

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**Ayisyen kite lakay (Haitianos deixam suas casas):  
um estudo etnomusicológico do musicar de artistas imigrantes haitianos no estado do Rio  
Grande do Sul**

**CAETANO MASCHIO SANTOS**

**ORIENTADOR: PROF. DR. REGINALDO GIL BRAGA**

**PORTO ALEGRE, ABRIL DE 2018.**

### CIP - Catalogação na Publicação

Santos, Caetano Maschio

Ayisyen kite lakay (Haitianos deixam suas casas):  
um estudo etnomusicológico do musicar de artistas  
imigrantes haitianos no Rio Grande do Sul / Caetano  
Maschio Santos. -- 2018.

173 f.

Orientador: Reginaldo Gil Braga.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de  
Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. Música e migração. 2. Imigração haitiana no  
Brasil. 3. Transnacionalismo. 4. Diáspora. 5.  
Etnomusicologia. I. Braga, Reginaldo Gil, orient.  
II. Título.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**Ayisyen kite lakay (Haitianos deixam suas casas):  
um estudo etnomusicológico do musicar de artistas imigrantes haitianos no estado do Rio  
Grande do Sul.**

**CAETANO MASCHIO SANTOS**

**Orientador: Prof. Dr. Reginaldo Gil Braga**

**Banca Examinadora:**

**Profa. Dra. Maria Elizabeth Lucas (PPGMUS/PPGAS – UFRGS)  
Profa. Dra. Margarita Rosa Gaviria Mejía (PPGAD – UNIVATES)  
Prof. Dr. Vincenzo Cambria (UNIRIO)**

**Dissertação apresentada ao Programa de  
Pós-Graduação em Música como requisito  
para obtenção do título de Mestre em  
Música: Etnomusicologia**

**PORTO ALEGRE, ABRIL DE 2018.**

*Dedico esse trabalho aos artistas imigrantes  
haitianos do Brasil, os que já conheço e aqueles que  
ainda conhecerei, por seu amor e dedicação  
à música e ao Haiti.*

## **Agradecimentos**

A meus pais, César e Marijane, pelo amor, pelo companheirismo, exemplos e ensinamentos. Ao meu *fratello* Roberto, pelos mesmos motivos e muitos outros que ainda virão, na estrada da fraternidade.

Aos avôs e avós, Nino e Nina, Glauco e Leda, que infelizmente não puderam ver o primeiro neto “mestre”. Ao Glauco também pelo ambiente tranquilo da Granja Dois Arroios, fundamental para ordenar o pensamento na conclusão da escrita.

A todos meus queridos tios e tias, primos e primas.

A minha família Gomes Mota (Valquíria, Paulo, Lígia, Alice), onde sou acolhido como um filho.

A todos meus grandes amigos, em especial Sira, Meca e Jero.

Ao meu orientador Reginaldo Gil Braga, pela tranquilidade, parceria intelectual e bons conselhos nesse caminho de orientação que iniciou há quatro anos na graduação.

À professora Maria Elizabeth Lucas, pelos ensinamentos etnomusicológicos e incentivos constantes à reflexão criteriosa e ao rigor na pesquisa.

Aos colegas do mestrado, parceiros nessa (nada simples) empreitada.

À UFRGS e ao PPGMUS, pelo grande papel que têm em me tornar o que sou acadêmica e profissionalmente.

À Capes, pela bolsa durante o último ano do mestrado.

A Alix, Extenson, Junior, Poony, Jean Yvens, Dady, Kòbòy, Mechandou, Lobodja, Monex, Silo, Case, e todos os artistas imigrantes haitianos, sem o qual essa pesquisa não existiria.

A ela, minha gata, Júlia Mota, pelo amor e incentivo nesses anos em que gostaria de ter sido mais companheiro ainda, mas tinha que aprender a tocar *konpa*!

*A spectre lurks in the house of music, and it goes by  
the name of race.*

*Phillip Bohlman & Ronald Radano*

*Nesta magnífica música do mundo pobre é  
necessário reconhecer o vigor do espírito dos  
tempos, preservando a luz que vem de muito longe e  
que todo colonialismo e toda opressão não puderam  
apagar. Seu vigor é o poder das culturas que as  
Cruzadas e as Navegações não puderam eliminar.*

*Gilberto Gil*

## RESUMO

A presente dissertação constitui um estudo etnomusicológico do musicar de artistas imigrantes haitianos no estado do Rio Grande do Sul. O trabalho etnográfico contemplou a observação-participante de eventos do grupo diaspórico haitiano, apresentações musicais, sessões de gravação, entrevistas e apresentações de programas de rádio feitas por e/ou com diversos artistas haitianos. A pesquisa foi fundamentada em trabalho colaborativo e participativo, no qual exerci uma função de mediação e tornei-me ator social dentro do próprio fenômeno, e incluiu trabalho netnográfico em redes sociais e de comunicação. Através de um olhar voltado à autonomia da migração, o objetivo do trabalho foi analisar na produção e atuação musical de artistas imigrantes haitianos as dimensões e fluxos transnacionais, as questões de cosmopolitismo inerentes à condição diaspórica de haitianos enquanto imigrantes negros no Brasil, a manutenção e reposicionamento de identidades socioculturais assim como tensões ligadas à religião e a processos de construção de alteridade racial.

**PALAVRAS-CHAVE:** Imigração haitiana no Brasil; Musicar de haitianos no RS; Música migrante; Diáspora; Transnacionalismo.

## ABSTRACT

The present thesis constitutes an ethnomusicological study of the musicking of Haitian immigrant artists in the state of Rio Grande do Sul. The ethnographic work consisted in participant-observation conducted in events of the Haitian diasporic group, musical performances, recording sessions, interviews and radio broadcasting, done with/by various Haitian artists. The research was based in a collaborative and participative work *ethos*, in which I exercised the role of mediator and social actor within the actual phenomenon studied, and included virtual fieldwork in social and communication networks. By means of an autonomy of migration gaze, the purpose of this work was to analyze, through the music of Haitian immigrant artists: transnational flows and dimensions, issues of cosmopolitanism inherent to the Haitian condition as black migrants in Brazil, the maintenance and repositioning of sociocultural identities, as well as anxieties regarding religion and processes of racial othering.

**PALAVRAS-CHAVE:** Haitian immigration in Brazil; Musicking of Haitians in RS; Migrant music; Diaspora; Transnationalism.

## LISTA DE FIGURAS

1. Captura de tela da página do evento “Festa haitiana” na rede social Facebook
2. Na extrema esquerda Poony Btag e na extrema direita Mike, na Festa haitiana no OCulto, Cidade Baixa, Porto Alegre
3. Passeata do Dia da Integração Haitiana na Av. Borges de Medeiros, Centro Histórico de Porto Alegre. No caminhão de som, Alix Georges, Richardson (vice-presidente da AHRS) e Komandan Kòbòy
4. Cartaz de divulgação das apresentações artísticas (“Festy Creole”) do Dia da Integração Haitiana, feito por Junior Mortimer
5. Cartaz do “Dia de (Con)fraternização dos Haitianos em Caxias do Sul e região”, produzido por Smog
6. Belgarde, Alix, Kelvin e eu, em foto de reportagem dos jornais Zero Hora e Diário Gaúcho sobre o evento “Ih!, Migrei”
7. O conjunto Replay em ação no “Ih!, Migrei”: Dady, Kòbòy, Cadeus, Guiteau Sudest e Sivil (da esquerda para a direita)
8. Extenson, Alix e eu no Sarau dos Imigrantes e Refugiados – “Memórias, palavras e sons”, no MJT-RS.
9. Postagem de Erick Preval (primo de Poony) no Facebook, mostrando Jean Yvens no Btag Studio P.Swark e o comentário de Poony surpreso com minha participação tocando música haitiana
10. Alix, Dady e Lobodja gravando “Ayisyen kite lakay (Fuga de cérebros)” no BSP
11. Junior Mortimer em seu quarto e homestudio, o Zokot Studio, na casa que divide com outros imigrantes haitianos no bairro Bom Jesus, em Porto Alegre
12. Dois cartazes da Festa Latina
13. Alix discotecando em uma edição da Festa Latina
14. Show de Alix Georges no Comitê Latino-Americano: eu, Alix, Patrice, Kòbòy, Dady e Guiteau Sudest
15. Captura de tela de postagem de Dady no Facebook, com o link para o vídeo de sua composição “Bel promes politik” e a crítica à corrupção na política haitiana
16. Culto evangélico haitiano na Igreja Batista de Canoas, com Extenson ao centro tocando baixo elétrico
17. Cartaz e flyer virtual do Okazyon Lanmò Desalinn, com Komandan Kòbòy ao centro sobre demais artistas haitianos convidados para o evento
18. Komandan Kòbòy, Ivan Fritzen, Mechandou Pajwe e Alix (ao fundo) no Okazyon Lanmò Desalinn, na Banda Saldanha, Zona Sul de Porto Alegre
19. New Love Monex e membros do “Expresso Black”, em baile dominical no Partenon Tênis Clube
20. Lobodja e Komandan Kòbòy no Dia da Integração Haitiana em Porto Alegre

21. Captura de tela do clipe do "Canto Alegretense" em francês no canal de Alix Georges no Youtube
22. Da esquerda para a direita: Bagre Fagundes, Alix Georges, Neto Fagundes, Ernesto Fagundes, na gravação da reportagem sobre o Canto Alegretense em francês exibida no Jornal do Almoço, Rede RBS
23. Alix e a vereadora Firmina Soares (PDT) na Câmara Municipal de Alegrete, na sessão especial do Dia da Consciência Negra
24. Captura de tela de postagem de Poony Btag no Facebook
25. Jean Yvens e Poony no Btag Studio P.Swark
26. Captura de tela de Junior Mortimer demonstrando seu trabalho na edição de clipe de Otoritè Miac

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ADSPOA – Associação dos Imigrantes Senegaleses de Porto Alegre

AHRS – Associação dos Haitianos do Rio Grande do Sul

BSP – Btag Studio P.Swark

CAM – Centro de Atendimento ao Migrante

CIBAI – Centro Ítalo-Brasileiro de Assistência às Migrações

CONARE – Comitê Nacional para os Refugiados

CNIG – Conselho Nacional de Imigração

DAW – *Digital audio workstation*

FMI – Fundo Monetário Internacional

GAIRE – Grupo de Assessoria a Imigrantes e Refugiados

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IPA – Centro Universitário Metodista

MJT-RS – Memorial da Justiça do Trabalho do Rio Grande do Sul

ONU – Organização das Nações Unidas

RAIS – Relação Anual de Informações Sociais

SMDH – Secretaria Municipal de Direitos Humanos

STI-PF – Sistema de Tráfego Internacional da Polícia Federal

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
1. <b><i>Bonjou, kouman ou ye</i> (Bom dia, como vai você)? Apresentando a diáspora e musicalidade haitiana no RS e as relações das diásporas haitianas com a música...</b>	35
1.1. Uma contextualização da imigração haitiana ao Brasil.....	35
1.2. <i>Mizik diaspora</i> (Música da diáspora): relações entre música e diáspora haitiana .....	43
1.3. Uma visão da diáspora haitiana no RS através de eventos da “comunidade”.....	49
2. <b><i>Haïti Cherie, fòk mwen te twouve w pou m te kap apresye w</i> (Haiti querido, eu precisei te encontrar para poder te apreciar): o musicar de Alix Georges.....</b>	68
2.1. <i>Jammin' at the Ritz</i> com o “ <i>medley haitiano</i> ”.....	70
2.2. Gravando com Alix no Btag Studio P.Swark e no Zokot Studio: o dia em que fui um “haitiano branco”.....	76
2.3. As Festas Latinas e o show no bar Comitê Latino-Americano.....	84
2.4. Diálogos acadêmicos: interfaces entre pesquisa, colaboração e participação na UFRGS .....	89
3. <b><i>Se bon bagay</i> (É coisa boa)! Conhecendo alguns dos <i>atis ayisyen</i> (artistas haitianos) do RS.....</b>	93
3.1. Dady Semalè.....	98
3.2. Extenson Thelus.....	103
3.3. Komandan Kòbòy.....	108
3.4. New Love Monex.....	114
3.5. MC Lobodja.....	118
3.6. Poony Btag.....	123
4. <b><i>Ayiti se tè glise</i> (O Haiti te escapa pelos dedos): estúdios haitianos, haitiúchos e a “autodestruição” dos haitianos.....</b>	127
4.1. Alix Georges, haitiúcho do Alegrete (ou “Não me pergunte onde fica o Haiti!”)...128	
4.2. “O que a mídia não mostra do Haiti” e a autodestruição (musical) dos haitianos: a visão de Alix Georges sobre religião e desenvolvimento no Haiti .....	138

4.3. Estudos haitianos na grande Porto Alegre: trocas e fluxos transnacionais .....	145
4.4. O <i>lakou</i> (jardim) global dos haitianos no RS: diáspora e cosmopolitismo na transação haitiana.....	157
<b><i>DÈYÈ MÒN GEN MÒN</i> (<i>Atrás das montanhas há mais montanhas</i>).....</b>	<b>159</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>164</b>
<b>GLOSSÁRIO.....</b>	<b>170</b>
<b>ENTREVISTAS.....</b>	<b>173</b>

## INTRODUÇÃO

### Festa haitiana no OCulto

O início de minha pesquisa com artistas imigrantes haitianos no Rio Grande do Sul se deu através do contato com um dos poucos dentre eles que conseguiu, com seu trabalho artístico, atingir visibilidade e mesmo uma projeção midiática significativa em termos regionais. Alix Georges, com quem inicialmente travei contato por meio da rede social Facebook, chegou no Brasil em 2006, através da obtenção de uma bolsa de estudos para estrangeiros concedida pelo Centro Universitário Metodista de Porto Alegre (IPA). Atualmente, trabalha como professor de francês no Instituto Québec sem Fronteiras, e desenvolve sua carreira artística como cantor, compositor e DJ. Devido a seu maior tempo de residência no país em comparação com a maioria dos imigrantes haitianos, exerce por vezes um papel de referência entre os haitianos de Porto Alegre e do estado, também decorrente de ter auxiliado muitos imigrantes em seu momento de chegada. Contudo, evita assumir esse papel de forma oficial, e se considera apenas mais um imigrante haitiano. Seu canal no Youtube e seus perfis na rede social Facebook e no site Soundcloud abrigam uma prolífica produção musical que iniciou há mais de uma década, com diversos registros sonoros e audiovisuais de suas composições, muitas das quais abordam a condição dos migrantes haitianos no Brasil e a situação do Haiti nos últimos anos<sup>1</sup>.

Possuidor de considerável experiência de trabalho como DJ e uma significativa rede de contatos com espaços de entretenimento noturno da cidade, Alix organizou uma festa haitiana no bar OCulto, bairro Cidade Baixa, Porto Alegre, no dia quatorze de janeiro de 2017. Após contato através da internet, compareci ao evento buscando uma primeira aproximação com os imigrantes haitianos e uma apresentação de minhas intenções de pesquisa a Alix, pois sua produção musical e posição no grupo diaspórico haitiano me pareciam estratégicas para minha inserção no contexto de pesquisa. Chegando sozinho na festa ao redor das dez horas da noite, foquei minha atenção na discotecagem realizada por Alix e outro imigrante haitiano, uma seleção de gêneros latinos e caribenhos como reggae, zouk, reggaeton e *konpa*. O *konpa* ou *konpa dirèk* é um gênero de música popular emblemático do Haiti, habitualmente descrito na literatura etnomusicológica

---

<sup>1</sup> Disponível em: <[https://www.youtube.com/channel/UCUqaFQaYU42fZ-x4Ihx\\_B\\_A](https://www.youtube.com/channel/UCUqaFQaYU42fZ-x4Ihx_B_A)>; <<https://www.facebook.com/alix.georges>>; <<https://soundcloud.com/lyxo-production>>; acesso em: 25/02/2018.

como criação do saxofonista Nemours Jean-Baptiste em 1957, ao alterar a célula rítmica do merengue (LARGEY, 2016, p. 162). Era sempre a primeira referência nos discursos de muitos dos interlocutores: em uma ocasião, Jean-Baptiste foi comparado a Mozart, no que tange sua importância para a música do Haiti. A popularidade do *konpa* está intimamente associada à sua promoção como música nacional durante a ditadura duvalierista (1957-1971): François Duvalier chegou a patrocinar conjuntos e composições favoráveis ao regime e adulações à sua figura de chefe político (AVERILL, 1997, p. 71).

O público da festa estava composto de pouco mais de vinte haitianos (em sua maioria homens, jovens, e muito bem trajados) e cerca de dez brasileiros e brasileiras, ali reunidos para "viver o clima e a energia desse pequeno/grande (digo pequeno pelo tamanho geográfico, mas grande pela história desse povo) país caribenho"<sup>2</sup>. A descrição completa presente na página do evento no Facebook - criado pelo perfil "O que a mídia não mostra do Haiti", gerenciado por Alix – destacava aspectos positivos como a alegria e a energia do povo haitiano:

Quer conhecer um pouco mais sobre o que é o modo de ser haitiano? Quer saber porque o haitiano está sempre sorrindo? Quer saber porque o haitiano está sempre feliz? O sorriso vem da felicidade e a felicidade vem da energia positiva, aquela energia que contagia...Quer saber mais???Venha no dia 14 de Janeiro no OCulto, venha viver o clima e a energia desse pequeno/grande (digo pequeno pelo tamanho geográfico, mas grande pela história desse povo) país caribenho. Músicas e danças típicas haitianas.

\*\*\*\*Show e apresentações de artistas haitianos\*\*\*\*

Convidados especiais: Poony Btag, Prince Amki, Mechandou, Bouboulman, Atis Blilly.

Animação fica por conta Alix + DJs haitianos.

Playlist: As melhores músicas tocadas nas pistas haitianas.

(Diário de campo, 15/01/2017)

Após cerca de uma hora, talvez pelo inusitado de minha presença (jovem, branco, sozinho e calado em uma mesa em meio a diversos imigrantes haitianos visivelmente alegres pelo reencontro, falando em alto e bom som o *kreyòl*<sup>3</sup>), dois haitianos se aproximaram de mim para conversar. Identificaram-se como Mike e Poony, e estavam curiosos pela razão de minha presença: perguntaram se eu conhecia e gostava de música haitiana. Ao citar alguns grupos

---

<sup>2</sup> Descrição do evento criado por Alix Georges, através de um perfil nomeado "O que a mídia não mostra do Haiti" na rede social *Facebook*, registrado em diário de campo.

<sup>3</sup> O *kreyòl ayisyen* ou crioulo haitiano é uma mistura de diversos idiomas. Majoritariamente baseado no francês, inclui também vocábulos de línguas africanas, do espanhol, do português e, mais recentemente, do inglês (MANUEL & LARGEY, 2008, p. 146).

musicais famosos do Haiti com os quais já havia me familiarizado (como Tabou Combo, Boukman Eksperyans), ambos pareceram surpresos e alegres. Poony viria a se tornar um importante colaborador em minha etnografia, e me também encontrei Mike novamente em eventos da comunidade haitiana. Na sequência, me apresentei a Alix e expliquei brevemente a razão de minha presença: a vontade de realizar uma pesquisa sobre os artistas imigrantes haitianos de Porto Alegre.



Captura de tela da página do evento “Festa haitiana” na rede social Facebook. (Fonte: arquivo pessoal do autor)

Após a meia-noite, Alix percorreu o bar convidando todos a subirem para a pista de dança do segundo andar - era a hora das apresentações dos artistas haitianos. Sobre bases musicais (ou *backing tracks*, faixas de acompanhamento produzidas em programas de criação musical com uso de instrumentos virtuais, *samples* e *loops*) principalmente dos gêneros reggae e hip hop/rap, assisti a imigrantes haitianos cantando composições próprias e versões cover. Alix, Komandan Kòbòy, Mechandou Pajwe e Atis Billy empolgaram a plateia mista de haitianos e brasileiros - mesmo cantando quase exclusivamente em *kreyòl*.

Posteriormente, Alix comentou que algumas das músicas falavam explicitamente sobre o percurso migratório e as trajetórias dos imigrantes haitianos. Durante todas as apresentações, era notável e contagiante a alegria dos haitianos, que por duas vezes se juntaram aos artistas para colocar a bandeira do Haiti no ombro de Kòbòy e Mechandou (que trajava a camiseta da seleção de futebol do Haiti), aplaudiram entusiasmadamente seus conterrâneos e também interagiram com brasileiros e brasileiras dançando e conversando. Prendeu-me a atenção a postura de Alix como um MC (*master of ceremony*), diversas vezes enfatizando ao microfone a proposta de integração do evento, que tinha como objetivo de passar uma boa imagem do Haiti e dos imigrantes

haitianos para os brasileiros, e propiciar esse diálogo e encontro cultural.

Em determinado momento, através de sua performance como cantor e MC, Alix mobilizou o público da festa ensinando o refrão de sua música "Eu gosto do Brasil". Estimulando uma forma de diálogo ou canto responsorial, cantou os versos "Eu gosto do Brasil!" e "Brasil gosta de mim!", e ensinou a respectiva resposta, rapidamente aprendida por todos: "Que coisa bem boa!". Esse momento, central na festa haitiana, serviu para constatar a agência de Alix na integração de haitianos e brasileiros através de uma performance musical coletiva com uma de suas composições - uma iniciativa musical de integração entre imigrantes e "nativos".

Após trabalhar a noite inteira como DJ e deixar o bar às cinco horas da manhã com o dinheiro que ganhou na festa, Alix foi assaltado à mão armada, perdendo os frutos de seu trabalho. Em seu perfil no Facebook comunicou o ocorrido, demonstrando indignação, tristeza, e uma dúvida: "Será que isso é sinal de alerta? Será que já tá na hora de deixar o Brasil??? Graças a Deus não aconteceu o pior" (Diário de campo, 16/01/2017). Esse foi um dos muitos episódios tristemente irônicos que encontrei ao estudar o musicar de alguns dos artistas imigrantes haitianos no estado – logo após organizar um evento com o intuito de integrar haitianos e brasileiros, Alix questiona sua permanência no país em função da violência sofrida.



Na extrema esquerda Poony Btag e na extrema direita Mike, na Festa haitiana no OCulto, Cidade Baixa, Porto

Alegre (Fonte: Grupo de WhatsApp “Somente cantores haitiano”)

A partir desse encontro na Festa Haitiana, Alix e eu demos início a uma dupla relação: de pesquisa e parceria musical. Ele foi o principal responsável por introduzir minha presença entre os imigrantes haitianos e me apresentar aos demais colaboradores da pesquisa – por me tornar parte integrante desse espaço diaspórico e transnacional que localmente ainda padece de uma quase completa invisibilidade. Desejo registrar já nesta introdução o caráter político da presente pesquisa, que através de diversas ações buscou visibilizar e colaborar com a produção e atuação musical dos artistas imigrantes haitianos<sup>4</sup> (ou *atis*, como se chamam em crioulo haitiano) Alix Georges, Dady Semalè, MC Lobodja, Komandan Kòbòy, Poony Btag, Jean Yvens, Mechandou Pajwe, New Love Monex, Silo, Extenson Thelus, Junior Mortimer, Prince Amki, King Kong e Case Jean.

### **Construindo uma pesquisa etnomusicológica em tempos conturbados: o papel das estratégias colaborativas, da participação musical e da tecnologia**

Não é ao acaso, nem contraditório, o fato de que ao mesmo tempo em que vivemos um momento onde diversas sociedades ao redor do globo passam por tensões étnicas, religiosas e raciais, que em muitos casos estão relacionadas a processos migratórios e diaspóricos, os migrantes desempenham um papel tão vital na cultura e economia global (LIPSITZ, 1994, p. 16; APPADURAI, 2000, p. 28). De acordo com Rice, conquanto tardiamente, a etnomusicologia tem buscado redirecionar seu foco, sua forma de fazer pesquisa e relacionar-se com os sujeitos pesquisados em meio a tempos e contextos conturbados:

somente nos últimos quinze anos, aproximadamente, os etnomusicólogos abraçaram um novo conjunto de temas envolvendo a relação da música com as crises sociais, políticas, econômicas e ecológicas que afetam tantas pessoas no mundo contemporâneo, (...) uma nova forma de etnomusicologia em tempos (e lugares) conturbados. (RICE, 2017, p. 234)<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> A escolha pela utilização do termo artistas imigrantes se justifica por duas razões: em primeiro lugar, busca validar a perspectiva étnica, baseada no fato de que o termo em *kreyòl* “*atis*” (artista) é usado de forma corrente entre os colaboradores ao referirem-se uns aos outros; em segundo, pois suas atividades artísticas estão intrinsecamente ligadas a condicionamentos específicos ao status de imigrantes, principalmente devido à dificuldade de exercer uma carreira artística de forma plena (um desejo quase unânime entre meus interlocutores).

<sup>5</sup> Traduzido de: only in the last fifteen years or so have ethnomusicologists fully embraced a new set of themes concerning the relationship of music to the social, political, economic, and ecological crises facing so many people in

O panorama da imigração haitiana ao Brasil inclui inúmeras dificuldades enfrentadas por esses imigrantes para chegar, permanecer e estabelecer novas vidas no Brasil. Ao mesmo tempo, suas presenças aqui geram diversas contribuições (econômicas, sociais, culturais) ao país, cada vez mais perceptíveis: um desequilíbrio que me conduziu inevitavelmente a reflexões sobre ética na pesquisa. A intensidade da assimetria intersubjetiva na pesquisa, na qual de um lado estava o pesquisador - branco, não migrante e estudante de pós-graduação - e do outro os colaboradores - negros, imigrantes e trabalhadores - tornava claro o imperativo ético de desenvolver estratégias colaborativas. Em razão dessa constatação e de acordo com posições contemporâneas sobre ética na prática da antropologia e da etnomusicologia, minha inserção na pesquisa de campo procurou se pautar desde o início em termos participativos e com intenções colaborativas. À medida que conhecia os colaboradores da pesquisa e vivenciava um pouco de suas realidades, além da função de pesquisador fui assumindo um papel de mediador e parceiro (ao ponto de emprestar e mesmo repassar equipamentos de áudio e instrumentos, representar seus interesses perante veículos de comunicação, divulgar seu trabalho artístico, tornar minha casa cenário de videoclipe). Dessa forma, os contornos gerais de minha atuação como etnomusicólogo se assemelharam à conduta sugerida por Impey para contextos de pesquisa e ação participatória: “o papel do profissional aqui é de ouvir e aprender, e funcionar como um parceiro de pesquisa, um facilitador e catalisador para a mudança” (IMPEY, 2002, p. 18)<sup>6</sup>.

Levando em consideração a invisibilidade (e inaudibilidade) da produção musical dos imigrantes haitianos em nossa sociedade, assim como a necessidade de uma pesquisa etnomusicológica sensível a "tempos conturbados", projetei uma estratégia de participação musical que consistiu principalmente em fazer música (ao vivo em shows, reuniões e festas ou gravando em estúdios) com diversos imigrantes haitianos. O ato de fazer música com os sujeitos pesquisados requer um envolvimento físico, emocional, e de aproximação cultural, e é defendido por alguns etnomusicólogos como uma maneira de se realizar uma "observação participante verdadeiramente participante" (SHELEMAY, 2008, p. 143) através do "envolvimento ativo nas práticas musicais e culturais de uma sociedade" (COOLEY & BARZ, 2008, p. 4). Destacando seu potencial para o estabelecimento de uma base profunda de envolvimento e identificação com a

---

today's world, (...) a new form of ethnomusicology in times (and places) of trouble.

<sup>6</sup> Traduzido de: the role of the professional herein is to listen and learn, and to function as a research partner, a facilitator or a catalyst to change.

experiência dos colaboradores, o etnomusicólogo John Chernoff defende de forma análoga as vantagens da participação musical:

A habilidade de tocar música ou de participar de eventos musicais é uma ferramenta muito útil para ajudar o etnomusicólogo (...). Da perspectiva de um intérprete, um pesquisador tem acesso não apenas à música, mas também à rede de relações e de comunicação que são colocadas em foco em um evento musical. (CHERNOFF, 1989, p. 75)

Esse foi o caminho central através do qual a presente pesquisa buscou alinhar-se à uma etnomusicologia participativa e colaborativa, incluindo um processo de negociação onde os interesses das partes envolvidas foram considerados (BENDRUPS, 2015, p. 89-90), com vistas a produzir contrapartidas favoráveis a meus colaboradores. Tal conduta foi inspirada no *ethos* da etnomusicologia aplicada – utilizações práticas do saber etnomusicológico conduzidas de acordo com princípios éticos de responsabilidade social, direitos humanos e igualdade musical (TITON, 2015, p. 4). Ao longo da pesquisa, as diversas estratégias de participação e colaboração foram estendidas aos colaboradores nos limites de minha capacidade. Da mesma forma que a participação musical estruturou o estudo epistemologicamente, as consequências de minhas ações tocando e gravando com artistas haitianos revelaram a importância de meu envolvimento com seu musicar – músico com formação acadêmica e experiência profissional, possuidor de meios, materiais e redes de contatos que claramente guardavam um potencial latente para meus colaboradores – pois me tornei uma parceria estratégica para eles. Se uma das premissas do pensamento etnomusicológico contemporâneo é a de que o processo etnográfico nos insere como atores sociais dentro dos próprios fenômenos e culturas que buscamos compreender (COOLEY; BARZ, 1997, p. 4), percebi como é necessário que procuremos integrar uma dimensão colaborativa à pesquisa, estabelecendo instâncias de participação plurais, inclusivas e interdisciplinares que incorporem as vozes e musicalidades das pessoas com quem trabalhamos. Um dos resultados mais importantes de minha inserção como ator social no musicar de meus colaboradores foi a confissão de Alix Georges de que eu era responsável por seu retorno à carreira artística e pela decisão de lançar um CD.

Em que pese que a realização deste estudo tenha se pautado de forma central em suportes metodológicos “tradicionais” para uma etnografia etnomusicológica, como a observação participante e a participação musical, meu percurso etnográfico também incluiu incontáveis horas

de trabalho de campo virtual. Essa atividade se demonstrou incontornável, surgindo a partir das próprias estruturas e características das atividades e hábitos de meus colaboradores. Portanto, o trabalho de campo virtual foi “um meio de estudar pessoas reais” cujo objetivo não foi “o estudo do ‘texto’ virtual, assim como para etnomusicólogos (em geral) o objeto de estudo são pessoas fazendo música ao invés de exclusivamente o objeto musical” (COOLEY, MEIZEL & SYED, 2008, p. 91)<sup>7</sup>.

Ao longo do trabalho de campo, cada novo artista imigrante haitiano também se convertia em mais um contato no Facebook e no WhatsApp, e através desses canais eu podia ter acesso não só à sua produção musical mas também às suas atividades e opiniões sobre assuntos diversos pertinentes ao Haiti e à diáspora haitiana no Brasil - uma fonte de dados importantes para a pesquisa. Um dos canais essenciais de minha comunicação com os imigrantes (através dos quais marcava ensaios, encontros, entrevistas, e recebia músicas, vídeos e fotos), o aplicativo para smartphone WhatsApp é um dos grandes suportes facilitadores das atividades dos artistas imigrantes haitianos. Durante o ano, fiz parte de dois grupos de conversa, “Festa Haitiana” e “Somente cantores haitiano”, ambos criados por Alix. A quantidade de mensagens, fotos, vídeos e músicas em muitas vezes excedeu minha capacidade de absorção e observação, mas sem essa instância (n)etnográfica o presente trabalho não seria o mesmo. Já em meio à escrita da dissertação, fui incluído por Poony Btag em um novo grupo de WhatsApp. Intitulado “Artistas Haitianos Brasil”, foi criado por um brasileiro que realiza trabalho voluntário com imigrantes haitianos em Cuiabá (MT), e que tem como objetivo produzir um festival nacional que reúna artistas haitianos de todo o Brasil.

Como para possivelmente qualquer artista nos dias de hoje, para os artistas imigrantes haitianos a tecnologia de comunicação é fundamental: não só na transmissão de conteúdo musical, mas na própria produção de suas músicas. O computador (normalmente um notebook) e mesmo o celular convertem-se em aparelhos produtores e difusores de cultura (musical) através de redes locais e transnacionais:

o computador pessoal, o telefone celular e o acesso à internet se tornaram recursos cotidianos entre migrantes que os usam para desenvolver, manter e recriar redes transnacionais formais e informais em ambos os mundos físico e

---

<sup>7</sup> Traduzido de: a means of studying real people; the study of the virtual 'text', just as for ethnomusicologists (generally) the subject of study is people making music rather than the music object exclusively

digital, simultaneamente reforçando e modelando seu sentido de identidade individual e coletiva. (OIZARZABAL & REIPS, 2012, p. 1334)<sup>8</sup>

Em cada vez mais casos, a tecnologia da comunicação não só altera a forma como fazemos pesquisa no campo das ciências sociais, mas também se converte em foco de atenção para estudiosos de diversas disciplinas que pesquisam migrantes e comunidades diaspóricas. Enquanto um estudo etnomusicológico conduzido em um contexto no qual a tecnologia é um aspecto fundamental, esta pesquisa buscou suporte nas considerações de Lysloff e Gay (2008) sobre as relações entre música e tecnocultura. Tecnocultura, segundo os autores, são “comunidades e formas de prática cultural que emergiram em resposta às mudanças nas mídias e nas tecnologias da informação, formas caracterizadas pela adaptação, evasão, subversão ou resistência tecnológica”<sup>9</sup>, do qual segue-se que uma etnomusicologia interessada na tecnocultura deve voltar sua atenção para as implicações da tecnologia no estudo das práticas culturais que envolvem a música (LYSLOFF & GAY, 2008, p. 2). No presente estudo, buscamos uma análise do caráter pragmático da tecnocultura no musicar dos artistas imigrantes haitianos - como as tecnologias são usadas e as práticas e formas de conhecimento que derivam de seu uso, como se dá a interação desses sujeitos com a tecnologia em sua relação com a música (Ibid., p. 6).

