendo estas “pontes” situadas, também, como possibilidades criativas nos/dos novos territórios.

Estes diálogos se entenderam ao longo da feitura desta pesquisa de doutorado, embora tenham se iniciado antes mesmo do meu ingresso no PPGM (a partir dos atos de tocar junto, como mencionei no capítulo 2), e continuarão após a conclusão desta tese, nos desdobramentos de novas performances sonoras e escutas que temos tramado juntos.

Tendo situado perspectivas e escutas migrantes, apresentei um contexto denso que meus interlocutores experienciaram e que compartilharam comigo ao longo destes anos de pesquisa, e, ao buscarmos tornar mais audíveis vozes, sons e escutas, pretendi amplificar as presenças sonoras nestas mobilidades de forma que compreensões mais justas destes deslocamentos e de suas dimensões sônicas possam produzir modos mais adequados e equânimes de coexistência.

Para futuras pesquisas que trabalhem com as relações entre prática sonora musical e mobilidades, espero que esta tese possa contribuir para novas e outras escutas dos sons “que fazem o caminho” e dos sons que são “colocados para andar”.

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Ana Lidia; QUINTANILHA, Karina; CÔRTEZ, Tiago Rangel; TELLES, Vera da Silva. **As tramas políticas nas cenas de protesto**. *Diplomatique Brasil*. Acervo online, 25 de maio de 2022. <https://diplomatiq.org.br/as-tramas-politicas-nas-cenas-de-protesto-resposta-ao-brutal-assassinato-do-congoles-moise-kabagambe/>. Acesso em: 25 de maio de 2022.
- ARAGÃO, Thaís Amorim. Paisagem sonora como conceito: tudo ou nada? **Revista Música Hodie**, Goiânia, v. 19, 2019. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/53417>. Acesso em: 10 nov. 2022.
- ANDRISANI, Vincent. “The Sweet Sounds of Havana: Space, Listening, and the Making of Sonic Citizenship.” **Sounding Out!: The Sound Studies Blog**. 17 Sept. 2015.
- ARAÚJO, Samuel. From neutrality to praxis: the shifting politics of ethnomusicology in the contemporary world. **Musicological Annual**, Liubliana (Eslovênia), l. 44, n. 1, p. 13-30, 2008.
- ARAÚJO, Samuel. Entre muros, grades e blindados; trabalho acústico e práxis sonora na sociedade pós-industrial. **El oído pensante** 1 (1), 2013.
- ARAÚJO, Samuel. Etnomusicologia e debate público sobre a música no Brasil hoje: polifonia ou cacofonia? **Música e Cultura**, Rio de Janeiro, v.6, 2012. Disponível em: <http://musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/article/view/161> Acesso em: 05 de nov. 2022.
- ARAÚJO, Samuel; CAMBRIA, Vincenzo. “Sound praxis, poverty, and social participation: Perspectives from a collaborative study in Rio de Janeiro.” **Yearbook for Traditional Music** 45, no. 1 (2013): 28–42.
- AUDEBERT, Cedric. The recente geodynamics of Haitian migration in the Americas: refugees or economics migrants? **Revista Brasileira de Estudos de População**. Belo Horizonte, v.34, n.1, p.55-71, jan./abr. 2017.
- AVERILL, Gage. **A day for the hunter, a day for the prey: popular music and power in Haiti**. Chicago, The University of Chicado Press, 1998.
- BARZ, Gregory (org.); COOLEY, Timothy J (org.). **Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology**. 2ª ed. New York: Oxford University Press, 2008 [1997].
- BAILY, John. So Near, So Far: Kabul’s Music in Exile. **Ethnomusicology Forum**, vol.14, nº 2, 2005, pp.213-33.
- BERSANI, Ana Elisa; JOSEPH, Anderson. Apresentação: o Brasil e a diáspora haitiana. Em: BERSANI, Ana Elisa; JOSEPH, Handerson (org.). **Dinâmicas**

**migratórias haitianas no Brasil:** desafios e contribuições. Temáticas: Revista dos pós graduandos em Ciências Sociais. IFCH/UNICAMP, n.49/50, 2017, pp.9-16.