### **O musicar da diáspora: sociabilidade cosmopolita nas raízes e rotas das identidades de migrantes negros**

O marco teórico da presente pesquisa será composto de uma série de conceitos que intersectam, como eixos transversais, diversas disciplinas e campos de estudo dentro da grande área das ciências sociais e humanidades. Além de referências específicas da Etnomusicologia, busco no enquadramento aqui construído ser fiel a própria natureza interdisciplinar da mesma, integrando conceitos e reflexões da Antropologia, da Sociologia e da Geografia, além de campos transdisciplinares como os Estudos Culturais, os Estudos Transnacionais e os Estudos de Migração.

Minha proposta para construir uma compreensão da produção musical dos artistas

---

<sup>8</sup> Traduzido de: the personal computer, the cell phone and access to the internet have become quotidian resources among migrants who use them to develop, maintain and recreate informal and formal transnational networks in both the physical and digital worlds, while reinforcing and shaping their sense of individual and collective identity.

<sup>9</sup> Traduzido de: communities and forms of cultural practice that have emerged in response to changing media and information technologies, forms characterized by technological adaptation, avoidance, subversion, or resistance.

imigrantes haitianos no RS se alinha, em primeiro lugar, com alguns dos preceitos que compõem a ideia de *musicizing*, do musicólogo neozelandês Christopher Small (2000). Sua definição afirma que "musicar é participar, em qualquer nível de capacidade, de uma performance musical, seja performando, escutando, ensaiando ou praticando, fornecendo material para performances (...) ou dançando" (SMALL, 1998, p.10)<sup>10</sup>. Conforme salientado pelo autor, o musicar<sup>11</sup> busca evitar uma atenção excessivamente direcionada às obras musicais, à música como objeto puramente sonoro e/ou textual. Sua forma de verbo traz ao escrutínio sobre música todos os agentes (e os diferentes tipos de ações) envolvidos nas instâncias de criação, realização, recepção da música, além de evidentemente buscar valorizar o aspecto ativo e processual, ao invés de somente as propriedades de um produto acabado. Através desse conceito, Small afirma diversos pontos centrais para a etnomusicologia e a musicologia contemporâneas: as obras existem para servir as performances; os significados primários da música são sociais, e não individuais; esses significados não estão contidos somente nas obras, mas também nas ações de seus sujeitos (SMALL, 1998, p.8).

O musicar se adequa a dois pontos do presente projeto: em primeiro lugar, meu desejo de englobar não somente os imigrantes que o senso comum (ou os próprios imigrantes) classificariam como músicos ou artistas, mas também outros que se revelam tão fundamentais para esse campo; em segundo, a convicção de há uma riqueza de significados não só no produto musical mas também nas ações, contextos e sujeitos a ele relacionados, considerando-o um processo social, cultural e ideológico ao mesmo tempo que sonoro. Aproveito o ensejo, contudo, para acrescentar que no presente estudo um aspecto textual específico das músicas será utilizado como evidência: as letras das composições dos artistas imigrantes haitianos. Conforme aferido na pesquisa de campo, a dimensão narrativa cumprida pelas mesmas é fonte epistemológica fundamental para o conhecimento de experiências migratórias, identidades sociais, alinhamentos diversos (religiosos, políticos, culturais), encontros culturais, dificuldades e processos diversos que integram a realidade desses sujeitos.

Para abordar o musicar de artistas imigrantes haitianos no Rio Grande do Sul, o presente estudo se utilizará de reflexões a partir das discussões sobre diáspora e transnacionalismo que intersectam questões de hibridismo, tradução cultural, cosmopolitismo, raça e identidades.

---

<sup>10</sup> Traduzido de: To music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (...), or by dancing.

<sup>11</sup> Tradução para o português proposta pela etnomusicóloga Suzel Reily.

Imanente ao contexto da pesquisa e aos temas acima citados está a migração internacional, um processo que afeta hoje todas as partes do globo. Não só cresce o número de migrantes desde a década de 1990, atingindo a estimativa de 200 milhões de migrantes no ano de 2005 (ONU, apud KOSER, 2007, p. 4), como logicamente aumenta o número de não-migrantes afetados pelo processo. Como destaca Koser, uma das consequências mais importantes da migração internacional é o aumento de encontros culturais:

Os migrantes e a migração não contribuem somente para o crescimento econômico; na verdade, o seu impacto é provavelmente sentido de forma mais aguda nas esferas social e cultural da vida. Ao redor do mundo, estão encontrando-se em um nível sem precedentes pessoas de diferentes origens nacionais, que falam línguas diferentes e tem costumes, religiões e modos de vida distintos. (KOSER, 2007, p. 11)<sup>12</sup>

A dinâmica de encontros improváveis e inéditos da migração internacional e o choque de culturas nos demandam a busca uma visão complexa do local, evitando o que a geógrafa inglesa Doreen Massey chama de uma visão "paroquial" da localidade – a associação direta entre local e comunidade (MASSEY, 1993, p. 144). Em oposição a essa visão delimitada que tanto recorre ao essencialismos, Massey defende um olhar ao local como uma rede de relações (sociais, políticas, econômicas e culturais), como fenômeno processual e em constante (re)construção, inserido em contextos desiguais de desenvolvimento e onde os atores sociais desempenham papel fundamental (Ibid., p. 147-149). Esse "sentido global de local" (MASSEY, 1994, p. 154) deve considerar como "diferentes grupos sociais e indivíduos estão situados de maneiras muito distintas em relação a esses fluxos e interconexões" (Ibid., p. 149)<sup>13</sup>. Em um pensamento similar, os antropólogos Akhil Gupta e James Ferguson dirigem uma reflexão crítica ao que identificam como um pressuposto difundido de "isomorfismo entre espaço, local e cultura" (GUPTA & FERGUSON, 1992, p. 7), criticando a associação unívoca entre território e cultura e ressaltando o papel de redes e *clusters* de interação dentro de sistemas de relações de poder hierárquicas:

---

<sup>12</sup> Traduzido de: Migrants and migration do not just contribute to economic growth; in fact their impact is probably most keenly felt in the social and cultural spheres of life. Throughout the world, people of different national origins, who speak different languages, and who have different customs, religions, and ways of living are coming into unprecedented contact with each other.

<sup>13</sup> Traduzido de: different social groups, and different individuals, are placed in very distinct ways in relation to these flows and interconnections.

Algo como uma esfera pública transnacional certamente tornou obsoleto qualquer sentido de comunidade ou localidade estritamente delimitado. Ao mesmo tempo, possibilitou a criação de formas de solidariedade e identidade que não se fundamentam na apropriação de um espaço onde a contiguidade e o contato face-a-face são soberanos. (Ibid, p. 9)<sup>14</sup>

Centrais para uma visão complexa do contexto local da presente pesquisa são os conceitos de diáspora e transnacionalismo. Muitos autores apontam como os dois termos têm fronteiras imprecisas, e se encontram frequentemente utilizados em conjunto, por se relacionarem a processos que cruzam fronteiras nacionais e terem implicações mútuas: a formação das diásporas (étnicas, religiosas, nacionais) implica na ocorrência de diversos processos transnacionais ao mesmo tempo que estes são fundamentais para a existência das mesmas. Apesar de endossar a circularidade e interrelação entre os termos, me apoio na distinção estabelecida por Faist, que, a meu ver, traduz os aspectos de um sentido global do local, como defendido por Massey:

Enquanto o termo ‘diáspora’ sempre se refere a uma comunidade ou grupo e tem sido amplamente usado na história e nos estudos literários, conceitos como transnacionalismo – e espaços, campos e formações transnacionais – se referem a processos que transcendem fronteiras internacionais e portanto aparentam descrever fenômenos mais abstratos em uma linguagem das ciências sociais. Por espaços transnacionais, nós queremos dizer conjuntos de vínculos relativamente estáveis, duradouros e densos que alcançam além e através das fronteiras de estados soberanos. (FAIST, 2010, p. 13)<sup>15</sup>

Como já destacado anteriormente por Koser, as dimensões culturais e sociais são muito importantes no processo migratório que forma as diásporas, conquanto grande parte dos estudos de migração tenha focado em aspectos econômicos como as remessas monetárias e o deslocamento de mão de obra, no enquadramento de um capitalismo globalizado. O geógrafo francês Michel Bruneau também defende a valorização dos aspectos socioculturais, destacando sua importância na criação de um sentido de comunidade ou identidade coletiva nas diásporas: “Em cada diáspora, a cultura de forma geral – folclore, culinária, língua, literatura, cinema, música, a imprensa assim como a vida comunitária e os laços familiares – tem um papel

---

<sup>14</sup> Traduzido de: Something like a transnational public sphere has certainly rendered any strictly bounded sense of community or locality obsolete. At the same time, it has enabled the creation of forms of solidarity and identity that do not rest on an appropriation of space where contiguity and face-to-face contact are paramount.

<sup>15</sup> Traduzido de: While the term ‘diaspora’ always refers to a community or group and has been heavily used in history and literary studies, concepts such as transnationalism – and transnational spaces, fields and formations – refer to processes that transcend international borders and therefore appear to describe more abstract phenomena in a social science language. By transnational spaces we mean relatively stable, lasting and dense sets of ties reaching beyond and across borders of sovereign states.

fundamental” (BRUNEAU, 2010, p. 39)<sup>16</sup>. Igualmente, questões de identidade coletiva fazem parte dos estudos transnacionais, e “muitas análises de aspectos culturais do transnacionalismo fundamentam-se em noções de mistura, hibridismo ou ‘traduções’ culturais em que atuam pessoas móveis” (FAIST, 2010, p. 21)<sup>17</sup>. Dentre uma das principais vertentes de uma etnomusicologia em tempos conturbados, está o estudo da música nas comunidades diaspóricas (e seus fluxos transnacionais):

Em uma das linhas de pesquisa sobre tais pessoas, eles formam comunidades diaspóricas culturalmente produtivas e mantêm relações com sua terra natal, um processo que os protege, espiritualmente ao menos, das ações predatórias de atores locais hostis ou do sentimento de perda que eles suportam. Muitas pesquisas nessa área celebram as vidas musicais dinâmicas que comunidades diaspóricas são capazes de criar, frequentemente em sociedades que se definem como multiculturais ao invés de mono-nacionais. (RICE, 2017, p.240)<sup>18</sup>

Aproveito a discussão sobre diáspora e transnacionalismo para posicionar-me em relação a dois pontos essenciais da questão da migração. Como destaca Jardim, “os estudos de migração para o Brasil têm tratado de temas relativos à assimilação dos estrangeiros aos nacionais” (JARDIM, 1999). Todavia, de forma análoga ao trabalho de Jardim com a diáspora palestina no sul do RS (JARDIM, 2002, p. 68), julgo necessário tomar a diáspora haitiana como um fenômeno plural e que, conforme sua lembrança da crítica do antropólogo Renato Rosaldo à ideia de assimilação, se caracteriza pela polifonia e sobreposição de referências, em “um movimento de busca e resistência à homogeneização cultural” (JARDIM, 1999). Em consequência, desejo afirmar que minha visão se alinha à crítica feita por Glick-Schiller e Meinhof ao “nacionalismo metodológico” e seu pressuposto de assimilação/integração dos imigrantes baseado em “uma alteridade fundamental que permite somente uma divisão binária entre eu e o outro” (GLICK-SCHILLER & MEINHOF, 2011, p. 22). Como apontam as autoras, só se pode enfrentar o risco do nacionalismo metodológico “se os campos transnacionais são investigados ‘de baixo para

---

<sup>16</sup> Traduzido de: In every diaspora, culture in the widest sense – folklore, cuisine, language, literature, cinema, music, the press as well as community life and family bonds – plays a fundamental role.

<sup>17</sup> Traduzido de: Issues of collective identity do also matter; many analyses of cultural aspects of transnationalism build upon notions of *mélange*, hybridity or cultural ‘translations’ in which mobile persons are engaged.

<sup>18</sup> Traduzido de: In one strain of research on such people, they form culturally productive diaspora communities and maintain relationships with homelands, a process that protects them, spiritually at least, from the predations of unfriendly local actors or the sense of loss they endure. Much research in this domain celebrates the dynamic musical lives that diaspora communities are able to create, often in societies that define themselves as multicultural rather than mononational

cima', dentre os diferentes nódulos e eixos que ligam pessoas, espaços, instituições e organizações" (Ibid., p. 34)<sup>19</sup>.

Para que possamos apresentar uma visão polifônica dos artistas e do grupo diaspórico haitiano no RS que se distancie do nacionalismo metodológico, é indispensável a valorização dos migrantes como agentes sociais e culturais (FAIST, 2010, p. 11). Como o presente estudo se caracteriza por um reduzido universo de pesquisa, no qual as ações, as práticas e produções dos artistas imigrantes haitianos são o foco da análise, buscarei evidenciar o agenciamento realizado pelos imigrantes em meio aos condicionamentos estruturais particulares a seu contexto e às redes e fluxos transnacionais cultivados pela diáspora. Em busca desse objetivo, alinho meu olhar etnográfico ao que o cientista político italiano Sandro Mezzadra denomina de "autonomia da migração" (MEZZADRA, 2011). A autonomia da migração pressupõe um novo olhar para a migração, voltado às práticas individuais e com especial atenção à agência dos migrantes, sem, contudo, negar sua ambivalência:

Significa olhar para os movimentos e conflitos migratórios em termos que priorizam as práticas subjetivas, os desejos, as expectativas e os comportamentos dos próprios migrantes. Isso não implica em uma romantização da migração, já que a ambivalência dessas práticas subjetivas permanece sempre em mente. (MEZZADRA, 2011, p. 121)<sup>20</sup>

Para a etnomusicologia, a publicação do artigo "Diaspora" (CLIFFORD, 1994), do antropólogo norte-americano James Clifford, foi um marco histórico fundamental para o desenvolvimento do interesse por questões diaspóricas e suas relações com a música (SLOBIN, 2003, p. 97). As redes transnacionais, a mistura e a simultaneidade entre adaptação e resistência são alguns dos principais aspectos destacados por Clifford na caracterização das formas culturais diaspóricas:

Quaisquer que sejam suas ideologias de pureza, as formas culturais diaspóricas não podem nunca, na prática, ser exclusivamente nacionalistas. Elas são empregadas em redes transnacionais construídas a partir de múltiplas ligações, e

---

<sup>19</sup> Traduzido de: the risk of methodological nationalism can only be counteracted if transnational fields are investigated "bottom-up", across the different nodes or hubs that link people, spaces, institutions and organisations.

<sup>20</sup> Traduzido de: It means looking at migratory movements and conflicts in terms that prioritize the subjective practices, the desires, the expectations and the behaviors of migrants themselves. This does not imply a romanticization of migration, since the ambivalence of these subjective practices and behaviours is always kept in mind.

codificam práticas de acomodação assim como de resistência aos países anfitriões e suas normas. (CLIFFORD, 1994, p. 307-308)<sup>21</sup>

Embora sua utilização na área da etnomusicologia tenha sido majoritariamente direcionada a casos delimitados por critérios de etnicidade, nacionalidade ou religião, que focassem na manutenção da identidade cultural fora da terra natal através da música, as dimensões transnacionais inerentes à condição diaspórica também foram paulatinamente incorporadas, normalmente através de análises de processos de hibridismo musical, demonstrando entre outros aspectos a importância da música na construção de um novo lar, como aponta o etnomusicólogo britânico Martin Stokes:

O estudo do hibridismo musical na última década fornece evidência de estratégias diaspóricas culturais e políticas em que migrantes, refugiados e populações diaspóricas separadas dos estados-nação se situam nos fluxos globais e constroem para si novos lares (ver ERLMANN, 2003). O status privilegiado da música nesse tipo de análise está conectado à suas inferidas capacidades de simultaneidade e heterofonia (e, portanto, pastiche, ironia, multivocalidade, e a adoção de contradições), sua natureza coletiva (e portanto, imbricação com a vida cotidiana) e sua capacidade de significar além do domínio linguístico (e seus códigos binários 'e/ou'). A partir dessa perspectiva teórica, a música permite uma 'política do múltiplo' (BACK 1995-1996; ver também GILROY 1993) e fornece uma chave única para a condição diaspórica. (STOKES, 2004, p. 59)<sup>22</sup>

Ao mesmo tempo, não se pode ignorar a tese amplamente disseminada que assinala como as formas e práticas musicais transplantadas por migrantes são de fundamental importância na manutenção de identidades socioculturais e nacionais prévias. O etnomusicólogo Thomas Turino, por exemplo, defende a centralidade do estudo das artes nos estudos sobre identidades diaspóricas (TURINO & LEA, 2004, p. 4). O autor sugere a análise das práticas artísticas em

---

<sup>21</sup> Traduzido de: Whatever their ideologies of purity, diasporic cultural forms can never, in practice, be exclusively nationalist. They are deployed in transnational networks built from multiple attachments, and they encode practices of accommodation with, as well as resistance to, host countries and their norms. (...) Diaspora discourse articulates, or bends together, both roots *and* routes to construct what Gilroy describes as alternate public spheres (1987), forms of community consciousness and solidarity that maintain identifications outside the national time/space in order to live inside, with a difference. (...) Thus the term diaspora is a signifier, not simply of transnationality and movement, but of political struggles to define the local, as distinctive community, in historical contexts of displacement.

<sup>22</sup> Traduzido de: Study of musical hybridity in the past decade provides evidence of diasporic cultural and political strategies in which migrants, refugees, and diaspora populations detached from nation-states situate themselves in global flows and build new homes for themselves (see Erlmann 2003). The privileged status of music in these kinds of analyses is connected to its perceived capacities for simultaneity and heterophony (and thus, pastiche, irony, multivocality, and the embrace of contradictions), its collective nature (and thus, imbrication with everyday lives), and its capacity to signify beyond the linguistic domain (and its binary “either/or” codes). From this theoretical perspective, music enables a “politics of the multiple” (Back 1995–1996; see also Gilroy 1993) and provides a unique key to the diasporic condition.

função das mesmas constituírem formas *sui generis* da manifestação de signos identitários e processos sociais, expressados tanto consciente como inconscientemente: “As práticas artísticas têm um lugar especial na realização e apresentação da identidade porque são normalmente concebidas como formas elevadas de representação para a percepção, prática e efeitos públicos”. (Ibid., p. 10)<sup>23</sup>. Turino ainda destaca como as identidades diaspóricas, imersas em fluxos transnacionais reais e imaginados apresentam alto grau de mistura e hibridismo, pelos diálogos que constroem com distintos pontos de referência: "As identidades diaspóricas, entretanto, são dramaticamente híbridas por causa dos múltiplos ('sociedade natal', 'sociedade anfitriã', 'outras áreas diaspóricas') mapas icônicos da realidade e bases de recursos culturais" (Ibid., p. 13)<sup>24</sup>. Como destacam Connell & Gibson, é importante manter o discernimento de que ambos os processos de conservação e hibridismo ocorrem simultaneamente, se influenciam e são afetados pelo contexto e pela passagem do tempo:

Mesmo dentro de comunidades migrantes ou transnacionais específicas coexistem a conservação e a dissolução; a hibridiz e a mudança são temperadas pelas lealdades familiares, alterações geracionais, emprego, estruturas de classe e preferências pessoais. (CONNELL & GIBSON, 2003, p. 174)<sup>25</sup>

A diáspora haitiana no Brasil, entretanto, deve ser considerada em alguns aspectos específicos, notadamente aqueles ligados à discussão sobre raça e identidade negra. Como uma diáspora negra, ela está associada ao mundo do Atlântico Negro (GILROY, 1993) e aquilo que o constitui: a memória da escravidão, do colonialismo e do imperialismo ocidental. Portanto, utilizarei-me do pensamento de Gilroy e da ideia de Atlântico Negro no exame do musicar dos artistas imigrantes haitianos. Entre as colocações de Gilroy que justificam tal escolha, está sua defesa de que os estudos das tradições musicais inventadas são “importantes no estudo dos negros da diáspora e da modernidade porque elas têm apoiado a formação de uma casta distinta, muitas vezes sacerdotal, de intelectuais orgânicos cujas experiências nos permitem focalizar com particular clareza a crise da modernidade e dos valores modernos” (Ibid, p. 163-164). Ao

---

<sup>23</sup> Traduzido de: Artistic practices have a special place in the realization and presentation of identity because they are usually framed as heightened forms of representation for public perception, practice, and effects.

<sup>24</sup> Traduzido de: Diasporic identities, however, are dramatically hybrid because of the multiple ('home society', 'host society', 'other diasporic areas') iconic maps of reality and bases for cultural resources.

<sup>25</sup> Traduzido de: Even within particular migrant or transnational communities there is both conservation and dissolution; hybridity and change are tempered by family loyalties, generational shifts, employment, class structures and personal preferences.

examinar o lugar da música no Atlântico Negro, como expressão primária de distinção cultural utilizada por negros em constante adaptação, pode-se observar

a autocompreensão articulada pelos músicos que a têm produzido, o uso simbólico que lhe é dado por outros artistas e escritores negros e as relações sociais que têm produzido e reproduzido a cultura expressiva única, na qual a música constitui um elemento central e mesmo fundamental. (Ibid., p. 161)

Como sustenta Clifford, as diásporas articulam raízes e rotas (*roots and routes*) para a construção de “formas de consciência comunitária e solidariedade que mantêm identificações fora do tempo/espaço nacional com o propósito de viver dentro, mas com diferença” (CLIFFORD, 1994, p. 308). A questão manutenção das identificações, juntamente com a questão da diferença, nos leva aos debates sobre hibridismo cultural, parte integrante do universo de pesquisa do presente trabalho. Para formar uma compreensão de meu objeto de pesquisa creio necessário tecer algumas considerações sobre um dos conceitos mais utilizados contemporaneamente no estudo de processos de hibridez e mistura: o cosmopolitismo. Destacando a pertinência do conceito na análise das diásporas, Bruneau incita os estudiosos da área a considerar a formação de novas identidades e novos cosmopolitismos:

Análises localistas devem ser superadas para estudar aquelas sociedades migrantes que geram ‘novos cosmopolitismos’, agora invisíveis, escondidos ou demonstrados parcialmente. Eles resultam em encontros entre grupos móveis, mais ou menos estáveis e contínuos. Surgem então novas formas de identidade, fundadas na capacidade de múltiplo pertencimento. (BRUNEAU, 2010, p. 45-46)<sup>26</sup>

Glick-Schiller, Darieva e Gruner-Domic (2011) apontam que o recente entusiasmo ao redor do termo (que marca uma “virada cosmopolita”) foi a raiz de uma proliferação de tipos de cosmopolitismo, refletindo diferentes perspectivas disciplinares e políticas. No âmbito desta pesquisa, mais do que identificar uma variedade de cosmopolitismo pertinente à realidade etnográfica, me interessam algumas das considerações propostas por diferentes autores. Em primeiro lugar, interessa-me pensar o cosmopolitismo através das práticas musicais concretas de agentes sociais específicos, localizados em relações de poder determinadas, em um contexto

---

<sup>26</sup> Traduzido de: Localist analysis must be overcome to study those migrant societies that generate ‘new cosmopolitanisms’, which are now invisible or hidden or displayed in mixity. They result in encounters between mobile, more or less steady and enduring groups. New forms of identities then occur, founded on the capacity of multiple belonging.

particular. Em outras palavras, pretendo observar como, a partir de suas posições como artistas imigrantes haitianos, “projetos transnacionais podem ser inspirados por, ou produzir, identidades múltiplas e sobrepostas ou aspirações e projetos cosmopolitas” (GLICK-SCHILLER et. al., 2011, p. 402)<sup>27</sup>. Esses “universalismos particulares” são cultivados através do que as autoras intitulam de sociabilidade cosmopolita: “formas de competência e habilidades comunicativas que são baseadas na capacidade humana para criar relações sociais de inclusão e abertura para o mundo” (Idem)<sup>28</sup>.

Para a utilização do conceito de cosmopolitismo neste estudo, são igualmente importantes duas asserções críticas da antropóloga inglesa Pnina Werbner: em primeiro lugar, de que análises focadas em questões de cosmopolitismo necessitam ser construídas a partir de uma visão relacional e coletiva (WERBNER, 2008, p.2); em segundo, que o cosmopolitismo é "sempre, em no mínimo algum sentido, vernacular, histórica e espacialmente posicionado e portanto necessariamente político, contestado e dialético" (Ibid, p. 13)<sup>29</sup>. Em tom similar, Clifford adiciona que “os cosmopolitismos articulados pelos discursos da diáspora estão em tensão constitutiva com as ideologias assimilacionistas do estado-nação” (CLIFFORD, 1994, p. 308). As considerações de Werbner e Clifford são semelhantes àquelas feitas por Hall, que, todavia, as leva a outra dimensão crítica, lembrando que o valor do cosmopolitismo como conceito analítico está atrelado a sua contextualização no esquema de desenvolvimento desigual e combinado do capitalismo globalizado:

Historicamente, houve muitas formas de cosmopolitismo. O que eu estou dizendo é que as formas contemporâneas de globalização compelem um 'cosmopolitismo a partir de baixo'; ele se impõe em pessoas às quais a escolha de se tornar ou não cosmopolitas não é permitida. [...] Então, culturalmente, eles vivem 'em tradução' todos os dias de suas vidas; aquilo que foi chamado em outro lugar de 'cosmopolitismo vernacular': não a vida global como uma recompensa por status, educação e riqueza, mas a vida global como uma das necessidades impostas pelas disjunções da globalização moderna. Esses novos arranjos são, é claro, uma consequência da globalização a partir de baixo, diásporas, porque elas são feitas de pessoas com diferentes passados culturais, que foram obrigadas a viver em outro lugar mas que continuam, de maneiras profundas, também conectadas a suas casas, culturas e lugares de origem, e

---

<sup>27</sup> Traduzido de: transnational projects can be inspired by or produce multiple, overlapping identities or cosmopolitan aspirations and projects.

<sup>28</sup> Traduzido de: forms of competence and communication skills that are based on the human capacity to create social relations of inclusiveness and openness to the world.

<sup>29</sup> Traduzido de: always, in some sense at least, vernacular, historically and spatially positioned, and hence also necessarily political, contested, dialectical.

consequentemente desenvolvem o que eu chamaria de uma forma diaspórica de consciência e de vida... (HALL & WERBNER, 2008, p. 347)<sup>30</sup>

A perspectiva de um cosmopolitismo oposicional, "de baixo" de Stuart Hall, assemelha-se à experiência dos imigrantes haitianos no Brasil, assim como à situação pesquisada por Feld em "Jazz and cosmopolitanism in Accra: five musical years in Ghana" (2012) com artistas e músicos ganenses. Em seu estudo, Feld identifica o que denomina de "cosmopolitismo jazzístico", a condição de músicos cujas vidas e histórias estão intimamente ligadas à prática e fluxos transnacionais do jazz norte-americano, mas em uma posição de invisibilidade:

O tipo de intervenção que eu ofereço para você objetiva limpar espaço para falar sobre cosmopolitismo a partir "de baixo", reimaginar o cosmopolitismo da posição das interseções perigosamente desequilibradas e das vidas completamente fora-do-radar de pessoas que, o que quer que possa ser dito sobre suas conexões globais, mesmo assim vive consideravelmente removida dos teóricos e ambientes que normalmente dominam as conversações sobre cosmopolitismo na academia. (FELD, 2012, p. 7)<sup>31</sup>

Stokes, em comunicação dedicada a explorar o tema do cosmopolitismo na etnomusicologia, aponta como o termo pode ser uma opção para pensar formações culturais simultaneamente locais e translocais que valorize a agência dos indivíduos, evitando assim incorrer no viés do imperialismo cultural (STOKES, 2007, p. 5). Trazendo o foco das circulações globais que envolvem a música para a agência dos indivíduos, a ideia de cosmopolitismo convida a pensar também sobre como pessoas em lugares e momentos específicos adotaram a música de outros, e como, no processo, possibilitaram que ideias e estilos musicais, músicos e instrumentos,

---

<sup>30</sup>Traduzido de: Historically, there have been many forms of cosmopolitanism. What I am saying is that contemporary forms of globalisation enforce a 'cosmopolitan from below'; it bears down on people who have no choice as to whether or not to become cosmopolitans. They have to learn to live in two countries, to speak a new language and make a life in another place, not by choice but as a condition of survival. They have to acquire the same cosmopolitan skills of adaptation and innovation which an entrepreneur requires – but from a different place. They operate in different markets – illegal markets, black markets, markets in people, the markets for illegal papers and so on. So, culturally, they're living 'in translation' every day of their lives; what has been called elsewhere a 'vernacular cosmopolitanism': not the global life as a reward for status, education or wealth, but the global life as one of the necessities imposed by the disjunctures of modern globalisation. These new settlements are, of course, as a consequence of globalisation from below, diasporas, because they are made up of people from different cultural backgrounds, who have been obliged to live somewhere else but who remain in some deep ways also connected to their homes, cultures and places of origin, and consequently develop what I would call a diasporic form of consciousness and way of life . . .

<sup>31</sup> Traduzido de: The kind of intervention I offer you means to clear space to talk about cosmopolitanism from below, to reimagine cosmopolitanism from the standpoint of the seriously uneven intersections, and the seriously off-the-radar lives of people who, whatever is to be said about their global connections, nonetheless live quite remotely to the theorists and settings that usually dominate cosmopolitanism conversations in academia.

circulassem (globalmente) de formas particulares (Ibid., p. 6)<sup>32</sup>. Stokes argumenta a favor do conceito como ferramenta analítica que pode contribuir muito para pensar diversas realidades musicais no mundo contemporâneo, inclusive aquelas pertinentes à migração:

Aponta para exercícios autoconscientes de intercâmbio musical e hibridização que têm envolvido muitos indivíduos nesse mundo musical, e nos alerta para o trabalho político que eles realizam. Lembra de levar em conta a música da diáspora e da migração, que poderíamos de outra forma ignorar, ou desvalorizar, juntamente com intelectuais locais, como degradada e sem valor. Em todas as situações, nos alerta para as agências e energias culturais, para a música como uma forma ativa e engajada de construir mundos, não simplesmente como uma resposta a forças além de nosso controle. (Ibid., p. 9-10)<sup>33</sup>

Com o objetivo de acrescentar, ao corpo de reflexão de uma etnomusicologia "*in times of trouble*"<sup>34</sup>, relativa a esse contexto recente da realidade brasileira, a presente dissertação busca, a partir dos referenciais teóricos apresentados, construir uma compreensão do musicar de alguns dos artistas imigrantes haitianos do Rio Grande do Sul. Esse objetivo parte da suposição final de que “a música migrante, como todos outros aspectos da vida migrante contemporânea, emerge como um produto de relações sociais que ligam múltiplas localidades e pessoas de várias origens culturais e de classe, dentro e através das fronteiras” (GLICK-SCHILLER & MEINHOF, 2011, p. 34)<sup>35</sup>. É utilizada por sujeitos migrantes e diaspóricos para resistir, integrar-se, adaptar-se em novos ambientes, e ao mesmo tempo manter vínculos e reconstruir aspectos de sua terra natal. Por outro lado, vivendo em um novo contexto, essas recriações estão necessariamente envolvidas com novos cruzamentos, referências e influências. Finalmente, alinho-me com a defesa feita pela etnomusicóloga sino-americana Su Zheng do aporte do método etnográfico nesse contexto, com fins de construir um olhar etnomusicológico sobre as conjunções do local e do global no musicar de “cosmopolitas diaspóricos”:

---

<sup>32</sup> Traduzido de: how people in specific places and at specific times have embraced the music of others, and how, in doing so, they have enabled music styles and musical ideas, musician and musical instruments to circulate (globally) in particular ways.

<sup>33</sup> Traduzido de: It points to self-conscious exercises in musical exchange and hybridization which have absorbed many in this musical world, and alerts us to the political work they do. It reminds us to take into account the music of the Diaspora and migrancy, which we might otherwise ignore, or dismiss, along with local intellectuals, as debased, worthless. In all cases, it alerts us to agencies and cultural energies, to music as an active and engaged means of world making, not simply a response to forces beyond our control.

<sup>34</sup> Uma consideração específica que não ignora que, de certa forma, a etnomusicologia brasileira sempre trabalhou em “times of trouble”.

<sup>35</sup> Traduzido de: Migrant music, as all other aspects of contemporary migrant life, emerges as a product of social relations that link multiple localities and people of various cultural and class backgrounds within and across borders.

A tarefa da etnografia no estudo cultural da imigração é, eu acredito, explorar as conjunções do global e do local em combinação com as encruzilhadas das rotas e redes transnacionais construídas entre comunidades diaspóricas dispersas globalmente. De certa forma, todas as formações de culturas musicais locais estão se tornando transnacionais - com diferentes graus de dinâmicas - em uma era de produção e consumo musical e cultural global mantida tanto por músicas que viajam (através ou não das *mediascapes*) e mercados globais, para os quais cosmopolitas diaspóricos fazem uma importante contribuição. (ZHENG, 2010, p. 39)

Nesse percurso etnomusicológico, focarei na produção e atuação musical desses indivíduos e das redes locais e transnacionais acionadas pelos mesmos, procurando desenvolver uma compreensão dos percursos de inserção desses músicos imigrantes na sociedade brasileira (seus sucessos, tensões e contradições), da importância do fazer musical para os mesmos (e da tecnologia nesse processo), e das narrativas e discursos construídos por esses sujeitos na diáspora através de suas músicas.

## **1. *Bonjou, kouman ou ye* (Bom dia, como vai você)? Apresentando a diáspora haitiana e musicalidade haitiana no RS e as relações das diásporas haitianas com a música**

*“The Caribbean is the first, the original, and the purest diaspora.”*

*Stuart Hall*

*“Diasporas make a virtue out of a necessity, imagining both the historical facts of their global dispersal as well as the cultural bonds that continue to unite them (no matter how tenuous). In entering into these musical worlds, ethnomusicologists must reckon with the powerful global historical forces that have, usually under violent and coercive conditions, scattered West Africans across the New World.”*

*Martin Stokes*

Com o objetivo de apresentar ao leitor o contexto da pesquisa, busco inicialmente expor alguns aspectos sociais, econômicos e políticos pertinentes à imigração haitiana ao Brasil, a partir de estudos realizados nos campos da Geografia, Antropologia e Comunicação Social. Após caracterizar de forma mais abstrata e estatística um grupo social que abriga considerável diversidade, passo a dimensões musicais e etnográficas, explorando aspectos relativos à produção musical das diásporas haitianas e relatando diversos momentos do trabalho de campo nos quais pude observar as coletividades de imigrantes haitianos nas cidades de Porto Alegre e Caxias do Sul. Meu objetivo ao realizar tal percurso é oferecer assim uma visão detalhada de questões históricas relativas a seu musicar e das representações sobre migração, racismo e encontros culturais imersas no contexto estudado.

### **1.1. Uma contextualização da imigração haitiana ao Brasil**

Os censos do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) realizados nos anos de 2000 e 2010 apontam um crescimento expressivo do contingente de imigrantes e refugiados que foram acolhidos no país anualmente, com um incremento de 86,7 % na década em questão (UEBEL, 2015, p. 21; COGO, 2014, nota 4, p. 25). Ainda que esse acréscimo não atinja em seu total uma quantia equivalente a 1% da população brasileira (CAVALCANTI et al., 2017, nota 7, p. 192), esse movimento demográfico é apontado como um novo *boom* imigratório na história do país (UEBEL, 2015, p. 24). Principalmente a partir do ano de 2010, o mercado formal de trabalho

brasileiro tem absorvido uma quantidade significativa de imigrantes, e as estatísticas deste *boom* revelam duas características importantes para as análises do contexto brasileiro: o crescimento da migração interna ao Sul Global, com o Brasil como destino significativo de migração laboral (contrário à tendência das últimas décadas do século XX, em que o Sul Global fornecia mão-de-obra para o Norte Global) e o aumento no número de nacionalidades (registrando origens anteriormente pouco comuns como bengaleses, malaios, filipinos, senegaleses, ganenses, etc) (CAVALCANTI et al., 2017, p. 192).

Dentre as diversas nacionalidades de imigrantes e refugiados que ingressaram no país durante esse período, sobressaem quantitativamente os haitianos, grupo que cresceu vertiginosamente de poucas dezenas a milhares de indivíduos a partir de 2010 (UEBEL, 2015, p. 110). A imigração haitiana é considerada por alguns autores como o mais significativo movimento migratório para o Brasil da atual década (OLIVEIRA, 2017). Constituindo-se como uma migração de motivação eminentemente econômica, motivo pelo qual são classificados como migrantes laborais ou econômicos (UEBEL, 2015, p. 194), haitianos e haitianas buscam no Brasil emprego e melhores condições de vida, deixando seus lares por uma ausência geral de perspectivas. As dificuldades estruturais de caráter econômico e político que caracterizam a história do país e a conjuntura recente estão intimamente ligadas ao legado colonial e suas consequências em um contexto pós-colonial: a exploração econômica e interferência política de grandes potências mundiais no Haiti pós-revolução se misturam às consequências trágicas de sucessivas catástrofes naturais, como o terremoto de janeiro de 2010 e o furacão Matthew em outubro de 2016 (COGO, 2014, p. 27). Uma interpretação crítica e detalhada de sua história permite, portanto, que se considere a adscrição do movimento migratório haitiano como voluntário parcialmente questionável.

Em um país em que a imigração - forçada, a exemplo do tráfico escravagista, incentivada pelo estado, tal como na política imperial de branqueamento iniciada no século XIX, ou mesmo espontânea - constitui uma faceta fundamental de sua formação histórica, social e de sua identidade como nação, tal conjuntura não poderia deixar de desencadear uma série de processos sociais, e tampouco passar despercebida. Discursos acadêmicos, midiáticos, governamentais e o senso comum têm se pronunciado sobre esses novos sujeitos e os impactos desse fenômeno demográfico na realidade social brasileira, com diferentes vieses. Desde seus primeiros momentos a chegada dos imigrantes haitianos tem sido amplamente visibilizada pela mídia

brasileira. De acordo com o estudo de Cogo, esse corpus de matérias e reportagens, conquanto apresente alguma diversidade no tratamento do tema, tem como marca geral apresentar um tom alarmista "evidenciado em um campo semântico e de imagens que sugerem 'chegada massiva', 'invasão', 'descontrole por parte das autoridades' e 'ilegalidade por parte dos imigrantes'" (COGO, 2014, p. 29). Em face de tal conjunto de representações e discursos de caráter securitário e criminalizador, aumenta a importância de uma análise ética, crítica e pormenorizada do processo: a presença haitiana no Brasil precisa ser colocada em contexto, levando em consideração acontecimentos históricos e dentro dos marcos das relações recentes entre os dois países.

A ação de migrar é um dos processos demográficos mais comuns na história haitiana, sendo considerada um fenômeno fortemente constitutivo do país (HANDERSON, 2015). Basta um exame superficial da história haitiana para demonstrar o vigor dessa associação: desde a "passagem do meio" (*middle passage*), migração forçada de africanos escravizados para a colônia francesa de Santo Domingo a partir do século XVI, passando pelas migrações laborais intermitentes para Cuba e República Dominicana no século XIX, a migração temporária dos jovens da elite para estudar na França no início do século XX e os exílios e fugas em massa durante período ditatorial (1956-1986) – que iniciaram as diásporas haitianas na América do Norte e Europa. Como discutiremos a seguir, embora o terremoto de 2010 não possa ser apontado como a causa única dessa nova onda migratória haitiana, estatísticas apontam que o volume de haitianos que deixou o país após a tragédia aumentou significativamente: dados da ONU sobre migração internacional apontam que entre 2010 e 2015 aproximadamente 103 mil haitianos deixaram o país (OLIVEIRA, 2017). Uma grande parcela desses haitianos escolheu o Brasil como destino, e o Sistema de Tráfego Internacional da Polícia Federal brasileira (STI-PF) aponta para o mesmo quinquênio um saldo positivo de ingresso de haitianos de aproximadamente 60 mil indivíduos (Ibid.).

Autores como Handerson (2015), Cogo (2014), Uebel (2015) e Oliveira (2017) exploram diversas hipóteses para explicar a escolha dos haitianos pelo Brasil como destino<sup>36</sup>. Inicialmente, todos apontam que é preciso levar em consideração as relações geopolíticas anteriores entre os países, como a existência de ONGs brasileiras no Haiti e, destacadamente, a Missão das Nações Unidas para a Estabilização do Haiti (MINUSTAH), cuja liderança coube ao Brasil

---

<sup>36</sup> Segundo Handerson, é também necessário apontar que muitos dos primeiros haitianos a chegar no Brasil não tinham a intenção de permanecer no país, considerando-o um ponto de passagem para a Guiana Francesa (departamento ultramarino do governo francês) e, posteriormente, a França (HANDERSON, 2015, p. XX).

(HANDERSON, 2015, p. 50, COGO, 2014, p. 26). A MINUSTAH, criada em 2004 pela ONU, após uma intervenção comandada pelos Estados Unidos e apoiada pela França que retirou do poder pela segunda vez o presidente Jean Bertrand Aristide<sup>37</sup>, tinha seu braço militar e seu comando operacional a cargo do exército brasileiro<sup>38</sup>. Findada em 2017, em meio à presente pesquisa, a MINUSTAH (e o exército brasileiro) não estiveram livres de contestações por parte da população haitiana e de organizações vinculadas a movimentos sociais e universidades, tanto no Haiti quanto no Brasil, uma desconfiança que tem suas raízes baseadas no

caráter imperialista e gerador de violência e insegurança que vem marcando o modo de atuar de seus integrantes, assim como em relação aos recursos destinados a essa operação e sua efetividade em favor da autonomia e reconstrução institucional e social do Haiti. (COGO, 2014, p. 26)

Em que pese a pertinência de tais questionamentos e críticas, Handerson e Cogo concordam em apontar o aspecto geral positivo da presença das forças armadas brasileiras (assim como de ONGs) no Haiti, notadamente por sua contribuição nos esforços de reconstrução pós-terremoto. Baseado em seu trabalho de campo no Brasil, Haiti e Guiana Francesa, Handerson aponta outras razões para a escolha do Brasil como destino: a postura receptiva do governo brasileiro; o rumor (mesmo que falso) de que esse mesmo governo incentivava a imigração haitiana por necessitar de mão-de-obra para os grandes eventos em preparação (Copa do Mundo de 2014 e Olimpíadas de 2016 no Rio de Janeiro); uma imagem do Brasil como "paraíso racial", lugar desprovido de preconceito e discriminação; e a falsa informação de que no Brasil, imigrantes tinham direito a moradia e alimentação, além de receber em moeda estrangeira (dólares ou euros) (HANDERSON, 2015, p. 49-51). Conforme aponta o depoimento de um diretor de ONG brasileira que atua no Haiti recolhido por Cogo, deu-se a criação de uma imagem positiva do Brasil no imaginário da população haitiana, e revelaram-se importantes "vínculos afetivos e simbólicos relacionados principalmente a elementos como a origem africana comum, a música e o futebol" (COGO, 2014, p. 27).

Os primeiros imigrantes haitianos que chegaram ao Brasil a partir de 2010 entraram com processos de solicitação de refúgio, registrados no Comitê Nacional para os Refugiados (CONARE). Todavia, por sua situação não estar fundamentada em temor de perseguição e o

---

<sup>37</sup> Aristide foi o primeiro presidente eleito democraticamente após a ditadura, no ano de 1990.

<sup>38</sup> Encerrada oficialmente em outubro de 2017. Disponível em: <<https://nacoesunidas.org/cerimonia-no-rio-marca-encerramento-da-minustah/>>, acesso em 11/01/18.

Brasil não reconhecer causas ambientais como motivo para o refúgio, essas solicitações não foram atendidas. Para contornar tais circunstâncias, o governo brasileiro criou o visto humanitário, através da resolução normativa n° 97 do Conselho Nacional de Imigração (CNIG), de 12 de janeiro de 2012 <sup>39</sup>, que é concedido pela embaixada brasileira em Porto Príncipe, antes do deslocamento. Essa resolução concedia o visto de residência permanente para haitianos no Brasil com base em razões humanitárias. Cabe notar que sua criação, em quota definida pelo governo brasileiro (inicialmente 1.200/mês e aumentada para 2.000/mês no ano de 2015), não supriu a demanda de vistos no Haiti, e muitos continuaram a se utilizar das mesmas rotas e procedimentos utilizados pela primeira onda de imigrantes, entrando no país de forma considerada ilegal. Igualmente importante foi a veiculação de informações sobre o país que passou a circular através das redes transnacionais após o estabelecimento dos primeiros imigrantes em território brasileiro, algo que facilitou e incentivou grande medida a vinda de novos imigrantes.

Esse longo e árduo caminho para chegar ao Brasil incluía com frequência uma combinação de dois ou três países intermediários (como República Dominicana, Equador, Peru, Bolívia) por vias aéreas, terrestres e fluviais, e comumente necessitava dos serviços de agentes intermediários, por vezes atuando de forma criminosa e submetendo os imigrantes a condições de viagem precárias (os chamados "coiotes"<sup>40</sup>). O custo do deslocamento normalmente variava entre dois e cinco mil dólares (UEBEL, 2015, p. 136; BARBOSA, 2015, p. 22; COGO, 2014, p. 25). Entrando em território brasileiro principalmente através dos estados do Acre e Mato Grosso, com frequência acabavam por tomar o rumo dos grandes centros urbanos do sul e sudeste do país, em ônibus enviados pelo governo do Acre ou por empresas dessas regiões que haviam montado escritórios nos pontos de chegada, interessadas na numerosa oferta de mão-de-obra barata.

Desde o ano de 2013, os haitianos representam a principal nacionalidade estrangeira no mercado formal de trabalho, tomando posto anteriormente ocupado pelos portugueses (GUILHERME; DE PAULA; DUTRA, 2017, p. 71; CAVALCANTI et al., 2017, p. 193). De 2010 até o final de 2015, o balanço entre contratações e demissões no mercado formal de trabalho sempre foi positivo (CAVALCANTI et al., 2017, p. 197), não sendo aí contabilizada a significativa presença de atividades laborais informais desenvolvidas por imigrantes haitianos. A

---

<sup>39</sup> Findado em 30 de outubro de 2017 pela resolução normativa n° 123 das Nações Unidas.

<sup>40</sup> Indivíduos que introduzem migrantes clandestinamente, em troca de compensação financeira.

recessão e a crise política brasileira afetaram negativamente esse quadro, notando-se a partir de 2016 um crescimento nas demissões. Tal reversão de prognóstico pode ser percebida no trabalho de campo a partir de diversos depoimentos de artistas imigrantes haitianos que afirmavam que muitos imigrantes estavam deixando o Brasil, buscando países como o Chile e os Estados Unidos. De acordo com Cavalcanti et al., dados sobre os haitianos no mercado formal de trabalho revelam que 41% possuía ensino médio completo, 25% somente havia completado o ensino básico e 1% possuía formação no ensino superior. Em relação às principais posições ocupadas por esses imigrantes no mercado de trabalho, os autores apontam uma significativa presença de empregos nos estágios finais do agronegócio (abatedouros e frigoríficos), na construção civil, na indústria pesada, em restaurantes e em serviços de limpeza e manutenção (Ibid, p. 199).

Analisando o fluxo de imigrantes haitianos para o Rio Grande do Sul (RS), Uebel sugere uma classificação em duas gerações. A primeira, formada principalmente por homens solteiros ou pais de família desacompanhados que não tinham como destino final o Rio Grande do Sul, buscava apenas uma rápida inserção laboral no Brasil. Em comparação, a segunda apresenta características diferentes, incluindo mulheres, famílias completas com crianças, pessoas mais velhas e com graus de instrução mais variados (UEBEL, 2015, p. 158-159). O autor sumariza o perfil médio da imigração haitiana no estado da seguinte forma:

homem, adulto (entre 19 e 50 anos), alfabetizado, com no mínimo nível primário de ensino e com os possíveis vieses: casado (cerca de 40%) ou solteiro (aproximadamente 60%), com dependentes hipossuficientes diretos de primeiro ou segundo grau e uma formação profissional, além de hábeis – não necessariamente proficientes – em três ou quatro línguas: créole haïtien, francês, espanhol e português, além de contarem com uma renda média mensal de um salário mínimo brasileiro (R\$ 724,00), duas vezes maior que o salário mínimo haitiano que é de 6.500 gourdes (moeda oficial do Haiti), aproximadamente R\$ 349,00. (UEBEL, 2015, p. 172)

No que se refere à minha inserção na pesquisa de campo, os artistas imigrantes haitianos, como agrupação social, se revelam perfeitamente encaixados no perfil acima descrito, tratando-se de um grupo exclusivamente masculino, com idades entre os 20 e 40 anos. Embora a composição de gênero da imigração haitiana no país seja sem dúvida uma das razões para tal fato, permanecem dúvidas inquietantes sobre a sub-representação das mulheres nesse universo, um tema que meu percurso etnográfico não trouxe à tona e, portanto, excede o âmbito do presente trabalho. Conforme observado por Oliveira (2017), dados da Relação Anual de Informações

Sociais (RAIS) do ano de 2014 demonstraram que 59,2% dos haitianos no mercado formal de trabalho encontravam-se na região Sul do país, uma parcela que aumentou para 65% no ano seguinte (CAVALCANTI et al, 2017, p. 198). No caso do estado do Rio Grande do Sul, é notável a concentração de imigrantes haitianos em duas áreas: na capital/região metropolitana (com destaque para a Zona Norte de Porto Alegre) e principalmente na região da Serra (focada nos municípios de Caxias do Sul e Bento Gonçalves) (UEBEL, 2015, p. 167). A presença da imigração haitiana nos municípios da Serra pode ser parcialmente explicada pela grande concentração de indústrias na região, que ofereciam aos imigrantes postos de trabalho pesado evitados pela população local (CAVALCANTI et al., 2017, p. 200), pela facilidade na confecção de documentos na Polícia Federal do município de Caxias do Sul e pela existência de uma estrutura prévia de acolhimento a imigrantes, representada pela Pastoral dos Imigrantes e pelo Centro de Atendimento aos Migrantes (CAM) (UEBEL, 2015, p. 166).

Uebel aponta que, embora estatisticamente significativos, se considerarmos o recente panorama social e demográfico do Rio Grande do Sul, a notoriedade pública e midiática da imigração haitiana pode ser ligada fortemente a uma perspectiva de alteridade racial. O destaque concedido à imigração pela grande mídia estadual – não só de haitianos como também de africanos, principalmente senegaleses – contrasta com o que é, de fato, uma presença irrisória em termos numéricos, quando comparado com a quantia de imigrantes brancos de outras nacionalidades:

Tal fato reafirma nossa hipótese que a percepção destes imigrantes, africanos e haitianos, no estado deu-se por outros motivos, entre os quais, raciais, étnicos e subjetivamente xenofóbicos, já que a presença de outros grupos é numericamente maior. (UEBEL, 2015, p. 106)

Constituindo-se como uma das primeiras concentrações de haitianos no Brasil - depois do Acre e de São Paulo - a região serrana do estado foi ao mesmo tempo cenário de acolhimento e de reações xenofobas a imigrantes negros, em sua maioria de origem haitiana e senegalesa (UEBEL, 2015, p. 166). Ao discutir fluxos migracionais como o aqui apresentado, é impossível evitar considerar as assimetrias e relações de poder desiguais inerentes à realidade do capitalismo tardio globalizado, que condicionam as vidas de muitos migrantes: diferentes grupos sociais têm diferentes relações com e experiências de mobilidade (GLICK-SCHILLER & SALAZAR, 2013, p. 188). Assim, mesmo cruzando a fronteira geopolítica e obtendo o visto humanitário, muitos

migrantes se deparam com fronteiras de outras ordens, conforme salientam Speroni e Alves:

A identificação da existência e do crescimento dos campos sociais transnacionais, em que interatuam migrantes, não-migrantes, organizações (locais, nacionais e internacionais) e instituições, tanto dos lugares de origem quanto dos de destino, por meio de intercâmbios econômicos, políticos, afetivos e socioculturais, não leva automaticamente à afirmação de que vivemos em um mundo sem fronteiras. (SPERONI & ALVES, 2017, p. 48)

No que concerne a imigração haitiana ao Brasil, há frequentemente um desmantelamento do "*brazilian dream*" (UEBEL, 2015, p. 153), em face à uma realidade pouco auspiciosa: além de enfrentarem a atual recessão econômica e o ambiente de crise política, imigrantes negros como os haitianos se defrontam pela primeira vez (em sua maioria) como sujeitos racializados. Encontram – principalmente na região Sul, uma das maiores concentrações da diáspora – um Brasil diferente daquele imaginado ou conhecido através dos meios de comunicação. Essa situação é apontada por Cogo com base nos depoimentos de seus interlocutores, e sua disseminação pelas redes transnacionais em que estão inseridos haitianos ao redor do mundo afeta "tanto as narrativas hegemônicas sobre a identidade nacional – como a do 'Brasil mestiço e tropical' – quanto as do Brasil como 'país das oportunidades'" (COGO, 2014, p. 29).

Conquanto reações xenófobas se façam presentes em seu cotidiano e no discurso de setores da mídia e da sociedade brasileira, muitos haitianos vêm progressivamente se estabelecendo e criando raízes na sociedade brasileira. Em um fenômeno que não pode mais ser qualificado como apenas temporário, evidencia-se a formação de núcleos comunitários e associações de imigrantes em diversos pontos do país e do estado, de famílias e relacionamentos compostos por haitianos/as e brasileiros/as e do nascimento de filhos de casais haitianos e mistos no país. A adaptação de boa parte dos imigrantes faz com que, aos poucos, sua presença comece a ser percebida também através de sua participação e envolvimento em atividades culturais e artísticas, que por sua vez nutrem e adicionam novas dimensões às redes transnacionais de migração da diáspora haitiana: pela criação de vínculos locais de sociabilidade e afinidade agrupando e envolvendo sujeitos migrantes e não migrantes em ações culturais, e pelo o uso de redes transnacionais já consolidadas, como as mantidas com diásporas haitianas em países como Estados Unidos, Canadá, França – além do próprio Haiti.

Minha experiência de trabalho de campo durante o ano de 2017 me aproximou gradualmente dos imigrantes haitianos de Porto Alegre e região metropolitana e da serra gaúcha,

em menor medida (especificamente o município de Caxias do Sul). A partir de meu envolvimento como pesquisador e colaborador musical (através de gravações, performances, apresentação de programas de rádio e outras ações), pude construir minha visão de uma comunidade diaspórica recente, que (com o perdão da alegoria geológica) apresenta um estágio de sedimentação visível, conquanto incipiente. Através de tal metáfora, desejo transmitir a ideia de um grupo social que, mesmo demonstrando nítidos sentimentos de identidade nacional e consciente das fronteiras sociais, culturais e raciais que permeiam seu cotidiano no Brasil, trabalha para afirmar-se como parte da sociedade, em uma constante busca de integração, cidadania, diálogo e convivência.

### **1.2. *Mizik diaspora* (Música da diáspora): relações entre música e diáspora haitiana**

Para construir uma compreensão do musicar dos artistas imigrantes haitianos no RS, é de grande contribuição examinar as diversas experiências diaspóricas de haitianos pelo mundo nas suas relações com as práticas musicais. Com esse intuito, realizo nesta seção uma revisão de literatura de uma seleção de monografias etnomusicológicas sobre o Haiti que cobrem amplo espaço geográfico e temporal, dedicando atenção especial a suas proposições acerca de questões culturais e identitárias nas diásporas haitianas. A bibliografia etnomusicológica relativa ao Haiti destaca-se por ser uma produção majoritariamente norte-americana, e a seleção na qual o presente trabalho se ancora é formada pelas contribuições de Gage Averill (1994, 1997), Elizabeth McAllister (2002, 2008, 2011), Michael Largey (MANUEL & LARGEY, 2016), Maurea Landies (2009), Kevin Mason (2012) e Melvin Butler (2008)<sup>41</sup>.

Conforme aponta McAllister, há de forma geral uma tendência na literatura sobre o Caribe que considera os haitianos como autoconscientemente diaspóricos (MCALLISTER, 2011, p. 210). A história moderna do Haiti está marcada por diversos momentos diaspóricos, como chama McAllister: a diáspora fundadora do tráfico de escravos da África Central e Ocidental; a fuga de diversos escravos de Santo Domingo para a Louisiana e outros locais do Caribe durante a Revolução Haitiana; as migrações laborais pendulares para Cuba e a República Dominicana

---

<sup>41</sup> O envolvimento da academia norte-americana com o Haiti remonta a dois nomes fundamentais para a área: o antropólogo africanista Melville Herskovits (orientador de Alan Merriam), que em seu estudo sobre africanismos no Novo Mundo classificou o Haiti no pólo "mais africano" de seu continuum de africanidade (MCALLISTER, 2011, p. 210); e o folclorista Alan Lomax, que realizou importantes gravações de campo de 1936 a 1937 (logo após o fim da primeira ocupação dos EUA no Haiti, 1934), em sua primeira missão etnográfica solo e sem o acompanhamento do pai, John Lomax.

desde o final do século XVIII; o êxodo de perseguidos políticos durante a ditadura Duvalier a partir de meados do século XX; recentemente, o grande êxodo decorrente do terremoto de 2010 (MCALLISTER, 2011, p. 210; MANUEL & LARGEY, 2016, p. 157). Contribuindo para a complexidade do entendimento do termo, Handerson aponta como os significados êmicos do termo diáspora entre a população haitiana são múltiplos – “do ponto de vista etnográfico, na categoria diáspora há uma junção de sentidos políticos, econômicos, morais e históricos” (HANDERSON, 2015, p. 55) – e como entre a população haitiana no Haiti, as músicas feitas por haitianos que vivem no exterior são chamadas de *mizik diaspora* (HANDERSON, 2015, p. 53). Prossigo agora examinando as especificidades de algumas das relações entre música e diáspora no caso haitiano.

Em artigo dedicado a examinar as relações entre a diáspora e a música haitiana no século XX, Averill afirma que a emergência de uma diáspora haitiana é o aspecto mais fundamental da economia política haitiana nas últimas três décadas (AVERILL, 1994, p. 267). Destaca, todavia, que na perspectiva êmica as definições de coletividade dos haitianos “do outro lado da água” (*lot bo dlo*) modificaram-se ao longo do tempo (Ibid, p. 262). Durante a evasão motivada pela perseguição política e pela falta de oportunidade para a classe média haitiana do período duvalierista, o termo mais utilizado pelos imigrantes para se autodefinirem como coletividade era como *koloni* (colônia). Segundo o autor, essa primeira onda migratória pós-ditadura estava profundamente preocupada com a situação política no Haiti, e boa parte dela se imaginava migrantes temporários nos EUA, aguardando o fim da ditadura duvalierista (Ibid, p. 259). A permanência do regime por longo período e a consolidação das comunidades haitianas em sociedades anfitriãs nas quais eram duplamente discriminados (racialmente e politicamente) está relacionada, conforme Averill, à uma mudança terminológica, o crescente uso do termo *konminote* (comunidade):

O crescente uso do termo *konminote* (comunidade), ao invés de *koloni*, coincidiu com a organização dos haitianos em linhas 'étnicas' para confrontar problemas em comum como a estigmatização dos haitianos como praticantes de Vodou politicamente violentos e empobrecidos na sociedade anfitriã. (AVERILL, 1994, p. 262)<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Traduzido de: The growing use of the term *konminote* (community), rather than *koloni*, coincided with the organization of Haitians along "ethnic" lines in their host society to confront common problems such as the stigmatization of Haitians as politically violent, impoverished Vodou practitioners.

Por fim, a adoção em larga escala do termo *dyaspora/diaspora* está intimamente relacionada a um momento significativo da história recente haitiana e à intenção política de Jean-Bertrand Aristide, primeiro presidente eleito democraticamente após a ditadura, em 1990. Nesse ano, Aristide nomeou Farah Juste, cantora haitiana radicada em Miami, para o cargo de representante do Décimo Departamento (*Dizyem Depatman*), um neologismo para diáspora (o Haiti é dividido em nove departamentos regionais) convertido em nova instância administrativa, multi-situada e transnacional (Ibid, p. 253). Como salienta Averill, esse gesto político estava carregado de significado simbólico:

Aristide esperava contar com os recursos, talentos e potencial de investimento da diáspora para reconstruir o Haiti insular. Ao apontar uma cantora como sua representante, Aristide reconheceu o papel de liderança dos músicos na construção e sustentação da noção de nacionalidade Haitiana *lot bo dlo* (do outro lado da água). (Ibidem)<sup>43</sup>

As relações entre música, política e a diáspora haitiana perpassam também o episódio mais significativo do Haiti na última década, o terremoto de doze de janeiro de 2010. A catástrofe sensibilizou de forma significativa a comunidade internacional, e algumas das respostas solidárias para a reconstrução do Haiti foram construídas com auxílio da música. O cantor e compositor haitiano Wyclef Jean utilizou-se de sua fama internacional para coordenar a arrecadação de fundos através de sua fundação "Yele Haiti", e através da colaboração com diversos grandes artistas internacionais na campanha "Hope for Haiti", que produziu um show e uma regravação de "We are the world", canção do cantor norteamericano Michael Jackson<sup>44</sup>. Embora seja impossível negar o auxílio prestado por tais iniciativas – mediadas de forma tão significativa pela música – o envolvimento de ONGs como "Yele Haiti" e a Cruz Vermelha Americana foi cercado de controvérsias e suspeitas de desvio de verba (MANUEL & LARGEY, 2016, p. 172). Mason traz uma descrição mais detalhada do imbróglio:

O dinheiro foi arrecadado através da fundação Yele Haiti do cantor haitiano Wyclef Jean e da Cruz Vermelha Americana. Ambas as organizações têm sido desde então alvo de críticas e acusações de mau uso ou retenção dos fundos arrecadados. Dos 16 milhões arrecadados pela Yele em 2010, menos de um terço

---

<sup>43</sup> Traduzido de: Aristide hoped to draw on the resources, talents, and investment potential of the diaspora to rebuild insular Haiti. By appointing a singer as its representative, Aristide recognized the leading role of musicians in constructing and sustaining a notion of a Haitian nationhood *lot bo dlo* (across the water)

<sup>44</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Glny4jSciVI>>, acesso em 30/10/2017.

foi diretamente para os esforços de auxílio no país e muitos milhões desapareceram ou direcionados para negócios nos quais Jean tinha interesses financeiros. Críticos tem acusado a Cruz Vermelha de retenção de suprimentos ou de não gastar porção suficiente do dinheiro enviado por milhões de pessoas ao redor do mundo. (MASON, 2012, p. 65)<sup>45</sup>

Como Mason procura ressaltar em sua dissertação, a visão do senso comum de que o Haiti sempre foi e será dependente da "caridade" da comunidade internacional (normalmente capitaneada por EUA, França ou Canadá) é uma das narrativas que afetam de forma negativa o país e seus cidadãos, no Haiti e na diáspora (Ibid, p. 66).

Outra narrativa que dissemina preconceito e visões deturpadas da cultura haitiana é aquela referente à manifestação religiosa afro-caribenha conhecida como *vodou*. A formação de tal narrativa envolve uma longa história de discursos ligados a ativismos políticos, culturais e religiosos, e também uma dinâmica de fluxos locais e transnacionais. Autores como Averill (1994, 1997), McAllister (2012, 2011, 2002) e Butler (2008) exploram a fundo a complexidade do processo histórico que marca tal perseguição ao *vodou*, e sua relação com o sentimento de identidade nacional, a partir de análises etnomusicológicas. Em momentos de luta política pela liberdade e autonomia, como durante a primeira ocupação norteamericana e a ditadura duvalierista, tanto a articulação de elementos do *vodou* por uma elite intelectual como símbolos identitários na música e demais domínios artísticos quanto a sua própria prática ritual (realizada majoritariamente por grupos populares do interior do país e portanto considerada um elemento "folclórico") constituíram-se como elementos de afirmação e resistência face à dominação política e cultural autoritária e de matiz eurocêntrica (LANDIES, 2009, p. 13-14). Nesse sentido, havia uma valorização de tudo que pudesse representar o passado, a origem, um caminho cuja orientação voltava-se sempre para *Ginen*<sup>46</sup>, a África. De forma resumida, Averill destaca a centralidade da África para muitos haitianos e explica sua ligação com a prática do *vodou*:

Quando haitianos falam da centralidade do Vodou para o significado de ser Haitiano, eles vêm a cultura campesina como uma extensão do passado

---

<sup>45</sup> Traduzido de: Money raised went to Haitian singer Wyclef Jean's Yele Haiti foundation and the American Red Cross. Both organizations have faced criticism and accusations of misallocating or withholding funds ever since. Of the \$16 million generated by Yele in 2010, less than a third went directly to relief efforts in the country and several other millions were unaccounted for or paid to businesses in which Jean had financial stakes. Critics have accused the Red Cross of withholding supplies or not spending enough of the money pledged by millions of people across the world.