BRAZ DIAS, J. Música Cabo-Verdiana, Música do Mundo. In: Braz Dias, J; Lobo, A.S. (orgs.). **África em movimento**. Brasília, ABA Publicações, 2012, p.85-105.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. Companhia das Letras, 1ªed., 1992.

CAMBRIA, Vincenzo. Diferença: uma questão (re) corrente na pesquisa etnomusicológica. **Revista Música e Cultura**, v.3, 2008.

CAMBRIA, Vincenzo. **Music and violence in Rio de Janeiro:** a participatory study in urban ethnomusicology. PhD dissertation, Wesleyan University, 2012.

CAMBRIA, Vincenzo. Cenas musicais: Reflexões a partir da etnomusicologia. **Revista Música e Cultura**, v.10, n.1, 2017.

CAMBRIA, Vincenzo. Funk: a musical symbol of Rio de Janeiro's favelas. Em: STAHL, Geoff; PERCIVAL, J. Mark (orgs.). **The Bloosbury Handbook of Popular Music, Space and Place**. Bloomsbury Publishing Inc, New York, USA, 2022, pp. 281-290.

CHALCRAFT, Jasper; SEGARRA, Josep Juan; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. Bagagem Desfeita: A Experiência Da imigração Por Artistas Congolesees. **GIS -Gesto, Imagem E Som-Revista De Antropologia2** (1). São Paulo, Brasil, 2017. Disponível em: 2 (1). São Paulo, Brasil, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2017.129448>. Acesso em: 20 de mar. de 2021.

CHALCRAFT, Jasper; HIKIJI, Rose Satiko. “O visto e o invisível.”. **Cadernos de Campo** (São Paulo – 1991), [S. l.], v. 25, n. 25, p. 437-447, 2017. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/130732>. Acesso em: 30 nov. 2020.

CHALCRAFT, Jasper; HIKIJI, Rose Satiko. Imagens que atravessam: diáspora africana em performance. **Artelogie**, 16, 2021.

CHAVES, João. As duas vidas da migração haitiana no Brasil. **Portal Migramundo**, 13 de maio de 2022. Disponível em: <https://migramundo.com/as-duas-vidas-da-migracao-haitiana-no-brasil/> Acesso em 06 de nov. de 2022.

CHERNOFF, J. M. The relevance of ethnomusicology to anthropology: strategies of inquiry and interpretation. Em: DjeDje, Jacqueline (ed.) **African musicology: current trends**. Los Angeles, Univ. of California Press, v.1,1989, p.59-92.

CHOW, Yiu Fai. Diaspora as method, music as hope. Em: BULL, Michael. **The Routledge companion to sound studies**. New York and London: Routledge, 2020.

COOLEY, Timothy; MEIZEL, Katherine; SYED, Nasir. Virtual fieldwork: three case studies. In: BARZ, Gregory (Ed.); COOLEY, Timothy J (Ed.). **Shadows in the field:**

new perspectives for fieldwork in ethnomusicology. 2<sup>a</sup> ed. New York: Oxford University Press, 2008 [1997], p. 90-107.

CORSINI, Leonora Figueiredo. **Êxodo constituinte**: multidão, democracia e migrações. Tese de doutorado. Programa de Pós Graduação em Serviço Social, UFRJ, Rio de Janeiro, 2007.

COSTA, Anderson de Jesus. As musiconvivências do reggae suas pulsões de (re)existência. JARDIM, Denise; JOSEPH, Handerson; AUDEBERT, Cedric; PINHO, Osmundo (orgs.). **Horizontes antropológicos**, Porto Alegre, ano 28, n. 63, p. 247-274, maio/ago. 2022.

CUSICK, Suzanne G. 2006. Music as torture/Music as weapon. **Transcultural Music Review** 10. Disponível em: [www.sibetrans.com/trans/trans10/cusik.htm](http://www.sibetrans.com/trans/trans10/cusik.htm). Acesso em: 10 de mar. de 2021.

DÉUS, Frantz R. A antropologia haitiana e a questão racial no século XIX. **MEDIAÇÕES**, Londrina, v. 25, n. 1, jan-abr. 2020, p. 207-224.