<sup>46</sup> Segundo Averill (1997, p. 139), o termo "Ginen é derivado do nome de uma região da África Ocidental (Guiné) e é considerada uma terra natal Africana, um reino espiritual onde vivem as deidades do Vodou".

Africano no presente. O tambor em seu centro (na música do culto Vodou) se torna uma sinedóque para a África e o chamado da herança Africana. (AVERILL, 1997, p. 45)<sup>47</sup>

Ao mesmo tempo, reações e perseguições em diversos níveis de intensidade por parte de fiéis seguidores de igrejas protestantes e católicas permeiam a história haitiana desde a década de 1940 até o presente, com significativas manifestações recentes devido ao crescimento das igrejas evangélicas no Haiti (cuja explicação se dá pela forte penetração e formação de redes construídas por igrejas norte-americanas). O ápice dessa tendência se deu na disseminação mundial, através de lideranças de igrejas evangélicas, da tese de que o terremoto de 2010 nada mais foi do que uma das consequências da contínua maldição que reina sobre o Haiti e os haitianos. A maldição é justificada pela renúncia ao deus cristão quando da mítica cerimônia de Boïs Caiman, no ano de 1791 - na qual negros escravizados realizaram um ritual de sacrifício animal para as divindades africanas do *vodou* - evento que inicia simbolicamente a (bem-sucedida) luta pela independência do país e pela abolição da escravidão (MCALLISTER, 2008). O seguinte parágrafo de McAllister, todavia, concentra as muitas contradições do panorama atual da questão e complexifica a visão de haitianos evangélicos no Haiti e na diáspora sobre o *vodou*, através da delimitação do envolvimento de sentimentos nacionalistas e de um projeto de emancipação política e espiritual:

Haitianos evangélicos se inclinam para um nacionalismo Cristão transcendente, uma Cristandade, cuja gramática mítica provém, de fato, da igreja medieval. (ver Mack, 2008). Eles desaprovam grande parte da própria cultura na medida que buscam exorcizar sua história nacional. Estão imbuídos de um apaixonado nacionalismo Cristão. O impulso por retroceder e desfazer o passado, libertar o país de sua armadilha mágica e dedicar a nação ao Deus Cristão é parte de uma esperança de justiça, de fim do sofrimento e de um mundo ordeiro e abundante. Mas, em mais uma das muitas ironias dolorosas a serem consideradas aqui, os evangélicos de hoje buscam exorcizar da história seus próprios ancestrais, os Africanos e Crioulos escravizados na colônia (e seus espíritos ancestrais, por sua vez), cujo próprio desejo de justiça e fim do sofrimento deu início à Revolução, extinguiu a escravidão legalmente e deu luz à nova nação. (MCALLISTER, 2008, p. 25)<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Traduzido de: When Haitians speak of the centrality of Vodou to the meaning of being Haitian, they see peasant culture as an extension of the African past into the present. The drum as its center (in the music of the Vodou cult) becomes a synechdoche for Africa and the call of African heritage.

<sup>48</sup> Traduzido de: Haitian evangelicals lean towards a transcendent Christian nationalism, a Christendom, whose mythical grammar in fact stems from the medieval church (see Mack, 2008). They disavow much of their own culture as they seek to exorcize their national history. There is an impassioned new Christian nationalism. The impulse to reach back and undo the past, release the country from its magical trap and dedicate the nation to the Christian God is part of a longing for justice, for an end to suffering, and for an orderly and plentiful world. Yet in

A visão preconceituosa sobre o *vodou* tem relevância central para contextualizar e refletir sobre as assimetrias de poder na representação de haitianos não só como uma nação, mas também como imigrantes na diáspora. Analisando principalmente a situação da diáspora haitiana nos EUA, Averill destaca que, fora de seu país, uma postura anti-*vodou* se desenvolveu em boa parte dos imigrantes em função de perceberem essa posição como mais um caminho de exclusão e estigmatização (AVERILL, 1997, p. 137). Tal visão por parte da sociedade norte-americana reflete a propagação de uma caracterização tortuosa e inepta da prática religiosa em questão, fundamentada em preconceito racial e parte integrante de um pensamento neocolonialista. Os inícios desse processo estão – como acima apontado – intimamente ligados ao processo de independência haitiana, à consequente abolição da escravidão e à produção de relatos por atores sociais como colonizadores franceses e soldados norteamericanos (MASON, 2012, p. 17), que criaram um discurso de disseminação global no qual o país é visto como a antítese das virtudes da civilização ocidental e da ideia de modernidade (LANDIES, 2009, p. 68; 74). Largey expõe de forma pormenorizada o papel dos EUA na construção do estereótipo sobre os haitianos e sua mobilização de uma visão distorcida sobre o *vodou*, assim como da indústria cultural em sua disseminação internacional:

Enquanto é tentador pensar que tais imagens de Haitianos são um fenômeno relativamente recente, o desconforto dos EUA com seus vizinhos Haitianos remonta aos primeiros anos da República Haitiana. Nas décadas após 1804, quando o Haiti se tornou a primeira república negra independente, brancos no sul dos EUA estavam preocupados que o exemplo de uma insurreição de escravos exitosa inspiraria uma revolta similar em suas *plantations*. Desde o início do século XIX, então, a ficção branca e norteamericana sobre o Haiti tem se preocupado com o retrato dos Haitianos como selvagens, tomados de uma sede de sangue branco. A estereotipização negativa de Haitianos por escritores brancos persistiu até o presente na forma de filmes e livros que transformam a religião dos Haitianos de uma cerimônia de cura em um ritual satânico. Os leitores devem estar cientes que apesar da onnipresença de imagens pejorativas sobre o Vodou, a versão ficcionalizada das práticas religiosas Haitianas tem pouco a ver com o Haiti, o Vodou, ou a realidade em geral. (MANUEL & LARGEY, 2016, p. 152)<sup>49</sup>

---

another of the many painful ironies to be considered here, the present-day evangelicals seek to exorcize from history their own ancestors, the enslaved Africans and Creoles in the colony (and their ancestral spirits in turn) whose own longing for justice and the end of suffering gave rise to the Revolution, ended legal slavery, and brought forth the new nation.

<sup>49</sup> Traduzido de: While it is tempting to think that such images of Haitians are a relatively recent phenomenon, U.S. discomfort with its Haitian neighbors dates back to the early years of the Haitian Republic. In the decades after 1804, when Haiti became the first independent black republic, southern whites in the United States were concerned that the

A partir dos itens acima analisados, é possível perceber como, na história haitiana, questões políticas e sociais que se manifestam amplamente através da cultura e das formas expressivas foram moldadas simultaneamente em dimensões locais e transnacionais, uma dinâmica que continua a permear a vida cotidiana de haitianos ao redor do mundo e na qual a participação (direta ou indireta) de forças políticas poderosas contribui para manter o país em uma situação de dependência. Os diversos aspectos gerais sobre a diáspora haitiana transparecem e ressoam nas formas culturais e práticas expressivas (re)construídas e (re)inventadas por migrantes haitianos em diversos pontos do globo. Como já destacava Averill na década de 1990, as vidas dos haitianos na diáspora se assemelham a suas músicas: estão cada vez mais suspensas no espaço transnacional entre o estado-nação e a diáspora (AVERILL, 1994, p. 253).

### **1.3. Uma visão da diáspora haitiana no RS através de eventos da “comunidade”**

Durante o ano de 2017, algumas associações de haitianos do Rio Grande do Sul (sediadas em Porto Alegre e Caxias do Sul), artistas haitianos como Alix e Kòbòy e também coletivos e organizações brasileiras promoveram diversos eventos cuja razão de ser era a integração e confraternização entre os imigrantes haitianos e entre haitianos e brasileiros. O uso de *aspas* na palavra comunidade se deve ao fato de que mesmo que em eventos promovidos pelos haitianos estes frequentemente se designem como uma comunidade (demonstrando desejos e intenções de união, integração e identificação cultural), na prática diversas tensões e antagonismos percorrem o conjunto de relacionamentos entre os mesmos. Tais entraves dificultam a criação e manutenção de associações imigrantes e coletivos diversos. Portanto, doravante o uso do termo comunidade deve ser lido com a lembrança de tal conotação ambivalente, aferida durante o trabalho de campo.

Nessas celebrações, convivi e estabeleci relações não só com os artistas que formam o grupo de interlocutores da pesquisa, mas também com outros imigrantes. Ao apresentar-me, por

---

example of a successful slave insurrection would inspire a similar revolt on their plantations. Since the early nineteenth century, then, white U.S. fiction about Haiti has been concerned with the depiction of Haitians as savages, consumed by a thirst for white blood. Negative stereotyping of Haitians by white writers has persisted to the present in the form of movies and books that transform the religion of Haitians from a healing ceremony into a satanic ritual. Readers should be aware that despite the pervasiveness of pejorative images about Vodou, the fictionalized version of Haitian religious practices has little to do with Haiti, Vodou, or reality in general.

vezes apenas com um simples cumprimento em *kreyòl* - *Bonjou, kouman ou yé?* – obtinha uma reação de surpresa, um sorriso, e a resposta em português: "Você tá falando crioulo!". Comentando sobre a pesquisa, mesmo aqueles que admitiam de antemão não serem músicos ou artistas se entusiasmavam ao falar sobre a música haitiana e explicar sua importância para o país, a dimensão do carnaval haitiano, o *konpa* como a música popular nacional por excelência (equiparado ao status do samba no Brasil). Em diversos momentos o interesse pela cultura e música haitiana e o uso do pequeno vocabulário em *kreyòl* adquirido ao longo da pesquisa foram sempre formas eficientes de iniciar contato, por serem indicativos de uma aproximação, de uma tentativa de simetria no encontro cultural: da mesma forma que eles aprendem sobre cultura brasileira e língua portuguesa vivendo no Brasil, eu esforçava-me para aprender um pouco de crioulo e da cultura haitiana - algo talvez ainda demasiadamente raro nas relações entre brasileiros e imigrantes haitianos.

Em todos os eventos com exceção do primeiro, o musicar de artistas imigrantes haitianos compôs parte fundamental da ocasião, ao lado de outras atividades que variaram conforme o evento. O primeiro evento, o *jou drapô*, o dia da bandeira do Haiti, no CAM, Caxias do Sul (RS) foi uma reunião pequena, pois aconteceu em dia de semana durante a tarde - durante o expediente de trabalho. Havia oito imigrantes (sete haitianos e um senegalês) e alguns brasileiros. As atividades desenvolvidas (uma aula sobre a revolução haitiana e o dia da bandeira, uma breve introdução aos sons do alfabeto crioulo e o debate sobre as diferenças culturais entre o Brasil e o Haiti) se revelou muito significativo: notei uma vontade de aproximação cultural, de apresentação de um modo de vida próprio aos haitianos e de uma história que possui grande importância para o sentimento de identidade nacional. Entre os aspectos mais relevantes da ocasião foi a presença e as contribuições do imigrante senegalês. O diário de campo revela um primeiro registro do sentimento de afinidade entre imigrantes haitianos e senegaleses, como migrantes negros e possuidores de uma origem comum africana, algo que também ocorreria em eventos subsequentes:

Cheguei em meio à primeira atividade, quando Exavier Lückmann (engenheiro civil, cerca de 35 anos e ainda desempregado no Brasil) expunha o processo que resultou na formação da nova bandeira haitiana, com a retirada da cor branca, em analogia à expulsão dos franceses do país, restando somente o azul e o vermelho da tríade de origem francesa. Falando em *kreyòl*, e às vezes em francês, Lückmann recebia ajuda dos outros imigrantes presentes (cinco mulheres e um homem do Haiti e mais um senegalês) para traduzir sua fala e explicar esse

processo, e as figuras históricas envolvidas (L'Ouverture, Dessalines). A presença do senegalês e suas falas muitas vezes reforçaram uma ideia ou sentimento de pan-africanismo e de simetria entre suas experiências como imigrantes negros (tanto o senegalês quanto Exavier falaram muitas vezes, assim como as mulheres, que é através da experiência da escravidão eles se reconhecem como irmãos, primos, africanos, parentes). (Diário de campo, 18/05/17)

O momento mais significativo para muitos dos haitianos que vivem no RS no ano de 2017 foi o Dia da Integração Haitiana, celebrado no dia 15 de junho com uma carreata e festa em Porto Alegre. O evento marcou a reinauguração oficial da Associação dos Haitianos do Rio Grande do Sul (AHRS), fundada em novembro de 2014, reunindo imigrantes de diversas partes do estado (principalmente da serra). Foi uma ocasião de impacto e dimensões inéditas, sendo noticiada por diversos veículos de comunicação. Alix e Abson Joseph (presidente da AHRS) conseguiram espaço para participar ao vivo do programa "Domingo esporte show", da Rádio Gaúcha, para divulgar o evento. Mais fluente no português e há mais tempo no Brasil, Alix atuou como portavoza da comunidade haitiana nessa e em outras entrevistas sobre o evento. Uma das intervenções de Alix nesse programa reforçou a afirmação de Uebel sobre a preponderância do elemento racial na percepção senso comum do *boom* migratório de haitianos e senegaleses no RS:

Porque chama mais atenção pela questão fisionomia...então se você vê, no Brasil e em Porto Alegre, tem um monte de estrangeiro: francês, alemão, italiano, tem muitos...colombianos...mas quem chama mais atenção é...a gente...porque é mais diferente, o haitiano e o senegalês, é diferente. Por quê? Pela questão da fisionomia mesmo. Você enxerga o haitiano você já sabe que não é daqui. (Entrevista de Alix Georges no programa "Domingo Esporte Show", da Rádio Gaúcha, 04/06/2017)

A fala de Alix demonstra a percepção dos próprios imigrantes de processos de diferenciação e também nivelamento racial, imanentes à visão da maioria da sociedade local sobre os imigrantes negros, e que eliminam as diferenças de origem, culturais e mesmo sua própria subjetividade. Outro momento da mesma entrevista evidencia tal processo: o jornalista Maurício Saraiva, em um ato falho carregado de significado, referiu-se a uma suposta participação de Alix em seu programa de televisão na RBS, confundindo-o com Lumi, cantor nigeriano baseado em Porto Alegre que atingiu significativa projeção estadual e nacional em função de sua participação no *reality show* "The Voice Brasil". Alix é haitiano e usa um corte de cabelo com pontas. Lumi é nigeriano e tem a cabeça raspada.

Na cobertura do jornal Sul21, sobressaem também argumentos relativos à invisibilidade social da imigração haitiana, à busca de integração e valorização dos imigrantes, enfatizando aspectos pouco reconhecidos, como sua cultura. Em relação ao último aspecto, a preponderância da música foi devidamente destacada no depoimento de Alix, que chamou atenção para o fato de haver um número significativo de artistas haitianos que vivem no RS: "O brasileiro mal sabe, mas muitos haitianos são artistas". Na parte mais significativa de seu depoimento para a reportagem em questão, Alix voltou a se manifestar sobre invisibilidade social e raça:

'Há uma aura pejorativa sobre nós, como se fossemos coitados', afirma. 'Não somos, e, também, não queremos ser invisibilizados por isso'. Para ele, já é hora da comunidade haitiana deixar de ser invisível na sociedade. Alix afirma que percebe nas pessoas ao seu redor um desconhecimento muito grande que começa nas diferenças raciais. 'Todo mundo tem medo do que não conhece, né?', diz, com o sotaque característico do sul do Brasil. 'Quando você é imigrante e anda na rua, você percebe o receio dos outros em falar com você; em tocar em você'.<sup>50</sup>

Silo, outro artista imigrante haitiano, também criticou em entrevista o desconhecimento das condições de vida dos imigrantes haitianos pela sociedade brasileira:

O meu, tu sabe, brasileiro, a população brasileiro pode saber a existência do haitiano, não é uma coisa fácil...eles...O povo Brasil sabe tem haitiano aqui mas a existência do haitiano, pra saber que haitiano sabe fazer, que eles pode fazer, ele não sabe isso. (Silton Aldoffe, 06/02/2018)

O Dia da Integração Haitiana foi composto de duas partes: uma procissão a pé acompanhada de carro de som – do Largo Glênio Peres, centro histórico da capital riograndense, até o estádio Beira-Rio – e a celebração, dentro do ginásio Gigantinho, que incluía almoço com culinária haitiana, torneio de futebol de salão e apresentações musicais de artistas haitianos. O caminhão com sistema de som, tipicamente usado em protestos e carreatas em época de eleição, estava tomado de diferentes bandeiras nacionais. Tremulavam ao vento não só o estandarte haitiano e brasileiro, mas também de muitos países de todos os continentes. A comitiva de imigrantes reunida ali possuía elementos de diversas regiões do estado, principalmente da capital, região metropolitana e da serra. Entre as dezenas de imigrantes, os artistas haitianos aos poucos se aglomeraram próximos à caçamba do caminhão de som, que desde minha chegada já preenchia

---

<sup>50</sup> Disponível em: <<https://www.sul21.com.br/jornal/ja-e-hora-de-deixarmos-de-ser-invisiveis-dia-da-integracao-haitiana-promove-contato-entre-imigrantes-e-gauchos/>>, acesso em 15/01/2017.

sonoramente o largo com o som de *konpas* haitianos. Revezando o uso do microfone, Alix Georges, Komandan Kòbòy, Lobodja e outros artistas interagem com o público, cantando trechos de músicas, se dirigindo ao público e vocalizando interjeições e gritos como "Wooooooy!".

Ao longo da Avenida Borges de Medeiros, o cortejo se condensou, e aos poucos mais e mais imigrantes se juntavam à caminhada. Homens, mulheres e crianças haitianas que vestiam as cores da bandeira haitiana, usavam bandeiras haitianas como lenço de cabeça, de pescoço ou mesmo penduradas sobre os ombros. No ar, dezenas de pequenas bandeiras haitianas feitas para a ocasião eram agitadas, e muitos se locomoviam dançando no que parecia naquele momento uma pequena reprodução do *kanaval*, o carnaval do Haiti<sup>51</sup>. Os artistas haitianos, exercendo função de animadores dessa procissão inédita em Porto Alegre, também realizavam uma mediação entre os participantes e aqueles brasileiros que observavam, mais afastados, o desfile. Komandan Kòbòy e Alix inúmeras vezes agradeceram aos espectadores anônimos a receptividade e hospitalidade do "povo gaúcho", em nome da comunidade haitiana:

Ao som de muito *konpa* e outras músicas populares, que serviam de base para os '*atis*' Rasta, Lobodja, Alix, Mechandou e outro que ainda não conheço, um grupo de cerca de 70 pessoas, na maioria haitianos, seguiu lentamente caminhando e dançando pela Borges até o Gigantinho. Em meio a gritos e cantos, em *kreyòl* e português, destacavam-se os torrenciais agradecimentos que Alix proferia ao microfone 'Obrigado Brasil! Agradecemos ao povo brasileiro por ter nos recebido! Os haitianos do Rio Grande do Sul agradecem o povo gaúcho!' (Diário de campo, 16/06/2017)

---

<sup>51</sup> No registro de vídeo a seguir, postado por Komandan Kòbòy no Facebook, se pode visualizar esse momento: <<https://www.youtube.com/watch?v=z1Yok7jO-BE&index=5&list=UUrkuY22YKRi7MB4ue7VUzxA>>, acesso em: 10/01/2018



Passeata do Dia da Integração Haitiana na Av. Borges de Medeiros, centro histórico de Porto Alegre. No caminhão de som, Alix Georges, Richardson (vice-presidente da AHRS) e Komandan Kòbòy. (Fonte: arquivo pessoal do autor)

Após a chegada no Gigantinho, o público se distribuiu na arquibancada para a execução dos hinos nacionais do Haiti (conhecido como "La Dessalienne") e do Brasil e para os discursos oficiais de Abson Joseph, presidente da AHRS, do presidente da Associação dos Haitianos de Caxias do Sul e do deputado estadual Nelsinho Metalúrgico (PT), criador e membro da Frente Parlamentar de Acompanhamento e Solidariedade aos Imigrantes e Refugiados no RS. Os discursos dos representantes haitianos enfatizaram a busca de integração e gratidão ao acolhimento, enquanto a fala do deputado tratou da necessidade de melhorias nas políticas públicas e condições de vida relativas a esse segmento social, criticou os defeitos do atual projeto para o Estatuto do Imigrante e defendeu o direito ao voto por parte de imigrantes e refugiados. As apresentações iniciaram após o almoço, no qual foi servida o tradicional e simples *du riz ak pois*, o feijão com arroz haitiano.



Cartaz de divulgação das apresentações artísticas (“Festy Creole”) do Dia da Integração Haitiana, feito por Junior Mortimer. (Fonte: Grupo de WhatsApp “Somente cantores haitiano”)

A programação artística do Dia da Integração Haitiana, que no cartaz de divulgação intitulava-se *Festy Creole*, era composta por várias apresentações: Alix Georges, Poony Btag, Smog, Lobodja, Billy Boy, Mechandou, Komandan Kòbòy, Dady Semalé, Mal Ady & King Kong. Durante a semana anterior, havia ensaiado para acompanhar a apresentação de Alix na ocasião, juntamente com Extenson Thelus no teclado e meu amigo Kelvin Venturin na bateria. Poony Btag estava presente no ensaio e também me pediu para acompanhar ao violão na canção "God is life". Alix introduziu o início das apresentações dos artistas haitianos, e, conforme havíamos combinado, tocamos uma combinação de músicas populares no Haiti, fruto da introdução à música haitiana que Alix havia conduzido informalmente durante nossos encontros no primeiro semestre. O *medley* haitiano ("Haiti Cherie"/"Je vais"/"Ti pouchon"), uma junção de três músicas muito conhecidas no Haiti que elaboramos em nossos ensaios) foi usado como forma de chamar a atenção do público, e contou com a participação de Dady Semalé, Komandan

Kòbòy e Guiteau Sudest<sup>52</sup>. Os próximos artistas a se apresentarem foram Poony Btag e Smog (artista haitiano que vive em Caxias do Sul), que cantaram composições próprias em *playback*.

A necessidade de dar prosseguimento ao evento fez com que os organizadores cancelassem as apresentações dos demais artistas haitianos, desapontando a todos (outros além de Smog, como Mal Adi, Lobodja e King Kong, também haviam vindo da Serra). A celebração continuou com uma apresentação de dança do grupo Mulheres Palestinas em Ação, que apresentou uma coreografia em grupo. O grupo Mulheres Palestinas em Ação, baseado na capital gaúcha e liderado pela palestina Maysar Hassan, 56 anos, tem realizado também outras ações humanitárias em prol de imigrantes e refugiados<sup>53</sup>. O final do evento foi um torneio de futebol de salão, que contava com a participação de times compostos por haitianos, brasileiros e senegaleses. A Associação dos Senegaleses de Porto Alegre (ADSPOA) estava presente, através de cerca de dez imigrantes e seu presidente, Mor Ndiaye, em mais uma demonstração dos laços de solidariedade entre esses dois grupos nacionais.

A proximidade entre haitianos e senegaleses foi uma ocorrência frequente nos eventos observados durante o trabalho de campo. Uma dessas ocasiões reveste-se de importância especial para este estudo, pois a participação senegalesa envolveu uma performance musical e um discurso de teor pan-africanista. No dia 7 de setembro, enquanto Alix Georges cantava "Eu gosto do Brasil" e o "Canto Alegretense" na celebração oficial do Dia da Independência do Brasil, em frente ao Monumento ao Expedicionário na capital, a Associação dos Haitianos de Caxias do Sul promovia na sede da Cruz Vermelha o Dia da Confraternização Haitiana. O cartaz do evento, feito por Smog<sup>54</sup>, anunciava diversas atrações: a mostra de vídeos sobre "a beleza do Haiti", "show de dança e tambores", e as apresentações de diversos artistas haitianos.

---

<sup>52</sup> Parte do medley executado no Dia da Integração Haitiana pode ser visualizada em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kThlf823DnE&list=UUrkuY22YKRi7MB4ue7VUzxA&index=4>>; acesso em 25/02/2018.

<sup>53</sup> Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/geral/noticia/2016/08/grupo-entrega-200-quilos-de-alimentos-para-serem-distribuidos-a-refugiados-7283845.html>>, acesso em 16/01/2018.

<sup>54</sup> Além de seu trabalho artístico, Smog também produz cartazes digitais, filma, edita e atua em vídeos de comédia haitiana que hospeda no canal "Neg Mawon TV" no Youtube ([https://www.youtube.com/channel/UC7yNPa7\\_XP0nkAAVoCPXdvQ](https://www.youtube.com/channel/UC7yNPa7_XP0nkAAVoCPXdvQ)). Curiosamente, a expressão em kreyòl "Neg Mawon" se refere indiretamente aos negros fugitivos que escapavam da escravidão escondendo-se em lugares ermos, conhecidos em inglês como "Maroons" e em espanhol como "Cimarrones".



Cartaz do “Dia de (Con)fraternização dos Haitianos em Caxias do Sul e região”, produzido por Smog.

(Fonte: Grupo de WhatsApp “Somente cantores haitiano”)

Ao chegar o início da tarde, o salão da casa que abriga a Cruz Vermelha de Caxias do Sul estava praticamente vazio, e o DJ, um imigrante haitiano, testava o som com a faixa "Com Cristo é vencer", da dupla de sertanejo gospel Daniel & Samuel. Aos poucos, as cadeiras foram sendo ocupadas com a chegada de aproximadamente quarenta haitianos, principalmente homens e mulheres entre 18 e 50 anos. Desde o início, foi perceptível a preocupação com a apresentação de aspectos positivos do Haiti por parte dos imigrantes. Os brasileiros presentes na plateia, amigos, cônjuges e membros de instituições como a Cruz Vermelha e o CAM, foram brindados com uma exibição de vídeos turísticos sobre o Haiti, mostrando belas praias, cenários naturais exuberantes, resorts de luxo e apresentações de música e dança folclórica. Para facilitar a compreensão dos brasileiros, os haitianos escolheram vídeos feitos por turistas brasileiros passando férias em cruzeiros de luxo no mar do Caribe, cujo roteiro inclui uma ou mais paradas em *resorts* haitianos. A disparidade entre as experiências de mobilidade de migrantes laborais haitianos no Brasil e turistas brasileiros no Haiti mais uma vez era tornada evidente, mas desta vez em uma iniciativa

dos próprios haitianos, que desejavam apresentar outra faceta de seu país, contrapondo as narrativas dominantes sobre a pobreza do Haiti.

As apresentações artísticas cobriram um espectro diverso, ao mesmo tempo tradicional e moderno: desde uma encenação teatral humorística típica haitiana, cujo personagem central é uma representação do camponês pobre haitiano (Tonton Mirak) até performances de hip hop e de dança robótica (dança que simula movimentos angulares e compartimentados tidos como característicos de uma máquina). Minha atenção voltou-se principalmente para a performance de dois artistas já conhecidos, Smog e Lobodja. Mais uma vez, os artistas haitianos apresentavam material autoral produzido no Brasil: Smog cantou um *rap kreyòl* (“Fantastic Clan”<sup>55</sup>) e Lobodja um funk em português, intitulado “Tenho uma culpa”. Para obter um registro em vídeo de suas performances, fizeram uma parceria: enquanto um cantava, outro filmava<sup>56</sup>. Essas foram as duas principais apresentações de artistas haitianos do evento, pois a participação de Poony Btag teve de ser cancelada – sua empresa o havia transferido para Pelotas algumas semanas antes do show, impossibilitando sua participação.

O show de tambores anunciado no cartaz foi realizado pelo grupo Sabar Afrika<sup>57</sup>. Formado por imigrantes africanos do Senegal e de Gana que vivem no município, o grupo existe há alguns anos, sem uma formação fixa (já que a troca de cidade em busca de emprego é um fenômeno comum à experiência dos imigrantes), e atua em diversos eventos ligados à comunidade senegalesa, africana e mesmo da cena musical caxiense (no ano de 2017, foi uma das atrações do Mississippi Blues Festival, festival internacional de blues que ocorre anualmente em Caxias do Sul). Formado na ocasião por quatro percussionistas (utilizando três tipos de tambores: o djembe, o sabar e o dundun) e um vocalista principal, o Sabar Afrika tocou durante cerca de vinte minutos, apresentando principalmente peças instrumentais tradicionais senegalesas<sup>58</sup>. Ao final da apresentação, um de seus membros tomou o microfone e se dirigiu ao público majoritariamente negro do evento. Sua fala teve forte tom de incentivo à valorização e mobilização dos imigrantes negros em torno de sua herança cultural de matriz africana, pregando uma união em torno dessa causa não só entre haitianos e senegaleses, mas também com a

---

<sup>55</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8ISK4sNFFrQ>>, acesso: 09/10/2017.

<sup>56</sup> A apresentação de Lobodja pode ser vista em no Youtube: <<https://www.youtube.com/watch?v=f0GNuMP1uS0>>, acesso em 16/01/2018.

<sup>57</sup> Sabar é o nome dado ao principal tipo de tambor utilizado na música tradicional senegalesa, e também nomeia um estilo de música.

<sup>58</sup> Parte da apresentação pode ser vista em: <<https://www.youtube.com/watch?v=h2lOIXKEQXY&feature=youtu.be>>, acesso em: 21/02/2018.

população afro-brasileira, reforçando nessa ocasião a existência de um parentesco ancestral rompido pela experiência da escravidão. A participação musical do grupo Sabar na confraternização haitiana em questão permitiu-me evidenciar como a música (senegalesa e, portanto, africana) constitui-se como meio de identificação entre senegaleses e haitianos, transcendendo fronteiras nacionais e reconhecendo posições sociais e culturais semelhantes entre dois grupos migrantes (CONNELL & GIBSON, 2003, p. 186). A importância de questões raciais, da diáspora africana e a memória do tráfico de escravos, na existência do sentimento de fraternidade entre haitianos e senegaleses também pode ser compreendida a partir da percepção de Averill sobre os imigrantes haitianos:

No caso haitiano, os imigrantes se relacionam intimamente não só com a sociedade anfitriã, a sociedade que eles deixaram para trás e a diáspora Haitiana mas com outra entidade transnacional, a diáspora Africana, encontrando pontos comuns com essa entidade maior. (AVERILL, 1994, p. 253-254)<sup>59</sup>

Outros eventos etnografados durante a pesquisa também reforçaram a constatação da proximidade e solidariedade existente entre imigrantes haitianos e senegaleses na sua condição de imigrantes negros e da significância de sua presença no RS, algo não só verificado em suas próprias iniciativas - como as descritas acima - mas também como uma percepção da sociedade anfitriã. O evento "IH, Migrei", realizado no dia 1º de junho no Centro Cultural Vila Flores, bairro Floresta em Porto Alegre, foi uma iniciativa realizada pelo grupo "Utopia Followers", formado por alunos do Colégio Marista Rosário. Conforme sua descrição em página da rede social Facebook<sup>60</sup>, o evento foi pensado com o intuito de auxiliar imigrantes em diversos sentidos (aulas de português, oficinas de treinamento para entrevistas de emprego e confecção de currículos), exibir relatos anônimos de imigrantes sobre casos de racismo e as dificuldades de viver em outro país e, principalmente, apresentar suas culturas para a sociedade local. Na cobertura da imprensa, termos como "intercâmbio cultural", "integração" e "interação cultural" eram destacados.

Entrevistado pela equipe de reportagem do jornal Diário Gaúcho, Alix comunicou seus planos de lançar um CD e comentou sobre a relação com os imigrantes proposta pelo evento: "É

---

<sup>59</sup> Traduzido de: In the Haitian case, immigrants relate intimately not only to a host society, the society they left behind, and the Haitian diaspora, but to another transnational entity, the African diaspora, finding commonalities with this larger entity.

<sup>60</sup> Disponível em: <<https://pt-br.facebook.com/projetoihmigrei/>>, acesso em: 15/01/2018.

a primeira vez que um evento mostra o outro lado do imigrante, aspectos positivos e culturais, não nos colocando como 'coitados'”<sup>61</sup>. A representação da cultura no evento foi realizada através da gastronomia (comidas típicas do Senegal e do Haiti) e da música (apresentação de artistas haitianos e bandas formadas por estudantes do colégio).