DIEME, Kassoum. O Haiti e suas migrações. Bersani, Ana Elisa; Joseph, Handerson (org.). **Dinâmicas migratórias haitianas no Brasil**: desafios e contribuições. Temáticas: Revista dos pós graduandos em Ciências Sociais. IFCH/UNICAMP, n.49/50, 2017, pp.17-48.

DIRKSEN, Rebecca. Surviving material poverty by employing cultural wealth: putting music in service of community in Haiti. **Yearbook for Traditional Music**, vol. 45, 2013, p.43-57.

DORI, Bruno. Chapecó é a sétima cidade do país que mais gera empregos. **DI Regional**, SC, 29 de jul. de 2020. Disponível em <https://diregional.com.br/diario-do-iguacu/politica/chapeco-e-a-7a-cidade-do-pais-que-mais-gera-empregos> Acesso em: 05 de out. de 2022.

EISENBERG, Andrew. Islam, Sound and Space: Acoustemology and Muslim Citizenship on the Kenyan Coast. Em: BORN, Georgina (org.). **Music, Sound and Space**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

EISENBERG, Andrew. Space. Em: NOVAK, David; SAKAKEENY, Matt (eds.). **Keywords in sound**. Duke University Press, USA, 2015.

EMERY, Ed. Radical ethnomusicology: Towards a politics of "No Borders" and "insurgent musical citizenship". **Ethnomusicology Ireland** 5, 2017.

ERLMAN, Veit (org.). **Hearing Cultures**: Essays on Sound, Listening and Modernity. Bloomsbury, 2004.

EWELL, Philip. Music Theory and the White Racial Frame. **Music Theory Online**, vol. 26,n.2,s/n,set.2020. Disponível em: <https://mtosmt.org/issues/mto.20.26.2/mto.20.26.2.ewell.html?fbclid=IwAR1dSc4pSkB>

aW79vRFPJbLFMF1tXsr79t4iSorWnm\_OU3lpJ9EnWGcd20. Acessado em: 25 de mar. de 2021.

FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser afetado. **Cadernos de Campo**, n. 13, p. 155- 161, 2005 [1990].

FELD, Steven. Sound Structure as Social Structure **Ethnomusicology**, vol. 28(3): 383-409.

FELD, Steven. From schizophonia to schismogenesis: on the discourses and commodification practices of “world music” and “world beat”. Em: C. KEIL, Charles; FELD, Steven (orgs.). **Music grooves**. Chicago: University of Chicago Press, 1994, pp.257-89.

FERNANDES, Duval; FARIA, Andressa Virginia de. O visto humanitário como resposta ao pedido de refúgio dos haitianos. **Revista Brasileira de Estudos de População**, Belo Horizonte, v.34, n.1, jan./abr. 2017, p.145-161.

FINNEGAN, Ruth. **The hidden musicians: Music-making in an english town**. Middleton: Wesleyan University Press, 2007.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

GOODMAN, Steve. **Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear**. Cambridge: The MIT Press, 2010.

GLICK-SCHILLER, Nina; MEINHOF, Ulrike Hanna. Singing a new song? Transnational migration, methodological nationalism and cosmopolitan perspectives. **Music and Arts in Action**, v.3, n.3, 2011, p.21-39.

GLICK-SCHILLER, Nina; FOURON, Georges. Everywhere we go, we are in danger: Ti Manno and the emergence of a Haitian transnational identity. **American Ethnologist**, v.17, n.2, maio 1990, p.329-347.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Império**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

HARRIS, Rachel. Applied Experiments in Collaboration Along the Silk Road. **The World of Music** (new series), v.7, n.1/2, 2018, pp. 37-60.

HASS, Monica. **O linchamento que muitos querem esquecer: Chapecó, 1950-1956**. Argos Editora, Chapecó, SC. 2013.

HEMETEK, Ursula. Mundos musicais inesperados de Viena: imigração e música. Em: CÔRTE REAL, Maria de São José (org.), **Revista Migrações – Número Temático Música e Migração**, n.7, Lisboa: ACIDI, out.2010, pp.119-146.

HEMETEK, Ursula. Applied Ethnomusicology in the Process of the Political Recognition of a Minority: A Case Study of the Austrian Roma. **Yearbook for Traditional Music**, Vol. 38, 2006, pp. 35-57.

- HIKIJ, Rose Satiko. Etnografia da performance musical: identidade, alteridade, transformação. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 155-184, jul./dez. 2005.
- HIKIJ, R. S. G., & CHALCRAFT, J. (2022). Gringos, nômades, pretos – políticas do musicar africano em São Paulo. **Revista De Antropologia**, 65(2).  
<https://doi.org/10.11606/1678-9857.ra.2022.198226>.
- HOFMAN, Ana; SRDAN, Atanasovski. Sonic memory interventions against politics of urban silencing. **МУЗИКОЛОГИЈА / Musicology**. v.22, 2017.
- HOLSTON, James. **Cidadania Insurgente**: disjunções da democracia e da modernidade no Brasil São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- HONIG, Bonnie. **Democracy and the Foreigner**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2001.
- INGOLD, Tim. Four objections to the concept of soundscape. In: INGOLD, Tim, **Being Alive**: Essays on movement, knowledge and description. Londres, Nova York: Routledge, 2011. p. 136-139.
- INGOLD, Tim. Against Soundscape. In: CARLYLE, Angus (ed.), **Autumn Leaves**: Sound and the Environment in Artistic Practice. Paris: Double Entendre, p.10-13, 2008.
- ISIN, Engin F. (2008) 'Theorizing Acts of Citizenship' In: Isin, E.F. e Nielsen, G.M. (eds.) **Acts of Citizenship**. Londres: Zed Books, p. 15-43.
- JOSEPH, Handerson. La negrización de las migraciones. In: Miranda, Bruno; Diaz, Mariela; Alfaro, Yolanda; Joseph, Handerson. **(Trans) Fronteriza**: movilidades y diásporas negras en las Americas. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, CLACSO, set.2021, pp.76-86.
- JOSEPH, Handerson. Diáspora: Sentidos sociais e mobilidades haitianas. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 21, n. 43, p. 51-78, jan./jun. 2015. Disponível em <https://www.scielo.br/j/ha/i/2015.v21n43/> Acesso em 15 de mar. de 2021.
- JOSEPH, Handerson. Por um mundo pós-fronteiriço. **Migramundo**, 2021. Disponível em <https://migramundo.com/por-um-mundo-pos-fronteirico/> Acesso em 10 de novembro de 2022.
- JOSEPH, Handerson. A bandeira haitiana: a negritude se hasteou diante do mundo. **Migramundo**, 2021. Disponível em <https://migramundo.com/a-bandeira-haitiana-a-negritude-se-hasteou-diante-do-mundo/> Acesso em 05 de jan. de 2022.
- JOSEPH, Handerson. Diáspora. NEIBURG, Federico (Org). **Conversas etnográficas haitianas**. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens Edições, 2017, pp.190-215.
- JOSEPH, Handerson; NEIBURG, Federico. A (i) mobilidade e a pandemia nas paisagens haitianas. **Horizontes antropológicos**, Porto Alegre, ano 26, n. 58, p. 463-479, set./dez. 2020.

JOSEPH, Handerson. **Díaspóra**: as dinâmicas da mobilidade haitiana no Brasil, no Suriname e na Guiana Francesa. Tese de doutorado. Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, UFRJ, Rio de Janeiro, 2015.

JOSEPH, Handerson; AUDEBERT, Cédric (orgs.). **El sistema migratorio haitiano em América del Sur**: proyectos, movilidades y políticas migratorias. Buenos Aires: CLACSO, 2022.

KOVACIC; Mojca; HOFMAN, ANA. Music, migration and minorities: perspectives and reflections. **Musicological Annual**, v.2, 2019, pp.5-17.

KUN, Josh. The aesthetics of allá: listening like a sonidero. In: RADANO, Ronald; OLANIYAN, Tejumola (org.). **Audible Empire**: music, global politics, critique. Duke University Press, Durham, London, 2016, p.95-116.

LABELLE, Brandon. **Agência sônica**: som e formas emergentes de resistência. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2022.

LAFERRIÈRE, Danny. **País sem chapéu**. Editora 34, 1ªed., 2011.