Belgarde, Alix, Kelvin e eu, em foto de reportagem dos jornais Zero Hora e Diário Gaúcho sobre o evento IH, Migrei. (Foto: André Feites/ZH)

A atração musical principal do evento foi Alix Georges, que pela primeira vez apresentou-se tocando com "*full band*", como ele mesmo gosta de dizer. Foi em função desse desejo de Alix e do conhecimento de que era um evento que envolvia a comunidade senegalesa que convidei Kelvin para participar de nosso show (o tema de seu projeto de pesquisa, como aluno do mestrado em etnomusicologia da UFRGS, envolverá os músicos senegaleses no RS). Alix avisou que havia convidado um tecladista haitiano (destacou que tocava bem o *konpa*) para participar, chamado Osmy Belgarde. Por havermos ensaiado somente uma vez na casa de Alix, sem a presença de Belgarde, a apresentação teve um caráter de improvisado. Tocamos dois reggaes compostos por Alix, "Eu gosto do Brasil" e "Ayisyen kite lakay (Fuga de cérebros)", além do *medley* haitiano, com a participação de Kòbòy<sup>62</sup>. A letra de "Eu gosto do Brasil" traz diversas mensagens relativas à condição dos imigrantes haitianos no Brasil e também à entidade

<sup>61</sup> Disponível em: <<http://diariogaucha.clicrbs.com.br/rs/dia-a-dia/noticia/2017/06/evento-criado-por-alunos-da-capital-aproxima-imigrantes-por-meio-da-musica-e-da-gastronomia-9807796.html>>, acesso em: 15/01/2018.

<sup>62</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NfDTojJOA4s&list=UUrkuY22YKRi7MB4ue7VUzxA>, acesso em: 26/01/2018.

transnacional da diáspora Africana anteriormente referida por Averill (AVERILL, 1997, p. 253-254):

*Com licença, cheguei na tua casa  
Obrigado por ter me recebido  
Não importa, quem quer seja  
Não importa, que eu sou de lá*

*O que importa veio pra cá  
Pra estudar, buscando uma vida  
Sou haitiano, tu é brasileiro  
Somos amigos, parceiro, guerreiro*

*Somos guerreiros latinoamericanos  
Africano meu irmão  
Eu gosto de ti, tu gosta de mim  
Vamos fazer conexão*

O público, formado em sua maioria por brasileiros, respondeu com entusiasmo à apresentação de Alix, que buscou interagir com o mesmo, com perguntas como "Quem aqui é gremista? Quem é colorado?". Durante a música "Eu gosto do Brasil", Alix também convocou a participação das pessoas presentes, para cantar o refrão, de forma responsorial, uma rotina que se repetiu em virtualmente todas as performances que pude presenciar. Notei como o grupo de estudantes responsável pela organização aproximou-se de Alix e atuou como coro, com o auxílio de outros membros da plateia:

*Alix - Eu gosto do Brasil!  
Coro - Brasil!  
Alix - O Brasil gosta de mim!  
Coro - Haiti!*

Ao final da última música, Alix ensaiou os primeiros versos do "Canto Alegretense", em português, e obteve efusivas manifestações de entusiasmo da plateia. Além de Alix, apresentaram-se também Komandan Kòbòy e o conjunto vocal Replay, liderado por Dady Semalè e composto por Sivil Vag, Saintanes Cadeus e Guiteau Sudest <sup>63</sup>. Executando algumas canções de sua autoria, Dady liderou a performance do conjunto cantando sobre bases pré-

---

<sup>63</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BMs3XXUfLJY&feature=youtu.be>>; acesso em: 25/02/2018.

gravadas, tomando a dianteira do grupo, perto do público, enquanto os demais faziam o papel de *backing vocals*: cantavam o refrão e outros trechos da música, por vezes inserindo interjeições como "*Konpa!*", "*Se Replay la!*", e "*Dady Semalè*". O cuidado de todos integrantes com a aparência era notável: sua vestimenta incluía o uso de itens como óculos escuros, correntes e jóias. A importância conferida à apresentação pode ser notada pelo contentamento ao conversar com Dady e demais artistas haitianos após a performance, que me pediram os vídeos e fotos realizadas para divulgarem no Facebook e no Whatsapp.



O conjunto Replay em ação no "Ih!, Migrei": Dady, Kòbòy, Cadeus, Guiteau Sudest e Sivil (da esquerda para a direita). (Fonte: arquivo pessoal do autor)

O último evento que desejo apresentar nesta seção, que também contou com a presença de imigrantes haitianos e senegaleses, foi o “Sarau dos Imigrantes e Refugiados - memórias, palavras e sons”, promovido pelo Memorial da Justiça do Trabalho no RS (MJT-RS) no dia 18 de setembro de 2017. Os servidores do Memorial responsáveis pela organização do Sarau contrataram formalmente Alix como atração musical do evento. Alix incluiu eu e Extenson no contrato, cujo cachê foi balizado de acordo com a tabela da Ordem dos Músicos do Brasil (R\$ 396,34 por músico). O evento, realizado dentro do próprio MJT-RS, contou com um público de cerca de quarenta pessoas, boa parte servidores públicos da própria instituição. Os haitianos

estavam representados por Alix e Extenson, e os senegaleses compareceram em uma comitiva de cinco pessoas: uma assistente social brasileira que trabalha com a ADSPOA, o vice-presidente da associação, Omar Mourid, e mais três imigrantes.

O sarau organizou-se intercalando música, depoimentos dos imigrantes, perguntas do público e leitura de trechos de processos jurídicos que retratavam crimes e dificuldades enfrentadas pelos imigrantes no mundo do trabalho. Uma das primeiras perguntas feitas pelo público foi um pedido para apresentar um pouco da música haitiana. Antes de começarmos o *medley* haitiano, Alix fez questão de ressaltar que a música haitiana é muito dançante, animada, como os ritmos do Caribe, e possui forte influência da cultura africana em sua formação. Alix e Extenson falaram brevemente sobre suas experiências de migrantes no Brasil, e, a convite de Alix, fiz uma pequena descrição da pesquisa em andamento. Um dos momentos mais significativos do evento aconteceu quando um dos imigrantes senegaleses, Serigne Banba Toure, perguntou para Alix porque os haitianos não formavam uma associação que ajudasse os imigrantes recém-chegados e promovesse ações de diálogo com a sociedade brasileira em nome dos imigrantes haitianos - como a ADSPOA faz pelos imigrantes do Senegal. A explicação de Alix ressaltou dificuldades de integração fundamentadas na história haitiana, salientando aspectos de religiosidade e diversidade étnica, em uma resposta que nas entrelinhas reconhecia o islamismo como força agregadora na comunidade senegalesa:

Alix respondeu: ‘Os haitianos, os escravos, africanos escravizados, quando vieram pro Haiti, eles vieram de diferentes lugares da África...então cada um tinha sua religião, sua crença...eles eram de diferentes etnias, falavam línguas diferentes...então quando eles chegaram no Haiti a experiência que uniu eles foi a escravidão...Mas depois da Revolução Haitiana, acabou a escravidão, e então tinham essas diferenças, ainda’... (Diário de campo, 19/09/2017)

A resposta de Alix também se assemelha à colocação de Averill sobre a centralidade da questão diaspórica na concepção dos haitianos sobre si mesmos:

Os haitianos se concebem como um povo duplamente deslocado, uma diáspora dentro de uma diáspora. Eles são descendentes de Africanos que foram deslocados pelo tráfico de escravos, e que então se reconstituíram em uma nova

nacionalidade (e estado-nação) Africana multi-étnica para ser dispersados novamente pela pobreza e instabilidade política. (AVERILL, 1994, p. 254)<sup>64</sup>

Ao longo do ano, Alix me relatou diversas dificuldades de organização da AHRS. Em alguns momentos, suas atividades eram suspensas em função de desentendimentos entre alguns imigrantes. Alix também me confidenciou que, por estar no Brasil há mais tempo e ocupar uma posição social diferente da maioria dos imigrantes haitianos (um emprego melhor que o da maioria dos haitianos, uma namorada brasileira, amigos brasileiros, uma carreira artística), tinha a impressão de que por vezes era visto com inveja, considerado egoísta, alguém que estava à parte dos reais problemas enfrentados pela maioria dos imigrantes. Embora não tenha falado diretamente sobre essas questões em sua resposta a Banba, minha experiência acompanhando Alix e o grupo diaspórico haitiano em Porto Alegre tendeu a confirmar essa situação. Outra pergunta dirigida a Alix tem pertinência na presente análise por ligar-se a questões de preconceito racial. Um brasileiro perguntou-lhe se ele havia sido vítima de racismo e se achava que a sociedade brasileira era racista, ao que Alix respondeu:

Olha essa questão do racismo, é...é uma coisa engraçada...porque o imigrante haitiano que chega aqui, que é negro, não conhece racismo...então ele chega aqui e tem algumas coisas que ele não entende, que ele não sabe porque...no início ele não consegue entender...mas com o tempo ele 'Ah...isso aqui então é racismo'...ele começa a entender. (Pausa) Mas o que que ele vai fazer...isso existe em todo mundo, não é só aqui. No Brasil tem gente que é racista e gente que não é racista. (Diário de campo, 19/09/2017)

Mesmo que ao final a fala pareça ter assumido um tom apaziguador, a denúncia de racismo por parte de imigrantes negros na sociedade brasileira e do ineditismo da experiência de ser visto como um "outro" a partir da cor da pele foi evidente, e posteriormente reforçada tanto na fala da comitiva da ADSPOA quanto nos trechos de processos jurídicos lidos por servidores do MJT-RS que evidenciaram inúmeras situações de injustiça e exploração vividas por imigrantes negros no estado.

---

<sup>64</sup> Traduzido de: Haitians conceive of themselves as a people twice displaced, a diaspora within a diaspora. They are descendants of Africans who were displaced by the slave trade, who then reconstituted themselves into a new multi-ethnic African nationality (and nation state), and who were dispersed again by poverty and political turmoil.



Extenson, Alix e eu no Sarau dos Imigrantes e Refugiados – “Memórias, palavras e sons”, no MJT-RS, 18/09/2017.

(Fonte: página do MJT-RS na rede social Facebook)

A partir de minhas participações e observações nos eventos promovidos por artistas ou por associações de imigrantes haitianos, assim como de diversos depoimentos concedidos por meus colaboradores, considero possível perceber um significativo nível de ambivalência no sentimento e opinião dos artistas imigrantes haitianos em relação a união dos mesmos como uma coletividade, principalmente no que toca o contexto portoalegrense. Alguns, como Alix, colocam questões religiosas como fatores centrais na divisão e falta de coesão, alegando em muitos casos gente “de igreja” não se relaciona bem com aqueles que não frequentam as mesmas. As dificuldades de reunir um número significativo de artistas haitianos nos eventos realizados por Alix também são imputadas à diferença entre sua situação atual e seu contexto migratório e aquele da maioria dos haitianos (o “boicote” à sua pessoa corrente entre muitos imigrantes haitianos foi parcialmente confirmada por alguns colaboradores). Silo, outro artista imigrante haitiano, contou em entrevista em fevereiro de 2018 sobre como a AHRS cessou suas atividades há meses, e comentou também que os esforços de organização em torno da comunidade nunca obtiveram sucesso por longa duração: “uma coisa eu já sei, haitiano é muito difícil fazer uma coisa junto...” (ALDOFFE, Silton 06/02/2018).

A contextualização social, demográfica, política e econômica realizada no início do capítulo, assim como algumas das discussões realizadas a partir da descrição etnográfica dos

eventos nos quais estive presente (como observador e/ou músico colaborador) permitem que se estabeleça uma compreensão inicial do contexto social do qual fazem parte os artistas imigrantes que formaram o grupo de interlocutores da pesquisa. As ocasiões descritas também reforçam a importância de uma dimensão musical no encontro cultural e na constituição da identidade haitiana, tanto nos eventos promovidos pelos imigrantes quanto naqueles cuja iniciativa foi de setores da sociedade anfitriã. Enquanto em um contexto sensivelmente diferente em muitos sentidos, o musicar dos artistas imigrantes haitianos aqui examinado apresenta semelhanças consideráveis à descrição de McAllister sobre a recriação do *Rara*<sup>65</sup> pela diáspora haitiana nos EUA. O *Rara* é performance ritual em movimento (LANDIES, 2008, p. 10): derivado do *vodou*, materializa-se como prática sonoro-performática de segmentos populares e rurais no Haiti. Entre o fim do Carnaval e a Semana Santa, as *bann rara* (bandas de *Rara*) ligadas a localidades específicas tomam as ruas em vestes coloridas elaboradas, marchando ao som de instrumentos específicos como a *vaksin*, a *koné* e o *graj*, entoando canções cujas procedências vão de fórmulas religiosas tradicionais do *vodou* até canções recentemente compostas, em que destacam-se aquelas com conotação política frequentemente carregadas de duplos significados, ironias e linguagem de teor sexual. (Cf. LARGEY, 2008, p. 154).

A recriação do *Rara* na diáspora é avaliada pela autora como sendo uma importante forma de realização de "valores de comunidade, resistência, nacionalismo e orgulho étnico, e solidariedade racial através da forma performativa da canção, da dança e da celebração" (MCALLISTER, 2002, p. 207). No contexto pesquisado, artistas como Alix Georges e Poony Btag, apesar de não terem experiência como participantes do *Rara* no Haiti, já manifestaram o desejo de um dia poder recriar essa prática cultural popular haitiana. Esse indício de recriação de um ritual ancorados na cultura popular do Haiti demonstrou-se em minha experiência de campo como uma intenção de integração dos haitianos no RS, e apresentação de sua cultura nacional – uma forma de realização de valores de comunidade como sugerido por McAllister no contexto norte-americano. O capítulo seguinte terá como eixo narrativo e analítico o início de minha incursão como músico colaborador nesse meio, a partir da construção de uma relação de

---

<sup>65</sup> *Rara* é o nome de um ritual religioso derivado do *vodou*, materializada como prática sonoro-performática pelos segmentos populares no Haiti, é segundo Landies performance ritual em movimento (LANDIES, 2008, p. 10). Entre o fim do Carnaval e a Semana Santa, as *bann rara* (bandas de *rara*) ligadas a localidades específicas tomam as ruas em vestes coloridas elaboradas, marchando ao som de instrumentos únicos como a *vaksin*, a *koné* e o *graj* (boa parte construída de forma artesanal) e entoando canções cujas procedências vão de fórmulas religiosas tradicionais do *vodou* até canções recentemente compostas em que destacam-se aquelas com conotação política, frequentemente carregadas de duplos significados, ironias e linguagem de teor sexual. (Cf. LARGEY, 2008, p. 154)

colaboração musical com Alix Georges.

## 2. *Haïti Cherie, fòk mwen te twouve w pou m te kap apresye w* (Haiti querido, eu precisei te encontrar para poder te apreciar): o musicar de Alix Georges

*“Music is central to the diasporic experience, linking homeland and hereland with an intricate network of sound. Whether through the burnished memory of childhood songs, the packaged passion of recordings, or the steady traffic of live bands, people identify themselves strongly, even principally, through their music.”*

*Mark Slobin*

*“These musics - these world musics - are all dependent on travel and global patterns of consumption for their current shapes, and a great deal of their power lies in the diasporic connections that they make explicit through their sonic footprints.”*

*Timothy Rommen*

O título deste capítulo faz um trocadilho com um dos versos da canção “Haïti Cherie”, e foi escolhido em função da importância da canção durante todo meu caminho etnográfico. Na letra original, em vez do verbo *twouve* (encontrar), está o verbo *lese* (deixar) – ao contrário da reversão de perspectiva implícita no verso original, pois para mim foi necessário encontrar o Haiti dentro do RS. Tal peça é extremamente significativa do sentimento de identidade nacional haitiano na diáspora (ou no exílio), e emblemática do ato de migrar de forma geral, pois retrata como a visão sobre o país por parte daqueles que o deixam é frequentemente alterada por essa experiência. Como será discutido ao longo do trabalho, assim também sucedeu com Alix Georges. Meu primeiro encontro com Alix para conversar sobre minhas intenções de pesquisa foi marcado por uma negociação conjunta de uma relação de pesquisa pautada na reciprocidade e com caráter participativo e colaborativo. Sendo ele próprio um ex-estudante de pós-graduação no mestrado em Administração na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), tinha suficiente conhecimento do funcionamento do mundo acadêmico e já havia passado por situações como a que eu me encontrava como mestrando, além de ter contribuído como colaborador para muitos pesquisadores brasileiros.

Como ressaltado na introdução, era impossível ignorar a assimetria colocada de antemão em nossa relação, que reproduzia estruturalmente um paradigma muito conhecido na antropologia (de um lado, o pesquisador branco, do outro, o pesquisado negro). Em troca da colaboração de Alix como interlocutor da pesquisa e de sua ajuda para me inserir nesse meio, me

apresentando a outros artistas imigrantes haitianos, eu sugeri retornos em duas frentes: como pesquisador, me comprometi a dar visibilidade à produção musical dele e dos demais artistas imigrantes haitianos, a atuar como mediador em possíveis diálogos com instâncias midiáticas e institucionais e a valorizar o aporte dos imigrantes haitianos à diversidade cultural no âmbito acadêmico; como um músico com razoável inserção no meio profissional portoalegrense, me coloquei à disposição para participar "musicalmente", gravando, tocando e buscando espaços de performance e divulgação para suas músicas e também para as dos futuros colaboradores de pesquisa.

Nessa primeira conversa, Alix também revelou algo que me surpreendeu. Respondendo minhas perguntas sobre músicas haitianas e sobre o *Rara*, Alix comentou que, antes de sua vinda para o Brasil, tinha pouco envolvimento e conhecimento da cultura popular haitiana e suas músicas – vinha de uma família cristã de classe média baixa da cidade de Marchand-Dessalines. Somente após a experiência da migração e da vida na diáspora que Alix voltou seu olhar com curiosidade para a cultura do povo haitiano, principalmente em função de que no Brasil era esperado que ele, como haitiano, demonstrasse conhecimento da cultura haitiana – algo para o qual se sentia despreparado. Como discutirei no último capítulo, essa clivagem provocada pela condição diaspórica na relação de Alix com a cultura haitiana está relacionada a conceituações êmicas importantes sobre a situação social e cultural do país, e que transparecem não só no seu musicar mas também no de outros artistas imigrantes haitianos.

O prosseguimento imediato do trabalho de campo se deu através de uma rotina regular de encontros com Alix. Semanalmente, eu caminhava com meu violão até o Hotel Ritz, uma pensão estudantil na rua André da Rocha, centro histórico de Porto Alegre. Esse local, logo percebi, abrigava um significativo número de imigrantes haitianos e senegaleses. Durante os meses antes de Alix se mudar, me reuni diversas vezes com ele e outros imigrantes haitianos, artistas ou não, em seu pequeno quarto ou nas salas de estar do Ritz. Nosso objetivo era montar um repertório a partir das escolhas de Alix para realizar um show em alguma casa noturna da cidade. Através de numerosos ensaios, *jam sessions*<sup>66</sup> e conversas, desenvolvemos musicalmente nossa relação de pesquisa, que atendia ao propósito duplo de tentar colaborar com a carreira artística de Alix e etnografar o musicar do artista haitiano ativo há mais tempo em Porto Alegre.

---

<sup>66</sup> Esse era o termo utilizado por Alix para descrever as ocasiões em que tocávamos músicas de forma mais ou menos improvisada e com a participação de outros cantores/músicos. De acordo com ele, o termo também é usado frequentemente no Haiti.

### 2.1. *Jammin' at the Ritz* com o “*medley haitiano*”

Os ensaios com Alix abriram caminho para o encontro com um repertório de canções muito diversificado. As canções sugeridas por Alix tinham diversas procedências nacionais e eram cantadas em diversas línguas: em português, músicas brasileiras como sambas (de Demônios da Garoa a Jorge Ben) e composições de Alix, como "Eu gosto do Brasil"; em francês, músicas francesas como as que ele denominava de *chansonnettes françaises*, canções *pop* contemporâneas por artistas de países francófonos como Argélia e Canadá (além da própria França) e composições suas como o zouk "Elle est"; em *kreyòl*, diversas músicas populares haitianas, perpassando os estilos conhecidos como *konpa*, *mizik rasin* (música de raiz) e *mikiz twoubadou* (música de trovador) e também algumas de suas composições como "Ayisyen kite lakay (Fuga de cérebros)". Embora com menor frequência (mas igual desenvoltura), a língua inglesa também aparecia em diversos momentos: em versos ocasionais, em trechos improvisados em um estilo que evocava lembranças do hip hop e curtas interjeições em inglês ("Ok!", "Yeah!") em muitas das canções que compunham o repertório.

Muitas das primeiras canções que Alix sugeriu para construirmos nosso repertório tinham uma relação muito próxima com o Haiti. A primeira e mais significativa dessas foi "Haïti Cherie", apresentada para mim em versão do cantor negro norte-americano Harry Belafonte. De ascendência jamaicana e martinicana, Belafonte participou do “Civil Rights Movement” nas décadas de 1950 e 1960 e do movimento contra o apartheid na África do Sul. Foi um grande ícone afro-americano da música caribenha no início da segunda metade do século XX, tendo atingido popularidade internacional e difundido diversos gêneros musicais caribenhos como o calypso. Seu ativismo político também se intersecciona com a história haitiana em um âmbito musical, por ter participado da campanha "Americans for Manno", movimento artístico contra a prisão do cantor haitiano Manno Charlemagne<sup>67</sup> pelo governo da junta militar em 1991.

A canção é baseada em um poema intitulado "Souvenir d'Haïti", datado de 1920 e de autoria do músico, compositor e poeta haitiano Othello Bayard. Escrito em crioulo haitiano durante a primeira ocupação norte-americana do Haiti (1915-1934) - fato que por si só denota um caráter de resistência e orgulho nacional – o poema é uma das primeiras manifestações do movimento *indigène*, um chamado à população haitiana de viés nacionalista e folclórico, liderado

---

<sup>67</sup> Na década de 1990, Manno seria eleito prefeito de Porto Príncipe.

por intelectuais do país em um embate frontal contra as influências norte-americana e francesa sobre a cultura haitiana. De acordo com o etnomusicólogo norte-americano Gage Averill, esse movimento nasceu de uma reação "contra-hegemônica" à ocupação do país, e se constituiu como uma afirmação política e cultural face à mesma, ao preconceito racial e à dominação de classe exercida por uma elite nacional vista como colonizada e eurocêntrica, enfatizando uma herança cultural africana e argumentos de autenticidade racial negra da cultura popular (AVERILL, 1997, p. 42). A canção viria a se tornar a partir de então uma espécie de hino não-oficial do país, e evoca fortemente o sentimento nacionalista através das imagens de saudade da pátria, evocando uma noção de diáspora/exílio, e de exaltação das virtudes da terra e do povo. Constitui, portanto, um notável exemplo do “nacionalismo romântico” e da nostalgia que Connell e Gibson identificam nas canções populares haitianas associadas à imigração, “invocando visões populistas de modos de vida idílicos e comunidades harmoniosas” (CONNELL & GIBSON, 2003, p.163), como pode ser percebido a partir de seus versos iniciais<sup>68</sup>:

Ayiti cheri pi bon peyi pase ou nanpwen  
Fòk mwen te kite w pou mwen te kapab konprann valè w  
Fòk mwen te lese w pou m te kap apresye w  
Pou m santi vrèman tout sa ou te ye pou mwen

Haiti querido, nenhum país é mais belo que você  
Eu precisei te deixar para ser capaz de compreender teu valor  
Eu precisei te deixar pra poder te apreciar  
Para sentir de verdade tudo o que você significa para mim

"Haïti Cherie" veio a se tornar uma peça fundamental em nosso repertório, a primeira do *medley* de três canções haitianas que foram executadas em diversos contextos: ensaios com outros artistas haitianos, o show de Alix realizado no Comitê Latino-Americano, o Dia da Integração Haitiana em Porto Alegre, e inclusive tema de uma entrevista que vim a conceder a Junior Mortimer (o dono do Zokot Studio, explorado com mais detalhe subcapítulo 2.3 e no capítulo 4) para explicar meu interesse pelos artistas haitianos – em uma interessante inversão de papéis. Através de sua letra, e da intensidade da carga emotiva que podia ser aferida em sua performance por Alix e outros artistas haitianos com quem toquei, foi possível formar uma compreensão da importância do sentimento nacionalista e da relação próxima da canção com a

---

<sup>68</sup> A tradução das letras das músicas citadas no trabalho foram gentilmente feitas por Alix.

condição diaspórica, fenômeno que tem grande importância na formação histórica e cultural dos haitianos e que cria novos desdobramentos no contexto da imigração haitiana ao Brasil.

De forma sugestiva, essa mesma canção também foi utilizada por Alix quando ele trabalhou como professor de crioulo haitiano em um curso para servidores da Secretaria da Saúde de Porto Alegre, conforme me relatou sua amiga Fabiana, servidora do órgão, em um de nossos ensaios, no qual mostramos para ela nossa versão de "Haïti Cherie" com ritmo de bossa nova. O grande influxo de haitianos doentes ou necessitados de assistência médica - e sem conhecimento de português - nos postos de saúde da capital tornou necessário o treinamento de seus funcionários em um nível básico da língua haitiana. O uso da canção em sua atividade como professor de *kreyòl* demonstrou assim uma dimensão musical de sua agência no contexto da imigração haitiana no RS.

A segunda canção do *medley* haitiano é a canção "Je vais", do cantor e compositor haitiano Tonton Bicha. A música de Bicha se enquadra dentro do gênero de música popular haitiana denominada *mizik twoubadou*. Segundo Manuel & Largey, os *twoubadou* podem ser atualmente encontrados em restaurantes, nas praias e mesmo em recepções nos aeroportos haitianos, performando canções populares, folclóricas ou mesmo o mais recente sucesso norte-americano, denotando, portanto, uma abertura cosmopolita a repertórios estrangeiros (MANUEL & LARGEY, 2016, p. 156). As origens desse gênero musical estão intimamente associadas à migração laboral de haitianos no séc. XIX:

Os trovadores se apresentam em pequenos grupos, normalmente contendo um ou dois violões, um par de maracas ou um *graj*, um *tanbou* e um lamelofone grande de três ou cinco lâminas chamado *manibula*, *maniba* ou *malimba*, dependendo da região geográfica. Como destaca Gage Averill, apesar do desenvolvimento relativamente recente da *mizik twoubadou* no Haiti, a maioria dos haitianos assume que o gênero é nativo, presumivelmente em função de sua associação com músicos rurais (e pobres). Derivada das tradições *guajiras* de Cuba e relacionada à tradição musical *jíbaro* de Porto Rico, a música *twoubadou* foi trazida por haitianos cortadores de cana-de-açúcar itinerantes que viajam para Cuba para trabalhar na colheita. (Ibid., p. 157)<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> Traduzido de: Troubadours perform in small ensembles, usually featuring a guitar or two, a pair of maracas or a *graj*, a *tanbou*, and a large lamellaphone with three to five keys called *manibula*, *maniba*, or *malimba*, depending on the geographic region. As Gage Averill points out, despite the relatively recent development of *mizik twoubadou* in Haiti, most Haitians assume that the genre is indigenous, presumably because of its association with the rural (and poor) musicians. Derived from the *guajiro* traditions of Cuba and related to the *jíbaro* musical tradition of Puerto Rico, *twoubadou* music was brought by itinerant Haitian sugarcane cutters who traveled back and forth to Cuba to harvest the seasonal crop.

A canção que finaliza o *medley* é "Ti pouchon", do cantor e compositor haitiano Toto Nécessité, de disco homônimo datado de 1982. Cantor extremamente popular no Haiti (e que como muitos recentemente converteu-se ao protestantismo evangélico), Toto é um dos expoentes do gênero de música popular que é comumente citado como o mais representativo do país, o *konpa*. Sobre a importância do gênero na música popular haitiana, Averill comenta: "Já em 1957, o *konpa-dirèk* era considerado o estilo mais popular do Haiti, e impôs um paradigma dominante na música popular haitiana por trinta anos. Se tornou uma obsessão urbana nacional, substituindo o *mereng* como a dança típica haitiana" (AVERILL, 1997, p. 80-81)<sup>70</sup>.

Esse "*medley* haitiano" nasceu em um momento particularmente significativo do trabalho de campo e da interação com Alix e outro imigrante haitiano, Alfonse, em uma das tardes de ensaio no Hotel Ritz. Neste dia pude observar e participar de um musical improvisado, com músicas populares haitianas cantadas em quatro línguas (*kreyòl*, francês, português e inglês), e em meio ao qual cadeira, mesa e o próprio corpo dos participantes foram transformados em instrumentos percussivos enquanto memórias de suas vidas no Haiti eram resgatadas através da música. Meu diário de campo guarda o momento preciso em que Alix sugeriu essa agrupação musical a partir de uma "*jam session*" realizada por Alix, Alfonse e eu<sup>71</sup>. A tarde começou com a audição de músicas populares haitianas que se nutriam da cultura e religiosidade popular do *vodou*, como a *mizik rasin* e *mizik angaje*:

Cheguei no hotel às 14h da tarde. Subi para o quarto de Alix e encontrei ele e Alfonse escutando uma música em que percebi percussão (tambores) e vocais. Alix me contou que eles estavam escutando umas músicas haitianas e que Alfonse tinha vindo lhe pedir para passar algumas músicas para ele, em um pendrive, acredito. Alix logo me chamou atenção para a música "Olha isso", dizendo que antes de vir pro Brasil não ouvia, não valorizava aquelas músicas. Sem ter certeza, poderia dizer que parecia muito música de caráter ritual, religioso, talvez relacionada à prática do *vodou*. (...) Em meio à escuta, Alfonse e Alix começaram a percutir e movimentar o tronco superior, a dançar sentados. A tônica desse encontro foi a interação entre Alix e Alfonse, e como pude evidenciar (tal como no estúdio de Poony com mais haitianos) a partilha de uma intimidade musical ligada às músicas haitianas, impulsionada por um sentimento de identidade nacional fortalecido na diáspora. (Diário de campo, 24/04/2017)

---

<sup>70</sup> Traduzido de: By 1957, *konpa-dirèk* was considered the most popular style in Haiti, and it imposed a dominant paradigm on Haitian popular music for thirty years. It became a national urban obsession, replacing the *mereng* as the typical Haitian dance.

<sup>71</sup> Disponível em: <<https://soundcloud.com/caita-ms/ensaio-com-alix-e-alfonse/s-LBIM0>>, acesso em 20/02/2018.

Em meio a esse efusivo musicar, o diário registra a performance de "Je vais" e "Ti pouchon", e sua união à "Haïti Cherie" sugerida por Alix<sup>72</sup>:

Avançamos bastante em termos de repertório, incluindo algumas canções haitianas como "Ti pouchon" (música dos anos 1980 do cantor Toto Nécessité), música que Alfonse comentou que seu pai costumava cantar do início ao fim. Notei um inegável sentimento de felicidade em Alix e Alfonse ao cantar essa música. (...) Outra música importante adicionada, que Alix já havia me mostrado e que também rendeu muita improvisação entre eles foi "Je vais", um exemplo de *mizik twoubadou*, e que, se não me engano, tem letra satírica sobre uma história de prostituição. Como na versão original, do artista Tonton Bicha, Alix e Alfonse alternavam os versos do refrão entre si. Essa música havia sido lembrada por Alfonse cantando a melodia, e após cantá-la Alix sugeriu juntá-la com "Haïti Cherie" e com "Ti pouchon". (Diário de campo, 24/04/17)

Como em outros momentos, essas interações musicais pareciam despertar desejos, projeções e vontades: de criar bandas, de fazer música junto, de compor, de gravar. Destaco a lembrança emocionada de Alfonse, mencionando a ligação pessoal da canção "Ti pouchon" com seu pai, que costumava cantá-la frequentemente. Em outro encontro, ele havia mencionado ter sido percussionista em uma *bann rara* (uma banda de *Rara*) no Haiti, e ao final desse ensaio manifestou alguns desejos relativos à música: falou que deveríamos formar uma banda, e que ele tinha vontade de gravar uma música no estúdio que Poony Btag estava construindo em Canoas, mas não podia pagar o preço que Poony cobrava.

Como Alfonse, o próprio Poony, em outra tarde de "jam session" haitiana, confessou suas aspirações musicais após tocarmos diversas músicas (incluindo a composição de Poony "God is life"):

Poony fez questão de afirmar duas ou três vezes que era artista no Haiti, famoso. Em determinado momento de pausa na jam, com seu iPhone 6 me mostrou seu clipe mais visualizado (mais de 7.000 visualizações). Um hip hop em crioulo com participação de outros MCs famosos do Haiti, parecia contar uma narrativa de amor e adultério, falando de homens e mulheres. Durante a jam, Poony fez uma transmissão ao vivo no Instagram, tirou fotos e fez vídeos. Manifestou o desejo de ficar famoso no Brasil, disse que quer trabalhar para isso. Revelou que quer, juntamente com Alix, trazer o carnaval haitiano para Porto Alegre, e também formar um *Rara*. Deu a entender que Alix tem muitos contatos e isso vai abrir portas para os trabalhos artísticos dele. Está com um estúdio no bairro onde mora em Canoas, Niterói, e ao longo do encontro já deixamos combinado que irei lá gravar guitarras e violões. (Diário de campo, 10/02/2017)

---

<sup>72</sup> Disponível em: <<https://soundcloud.com/caita-ms/medley-haitiano-com-alix-e-alfonse/s-oC3ST>>, acesso em 20/02/2018.