LAHENS, Yanick. Haïti n'est ni un cauchemar ni une carte postale. **Le monde**, França, 22 de julho de 2021. Disponível em: [https://www.lemonde.fr/idees/article/2021/07/22/yanick-lahens-haiti-n-est-ni-un-cauchemar-ni-une-carte-postale\\_6089118\\_3232.html](https://www.lemonde.fr/idees/article/2021/07/22/yanick-lahens-haiti-n-est-ni-un-cauchemar-ni-une-carte-postale_6089118_3232.html) Acesso em: 10 de jan. de 2022.

LOBO, Andrea. Fluxos: desafios ao fazer antropológico? Em: Lobo, A.S. (org.). **Entre fluxos**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2012, p.9-29.

LOBO, Andrea. **Mobilidades e etnografias possíveis**: entre migrações, refúgios e trânsitos diversos. Revista Textos Graduados – Número 1, Volume 4, Agosto 2018.

LUCAS, Glaura. **Os sons do rosário**: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

LUCAS, Maria Elizabeth (Ed.). **Mixagens em campo**: etnomusicologia, performance e diversidade musical. Porto Alegre: Marcavisual, 2013.

LÜHNING, Angela (Org.); TUGNY, Rosângela Pereira de (Org.). **Etnomusicologia no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2016.

MAFFESOLI, Michel. **No Fundo das Aparências**. Petrópolis, RJ, Vozes, 1996.

MBEMBE, Achille. **Políticas da Inimizade**. São Paulo, SP: N-1 Edições, 2021.

MALINOWSKI, B. **Argonautas do pacífico ocidental**. São Paulo, SP: Abril Cultural, 1978 [1922].

MCALLISTER, Elizabeth. Rara!: **Vodou, power, and performance in Haiti and its diapora**. Berkeley, EUA, University of California Press, 2002.

- MCMAHON, Marci R. **Sonic cultural citizenship through performance: CASA 0101's production of Josefina López's Detained in the Desert**, *Text and Performance Quarterly*, 37:3-4, 2017, pp.203-219 DOI: [10.1080/10462937.2017.1406611](https://doi.org/10.1080/10462937.2017.1406611)
- MEJÍA, Margarita R. G.; CAZAROTTO, Rosmari T. (2017). O papel das mulheres imigrantes na família transnacional que mobiliza a migração haitiana no Brasil. **Revista Pós Ciências Sociais**, 14(27), 2017, p.171–190. Disponível em <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/view/6452> Acesso em: 10 de jan. 2023.
- MELLO, Patrícia Campos. Brasil barra venezuelanos na fronteira com base em orientação inexistente da Anvisa. **Folha de São Paulo**, SP, 21 de fev. de 2021. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2021/02/brasil-barra-venezuelanos-na-fronteira-com-base-em-orientacao-inexistente-da-anvisa.shtml>. Acesso em: 06 de out. de 2022.
- MENDONÇA, Luciana Ferreira Moura. “Sonoridades e cidades”. FORTUNA, Carlos; LEITE, Rogério Proença (orgs.). **Plural de cidade: léxicos e culturas urbanas**. Coimbra, Almedina / CES, 2009, pp. 139-150.
- MERRIAM, Alan. Definitions of "Comparative Musicology" and "Ethnomusicology": A Historical-Theoretical Perspective. **Ethnomusicology** 21 (2): 189-204, 1977.
- MEZZADRA, Sandro. **Derecho de fuga: migraciones, ciudadanía y globalización**. Argentina: Tinta Limón, 2005.
- MEZZADRA, Sandro. Capitalismo, migrazioni, lotte sociali. Appunti per una teoria dell'autonomia delle migrazioni. In: **I confini della libertà**. Per un'analisi politica delle migrazioni contemporanee. Roma, Derive Approdi, 2004.
- MEZZADRA, Sandro. Multidão e Migrações: a autonomia dos migrantes. **Revista Eco-Pós**, 15(2), 70–107, 2013, acessado em: 20 de junho de 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v15i2.900>.
- MEZZADRA, Sandro. Multiplicação das fronteiras e práticas de mobilidade. **REMHU - Revista Interdisciplina da Mobilidade Humana**, Brasília, Ano XXIII, n. 44, Dossiê Migrações e Fronteiras, jan./jun. 2015, p. 11-30.
- MEZZADRA, Sandro; NEILSON, Brett. **Border as method, or the multiplication of labor**. Durham: Duke University Press, 2013.
- MEZZADRA, Sandro. Multiplicação das fronteiras e práticas de mobilidade. **REMHU - Revista Interdisciplina da Mobilidade Humana**, Brasília, Ano XXIII, n. 44, Dossiê Migrações e Fronteiras, jan./jun. 2015, p. 11-30.
- MOORE, Robin. Introduction: toward a modelo of reform. Em: MOORE, Robin (org.). **College music curricula for a new century**. Oxford University Press, 2017, pp.1-32.
- NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB, 1959-1969**. Anablume, 2001.

NEIBURG, Federico (Org). **Conversas etnográficas haitianas**. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens Edições, 2019.

NKETIA, J. H. Kwabena. Problem of Meaning in African Music, **Ethnomusicology** 6(1):1-7. 1962.

NORBERTO, Rafael Branquinho Abdala. **O Rap “AM” interseccionando gerações: um estudo etnomusicológico sobre práticas político-musicais e as dinâmicas de periferia no circuito manauara**. Tese de doutorado. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, Porto Alegre, 2020.

NOVAK, David; SAKAKEENY, Matt (orgs.). **Keywords in sound**. Duke University Press, USA, 2015.

OCHOA, Ana Maria. **Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia**. Durham, NC: Duke University Press, 2014.

OCHOA, Ana Maria. Afterword: sonic cartographies. In: Steingo, Gavin; Sykes, Jim (orgs). **Remapping sound studies**. Duke University Press, Durham, London, 2019.

OCHOA, Ana Maria. Silence. Em: NOVAK, David; SAKAKEENY, Matt (eds.). **Keywords in sound**. Duke University Press, USA, 2015.

OESTE MAIS. Chapecó é a sexta cidade de SC que mais gerou empregos no primeiro bimestre. **Redação Oeste Mais**, SC, 30 de mar. de 2022. Disponível em <https://www.oestemais.com.br/economia/2022/03/30/chapeco-e-a-sexta-cidade-de-sc-que-mais-gerou-empregos-no-primeiro-bimestre/> Acesso em 05 de out. de 2022.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Som e música: questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**, v.44 n.1, 2001, pp.221-286.

PAJA, Faudree. Music, language and texts: sound and semiotic ethnography. **Annu. Rev. Anthropol.** 2012. 41:519–36.

PAPADOPOULOS, Dimitris; VASSILIS, Tsianos. After Citizenship: Autonomy of Migration, Organisational Ontology and Mobile Commons. **Citizenship Studies** 17 (2), 2013, pp. 178–196.

PEIRANO, Mariza. **A favor da etnografia**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

PETTAN, Svanibor. Applied Ethnomusicology: bridging research and action. **Music and Arts in Action**, v.2, n.2, p.90-93, 2010.

PETTAN, Svanibor. Sounds of minorities in national contexts: Ten research models. **Musicological Annual**, v.2, 2019, 41-64.

PIRES, Breiller. Chapecó, a cidade centenária que supera o luto com trabalho e cooperação. **El País**, 25 de agosto de 2017. Disponível em

[https://brasil.elpais.com/brasil/2017/08/25/politica/1503617693\\_446101.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/08/25/politica/1503617693_446101.html), Acesso em 05 de out. de 2022.

QUEIROZ TELMO ROMANO, Alice; PIZZINATO, Adolfo (2021). Trajetória de migração de mulheres haitianas em Porto Alegre: um estudo qualitativo. **Psicologia Em Estudo**, 26, 2021, p. Disponível em: <https://doi.org/10.4025/psicoestud.v26i0.47781> Acesso em: 10 de jan. de 2023.

QUEIROZ, Luiz R. S. Até quando Brasil? Perspectivas decoloniais para (re)pensar o ensino superior em música. **Revista PROA**, vol. 10, n. 1, jan./jun. 2020, p. 153-199.

RAMNARINE, Tina K. Musical Performance in the Diaspora: Introduction. **Ethnomusicology Forum**, v. 16, n. 1, p. 1-17, Jun. 2007.

REYES, Adelaida. Urban ethnomusicology: a brief history of an idea. **Urban People**, Lidé Mèsta 14, 2, 2012, p.193-206.