Para alcançar a fama no Brasil, Poony demonstrou estar disposto a ser musicalmente versátil. Ao perguntá-lo se sua especialidade era o hip hop, ele respondeu: "Hip hop, R&B, se precisar eu canto sertanejo!" (Diário de campo, 10/02/2017). A disposição e o desejo de perseguir uma carreira profissional no negócio da música em um novo país é constância entre os artistas imigrantes haitianos com quem fiz a pesquisa. Ao mesmo tempo, para produzir sua subsistência, se faz necessário que trabalhem em outras atividades (como vendedor ambulante, auxiliar de limpeza, frentista, operário, etc). O detalhe da fala de Poony, fazendo referência a um gênero de música popular com sucesso comercial de escala nacional, o sertanejo, serve como exemplo da situação apontada por Stokes sobre característica das práticas musicais de migrantes e refugiados:

Migrantes e refugiados podem se identificar com os gêneros populares produzidos pelo grupo dominante, especialmente se esses têm pontos sentimentais de conexão com um mundo rural imaginado e uma ordem moral não corrompida (...) ou se materializa aspirações de participação em uma vida urbana de alto nível (...) ou, mais simplesmente, se é a única forma de continuar atuando como músico profissional. (STOKES, 1994, p. 18)<sup>73</sup>

A principal maneira que Poony achou para continuar atuando como profissional no ramo da música no Brasil foi através da construção de um estúdio em Canoas. Com o estúdio, Poony busca complementar sua renda através da gravação e produção de músicas para haitianos e brasileiros – além de gravar suas próprias músicas. Após sua chegada ao Brasil, Poony já lançou oficialmente duas novas músicas (e tem muitas outras prontas ou em fase de pré-produção), a já referida "God is life" e "Le Police". A segunda canção, definida por Poony como um *rap kreyòl*, conta com a colaboração de dois amigos, artistas haitianos que circulam na diáspora norte-americana: Scraggy, que vive no Canadá, e DP DRE, que vive no Haiti mas realiza shows nos EUA. Divulgou-as intensamente em suas redes locais e transnacionais através da internet: no Facebook, no WhatsApp, no Youtube e no site Dynasty Haiti<sup>74</sup>, site de hospedagem de músicas mais popular do Haiti. Na seção seguinte descrevo minha primeira incursão ao Btag Studio P.Swark, junto com Alix e outros artistas imigrantes haitianos, para participar da gravação de suas músicas.

---

<sup>73</sup> Traduzido de: Migrants and refugees might identify with the popular genres produced by the dominant group, especially if these have sentimental points of connection with an imagined rural world and uncorrupted moral order (...) or if it embodies aspirations of participation in an urban high life (...) or, more simply, if it is the only way to be able to carry on being a professional musician.

<sup>74</sup> Disponível em: <<https://dynastyhaiti.com/le-police-poony-feat-scraggy-dp-dre-2/>>; acesso em: 27/04/2017.

## **2.2. Gravando com Alix no Btag Studio P.Swark e no Zokot Studio: o dia em que fui um "haitiano branco"**

O Btag Studio P.Swark (BSP) fica na rua Venâncio Aires 343, apartamento 2, no município de Canoas, área metropolitana da Grande Porto Alegre. Se situa mais especificamente dentro de uma casa compartilhada por alguns imigrantes haitianos, e ocupa dois pequenos aposentos, contíguos ao quarto de Poony. Alix marcou duas sessões de gravação para produzir duas músicas: "Elle est", um zouk, e "Aysyien kite lakay (Fuga de cérebros)" - uma composição já gravada por Alix no Brasil, mas que agora seria gravada em uma versão reggae. Alix havia contratado os serviços de dois imigrantes haitianos que vivem em Caxias do Sul: um para a função de técnico de gravação e produtor - Jean Yvens - e outro para fazer um registro audiovisual da gravação - Lobodja. Conforme eu acabaria descobrindo posteriormente ao aprofundar minha relação com ambos, eles também desenvolviam atividade profissional com música no Brasil.

Quando de minha primeira visita, a sala de gravação do estúdio ainda não estava pronta para uso, mas Poony me disse que já havia comprado parte do material necessário para isolar acusticamente a sala. Ao voltar no dia seguinte, presenciei o início da instalação do isolamento acústico: diversos imigrantes haitianos haviam ido até a casa para ajudar Poony a colocar a espuma de isolamento acústico, evidência que demonstra a importância das redes de solidariedade na vida dos imigrantes e como as mesmas revelam-se também significativas para a construção do musicar dos artistas haitianos. Apertados dentro da pequena sala de técnica, antesala do quarto de Poony, Jean Yves, Lobodja, Alix, Poony e eu começamos a trabalhar em cima do zouk "Elle est". Em seu laptop, utilizando o programa Fruity Loops, Jean Yvens agilmente montou uma base rítmica de zouk com diversas camadas de ritmo e harmonia, ou, como ele mesmo costuma definir, fez o "beat". Jean se define principalmente como *beatmaker* (criador de bases rítmicas através de softwares DAW), mas é um artista completo: compõe, canta suas músicas (principalmente *rap kreyòl*) e toca teclado com desenvoltura. Com um teclado controlador MIDI conectado a seu computador ele gravou as bases das músicas de Alix, com instrumentos virtuais: sons de contrabaixo, guitarra, teclas, sintetizadores e metais, padrões rítmicos de muitas camadas se repetindo do início ao fim nas músicas, em *loop*.

Com a base pronta, percussão, baixo e teclado gravados por Jean Yvens, procedemos à gravação das guitarras, gravando o padrão rítmico do zouk sobre os acordes da música conforme havia aprendido nos encontros com Alix (principalmente com auxílio de vídeos instrucionais caseiros gravados por haitianos disponíveis no Youtube). Poony também participou da faixa, cantando versos em crioulo haitiano logo antes do solo de guitarra, que ele introduz me “apresentando” - ao longo da pesquisa, notei como em quase todas as performances e músicas de meus colaboradores possuíam esses marcadores de identificação (do compositor, do *maestro*<sup>75</sup>, do *beatmaker*, dos músicos que participam da faixa). A minha performance ao gravar guitarra nas músicas de Alix naquele dia levou a uma repercussão inesperada, que me levou a refletir sobre a importância da participação musical nesse encontro intercultural – algo que levou à criação de uma afinidade musicalmente fundamentada: o fato de eu “conseguir” tocar música haitiana fez com que me considerassem um “haitiano branco”. Conforme registrado no diário de campo:

Aos poucos, fui notando que Jean Yves e os outros estavam gostando muito do que eu fazia, especialmente dos solos, onde me utilizei principalmente da pentatônica menor das tonalidades em questão. Os solos 'blueseiros' foram recebidos com muito entusiasmo, gerando imitações de 'air guitar', cumprimentos e logo a afirmação de que eu sabia tocar música haitiana, que eu era um haitiano branco. No dia seguinte, Poony subiu vídeos para o Youtube e fez postagens e comentários no Facebook e no grupo de WhatsApp Festa Haitiana (do qual faço parte) com a seguinte frase: 'esse cara conseguiu tocar a música haitiana'. (Diário de campo, 14/04/2017)

Desenvolvendo seu pensamento baseado no pensamento do antropólogo norueguês Frederik Barth sobre a importância das fronteiras na definição dos grupos étnicos (BARTH, 1976 [1969], p. 15-16), Stokes destaca como as identidades étnicas são formadas através da construção, manutenção e negociação de fronteiras também na arena das práticas musicais (STOKES, 1994, p. 4). Ao me chamar de "haitiano branco" e dividir com outros imigrantes haitianos minha suposta capacidade de tocar música haitiana, Poony negociava (ou contornava) temporariamente a construção do que é ser haitiano – uma condição praticamente simultânea à negritude. Acredito que tal afirmação muito provavelmente se deu em função da intimidade criada naquele momento pelo musicar que todos nós desenvolvemos naquelas sessões de gravação, mas do qual eu era nitidamente o elemento exógeno, o "haitiano branco". De forma semelhante, alguns meses depois Junior Mortimer relatou que um amigo no Haiti, ao ver um

---

<sup>75</sup> Para definição detalhada da categoria étnica de *maestro*, cf. p. 150.

videoclipe de Alix no qual toca guitarra, afirmou que eu não podia ser brasileiro, mas sim um haitiano branco de Cazal, cidade "da qual vêm todos os haitianos brancos, de olhos azuis", no Haiti, segundo Junior. Essas situações reforçam a lembrança de Marshall e Radano sobre a complexidade dos entendimentos de raça na pós-colonialidade, que se revelam frequentemente contingentes e elusivos (MARSHALL & RADANO, 2015, p. 733), criando um circuito embaralhado de representações raciais.



Postagem de Erick Preval (primo de Poony) no Facebook, mostrando Jean Yvens no Btag Studio P.Swark e o comentário de Poony surpreso com minha participação tocando música haitiana. (Fonte: arquivo pessoal do autor)

No livro "Postcolonial melancholy" (2004), Gilroy propõe a noção de convivialidade para pensar as interações em sociedades multiculturais, partindo da premissa da falência da ideologia do multiculturalismo e suas ambições democratizantes no ocidente assim como da permanência do racismo. Através desse conceito, Gilroy pretende distanciar-se da ideia de uma identidade autocontida: "A abertura radical que traz a convivialidade à vida zomba da identidade fechada, fixa e reificada e chama a atenção para os sempre imprevisíveis mecanismos de identificação"<sup>76</sup> (GILROY, 2004, p. xv). Ainda de acordo com o pensamento de Gilroy, acredito que meus encontros com a diferença cultural ao fazer música com imigrantes haitianos formam o substrato etnográfico de uma "ligação cosmopolita" que "encontra valor cívico e ético no processo de exposição à alteridade" e "se regoziza nas virtudes e ironias ordinárias" (Ibid., p. 67)<sup>77</sup> – como pude perceber pelo episódio acima narrado.

No segundo dia no estúdio, a maior parte do tempo foi dedicada à gravação de vocais para "Aysyien kite lakay". Alix gravou diversas camadas de vozes, harmonizando a melodia principal, e, em um trecho final da música, convidou outro imigrante haitiano para cantar, Dady Semalè. Dady também é compositor e cantor e foi a partir desse encontro que ele veio a integrar o universo da pesquisa. Enquanto Jean, Dady e Alix terminavam de gravar a canção, Poony se aproximou de mim e perguntou se eu poderia gravar violão e guitarra para uma música de Dady, após terminarem a canção de Alix. Assim, minha relação de pesquisa com Dady foi iniciada imediatamente através de uma participação musical em sua composição "Vida imigrante (Preciso namorada)".

---

<sup>76</sup> Traduzido de: The radical openness that brings conviviality alive makes a nonsense of closed, fixed, and reified identity and turns attention towards the always unpredictable mechanisms of identification.

<sup>77</sup> Traduzido de: finds civic and ethical value in the exposure to otherness; glories in the ordinary virtues and ironies.



Alix, Dady e Lobodja gravando “Ayisyen kite lakay (Fuga de cérebros)” no BSP. (Fonte: arquivo pessoal do autor)

Quando começamos, Dady me explicou que sua composição era em um estilo musical jamaicano, o dancehall. Demonstrou-me o que queria que eu tocasse emulando o ritmo de acompanhamento e uma melodia de guitarra com sua voz, enquanto eu tentava aprender a harmonia da música ouvindo o *beat* que Jean Yves havia recém montado. “Vida Imigrante (Preciso namorada)” possui letra em português, e versa – de forma similar à canção de Alix que havíamos acabado de gravar – sobre dificuldades dos imigrantes haitianos no Brasil. A mensagem direta de seus versos leva a perceber como se acumulam as narrativas musicais migrantes, e como frequentemente elas envolvem “temas como solidão, saudade de casa, nostalgia, desemprego, racismo (e outras dificuldades) juntamente com o desejo de seus opostos – família, comunidade, comidas e vistas familiares, e um lugar na sociedade” (CONNELL & GIBSON, 2003, p. 161)<sup>78</sup>. Essas canções expõem de forma simples e verdadeira - por vezes até irônica (STOKES, 2004, p. 59) - as dificuldades e impedimentos vividos pelos imigrantes haitianos, como podemos perceber em alguns versos da canção de Dady:

*Preciso uma namorada  
Namorada brasileira*

---

<sup>78</sup> Traduzido de: themes as solitude, homesickness, nostalgia, unemployment, racism (and other hardships) alongside the longing for their converse – kin, community, familiar foods and sights, and a place in society.

*Eu não falo português  
Ninguém no quer aceita*

*Hoje as coisas parece mais fácil  
Já falei um pouco entendeu pouco  
Pra mulher brasileira  
Tudo esposo ciumento  
Melhor fica no meu lugar, meu lugar, meu lugar  
Que perdeu minha vida*

*Wo ooo (2x) difícil para imigrantes*

A canção de Dady foi a última peça gravada no dia, e ao cair da noite a sessão de gravação estava terminando. Antes de ir embora, em uma fala que me lembrou o ensaio com Alfonse e Alix, Jean Yvens me perguntou quando iríamos formar uma banda, quando trabalharíamos juntos novamente. Apesar de ter tentado encontrá-lo nas duas vezes que fui à Caxias do Sul, não consegui ver Jean novamente (mas mantemos contato através do WhatsApp, Skype e Facebook). Assim, intensificava-se a percepção formada na interação com diversos imigrantes haitianos: minha aproximação à música e à cultura haitiana, a participação e colaboração em suas composições e nosso musicar coletivo era algo muito valorizado, e que despertava anseios por mais interação.

Cerca de um mês e meio após a gravação no estúdio de Poony, em uma tarde de domingo, atendi a um pedido de Alix para irmos a outro estúdio haitiano, juntamente com a cantora brasileira Nicki Bieri, sua amiga e parceira musical, para registrarmos outra canção. Alix fez o pedido através de um vídeo enviado pelo WhatsApp, onde aparecia junto com outros dois haitianos e Nicki, dizendo que eles estavam trabalhando e que um dos haitianos, Case, gostaria que eu gravasse guitarra em uma música dele. O Zokot Studio (ZS) é também o quarto pessoal do outro haitiano que aparecia no vídeo, Junior Mortimer, e fica em uma residência compartilhada por diversos imigrantes haitianos no bairro Bom Jesus, zona norte de Porto Alegre. A composição de Alix que gravamos nesse dia é intitulada "Te quero tanto", um kizomba (gênero de música popular de dança de origem angolana).

Após a primeira visita com Alix, voltei algumas vezes ao estúdio de Junior para gravar guitarra em músicas de outros artistas haitianos como Case Jean, Extenson, Kòbòy e Silo. Em seu misto de quarto e estúdio, Junior, que é um haitiano nascido na Venezuela que chegou ao Brasil em 2015, atua como técnico de gravação e produtor, criando as bases das canções em programas como Fruity Loops, FL Studio, Pro Tools e Logic Pro. Já conhece e trabalha com Alix há cerca

de dois anos, e gravou músicas e vídeos para diversos artistas haitianos, senegaleses e brasileiros. Junior também costuma ser contratado por artistas haitianos para fazer clipes de vídeo e imagens para a divulgação de eventos promovidos por seus compatriotas. Os cartazes do Dia da Integração Haitiana em Porto Alegre, do Dia de Confraternização dos Haitianos em Caxias do Sul e da festa Okazyon Lanmó Desalinn na quadra da Banda Saldanha em Porto Alegre<sup>79</sup> foram criados por ele. Para Alix, produziu diversos clipes como o do "Canto Alegretense" e outros dos quais participei ("Te amo mais"<sup>80</sup> e "Férias"<sup>81</sup>). Recentemente, tem também trabalhado fazendo os videoclipes e músicas de outros artistas haitianos como Otorité Miac e King Kong, além de trabalhar também com grupos e artistas brasileiros ligados à cena de hip hop local.



Figura 11: Junior Mortimer em seu quarto e homestudio, o Zokot Studio, na casa que divide com outros imigrantes haitianos no bairro Bom Jesus, em Porto Alegre. (Fonte: arquivo pessoal do autor)

Case Jean também canta e compõe, embora não se considere um artista ou músico. Em duas ocasiões em que estive no estúdio de Junior trabalhei conjuntamente montando a progressão harmônica de um *konpa* de sua autoria (que também contou com a colaboração de Extenson gravando teclado, guitarra e baixo). Conforme o autor me explicou, sua letra contava a história de uma desilusão amorosa. Essa veia romântica de seu musicar também se manifesta no apreço por

<sup>79</sup> A Banda Saldanha é uma escola de samba e casa noturna situada na Zona Sul de Porto Alegre, próxima ao Estádio Beira-Rio e a outras escolas de samba como a Imperadores do Samba e a Academia de Samba Praiana.

<sup>80</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=71CqqwC6q8>>, acesso em: 15/01/2017.

<sup>81</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RVY3YRp8zMQ>>, acesso em: 15/01/2017.

artistas da música sertaneja brasileira: é grande fã de Zezé de Camargo & Luciano e Fábio Júnior – a seu pedido gravei uma base com violão para uma música do último, que Case cantaria em um casamento. Em entrevista, tanto Junior quanto Case me relataram que o último é muito requisitado para compor e cantar refrões melódicos nas músicas de artistas haitianos (e africanos) que gravam hip hop e rap no estúdio, pois canta bem e tem facilidade para elaborá-los – e essa estrutura musical é vista como essencial por esses artistas. Embora confesse não ter ambição de atuar profissionalmente na seara musical, Case acaba deixando a marca de sua voz em muitas das músicas de outros artistas haitianos que passam pelo Zokot Studio.

A minha primeira colaboração em uma música de Extenson também ocorreu em uma manhã de gravação no mesmo estúdio. Ao chegar na Bom Jesus, Extenson já estava trabalhando com Junior em sua canção, um *konpa* com letra evangélica que carrega em sua letra uma mensagem de esperança e fé, de que as coisas vão mudar: "*Fè bondyeu, konfyanse, ki tout bagay o va change*" ("Fé em Deus, confiança, que as coisas vão mudar"). Extenson pediu para eu gravar um solo de "rock" na introdução, usando um timbre distorcido de guitarra e o efeito "*wah-wah*". A via, novamente, foi de duas mãos nessa interação musical: após a gravação do solo, ele tomou a guitarra e me mostrou como eu deveria fazer o acompanhamento de *konpa*, sugeri melodias para gravar contracantos, que depois adicionei à sua composição. Extenson é um músico multi-instrumentista de notável capacidade e criatividade, mas está desempregado no Brasil apesar de recentemente ter concluído um curso profissionalizante de operador de máquinas de transporte. Toca nos cultos haitianos aos domingos na Igreja Batista de Canoas e colaborou com Poony no BSP, gravando suas músicas e também para composições de outros artistas haitianos.

Os dois estúdios aqui apresentados são de fundamental importância para o musicar dos artistas imigrantes haitianos no RS. Embora certamente não sejam os únicos utilizados pelos mesmos, (muitos artistas imigrantes haitianos preferem gravar em estúdios mais "profissionais" de brasileiros) são contratados e frequentados mesmo por aqueles que vivem em municípios da serra, como Jean Yvens, Lobodja, Smog, King Kong, formando conexões e redes de colaboração entre haitianos do interior e da capital. As dificuldades materiais são empecilhos superados coletivamente por esses compositores, músicos e produtores, que mobilizam seus recursos e suas capacidades técnicas e artísticas para dar vida à uma produção musical profusa e variada, e que dialoga com temas de importância central relacionados à condição dos imigrantes haitianos no Brasil como diáspora, migração, religião, raça, identidade, integração, entre outros.

## 2.2. As Festas Latinas e o show no bar Comitê Latino-Americano

Como perceptível no presente trabalho, o caminho etnográfico trilhado com alguns dos artistas imigrantes haitianos do estado também possui uma significativa dimensão relacionada à eventos pontuais. Muitas vezes um objetivo final de atividades de preparação intensas ou também resultado de amplas mobilizações coletivas, tais eventos foram fundamentais como instâncias de observação-participante para a formação de minha compreensão do musicar dos artistas imigrantes haitianos com quem dividi esse caminho. Nesta seção, busco explorar alguns dos significados e interpretações construídas nas festas latinas organizadas por Alix e no show com Alix e convidados no Comitê Latino-Americano.

Evento criado há mais de três anos por Alix, no qual atua como produtor e DJ, a Festa Latina já passou por diversas casas noturnas de Porto Alegre, e costuma ocorrer duas vezes por mês, embora Alix tenha observado um decréscimo notável de público em 2018 e atualmente só aconteça esporadicamente. O marcador de latinidade no nome do evento se manifesta musicalmente na seleção feita por Alix, em que se destacam gêneros populares de músicas caribenhas fortemente ligados prática da dança, normalmente são designados por Alix como "ritmos latinos": salsa, bachata, reggaeton, cumbia, zouk, rumba, vallenato, merengue, etc. Ao mesmo tempo, a divulgação do evento busca coordenar esse marcador identitário musical com uma iconografia que evoca um imaginário relativo à latinidade: palmeiras, pôr-do-sol, mulheres morenas de tez bronzeada, flores nos cabelos, trajes sensuais – até mesmo uma representação estilizada de Carmen Miranda. Tal iconografia se coaduna com a tendência apontada por Martin Stokes na representação de gênero característica do *merchandising* das músicas latinas na América do Norte: "a feminilidade de vários gêneros latinos é constantemente reforçada em sua circulação comodificada na América do Norte, na linguagem promocional e na iconografia visual" (STOKES, 2004, p. 55)<sup>82</sup>.

---

<sup>82</sup> Traduzido de: The femininity of various Latin genres is constantly stressed in their commodified circulation in North America, in promotional language, and in visual iconography.



Figura 12: Dois cartazes da Festa Latina (Fonte: Grupo Festa Latina/Facebook)

A ideia da Festa Latina surgiu da percepção e da agência de Alix, que aponta uma tendência de popularização em nível mundial e local dos ritmos latinos no mercado fonográfico e dentre os grandes artistas do pop internacional e nacional, e também uma demanda por um espaço de entretenimento voltado à dança para os entusiastas da latinidade (percepção altamente precisa se levarmos em conta que durante o período da pesquisa foi lançada a canção "Despacito", reggaeton cantado pelo cantor porto-riquenho Luis Fonsi e pelo rapper porto-riquenho Daddy Yankee, primeiro vídeo a ultrapassar a marca de três bilhões de visualizações no Youtube). Sua parceira musical, a cantora Nikki Bieri, também comentou informalmente que a popularidade das músicas latinas foi um dos motivos do início de sua parceria com Alix. De fato, ao etnografar a festa percebi como a dança se mostrava muito claramente seu elemento central, com a presença de inúmeros casais que demonstravam grande desenvoltura ao dançar diferentes ritmos latinos. Alix, tendo a frente seu notebook, a mesa de som e a bandeira do Haiti, atuava como DJ e MC, incentivando a dança, animando o público e também por vezes improvisando vocalizações sobre as músicas.



Figura 13: Alix discotecando em uma edição da Festa Latina. (Fonte: arquivo pessoal do autor)

Em duas ocasiões toquei com Alix na Festa Latina. Na primeira, Alix sugeriu que tocássemos apenas "Tourner la page", canção pop da cantora argelina-canadense Zaho e uma versão em francês de "Parabéns a você", em função do aniversário de sua colega professora de francês da escola Québec Sem Fronteiras - que estava presente com um grupo de alunos do curso. Na segunda, dois meses depois, tocamos três canções: "Eu gosto do Brasil", "Trem das onze" e "Canto Alegretense" (as duas últimas cantadas em francês por Alix). Também nessa ocasião havia um grupo de alunos do Québec Sem Fronteiras, e nossa performance de "Eu gosto do Brasil" desencadeou a percepção de uma camada de significados subjacentes relacionados à diferentes realidades migratórias:

Significativamente, Alix me interrompeu no meio da execução dessa música e disse que ia fazer a versão que era cantada ou preferida por seus alunos, que trocava o refrão para as seguintes palavras: "Eu saio do Brasil, o Brasil sai de mim". Quase imperceptivelmente confrontando as realidades de dois tipos de migração, após o fim da música Alix pontuou: ele gostava mesmo do Brasil (talvez ao contrário de seus alunos, que futuramente migrariam para o Canadá). (Diário de campo, 15/07/2017)

Em meados de abril, eu e Alix já estávamos com show marcado no Comitê Latino-Americano, um bar e centro cultural situado no bairro Farroupilha, Porto Alegre. O show ocorreria no dia doze de maio, uma sexta-feira. Na reta final dos ensaios, Alix disse que gostaria

de convidar outros artistas imigrantes haitianos para participar da performance, ideia com a qual entusiasmadamente concordei. Nas semanas seguintes, reunidos na pequena sala de visitas do Hotel Ritz, fizemos dois ensaios com dois cantores haitianos que ele convidou: Dady Semalè (que eu já havia conhecido no BSP) e Komandan Kòbòy (um dos artistas haitianos que vi cantar na Festa Haitiana organizada por Alix em janeiro).

Durante os ensaios, tocamos composições de Alix, o *medley* de músicas haitianas "Haïti Cherie/Je vais/Ti pouchon" e também algumas composições de Dady e Kòbòy, embora não estivessem no repertório que Alix havia selecionado para o show. Esse momento ao final dos ensaios, quando ambos ligavam seus celulares na caixa de som de Alix e cantavam em cima das bases pré-gravadas era visivelmente importante para eles, que pareciam desejar mostrar as suas composições. Os ensaios muito divertiram os inquilinos do Ritz que por ali passavam, e Alix constantemente apresentava as músicas, como se estivéssemos já nos apresentando perante uma plateia, simulando e antecipando o show. Antes de ensaiar "Eu gosto do Brasil", ele falou: "Vocês querem saber se nós gostamos do Brasil? Se liguem nesse recado, no que a música vai dizer". Dady e Kòbòy pareciam muito felizes com o convite e os momentos em que tocamos as músicas haitianas eram visivelmente momentos de alegria para eles, surpresos com um brasileiro que sabia algumas de suas músicas mais conhecidas. Fizem bom juízo de minhas tentativas de tocar música haitiana e, em mais uma das ironias que encontrei pesquisando os artistas imigrantes haitianos, não hesitaram em comentar que se eu vivesse no Haiti estaria rico, pois disseram que músicos e artistas são bem remunerados no país.

Apesar da chuva, um bom público se fez presente no Comitê Latino-Americano, ocupando todas as mesas do local. Alix montou seu espaço no pequeno palco com seu teclado, microfone e notebook, que usaria para tocar as bases de suas composições (preferia cantá-las assim do que somente com o acompanhamento do violão). De início, Alix apresentou-se de forma poliglota, em francês, inglês e português, aparentemente um pouco nervoso. Esse nervosismo demonstrou-se em sua preocupação com um suposto gosto da plateia, ao sugerir que tocássemos mais canções francesas conhecidas e menos suas composições, gênero que ele julgava com maior chance de sucesso (talvez evidenciando uma percepção de questões de capital cultural, em um sentido bourdiesiano<sup>83</sup>, na sua escolha do repertório). Obviamente, também eram

---

<sup>83</sup> O uso do conceito bourdivino de capital cultural nesse contexto procura apontar como o acesso de Alix a um repertório linguístico, cultural e simbólico (ligado ao passado colonial do Haiti) torna-se ao mesmo tempo uma fonte

importantes suas composições, que, ele fez questão de mencionar, já tinham sido difundidas internacionalmente, tocando em rádios no Haiti, nos EUA e na França. Sambas brasileiros e versões "híbridas" como a canção francesa "Belle" (do desenho "A Bela e a Fera", da Disney) em ritmo de bossa nova e o samba "Trem das onze", cantado em francês, também fizeram parte do repertório, considerados estratégicos por Alix na demonstração de uma mistura entre a música brasileira e francófona.



Figura 14: Show de Alix Georges no Comitê Latino-Americano: eu, Alix, Patrice, Kòbòy, Dady e Guitaeu Sudest  
(Fonte: arquivo pessoal do autor)

Mais que as *chansons françaises* e os sambas brasileiros, todavia, duas peças haitianas constituíram o momento mais impactante do show: o *medley* haitiano e "Chimen Lymè", do compositor haitiano John Steve Brunache<sup>84</sup>. Repetidamente designado por Alix como um "profeta", Brunache é um artista cuja música destaca-se pela mensagem de engajamento político e de culto às raízes (chamada em crioulo haitiano de *mizik angaje*), que obteve sucesso na década de 1980 mas, em função de perseguição política, emigrou para os EUA na década de 1990. Alix

---

de possibilidade de transcender barreiras de distinção social através de sua agência e uma forma de ignorar sua raça e nacionalidade por parte da percepção dos agentes externos.

<sup>84</sup> Registro de vídeo do ensaio para a apresentação dessa música pode ser visto em: < <https://www.youtube.com/watch?v=9PvQpwKQokA&index=2&list=UUrkuY22YKRi7MB4ue7VUzxA>>; acesso em: 25/02/2018.

fez questão de explicar para o público a importância da canção, que segundo ele toca todos os sábados de manhã na *Radio Nationale D'Haiti*, e que segundo seu compositor, procura passar uma mensagem de unidade e esperança para o povo haitiano – de formação da nova mentalidade necessária para o avanço social no país<sup>85</sup>. Além de Dady, Kòbòy e sua esposa, havia outro imigrante haitiano presente, Guiteau Sudest, que se juntou ao grupo para cantar comigo e Alix. Durante o show, foi possível perceber algum desconforto entre os haitianos, que estavam em um espaço novo, em uma zona de classe média da cidade, distante de suas residências na periferia e cujo público era formado majoritariamente por brasileiros brancos de classe média. A participação coletiva dos quatro cantores haitianos foi muito animada, recebeu efusivos aplausos do público e pareceu ser o momento onde eles mais se sentiram à vontade.

Os fatos narrados acima demonstram como meu percurso ao adentrar a realidade dos artistas imigrantes haitianos teve como guia (e em alguns momentos intérprete) fundamental Alix Georges, um haitiano que possui sólido conhecimento da realidade vivida pelos imigrantes haitianos no estado. Ao se esforçar por desenvolver uma atividade musical há muitos anos no Brasil (de certa forma continuando uma vocação que já exercia no Haiti), Alix formou diversas parcerias com brasileiros, algumas das quais continuam ativas, como aquela com a cantora Nicki Bierie. Mas o *boom* migratório de haitianos redimensionou e alterou seu musicar em diversos sentidos, dos quais um dos principais parece ser o fato de que pode relacionar-se através da música com seus compatriotas, e ver os artistas imigrantes haitianos prosperarem como uma coletividade. Desde o início da pesquisa, percebo como Alix deseja e trabalha para que os artistas haitianos sejam mais reconhecidos, para que possam trabalhar juntos em prol de suas carreiras e da união da comunidade haitiana. Um processo que, mesmo com muitas dificuldades, tensões e retrocessos, vem lentamente acontecendo através dos esforços das pessoas retratadas no presente trabalho e tantas outras.

#### **2.4. Diálogos acadêmicos: interfaces entre pesquisa, colaboração e participação na UFRGS**

Ao longo do ano, conforme avançava no curso de mestrado e aprofundava minha

---

<sup>85</sup> A visão do compositor sobre o significado de sua canção pode ser visualizada em <[https://www.youtube.com/watch?v=EUv\\_FhtQ564](https://www.youtube.com/watch?v=EUv_FhtQ564)>, acesso em: 18/09/2017.

interação com os artistas imigrantes haitianos, surgiram oportunidades de aproximar ainda mais estas duas vertentes de meu caminho etnográfico. Como pesquisador pós-graduando associado ao grupo de pesquisa Etnomus/UFRGS e com a coordenação de meu orientador, realizei duas atividades que uniram pesquisa, docência e extensão, e foram orientadas por um viés participativo, atento às questões de representação cultural.

Através da ação de extensão "Músicas do mundo: etnomusicologia na Rádio da Universidade", uma parceria entre a estação radiofônica da UFRGS e o grupo Etnomus/UFRGS com a finalidade de difundir as pesquisas acadêmicas realizadas pelo núcleo e abrir espaço para as vozes e práticas musicais dos colaboradores de pesquisa, tive a oportunidade de atuar como apresentador em duas edições do programa, que versaram sobre músicas populares do Haiti e a produção dos artistas imigrantes do estado. Posteriormente, em cumprimento do estágio docente do mestrado, atuei como professor em um módulo da disciplina "Tópicos em Músicas do Mundo", e destinei uma das aulas à uma exposição introdutória sobre as músicas populares haitianas. Em todas as atividades acima citadas, contei com a participação e colaboração de Alix Georges, buscando desenvolver um exercício dialógico.