REYES, Adelaida. The beneficence and the tyranny of paradigms: Khun, ethnomusicology and migration. Em: **Ethnomusicology matters: Influencing social and political realities**. Hemetek, Ursula; Kölbl, Marko; Sağlam, Hande (eds.). Böhlau Verlag GmbH & Co. KG, 2019, p. 33-53.

REYES, Adelaida. **Songs of the caged, songs of the free**. Music and the Vietnamese Refugee Experience. Temple University Press, 1999.

RIBEIRO, Jorge Castro. Migração, *sodade* e conciliação: a prática do batuque cabo verdiano em Portugal. In: CÔRTE-REAL, Maria de São José (org.), **Revista Migrações** – Número Temático Música e Migração. Lisboa: ACIDI, n.7, outubro 2010, p.100-117.

RICE, Timothy. Ethnomusicology in Times of Trouble. **Yearbook for Traditional Music**, v. 46, p. 191-209, 2014.

SANDRONI, Carlos. Apontamentos sobre a história e o perfil institucional da etnomusicologia no Brasil. **Revista USP**, São Paulo, n.77, mar./maio 2008, pp.66-75.

SANDRONI, Carlos; IYANAGA, Michael. Apresentação do Dossiê Música e Festa. **Revista Antropológicas**. Ano 19, 26(1):1-14, 2015.

SANTOS, Caetano Maschio. **Ayisyen kite lakay (Haitianos deixam suas casas)**: um estudo etnomusicológico do musicar de artistas imigrantes haitianos no estado do Rio Grande do Sul. 173 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

SANTOS, Caetano Maschio. Pandemics, populist necropower, and regimes of mobility in the Global South: Haitians' silente exodus from Brazil during the COVID-19 pandemic. **Migration and (Im)mobility Magazine Routed**. Disponível em: <https://www.routedmagazine.com/omc22-haitians-exodus-brazil>. Acesso em: 20 de set. de 2022.

SARDO, Susana. Proud to be a Goan: memórias coloniais, identidades pós-coloniais e música. Em: CÔRTE REAL, Maria de São José (org.), **Revista Migrações** – Número Temático Música e Migração, n.7, Lisboa: ACIDI, out. 2010, pp.55-73.

SAYAD, Abdelmalek. **A imigração ou os paradoxos da alteridade**. São Paulo: Edusp, 1998.

SAYAD, Abdelmalek. Estado, nación e inmigración. El orden nacional ante el desafío de la inmigración. **Apuntes de Investigación del CECYP**, n. 13, p. 101- 116, 2008.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. **Cadernos de Campo**: revista dos alunos de pós-graduação em antropologia social da USP, São Paulo, vol. 17, n. 17, p. 237-259, 2008 [1992].

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SCHÄFER, Milena. Ato em Caxias do Sul homenageia presidente haitiano assassinado. **Jornal Zero Hora**, RS, 24 de jul. de 2021. Disponível em <https://gauchazh.clicrbs.com.br/pioneiro/geral/noticia/2021/07/ato-em-caxias-do-sul-homenageia-presidente-haitiano-assassinado-ckrhy7wia000w019368iggt09.html> Acesso em 05 de jan. de 2021.

SHELEMAY, Kay Kaufman. **Let jasmine rain down**: Song and remembrance among Syrian Jews. Chicago, IL, and London: University of Chicago Press, 1998.

SILVERSTEIN, Shayna. Desorienting sounds: a sensory ethnography of Syrian dance music. STEINGO, Gavin; SYKES, Jim (org.). **Remapping sound studies**. Duke University Press, Durham, London, 2019.

SLOBIN, Mark. The Destiny of “Diaspora” in Ethnomusicology. Em: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (orgs.). **The cultural study of music**: a critical introduction. New York: Routledge and Taylor & Francis Group, 2012, p. 284-296.

STEINGO, Gavin; SYKES, Jim (orgs.). **Remapping sound studies**. Duke University Press, Durham, London, 2019.

STOKES, Martin. **Ethnicity, Identity and Music**: The Musical Construction of Place. Martin Stokes, ed. Pp. 1-27. Providence, R.I.: Berg, 1994.

STOKES, Martin. Music and migration. **Music research annual**: A multidisciplinary journal of key issues in music studies, v.1, 2020. Disponível em: <https://musicresearchannual.org/vol-1-2020/> Acesso em 20 de agosto de 2022.