As duas edições que apresentei do programa "Músicas do mundo: etnomusicologia na Rádio da Universidade" (em 29/05 e 05/06, respectivamente)<sup>86</sup> se constituíram como experiências significativas em meu caminho etnográfico com os artistas imigrantes haitianos, e foram atividades em que participação, colaboração e pesquisa aconteceram simultaneamente, em formas e intensidades variadas. Os programas tiveram como cerne a apresentação e divulgação da(s) música(s) popular(es) haitiana(s) e da produção musical dos artistas/imigrantes haitianos que vivem no estado. Veicularam, além de suas composições (das onze músicas, oito eram de autoria de meus colaboradores), suas vozes e posicionamentos sobre seus próprios musicares (no primeiro programa, com a participação ao vivo de Alix e no segundo com depoimentos gravados e enviados pelos artistas/colaboradores de pesquisa). No curso dos programas foram ouvidas as músicas e depoimentos de Alix Georges, Dady Semalè, Komandan Kòbòy, Poony Btag e Jean Yvens.

Ressalto que, na primeira edição, aspectos colaborativos e participativos desenvolvidos na pesquisa se fizeram presentes em uma sobreposição de camadas: não só estávamos Alix e eu

---

<sup>86</sup> Disponíveis em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tHbEj139gcQ>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=YRnqWeLsbik>>, acesso em: 25/09/17.

fisicamente presentes conversando sobre música e cultura no Haiti, mas também musicalmente presentes através de minha participação como guitarrista em uma de suas composições veiculadas no programa, "Elle est". A rede de produção musical dos artistas imigrantes do estado também fazia parte desse momento: o *beat* havia sido montado por Jean Yvens no estúdio de Poony Btag. Essa atividade exemplifica como na ação de extensão radiofônica foi estabelecido um diálogo fluido entre as três instâncias mencionadas no título da seção: ao entrevistar Alix e veicular as músicas e depoimentos de alguns artistas haitianos na Rádio da Universidade, estava pesquisando e também colaborando com a difusão de suas produções artísticas, através do fio condutor participativo que constituiu o marco epistemológico do trabalho.

De forma análoga, a relação de reciprocidade que busquei construir com Alix através dos eixos participativos e colaborativos da pesquisa também afetou a comunidade acadêmica e meu percurso como mestrando em Etnomusicologia. Durante o estágio docente, um de meus encargos foi preparar uma aula sobre músicas haitianas, situação na qual me vi experimentando o dilema etnomusicológico problematizado por Solís: como representar aquelas culturas musicais que estudamos e das quais subitamente nos tornamos porta-vozes, para estudantes universitários? (SOLÍS, 2004, p. 2; 13). Por considerar-me um neófito no tema, julguei que a melhor opção em termos de política de representação cultural era convidar Alix para participar: deixar um haitiano falar sobre as músicas haitianas. Alix aceitou o convite e assim pude abrir mais um espaço para sua agência, voz e visão, como um artista haitiano – além de mais uma oportunidade de observação-participante. Sua atuação naquela aula, dividindo comigo e com a turma sua experiência de *insider* (mas também circunstancialmente quase um *outsider*, vindo de fora para dentro o Haiti há mais de uma década) contribuiu significativamente para a discussão de temas relevantes pertinentes à história, cultura e música do Haiti, como por exemplo sua visão crítica sobre a MINUSTAH (ver p. 37). O diário de campo registra a esse momento da fala de Alix, de importância fundamental para compreender a imigração haitiana ao Brasil (a formação do "*brazilian dream*"), o peso do legado colonialista e suas consequências ainda existentes na vida dos (imigrantes) haitianos:

Segundo sua narrativa, no início do século XXI o Haiti estava buscando recompensação da França por ter tido que 'comprar' o reconhecimento de sua independência no século XIX, quando deu mais de 20 milhões de francos para a antiga metrópole (um valor que de acordo com Alix hoje seria corrigido em bilhões). A pressão haitiana não estava sendo bem vista internacionalmente e foi um dos motivos para que as grandes potências, através da ONU, criassem um

contexto para a realização da ocupação. Mas como as missões da ONU costumam ter um país responsável e essa posição não podia ser tomada pela França (antiga metrópole) ou pelos EUA (que já haviam ocupado desastrosamente o Haiti em duas ocasiões), foi procurado um país que tivesse uma boa 'reputação' entre a população haitiana. Por tal razão, o Brasil foi escolhido (Alix mencionou a popularidade de jogadores de futebol, a música, o fato de ser um país latinoamericano). (Diário de campo, 24/05/17)

Outro tema delicado e de fundamental importância para a identidade e representação cultural do Haiti ao longo da história foi abordado por Alix, a construção de dois estereótipos ocidentais interconectados relativos ao Haiti: sobre o *vodou* como uma prática religiosa demoníaca e sobre o Haiti como um país em eterna necessidade de ajuda internacional, miserável e incapaz de resolver seus próprios problemas, legados representacionais que remontam à revolução haitiana e o tardio reconhecimento de sua independência:

Comentamos também sobre a formação do estereótipo do *vodou* haitiano e do Haiti como país miserável, e sobre como esses processos vigentes até hoje na "cultura" midiática e de massa tem suas raízes na reação das potências ocidentais contra o processo revolucionário haitiano, que temeram pela difusão do movimento revolucionário do Haiti. (Diário de campo, 24/05/17)

O diálogo acadêmico aqui descrito apresenta uma evidência de como, na organicidade e dinamismo desses encontros etnográficos, fundiram-se pesquisa, participação e colaboração, fortalecidas através da intenção deliberada de construção de estratégias de reciprocidade e diminuição das assimetrias nas relações colaborativas. De forma análoga à dificuldade de artistas de países em desenvolvimento no contexto da *world music* atingirem os grandes canais de comunicação (GUILBAULT, 2005, p. 140), a produção musical de meus colaboradores de pesquisa encontra enormes dificuldades de difusão: barreiras às vezes opacas e difíceis de perceber, em outras vezes muito claramente posicionadas em termos raciais e sociais. Assim, a criação e ocupação de um espaço etnomusicológico em um veículo de comunicação com afiliação acadêmica e a inclusão da perspectiva êmica no estágio docente foram ações de importância significativa para os artistas imigrantes haitianos com os quais desenvolvi a pesquisa, uma oportunidade valorizada e buscada pelos mesmos como pude constatar durante o prosseguimento da pesquisa.

### 3. *Se bon bagay* (É coisa boa)! Conhecendo alguns dos *atis ayisyen* (artistas haitianos) do RS

*“Migrant music epitomises dream and nostalgia combined.”*

*John Connell & Chris Gibson*

*“Geographies of place and identity - some of the complexities attendant to locating home and away - tracing landscapes of diaspora that today serve as reminders of the colonial past and as the ground upon which individuals and communities alike continue to build musical narratives of diaspora, both at home and abroad.”*

*Timothy Rommen*

A título de analisar o cerne do presente trabalho, aqui formulado como o musicar de artistas imigrantes haitianos no RS, o objetivo deste capítulo é apresentar a complexidade e diversidade do mesmo. Para tal fim, organizo-o de acordo com os principais colaboradores com quem realizei a pesquisa, com exceção de Alix Georges – já retratado no capítulo anterior e que aparecerá com mais destaque no capítulo seguinte – iniciando com algumas considerações sobre a música popular haitiana com base na literatura etnomusicológica. Um dos pontos centrais do capítulo é a constatação do relevante papel dos artistas imigrantes haitianos como agentes culturais (*cultural brokers*), alterando a paleta sonora local (e as suas próprias) e nesse processo materializando, (re)construindo e reposicionando identidades nacionais e transnacionais.

No domínio da música popular as práticas musicais de haitianos na diáspora se revelam portadoras de grande diversidade e modernidade, e constituem casos profundamente representativos da contracultura da modernidade que constitui o Atlântico Negro (GILROY, 1993). Dentre as diversas categorias de gêneros musicais que compõem as muitas práticas realizadas por esses sujeitos – que não são normalmente associadas ao Haiti e são utilizadas pelos interlocutores aqui retratados – destacam-se o reggae e o hip hop. A importância desses dois gêneros musicais no exame das práticas musicais haitianas ao longo da história liga-se primordialmente a seu papel no desenvolvimento das identidades em face a circunstâncias adversas (CONNELL & GIBSON, 2003, p. 172), com um significativo elemento de resistência e identidade cultural negra, tanto no Haiti quanto na diáspora.

Uma explicação criteriosa do intenso e íntimo envolvimento dos haitianos com o reggae ultrapassa a proximidade geográfica entre Jamaica e Haiti – em que pese sua relevância, pois permite que os sinais de rádios jamaicanas sejam bem recebidos em território haitiano. O

surgimento de Bob Marley, a influência do Rastafarianismo na luta anticolonial jamaicana durante a década de 1960 e a interação entre migrantes haitianos e jamaicanos nos EUA são eventos cujo significado simbólico penetrou consideravelmente a consciência de haitianos, de acordo com a opinião de Averill: "a popularidade do reggae jamaicano, do Rastafarianismo e de Bob Marley em particular carregava diversas mensagens para músicos interessados em músicas tradicionais no Haiti" (AVERILL, 1997, p. 133)<sup>87</sup>. Tal popularidade também se liga ao fato de que o reggae também foi progressivamente ressignificado como uma música pan-caribenha, que aglutinou negros de diferentes nacionalidades na diáspora através de uma cultura conectiva de negritude, como sugerido por Gilroy focando no contexto britânico:

Dessa forma, o papel dos significados externos em torno da negritude, extraídos em particular da América negra, tornou-se importante na elaboração de uma cultura conectiva que atraiu esses diferentes grupos 'nacionais' a se juntarem em um novo padrão, que não era etnicamente marcado do modo como haviam sido suas heranças culturais caribenhas. O reggae, uma categoria supostamente estável e autêntica, fornece aqui um exemplo útil. Uma vez que suas próprias origens híbridas no *rhythm and blues* foram efetivamente ocultas, ele deixou de significar, no Reino Unido, um estilo jamaicano exclusivamente étnico, e derivou para um tipo diferente de legitimação cultural tanto a partir de um novo status global como de sua expressão do que poderia ser chamado cultura pan-caribenha. (GILROY, 1993, p. 175)

As ideologias raciais norteamericanas filtradas pelo reggae foram portanto disseminadas e mesmo resignificadas em ampla escala, um processo em que a agência das diásporas negras caribenhas têm um papel fundamental (MARSHALL & RADANO, 2015, p. 737) e que baseia-se em “um fundo comum de experiências urbanas, pelo efeito de formas similares – mas de modo algum idênticas – de segregação racial, bem como pela memória da escravidão, um legado de africanismos e um estoque de experiências religiosas definidas por ambos” (GILROY, 1993, p. 175). Essa fertilização cruzada de práticas musicais e discursos, esse diálogo que caracteriza e produz o Atlântico Negro se mostram iminentes ao musicar de haitianos na diáspora em uma abundância de casos e maneiras. Por exemplo, nos grupos de WhatsApp, frequentemente os agradecimentos a elogios relativos à músicas e vídeos compartilhados entre os artistas eram realizados com a fórmula “One love!”, uma expressão especificamente associada à canção homônima de Bob Marley e que carrega conotações de unidade e identificação com origens no

---

<sup>87</sup> Traduzido de: The popularity of Jamaican reggae, Rastafarianism, and Bob Marley in particular carried a number of messages for musicians in Haiti interested in roots musics, musicians who typically called each other "sanba".

pensamento Rastafari. Como aponta McAllister, a ubiquidade e proximidade das formas musicais negras caribenhas no cotidiano de jovens imigrantes haitianos também se envolveu na nascente cultura do hip hop norteamericano na década de 1970:

Ambos o Rara e o reggae jamaicano apreciados por Haitianos competem e se entrecruzam com as crescentes culturas diaspóricas do hip-hop e do dance-hall. Haitianos no Haiti e no posto avançado de Nova Iorque estiveram envolvidos na cultura hip-hop desde seus estágios iniciais, e jovens haitianos fizeram parte das primeiras formulações de hip-hop que foram produzidas pela juventude do Bronx no final da década de 1970. Imigrantes haitianos estavam entre as "equipes" de jovens artistas afro-americanos, latinos e caribenhos que realizavam competições de break-dancing, DJ e rap nas ruas. (MCALLISTER, 2002, p. 194)<sup>88</sup>

Ao longo das últimas três décadas, a produção de rappers haitianos na diáspora, principalmente nos EUA, veio a exercer uma grande influência nas referências estéticas da população jovem no Haiti, que rapidamente passou a adotar, adaptar e empregar esses modelos musicais, modos de vestir e expressões da língua inglesa ligadas ao hip hop no contexto haitiano, adicionando à complexidade dos fluxos transnacionais entre o Haiti e as diásporas no desenvolvimento das práticas musicais haitianas. Esse contexto é apontado pela explicação de Largey para a popularidade do rap no Haiti:

Conforme cresceu a popularidade do rap haitiano, especialmente entre o público jovem no Haiti e além, os rappers haitianos têm buscado atingir as coletividades na diáspora com música e letras que refletem suas novas identidades transnacionais. (MANUEL & LARGEY, 2008, p. 171)<sup>89</sup>

Assim, um dos pontos principais que desejo destacar em relação à agência dos haitianos no processo de apropriação e ressignificação do hip hop/rap constitui uma postura comum nas suas relações com outras práticas e culturas musicais: a manutenção da permeabilidade de suas fronteiras musicais, como destaca Landies:

---

<sup>88</sup> Traduzido de: Both Rara and the Jamaican reggae music enjoyed by Haitians is rivaled and cross-fertilized by the growing diasporic hip-hop and dance-hall cultures. Haitians in Haiti and its outpost in New York have been involved in hip-hop culture from early on, and young Haitians were part of the earliest formulations of hip-hop that were produced by youth in the Bronx in the late 1970s. Haitian immigrants were among the "crews" of young African American, Latino, and Caribbean artists who threw outdoor competitions of break-dancing, DJ-ing and rapping. (Ibid, p. 194)

<sup>89</sup> Traduzido de: As Haitian rap has become popular, especially with young Haitian audiences in Haiti and abroad, Haitian rapè have reached out to constituencies in the diaspora with music and lyrics that reflect their new, transnational identities

a popularidade de formas musicais dos Estados Unidos no Haiti, como o rap, indica que os vários grupos de interesse no Haiti não rejeitam uniformemente influências externas, mas, ao contrário, ajustam estrategicamente a permeabilidade de suas fronteiras culturais, conforme suas preferências e identificações. (LANDIES, 2008, p. 227)<sup>90</sup>

Em uma linha de pesquisa ainda um tanto periférica, trabalhos como o de Butler (2008) buscam contrabalançar a notável ausência de etnografias em contextos protestantes e pentecostais no Haiti, algo que segundo o autor desfavorece a representação da diversidade e complexidade dos musicares no Haiti e na diáspora haitiana (BUTLER, 2008, p. 30). Na atualidade, estimativas sugerem que aproximadamente um terço da população do Haiti é protestante (MCALLISTER, 2012, p. 14). A expansão das atividades evangélicas no Haiti está intimamente ligada ao proselitismo e expansão de igrejas protestantes norte-americanas (Batistas, Presbiterianas, Metodistas e Pentecostais) que alteraram a relação de poder religioso na ilha diminuindo a influência do catolicismo, oferecendo uma nova alternativa teológica, política e cultural. A influência norte-americana constitui um fator central para compreender o quadro atual do protestantismo no Haiti e seus reflexos e conexões transnacionais com a diáspora, como destaca McAllister:

Ligados historicamente, culturalmente e com frequência institucionalmente a missões nos EUA, o evangelicalismo cria extensas redes que se estendem ao redor do mundo. (...) De ambas as direções - Haiti e os EUA - evangélicos participam avidamente na crescente transnacionalização da esfera social haitiana. (Ibid, p. 14)<sup>91</sup>

Em sua expansão proselitista, evangélicos ao redor do mundo travam uma batalha entre o bem e o mal, que existe no mundo material como reflexo de um conflito no mundo espiritual. Essa guerra espiritual (*spiritual warfare*) entre forças sagradas e demoníacas possui importância singular para os haitianos evangélicos. Sua base interpretativa consiste em uma inversão da associação construída historicamente entre o sucesso da revolução haitiana e o *vodou*, considerando o mesmo a origem dos diversos infortúnios que sucederam na história do país até hoje (inclusive o terremoto de 2010). Apesar de sua postura violenta em relação à cultura afro-

---

<sup>90</sup> Traduzido de: the popularity in Haiti of musical forms from the United States, such as rap, indicates that various interest groups within Haiti do not uniformly eschew outside influences, but, rather, strategically adjust the permeability of their cultural borders, depending upon their preferences and identifications.

<sup>91</sup> Traduzido de: Linked historically, culturally, and often institutionally to US missions, evangelicalism creates extensive networks that reach throughout the world. (...) From both directions—Haiti and the US—evangelicals participated eagerly in the increasing transnationalization of the Haitian social sphere.

haitiana, não se pode afirmar que essa seja uma visão unânime entre a população evangélica do Haiti. McAllister afirma que o conflito espiritual que busca reverter o "pacto diabólico" realizado em Boïs Caiman também tem uma dimensão nacionalista e de esperança de um futuro melhor para a nação: "Dentro desse hemisfério, o movimento pode ser neo-colonialista, mas, no Haiti, é uma visão do nacionalismo a partir de baixo (Ibid., 2012, p. 25)<sup>92</sup>.

A guerra espiritual é travada também com armas sonoras: McAllister cita o uso de música pelos evangélicos após o terremoto em encenações bíblicas como uma forma de reorientar suas vidas após a catástrofe, como uma "bússola sônica" (MCALLISTER, 2011, p. 223). Da mesma forma, Butler aponta que, no espectro de diversas formas de pentecostalismo no Haiti, os fiéis "usam a música tanto para implorar a Deus para intervir em seu favor quanto para travar batalhas em que seu bem individual e como nação é visto como em perigo" (BUTLER, 2008, p. 36)<sup>93</sup>. Embora tanto Butler quanto McAllister destaquem a dimensão importada do protestantismo no Haiti e sua face musical, com a importação de coletâneas de hinos religiosos em francês e de aspectos performáticos e sonoros da música gospel negra norte-americana, sua ênfase recai na dimensão de tradução e ressignificação das formas culturais haitianas como o *konpa*, processo que McAllister interpreta como uma forma de mitigar a assimetria de poder simbólico que deriva de o fato de o protestantismo ser uma introdução norte-americana (MCALLISTER, 2011, p. 222).

Finalizando, busco salientar aqui o que as pesquisas etnomusicológicas sobre o musicar de haitianos no Haiti e na diáspora têm proposto frequentemente, o seu caráter simultaneamente nacional e transnacional e seu pendor adaptativo, hibridizante, cosmopolita. Essa percepção é reforçada pelas evidências que demonstram a autopercepção dos haitianos como duplamente diaspóricos, os diálogos musicais afro-atlânticos que compõem a história das músicas haitianas, o deslocamento e disseminação de códigos estéticos negros característicos do Atlântico Negro (GILROY, 1993, p. 170). Condições que afetam a produção da música popular haitiana há muito tempo:

A indústria musical haitiana e sua circulação de mercadorias expressivas tem sido organizada transnacionalmente desde sua origem. Por toda a história da diáspora haitiana, a indústria fonográfica conectou haitianos diaspóricos e insulares como uma 'comunidade de gosto', compartilhando um sistema de

---

<sup>92</sup> Traduzido de: Within the hemisphere, the movement may be neo-colonialist, but within Haiti, it is a vision of nationalism from below.

<sup>93</sup> Traduzido de: use music both to implore God to intervene on their behalf and also to fight battles in which their individual and national welfare is understood to be at stake.

produção e consumo musical, com a circulação de mercadorias musicais ajudando a diminuir as distâncias criadas pela migração. (AVERILL, 1994, p. 268)<sup>94</sup>

A partir do relato de experiências etnográficas vividas ao lado de cada um destes seis artistas, procurarei demonstrar as particularidades de suas experiências e histórias ligadas às suas atividades enquanto artistas imigrantes (e/ou imigrantes que se tornaram artistas) no RS. Os cruzamentos entre seus caminhos e alianças musicais forjadas em um contexto regional assim como através de conexões transnacionais são o foco das interpretações de suas experiências individuais, enquanto manifestações particulares de dimensões sociais, culturais e políticas da música de haitianos no Haiti e na diáspora haitiana no Brasil.

### 3.1. Dady Semalé

Nascido no ano de 1988 na cidade de Belleanse, costa sul do país, Dady Semalé emigrou para o Brasil na metade do ano de 2014. Ao longo do ano, encontrei, toquei e conversei com Dady em diversas ocasiões (show de Alix no Comitê, Ih!Migrei!, Dia da Integração Haitiana, entre outros). A medida que conheci melhor Dady, notei como uma parte significativa de suas composições tinham como tema questões políticas. Ao convidá-lo para participar de uma edição do programa "Músicas do Mundo: Etnomusicologia na Rádio da Universidade", Dady enviou uma música composta em 2014, e cujo tema era corrupção política: o desvio de dinheiro por deputados e senadores haitianos. Através da observação netnográfica, percebi também como isso se manifestava em sua atuação nas redes sociais: uma parcela significativa de suas postagens no Facebook se dirigiam a assuntos políticos haitianos, nos quais Dady constantemente demonstrou um posicionamento crítico à corrupção, identificada como o principal problema político do país internamente. Em uma dessas postagens, anexou (e promoveu) o vídeo de uma de suas mais recentes composições, "Bel promes politik", e afirmou que o país tem cinco grandes problemas: "corrupção, corrupção, corrupção, corrupção e corrupção" (Figura 14). A letra de "Bel promes politik" comenta a venda de votos e as falsas promessas ao *ti pèp*, (o povo pequeno), as parcelas mais pobres da população haitiana:

---

<sup>94</sup> Traduzido de: The Haitian music industry and its circulation of expressive commodities has been organized transnationally from its inception. Throughout the history of a Haitian diaspora, the recording industry linked diasporic and insular Haitians as a "community-of-taste," sharing a system of music production and consumption, with the circulation of musical commodities helping to bridge the distances created through migration.

*Gad kote bèl pwomés mete mwen  
Gad kote grangou nan vant lage mwen  
Gad kote ti sousou mete mwen  
Gad kote vote pou mil goud lage mwen*

*Chak pouvwa ki pral monte  
Ti pèp la toujou mobilize  
Prank out kouto katouch pou y'al vote  
Se yo ki toujou maltrete*

*Olha onde as belas promessas me colocaram  
Olha onde a fome me deixou  
Olha onde puxar saco me colocou  
Olha onde votar por mil goud me deixou*

*A cada governo que vai assumir,  
O povo sempre se mobiliza,  
Enfrentam facas e balas, se arriscam para irem votar  
São eles que sempre sofrem*



Figura 15: Captura de tela de postagem de Dady no Facebook, com o link para o vídeo de sua composição "Bel promes politik" e a crítica à corrupção na política haitiana. (Fonte: arquivo pessoal do autor)

Nosso primeiro encontro no ano de 2018 aconteceu alguns dias após a suposta declaração do atual presidente dos Estados Unidos, Donald Trump, em uma reunião cujo tema era a reforma das leis de imigração no país. Segundo políticos que participaram da mesma, Trump referiu-se de forma racista aos inconvenientes e indesejáveis imigrantes vindos de "shithole countries" (países de merda, aproximadamente), referindo-se a latinos e negros vindos de San Salvador, Haiti e

alguns países africanos. Dady manifestou sua inconformidade com o comentário e me informou que muitos artistas haitianos haviam se manifestado na internet repudiando o preconceito racial e étnico demonstrado por Trump.

Não só nas conversas informais ao longo de nossa convivência, mas também através da entrevista pude atestar o grande interesse de Dady por assuntos políticos, principalmente aqueles relacionados a seu país. Esse envolvimento também tinha ligações íntimas com seu musicar, não só aquele que pude acompanhar no Brasil, mas também seu histórico como cantor e compositor no Haiti. Dady me contou que seu envolvimento inicial com a música se deu principalmente através da influência da família Valcourt, importante família da música haitiana. Seu mentor é Boulo Valcourt, vocalista e guitarrista de significativa importância na história da música popular haitiana, e que segundo Dady foi uma espécie de professor – principalmente de canto – e responsável por introduzi-lo no mundo da música profissional. Na década de 1980, Boulo era um dos integrantes do Caribbean Sextet, um conjunto musical que surgiu após a desintegração do grupo Ibo Combo, banda popular da diáspora haitiana nos EUA. Após o retorno de seus membros para o Haiti, o grupo passou a ser liderado pelo compositor Gerald Merceron, considerado um nome da vanguarda artística da época por sua fusão de elementos musicais de raiz africana da cultura popular haitiana com gêneros como o jazz e a bossa nova. Averill descreve o som do grupo como um jazz-fusion hibridizado com o "contagante ritmo do *konpa*" e destaca que Merceron tinha a intenção de criar uma "nova música haitiana que adaptaria a língua crioula às necessidades da modernidade" (AVERILL, 1997, p. 122).

Embora o grupo e suas composições não se envolvessem diretamente com questões políticas, muitos de seus membros, incluindo Boulo, eram reconhecidamente anti-duvalieristas. Tal posicionamento político também é demonstrado pela atuação de Boulo no grupo de cantores que entoou o hino nacional haitiano na cerimônia de posse do presidente Aristide, após a primeira eleição direta em décadas, em um dos raros momentos em que as classes populares haitianas de fato elegeram seu líder político (Ibid, p. 192). Além de contar com Boulo como um incentivador e conselheiro, Dady é próximo de seu filho, Steeve Valcourt, músico com formação universitária (algo destacado por Dady) muito respeitado no Haiti e que, como seu pai, vive atualmente na Flórida. Steeve está constantemente em turnê, fazendo shows nos Estados Unidos, Jamaica, Canadá, França, mas mesmo assim tem tempo para colaborar com Dady: é para Steeve que ele

por vezes envia suas músicas para mixagem, e constitui seu principal parceiro na produção de suas músicas no momento (SEMALÈ, Dady, 15/01/2018).

As conexões de Dady com a política haitiana são parte integral de seu musicar. Antes de sua vinda para o Brasil, formava parte do conjunto vocal Replay, que atuava em casas noturnas de Petiónville, bairro nobre de Porto Príncipe, mas cuja principal atividade eram as apresentações e a composição de músicas contratadas por políticos durante períodos de campanha eleitoral. Em eventos como o Dia da Integração Haitiana, “Ih!, Migrei!” e Okazyon Lanmò Desalinn, Dady, juntamente com outros imigrantes haitianos que atuavam como *backing vocals*, se apresentaram com o nome de Replay, embora em entrevista ele tenha admitido que nenhum dos outros participantes era de fato integrante do Replay no Haiti. Como para boa parte dos conjuntos de música popular no Haiti, para o Replay o carnaval também constituía uma importante arena de atuação, conforme afirmou Dady. No Haiti, festas populares como o carnaval e o Rara frequentemente evidenciam associações entre grupos artísticos ou coletivos populares e determinados indivíduos notáveis por seu poder político e/ou econômico em âmbito local, que atuam como patronos financiando eventos, uma forma de manter influência política através de vínculos de reciprocidade. No jargão local, esses grandes homens são chamados de “*gwo nèg*” e frequentemente também possuem cargos políticos importantes. Como aponta McAllister em seu estudo sobre o Rara,

O ethos da liderança dos *gwo nèg* no Haiti é permeado com imagens de propriedade, evidenciado na frase *moun pa'm* (minha pessoa). Os presidentes dos Rara são *gwo nèg* locais que ativamente atraem *moun pa'l* (literalmente “seu povo”) em relações de reciprocidade nas quais oferecem proteção de outros indivíduos poderosos, acesso em potencial a recursos e relações com outros *moun pa'l*. O seguidor, em retorno, oferece sua lealdade e seus serviços. (MCALLISTER, 2000, p. 143)<sup>95</sup>

Conquanto se trate de um caso distinto da tradicional relação de patronagem do Rara, Dady também possui um vínculo de reciprocidade com um importante líder político haitiano: Joseph Lambert, atual presidente do Senado haitiano. Desde 2011 Dady mantém uma relação profissional com o senador, que contratou diversas vezes os serviços musicais de Dady para suas

---

<sup>95</sup> Traduzido de: The ethos of *gwo nèg* leadership in Haiti is permeated with the imagery of ownership, evidenced in the phrase *moun pa'm* (my person). The Rara presidents are local *gwo nèg* who actively attract *moun pa'l* (literally, “their people”) into relationships of reciprocity wherein they offer protection from other powerful people, potential access to resources, and relationships with other *moun pa'l*. The follower in return offers up his or her loyalty and services.

campanhas eleitorais (compondo e cantando jingles) e para prover entretenimento em festas patrocinadas por ele, durante o período do carnaval. Menos de um ano após ter se estabelecido em Porto Alegre, em 2015 Dady teve seus serviços contratados e pagos (incluindo a passagem de avião de ida e volta ao Haiti) pelo senador Lambert, voltando ao Haiti para se apresentar nos festejos de carnaval patrocinados pelo senador na cidade de Jacmel, capital do departamento Sud-Est e um dos principais destinos turísticos do país. Foi o terceiro carnaval em que foi contratado por Lambert. Em mais uma troca pertinente à essa relação de reciprocidade, Dady diz que contará com ajuda financeira de Lambert para gravar e lançar seu CD no carnaval de 2019, no Haiti (SEMALÊ, Dady, 15/01/2018).

Como diversos outros artistas imigrantes haitianos, Dady possui relações com pessoas que trabalham em rádios haitianas: no mês de outubro, sua música "Bel promes politik" foi ao ar na *Radio Kommunitè Belleanse*, emissora de sua cidade natal. Após esse fato, Dady confessou ter sido ameaçado via WhatsApp por um político haitiano, um deputado membro da atual administração governamental, que lhe avisou: se ele voltasse ao país faria esforços para que fosse preso, caso continuasse a cantar músicas críticas à atual gestão. Tempos atrás esse político era seu amigo e havia contratado Dady para cantar em comerciais (Dady não quis revelar o nome), mas se desagradou com as denúncias de corrupção presentes na música e utilizou-se de sua influência para que a música não fosse mais veiculada na rádio local.

Como mencionado acima, atualmente Dady está aos poucos organizando o lançamento de um CD solo com composições próprias. Argumenta que o disco será variado, terá "de tudo": diversos gêneros musicais (principalmente o *konpa*, além de reggae, dancehall e *raboday*) e canções sobre diferentes assuntos, das letras de amor até as críticas políticas. Dady planeja gravar novas composições em 2018, além de terminar de mixar e masterizar músicas já gravadas anteriormente no Brasil, como "Vida imigrante (Preciso namorada)", algumas das quais estão também em fase de mixagem ou masterização com contatos seus da diáspora haitiana no Chile, Estados Unidos e Canadá (e no próprio Haiti). Dady fez questão de afirmar que a música já foi uma atividade rentável financeiramente para ele no Haiti, enquanto cantor profissional, mas que no Brasil a situação é mais difícil, que o início dessa adaptação foi custosa e lenta – principalmente pela necessidade de aprender a língua portuguesa. Mesmo em meio a essas e outras dificuldades, Dady também participa ativamente de outras formas do musicar dos artistas imigrantes haitianos de Porto Alegre: já filmou e editou clipes para Mechandou, Kòbòy, Silo e

está compondo e produzindo uma música para seu companheiro de Replay (em Porto Alegre) Sivil Vag, cuja base está sendo montada no Haiti.

### 3.2. Extenson Thelus

Extenson Thelus tem 25 anos e nasceu em Mirebalais, pequena cidade a sessenta quilômetros da capital Porto Príncipe. Emigrou para o Brasil em fevereiro de 2016 e atualmente mora em Canoas no bairro Niterói. Extenson teve suas primeiras aulas de música na igreja evangélica *Emmanuel par la foi* (situada entre Mirebalais e Porto-Príncipe, e com uma capacidade para cinco mil pessoas, segundo Extenson) começando com o acordeon aos doze anos e passando a aprender teclado dois anos depois. Posteriormente também frequentou escolas particulares de música, aprendendo a tocar guitarra e baixo.

O conheci por intermédio de Alix, que havia ouvido falar de Extenson em função de um show da Banda Famosa, um conjunto musical formado por imigrantes haitianos na cidade de Encantado que já não existe mais, e com o qual Extenson se apresentou em uma única oportunidade. A Banda Famosa foi originalmente formada por imigrantes haitianos estabelecidos no município no ano de 2013. Em sua pesquisa com esse grupo de imigrantes haitianos, Barbosa acompanhou uma apresentação da Banda Famosa:

Julien é o idealizador da banda haitiana Famosa, criada em maio de 2013, cujos integrantes músicos são jovens haitianos formados na universidade do Haiti ou que estavam em estudos. Essa banda já se apresentou em alguns eventos locais, inclusive na festa das Etnias, no mês de setembro de 2013, em Encantado, sendo campeã, primeiro lugar entre os 6 grupos que se apresentaram no evento, que eram de italianos, japoneses, de folclore gaúcho (dois) e alemães. (BARBOSA, 2013, p. 158)

Alix, ouvindo falar das habilidades de Extenson ao teclado, guitarra e baixo, convidou-o para tocar conosco no Dia da Integração Haitiana. Desde nosso primeiro encontro Extenson demonstrou facilidade para tocar e aprender novas músicas, assim como um domínio de diversos estilos como o *konpa*, o reggae, a música gospel norte-americana, soul e R&B (*rhythm and blues*). A parceria entre Alix e Extenson se desenvolveu nos meses a partir de maio, envolvendo apresentações (como o Sarau dos Imigrantes e Refugiados no Memorial da Justiça do Trabalho de Porto Alegre e o lançamento do CD solo de Alix, "*Musica'mente vol. 1*"), participações em

programas de TV e a participação de Extenson em músicas de Alix, gravando guitarra e teclado (a maioria delas gravadas no estúdio de Junior Mortimer).