STRATHERN, Marilyn. **O efeito etnográfico e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

STRINGINI, Daniel. Etnomusicologia, fluxos migratórios recentes e o uso de registros audiovisuais como possibilidade de construção de um campo etnográfico. In: **Anais IX**

**Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia.** Unicamp, SP, comunicação, 2019.

STRINGINI, Daniel. Experiencing the City from an Immigration-Based Listening: Haitian Community' Sounds in Southern Brazil. **Etnomüzikoloji Dergisi / Ethnomusicology Journal**, Year: 4 • Sayı / Issue: 1, 2021, p.97-114.

STRINGINI, Daniel. **Do Canto da Gente (Os Tápes, 1971) ao canto politizado:** memória e política na constituição de uma música popular do Sul. Dissertação de mestrado. Programa de Pós Graduação em Música da UFRGS, Etnomusicologia. Porto Alegre. 2016.

TITON, Jeff Todd (Org.). **Worlds of music:** an introduction to the music of the world's people. New York: Shirmer, 1992.

THOMAZ, Omar Ribeiro. Eles são assim: racismo e o terremoto de 12 de janeiro de 2010 no Haiti. **Cadernos de campo**, São Paulo, n.20, p. 273-284, 2011.

TRAJANO FILHO, Wilson. A África e o movimento: reflexões sobre os usos e abusos dos fluxos. In: Braz Dias, J.; Lobo, A.S. (orgs.). **África em movimento.** Brasília: ABA Publicações, 2012.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Os mandarins milagrosos:** arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartok. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

TRAVASSOS, Elizabeth. Redesenhando as fronteiras do gosto: estudantes de música e diversidade musical. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 5, n. 11, p. 119-144, out. 1999.

TROUILLOT, Michel-Rolph. **Silenciando o passado:** poder e a produção da história. Curitiba: Huya, 2016 [1995].

TUGNY, R. P. de; QUEIROZ, R. C. **Músicas africanas e indígenas no Brasil.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

TURINO, Thomas. **Moving away from silence:** music of the Peruvian altiplano and the experience of urban migration. The University of Chicago Press, Chicago, 1993.

TURINO, Thomas. **Music as social life:** the politics of participation. Chicago: Chicago University Press, 2008.

ULHÔA, Martha; OCHOA, Ana María (Org.). **Música popular na América Latina:** pontos de escuta. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2005.

VEDANA, Viviane. Territórios sonoros e ambiências: etnografia sonora e antropologia urbana. **ILUMINURAS**, Porto Alegre, v. 11, n. 25, 2010. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/15537>. Acesso em: 8 nov. 2022.

VENTURIN, Kelvin. **Construindo projetos na mobilidade:** práticas musicais e experiência migratória entre senegaleses e ganeses no Rio Grande do Sul. Dissertação de mestrado. Programa de Pós Graduação em Música, UFRGS, 2020.

VENTURIN, Kelvin; LUCAS, Maria Elizabeth. “Lugares de ressonância” e a produção de uma diáspora musical senegalesa no Sul do Brasil. **REMHU**, Rev. Interdiscip. Mobil. Hum., Brasília, v. 29, n. 62, ago. 2021, p. 79-97.

VIANNA, Hermano. Funk e cultura popular carioca. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.3, n.6, 1990, p.244-253.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; UFRJ, 1995.

VILLEN, Patricia. **(In)visíveis globais:** imigração e trabalho no Brasil. São Paulo: Alameda, 2018.

WESTERN, Tom. Listening with displacement: sound, citizenship, and disruptive representation of migration. **Migration and Society: Advances in Research** 3, 2020, p.294-309.

WILCKEN, Lois E. Power, Ambivalence, and the Remaking of Haitian Vodoun Music in New York. **Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana**, vol. 13, no. 1, 1992, pp. 1–32.

WONG, Deborah. **Speak It Louder:** Asian Americans Making Music. New York and London: Routledge. 2004.

WONG, Deborah. Ethnomusicology and Difference. **Ethnomusicology**, v. 50, n. 2, 50th Anniversary Commemorative Issue, Spring/Summer, 2006, pp. 259-279.