Desde pequeno Extenson passou a participar dos cultos como músico da igreja, atividade que continua desempenhando no Brasil na Igreja Batista de Canoas, na qual todos os domingos pela manhã há um culto específico dos imigrantes haitianos. Segundo Extenson, a liturgia do culto e o uso da música na *Emmanuel par la foi* e na Igreja Batista de Canoas são praticamente iguais. Acompanhei duas manhãs de culto durante a pesquisa de campo. Convidado por Extenson, em uma delas atuei como guitarrista da banda responsável pela música cantada pela congregação ou individualmente por imigrantes. Através de minha relação com Extenson e da observação participante pude aproximar-me de mais uma das múltiplas formas nas quais se manifesta o musicar dos artistas imigrantes haitianos no RS. O culto é presidido por três imigrantes que atuam como pastores principais revezando-se, mas a participação no púlpito é aberta a qualquer pessoa. Em ambas as ocasiões que estive no culto evangélico dos haitianos em Canoas diversos imigrantes, tanto homens quanto mulheres (praticamente a única forma de participação musical na qual notei presença significativa do sexo feminino) apresentaram-se cantando diversos tipos de música: hinos religiosos da coletânea intitulada *Chants d'Esperance* (que formavam o núcleo principal do repertório), canções gospel norte-americanas em inglês ou traduzidas para francês ou crioulo haitiano, e músicas evangélicas diversas em português e espanhol. O *Chants d'Esperance* é uma coletânea de hinos é amplamente usada por haitianos evangélicos na diáspora e no Haiti, que contêm mais de 800 hinos em francês e crioulo haitiano, compilados a partir de fontes evangélicas francesas e norte-americanas (MCALLISTER, 2011, p. 221).

Em meio à minha primeira visita ao culto, presenciei a execução, pela congregação liderada pelo pastor, do hino gospel "Just a closer walk with thee"<sup>96</sup>, um *spiritual* norte-americano, canção associada ao repertório religioso afro-americano. Reconheci imediatamente a melodia, mas a versão possuía letra em francês. Quando a banda iniciou a tocar, o ritmo era o do *konpa* haitiano. A variedade de idiomas e a multiplicidade de referências musicais no musicar realizado por todos os participantes do culto haitiano, assim como os vínculos com a música popular haitiana e com itens do repertório da música gospel negra norte-americana

---

<sup>96</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SceMOKWTJzM&feature=youtu.be>>; acesso em: 25/02/2018.

demonstravam de forma clara a afirmação de McAllister sobre a maleabilidade no uso das músicas vernaculares nos ritos evangélicos:

Mesmo nas situações em que os rituais da liturgia (...) assumem uma forma similar ao redor do mundo, a música cristã será variada e múltipla, permitindo que grupos produzam índices sônicos que criam associações profundas e um sentido de pertencimento. O fazer musical em suas múltiplas formas nativas é uma parte central daquilo que permite que o evangelismo cresça e acompanhe haitianos e outras diásporas nas Américas. (MCALLISTER, 2011, p. 209-210)<sup>97</sup>

Minha experiência de pesquisa de campo no culto evangélico haitiano da Igreja Batista de Canoas também se revelou plenamente compatível com a descrição oferecida por McAllister da música pentecostal haitiana:

A música pentecostal haitiana até agora é, portanto, um híbrido de influências haitianas, francesas e americanas. Em que pese o fato de que os haitianos tipicamente cantam em kreyòl ou francês, e arranjam seus hinos com uma síncope cadenciada, eles desenvolveram um estilo de música cristã que lhes 'pertence'. (MCALLISTER, 2011, p. 222)<sup>98</sup>

O uso do *konpa* é frequente no culto, adaptando por vezes até mesmo os cantos do *Chants d'Esperance*, em um estilo que é denominado pelos próprios haitianos de *konpa Jezi* (*konpa* de Jesus), e que normalmente exclui instrumentos usados em outras ocasiões para tocar *konpa*, como o *tanbou* (tambor) e o *graj* (espécie de reco-reco de metal) que possuem uma associação com o culto afro-haitiano do *vodou*. O crescimento do evangelismo no Haiti, um fenômeno que se intensificou nos últimos vinte anos, inaugura mais uma fase no longo embate contra a cultura popular de matriz africana da história haitiana e o *vodou*. Essa guerra espiritual é travada em diferentes planos, inclusive em uma dimensão musical – como a exclusão de instrumentos acima apontada e outras evidências etnográficas indicaram.

---

<sup>97</sup> Traduzido de: Even where the rituals of liturgy, preaching, prayer, witnessing and testifying take a similar form throughout the world, Christian music will be various and multiple, allowing groups to produce sonic indexes that create deep associations and a sense of belonging. Music making in its multiple indigenous forms is a central part of what allows evangelicalism to grow and accompany Haitians and other diasporas in the Americas.

<sup>98</sup> Traduzido de: "Haitian Pentecostal music so far is thus a hybrid of Haitian, French and American influences. Insofar as Haitians typically sing in Kreyòl or French, and arrange their hymns with a lilting syncopation, they have developed a style of Christian music they fully 'own.'"



Figura 16: Culto evangélico haitiano na Igreja Batista de Canoas, com Extenson ao centro tocando baixo elétrico. (Fonte: arquivo pessoal do autor)

Ao longo da convivência com Extenson, pude perceber que essa tensão de natureza religiosa também tinha influência em seu musicar. Enquanto vivia no Haiti, por exemplo, Extenson nunca tocou no carnaval, devido à percepção de que há uma proximidade entre o carnaval e o *Rara* (que por sua vez é associado ao *vodou*) e uma visão do carnaval como festa vulgar – algo quase proibitivo para quem pertence a congregações evangélicas. Essa associação foi confirmada em diversos outros momentos da pesquisa e por muitos de meus colaboradores. Alix, por exemplo, recusou um convite de Dady para cantar em uma composição feita especialmente para o carnaval de 2018, pois tinha receio da repercussão entre seus fãs haitianos evangélicos. Da mesma forma, quando demonstrei minha vontade de assistir a um culto de *vodou*, Alix disse que para ele poder ir junto era necessário destacar o caráter "científico" de nossa presença conjunta, para que não passasse uma má imagem aos haitianos evangélicos. Em ensaios com Alix, eventuais assuntos ou palavras relativas ao *vodou* também eram mal recebidos por Extenson, que os considerava "coisa do diabo". De forma geral, o musicar de Extenson em geral e o culto evangélico haitiano de Canoas constituem exemplos de como haitianos evangélicos “no Haiti e na sua diáspora trabalham através da oração, da pregação e do fazer

musical para atacar aquilo que eles percebem como sendo um domínio Vodou-Católico sobre a sociedade haitiana" (BUTLER, 2008, p. 28)<sup>99</sup>.

A maioria das canções compostas por Extenson podem ser tomadas como representantes do *konpa Jezi*, possuindo letras de louvor a Deus sobre uma base rítmico-harmônica de *konpa*. Ele admite, contudo, que gosta muito de tocar outros gêneros de música, como gospel e clássica. Extenson já gravou uma de suas músicas no Btag Studio (na qual toca praticamente todos os instrumentos), mas a maior parte de sua atividade como músico de estúdio acontece em outros estúdios brasileiros e no estúdio de Junior. Alix diversas vezes elogiou o talento de Extenson e confessou ter pedido suas bases de *konpa* para compor letras em cima. As respostas de Extenson foram sempre de que aquelas músicas eram para a igreja, não queria outras letras nas suas composições. Abaixo, transcrevo a letra de uma parte de “Sis pann fè mal” um dos *konpa Jezi* de Extenson:

*Sis pann fè mal (Extenson Thelus)*

*Se poun sis pann fé mal, vina sèpté Jezi Kris  
Lè a prè pou rivè, nou wé pa gen tan ankó*

*Siw rété ap fé moun mal, plédé fe sak pa bon  
Lè Jézi retounen eskéw pansèw, pralé avèl  
Son jél té avéti'n, l'al préparé youn plas pou nou  
Men siw pafé volontél, ou páp arivé wé bél plas sa aa*

*Para de fazer maldades (Extenson Thelus)*

*Temos que parar com o mal  
A hora está chegando, não temos mais tempo*

*Se ficares fazendo mal para as pessoas, insistindo no que não é bom  
Quando Jesus voltar tu acha que vai com ele  
Lembra que ele nos advertiu, que ele vai preparar um lugar para nós  
Mas se tu não fizer a sua vontade tu não vai ver esse lindo lugar*

---

<sup>99</sup> Traduzido de: Pentecostals in Haiti and its diaspora work through prayer, preaching, and music making to attack what they perceive to be a Vodou-Catholic stronghold on Haitian society.

O musicar de Extenson e dos haitianos evangélicos em Canoas – com músicas evangélicas provenientes de outros países, e em outras línguas, mas também com a manutenção de aspectos culturais e musicais que podemos considerar intrinsecamente haitianos - corrobora a condição duplamente diaspórica apontada por McAllister: os haitianos evangélicos vivem em “duas diásporas imaginadas – uma das quais pode ser descrita como étnica e a outra como religiosa” (MCALLISTER, 2011, p. 225)<sup>100</sup>. Atualmente, ele juntou-se a outros músicos haitianos que tocam no culto para compor músicas evangélicas (em português e em crioulo), visando participar em eventos religiosos em outras igrejas, algo que já aconteceu algumas vezes, segundo ele (THELUS, Extenson, 24/11/2017). Nos planos da banda está a gravação de um CD de músicas evangélicas em português, francês e crioulo haitiano. A parceria musical com Alix parece estar momentaneamente suspensa, pois Extenson me confessou ter se desapontado por Alix não o ter convidado para viajar e se apresentar em Alegrete<sup>101</sup>, o que para Extenson era uma oportunidade importante de trabalho musical remunerado. Há quase dois anos no Brasil, Extenson ainda não conseguiu manter-se em um emprego por muito tempo. Recentemente, terminou um curso profissionalizante para o cargo de operador de empilhadeira, mas ainda esbarra na dificuldade em encontrar vagas para essa atividade.

### **3.3. Komandan Kòbòy**

David Thela, mais conhecido entre os artistas imigrantes haitianos como Komandan Kòbòy, foi o segundo dentre meus colaboradores que assisti cantar ao vivo. Já no primeiro evento ligado ao grupo diaspórico haitiano observado – a festa haitiana promovida por Alix Georges no bar OCulto em janeiro de 2017 – ele fez parte do momento especial da noite planejada por Alix para apresentar os artistas haitianos e integrar brasileiros e haitianos em uma celebração musical. Nascido em Léogane no ano de 1990, Kòbòy vive no Brasil desde o início de 2016, e trabalha atualmente como operador em uma fábrica de ração animal.

---

<sup>100</sup> Traduzido de: two imagined diasporas—one of which might be described as ethnic and the other religious.

<sup>101</sup> A convite de vereadora do município, Alix conheceu a cidade e participou de diversos eventos, entre eles a sessão solene em homenagem ao Dia da Consciência Negra. A ocasião é descrita e analisada com mais detalhes no subcapítulo 4.1, página 123.

Membro da diretoria da intermitente AHRS, Kòbòy envolveu-se diretamente no planejamento de eventos como o Dia da Integração Haitiana. Em uma iniciativa sua e de sua esposa, Patrice, Kòbòy mobilizou recursos econômicos pessoais e as redes do grupo diaspórico haitiano para organizar outro evento artístico, no dia do aniversário de morte do líder da Revolução Haitiana e primeiro presidente do Haiti, Jean-Jaques Dessalines, dia 15 de outubro. Procurando criar um evento que integrasse a comunidade haitiana da área metropolitana de Porto Alegre, Kòbòy beneficiou-se da importância simbólica de um herói nacional para criar também uma oportunidade de apresentação para os artistas imigrantes haitianos. O evento, denominado “Okazyon Lanmò Desalinn - primeiro encontro sambado de brasileiros e haitianos” aconteceu na Banda Saldanha, casa de shows e escola de samba situada na zona sul de Porto Alegre, em um domingo de sol. Todas as churrasqueiras do local estavam ocupadas, e em muitas delas amigos haitianos e brasileiros comiam e bebiam junto ao som de músicas haitianas tocas pelo haitiano DJ Top Sound.

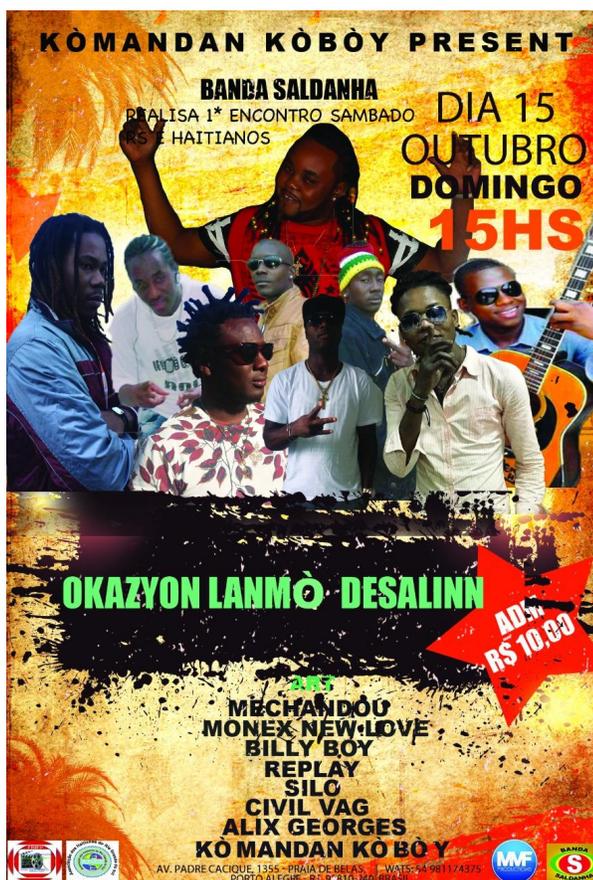


Figura 17: Cartaz e flyer virtual do Okazyon Lanmò Desalinn, com Komandan Kòbòy ao centro sobre demais artistas haitianos convidados para o evento. (Fonte: Grupo de WhatsApp “Somente cantores haitiano”)

A entrada no evento incluía o direito de participar de um sorteio de brindes, e parte da renda seria destinada à AHRS. A programação artística era composta de oito apresentações: Mechandou, Monex New Love, Billy Boy, Replay, Silo, Sivil Vag, Alix Georges e Komandan Kòbòy, e previa um espaço de tempo de vinte minutos para cada. Inicialmente prevista para começar às cinco horas da tarde, contudo, o atraso dos procedimentos anteriores e a demora para a passagem de som de cada artista (parte da responsabilidade deve ser imputada à perceptível má vontade do técnico de som) fizeram com que a lista de apresentações fosse reduzida. Alguns artistas desistiram, decepcionados com a falta de organização, e más condições técnicas também dificultaram a performance da maioria que se apresentou - ao fim, reduzindo-se a Kòbòy, Mechandou, Replay, Silo e Alix (na ocasião, acompanhei Alix juntamente com Extenson e toquei um *konpa* com o conjunto Replay, e o etnomusicólogo Ivan Fritzen tocou com Mechandou e Kòbòy)<sup>102</sup>.

Kòbòy gravou muitas de suas composições no ZS com Junior, e também ocasionalmente em estúdios brasileiros, algumas das quais foram feitas em colaboração com artistas haitianos, principalmente com Mechandou. Dono de longos *dreadlocks* no cabelo, Kòbòy possui uma predileção forte pelo reggae e pelo *konpa*, e também é conhecido como Rasta. Mechandou também ostenta os dreads e diversos símbolos associados à cultura rastafári - camisetas de Bob Marley e tocas de tricot nas cores amarelo, vermelho, verde e preto - em suas performances e videoclipes<sup>103</sup>. No Haiti, os *dreads* são conhecidos como *cheve simbi*, em referência ao *Iwa Simbi*, espírito associado ao mar e, às vezes, às serpentes (MCALLISTER, 2000, p. 191). Para além de uma identificação com a cultura Rastafári, o *cheve simbi* também possui um significado específico na cultura afro-haitiana, de resistência ao eurocentrismo, que influenciou o desenvolvimento de um modo de vida “raiz”, *rasin*, assim como a *mizik razin*:

As ideologias e estilos do movimento rasin haitiano foram sem dúvida influenciadas pela música reggae e a religiosidade do movimento Rastafári

---

<sup>102</sup> Um trecho da canção “Muito obrigado!” de Kòbòy com Ivan pode ser visualizado em: <<https://www.youtube.com/watch?v=c6DmaiHXYhc&index=1&list=UUrky22YKRi7MB4ue7VUzxA>>, acesso em 20/01/2018.

<sup>103</sup> Uma das canções resultantes da parceria entre Mechandou e Kòbòy, “Jeremie 17:5”, pode ser vista em: <https://www.youtube.com/watch?v=ofvDltVX7g>, acesso em 24/02/2018.

jamaicano. (...) Os homens haitianos apreciam o posicionamento dos africanos como atores históricos centrais pelos Rastas, suas reinterpretações criativas das escrituras bíblicas e sua ideologia de supremacia masculina. (...) O ponto aqui é que os haitianos se encontraram e criaram amizades com Rastas de diversas inclinações, e adotaram muitos dos princípios fundamentais daquilo que acabou se tornando uma cultura Rasta transnacional. <sup>104</sup>(Ibid., p. 192)

Embora suas apresentações se dêem da mesma forma que acontecem para todos os artistas haitianos - cantando sobre as bases pré-produzidas - Kòbòy confessa o sonho de formar uma banda com músicos brasileiros no futuro<sup>105</sup>. Para atingir esse ponto e ter uma chance de sucesso com suas músicas, ele calcula que precisa melhorar muito seu português, língua que considera muito difícil. Quando o conheci, todas as suas composições eram em crioulo haitiano. Ao longo do ano, entretanto, Kòboy passou a experimentar compondo suas primeiras músicas em português. Seleciono duas de suas composições em português por julgar que suas letras contêm mensagens importantes relativas ao musicar de artistas imigrantes haitianos no estado. A primeira, "Obrigado", me remeteu de forma direta a outros momentos observados durante a pesquisa (nos quais Kòbòy estava presente) como o Dia da Integração Haitiana e a festa haitiana no Oculito. Como aconteceu nessas ocasiões, muitas das mensagens endereçadas aos brasileiros presentes pelos haitianos que tomavam o microfone (principalmente os artistas) eram de agradecimento pela recepção aos imigrantes haitianos.

*Obrigado (Komandan Kòbòy)*

*Refrão: Obrigado, muito obrigado,  
Obrigado, para todos brasileiros (2x)*

*Vim no Brasil agradeço,  
Ficar feliz em casa  
Porque você recebeu assim  
Na maior alegria*

*Mudou minha vida  
Tem mais boas corações  
Pra ajudar as pessoas*

---

<sup>104</sup> Traduzido de: The ideologies and styles of the Haitian rasta movement have without a doubt been influenced by the reggae music and the religiosity of Jamaica's Rastafari movement. (...) Haitian men appreciate Rastas' casting African people as central historical actors, their creative reinterpretations of biblical scripture, and their ideology of male supremacy. (...) The point here is that Haitians have encountered and befriended Rastas of various stripes and have embraced many of the fundamental tenets of what has itself become a transnational Rasta culture.

<sup>105</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=w4IMkccxbs&t=439s>>, a partir de 6m30s, acesso em: 20/01/2018.

*Que vem aqui pra trabalhar*

*Vocês me ajudam muito  
Eu trabalho na escola  
Jogamos futebol junto  
Toca música comigo*

*Muito obrigado para todos  
Vocês não fazem mal a nós  
Imigrantes que no Brasil  
Que já abençoam Brasil*

*Brasil é meu coração  
Gosto de todas as coisas aqui  
Natureza e beleza  
Muitas mulheres bonitas*

*Aham, vem dança comigo, Brasil! Olha o Comandante Koboy no país!  
Traz uma cerveja pra mim, bem geladinha!*

A situação dos imigrantes haitianos contudo, é sabidamente muito mais complexa. Ao mesmo tempo em que muitas vezes são bem recebidos por parte da sociedade, passam frequentemente por experiências que constituem formas de violência simbólica: desde a sensação de ser um estrangeiro e não um cidadão nativo, alguém que é percebido como não-originário e, portanto, não-pertencente, até atos claros de racismo e discriminação. A convivência com os artistas imigrantes haitianos demonstrou inúmeras vezes que a sensação de alteridade é agravada pela cor da pele, algo muitas vezes incompreensível para eles, que, como o resto do grupo diaspórico haitiano, deseja ser tratado como igual – como um ser humano na plena posse de seus direitos e com plenos direitos na sociedade que habitam. Tal sentimento frequentemente esteve associado a uma rejeição da condição de "coitados" (conforme depoimento de Alix a veículos de imprensa, p. 39; 46), de pessoas dignas de pena, buscando afirmar sua contribuição à sociedade brasileira principalmente através do trabalho, mas demonstrando que não é somente como mão-de-obra que desejam ser reconhecidos no Brasil, mas também através da cultura e das artes: existem haitianos artistas, escritores, músicos, etc.

O segundo exemplo apresenta um aspecto diferente, ligado aos múltiplos referenciais identitários, ao reposicionamento das identidades dos imigrantes haitianos. Na letra de sua música "Qual minha nacionalidade", Kòbòy expressa sua inconformidade com a sensação de ser percebido como alguém diferente, demonstra uma complexidade de referenciais identitários ligados ao Atlântico Negro - como uma origem africana e sua caracterização como Rastafári -

exemplo que evoca as considerações de Averill sobre a identidade cultural haitiana: "As identidades haitianas se formaram em meio a um drama histórico de lutas e antagonismos de classe, raciais e políticas; elas refletem os contornos dessas lutas" (AVERILL, 1994, p. 158)<sup>106</sup>. Ao mesmo tempo, também atesta como formas culturais populares constituem-se como um local de contestação de determinadas representações sociais, e como a construção de identidades haitianas na diáspora pode ser caracterizada como uma "subcultura transnacional e oposicional que 'performatiza' a identidade Afro-Haitiana para atingir diversos objetivos simultaneamente" (MCALLISTER, 2000, p. 180)<sup>107</sup>.

*Qual minha nacionalidade (K. Kòbòy)*

*Eu não gosto você me fala aonde que eu sou?  
Eu não gosto você me fala qual minha nacionalidade?  
Eu não gosto você me fala se eu gosto daqui?  
Eu não gosto você me fala quanto tempo tem no Brasil?  
Eu não gosto você me fala qual minha nacionalidade?*

*Se uma pessoa falar, Koboy é haitiano, fala "si, si, si! Si, si, si!"  
Se uma pessoa falar, Koboy é brasileiro, fala "si, si, si! Si, si, si!"  
Se uma pessoa falar, Koboy é gaúcho, fala "si, si, si! Si, si, si!"  
Se uma pessoa falar, Koboy é africano, fala "si, si, si! Si, si, si!"  
Se uma pessoa falar, Koboy é jamaicano, fala "si, si, si! Si, si, si!"  
Se uma pessoa falar, Koboy é rasta, fala "si, si, si! Si, si, si!"*

*É verdade, Koboy é haitiano,  
É verdade, Koboy é brasileiro  
É verdade, Koboy é gaúcho  
É verdade, Koboy é haitiano  
É verdade, Koboy é africano  
É verdade, Koboy é jamaicano  
É verdade, Koboy é rasta  
É verdade, Haiti meu coração  
É verdade, Brasil é meu coração*

---

<sup>106</sup> Traduzido de: "Haitian identities have formed within a historical drama of class, racial, and political antagonisms and struggles; they reflect the contours of these struggles."

<sup>107</sup> Traduzido de: transnational, oppositional subculture that "performs" Afro-Haitian identity to achieve many simultaneous goals.



Figura 18: Komandan Kòbòy, Ivan Fritzen, Mechandou e Alix (ao fundo) no Okazyon Lanmò Desalinn, na Banda Saldanha, Zona Sul de Porto Alegre. (Fonte: arquivo pessoal do autor)

O exemplo de Kòbòy e “Qual minha nacionalidade”, afirmando suas múltiplas referências identitárias, se sintoniza com minha experiência etnográfica com outros artistas imigrantes haitianos, de Alix a New Love Monex, o próximo *atis ayisyen* retratado.

### 3.4. New Love Monex

No início de junho de 2017, recebi uma mensagem de um número desconhecido via WhatsApp. O remetente era um imigrante haitiano que morava no Hotel Ritz e havia conseguido meu número com Alix. Identificando-se como Monex (New Love Monex é seu nome artístico completo), naquela primeira mensagem ele comentou ter me visto tocando com Alix, e se surpreendido com o fato de eu estar tocando músicas haitianas. Monex, que nasceu em Cap-Haïtien no ano de 1987, disse que ele também era cantor e compositor, e que gostaria que eu pudesse trabalhar com ele, ajudá-lo de alguma forma. Monex marcou uma reunião comigo em uma terça-feira à noite, em sua casa. Avisou que havia chamado outro amigo, outro brasileiro que também estava lhe ajudando com suas músicas.

Nos reunimos Monex, seu amigo Jesus Irajá e eu em sua habitação no Hotel Ritz. Sua esposa preparou para nós o arroz com feijão haitiano enquanto Monex apresentava para nós a

história de sua migração, intercalada por suas músicas. O sotaque espanhol que demonstrava ao falar português fez sentido quando mencionou que, antes da vinda ao Brasil, havia morado por cinco anos na República Dominicana. Lá, Monex contou, havia conseguido construir uma carreira modesta mas honrosa com sua atividade como cantor profissional, atuando em discotecas e especializando-se em músicas latinas. No Brasil era muito difícil, lamentou. Mas seu desejo de atingir sucesso como artista era constantemente reforçado em sua fala cheia de esperança, e em determinado momento do relato lembrou de sua mãe. Sua mãe sempre o havia apoiado no seu sonho musical, ajudando-o de muitas formas (apoiando-o financeiramente para viajar à Costa Rica realizar uma apresentação musical, por exemplo) e faleceu quando Monex já morava em Porto Alegre. Em meio ao sofrimento pela perda e pela impossibilidade de viajar para o velório no Haiti, Monex compôs uma canção, "Manman" (mamãe, em *kreyòl*) e enviou-a a uma rádio de Cap-Haïtien, pagando para que fosse tocada em homenagem à sua mãe no dia de seu velório.

Monex define sua música como "música latina". Frequentemente apresenta-se da seguinte forma, em língua espanhola, no início e final de suas performances ao vivo e gravações: "New Love Monex, el comandante de la calle, rompiendo la discoteca! Vamos a bailar!". As composições que nos mostrou naquela primeira reunião se destacavam por uma grande variedade de ritmos, línguas e temáticas mas também por uma centralidade do uso da língua espanhola e de gêneros latinos e afro-caribenhos. Da bachata ao kuduro, passando pelo reggae e o reggaeton, Monex compõe frequentemente sobre temas românticos e sobre suas próprias experiências de vida em cinco línguas: espanhol, inglês, francês, português e crioulo haitiano. Seu reggae "Passa bastante país do mundo" é, de acordo com o compositor, o resumo de seu trajeto e momento atual na vida - após viver e transitar por tantos países, deseja fazer as pessoas dançarem com sua música<sup>108</sup>:

*Passa bastante país do mundo (New Love Monex)*

*Passa bastante país do mundo*

*Buscando la vida*

*Agora chego no Brasil (3x)*

*Eu vou ponga todo mundo a brinca*

*Eu vou ponga todo mundo a dançar*

*Eu vou ponga todo mundo a bailar*

---

<sup>108</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=K6u9qTniSxY&feature=youtu.be>>, acesso em: 20/03/2018.

*Passa bastante país do mundo  
Buscando la vida  
Agora chego no Brasil (3x)*

*Eu passa Venezuela, passa Costa Rica  
Passa Santo Domingo, passa Equador  
Passa na Colômbia, agora chego no Brasil!*

Monex trabalha arduamente em busca da realização desse sonho, do qual não mostra intenção de desistir. Para sustentar-se economicamente, Monex atua como vendedor ambulante no centro histórico de Porto Alegre. Com suas economias, adquiriu uma caixa de som, um pedestal e um microfone, com os quais se apresenta na Rua da Praia. Como a maioria dos artistas imigrantes haitianos, a performance de Monex é realizada cantando sobre bases produzidas previamente. Cantando na rua, Monex ganha as gorjetas do público, divulga seu trabalho artístico (já recebeu propostas para se apresentar em outros locais) e vende seu CD, que produziu há aproximadamente dois anos em um estúdio no município de Alvorada.

Foi cantando na Rua da Praia que Monex conheceu Jesus Irajá, funcionário público, negro e na faixa dos sessenta anos de idade. Jesus viu Monex cantando e convidou-o para participar do baile de charme "Expresso Black". O núcleo do "Expresso Black" é um coletivo de DJs, com em média entre quarenta e sessenta anos de idade, que existe há mais de dois anos. Realiza regularmente bailes em clubes, casas noturnas, eventos sociais e também em praça pública, na Esquina Democrática, onde atrai transeuntes diversos e um público já cativo, imprimindo uma sonoridade peculiar no centro da cidade e proporcionando um ambiente de dança e sociabilidade. Também participa de eventos beneficentes e solidários ligados à identidade negra em parceria com outros grupos ligados ao charme, como o Instituto Cultural Confraria do Charme e o Charmeiros do Sul. Através do convite de Jesus, Monex passou a se apresentar em algumas edições do baile do "Expresso", principalmente naqueles realizados no centro de Porto Alegre. Acompanhei Monex em um baile dominical do "Expresso Black" no clube Partenon, no qual cantou sua composição "Por favor vuelve" e a canção "Don't matter", do cantor norte-americano de origem senegalesa Akon, para a qual compôs novos trechos de letra em crioulo haitiano<sup>109</sup>.

---

<sup>109</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=V5FPqGO3Vwg&feature=youtu.be>>, acesso em: 20/03/2018.



Figura 19: New Love Monex e membros do "Expresso Black", em baile dominical no Partenon Tênis Clube. (Fonte: arquivo pessoal do autor)

No decorrer da pesquisa, percebi que Monex envolvia-se pouco nos eventos ligados à ou promovidos pela comunidade haitiana ou por outros artistas haitianos de Porto Alegre. Após não ter encontrado ele e sua esposa no Dia da Integração haitiana, perguntei-lhe se ele não trabalhava musicalmente com outros imigrantes haitianos, se já havia gravado em algum estúdio haitiano. Monex respondeu que trabalharia com "japonês, brasileiro, dominicano, mas não haitiano". Explicando o porquê de tal afirmação, ele me contou um episódio vivido na Rep. Dominicana: após ter firmado um contrato de seis mil pesos dominicanos (cerca de trezentos dólares na época, segundo Monex), convidou um amigo haitiano para se apresentar ao lado dele, prometendo dividir o cachê igualmente. Ao final do show seu parceiro adiantou-se e recebeu o cachê sozinho, repassando para Monex somente dois mil pesos, alegando que precisava de mil pesos emprestados e lhe pagaria depois – o que, de acordo com Monex, nunca aconteceu.

Esse receio em trabalhar com haitianos também transpareceu durante o evento Okazyon Lanmò Desalinn. New Love Monex constava como um dos artistas haitianos que se apresentaria naquela tarde no cartaz oficial do evento. As apresentações musicais, entretanto, começaram muito atrasadas e com muitos problemas técnicos no som. Monex, que claramente havia se preparado com expectativa para sua apresentação (trajando-se elegantemente com terno, calça jeans, sapato e óculos escuros) desistiu: procurou-me para se despedir, dizendo que não iria se apresentar nessas condições e manifestando descontentamento com a desorganização do evento.

Atualmente, a situação permanece a mesma: Monex se mantém distante dos esforços coletivos de colaboração construídos pelos artistas haitianos do estado (como os eventos com apresentações artísticas e os grupos de WhatsApp), e ocupa uma posição um tanto quanto periférica em relação aos mesmos e aos caminhos que trilhei na pesquisa de campo.

### 3.5. MC Lobodja

MC Lobodja (nome artístico de Laure De Malherbe Meristil) nasceu em 1995 na pequena cidade de Fonds-Parisien no Haiti, e chegou com apenas dezoito anos ao Brasil, no ano de 2013. A circunstância em que o conheci foi a mesma na qual conheci outros artistas imigrantes haitianos como Dady, Poony e Jean Yvens: o final de semana de gravações para Alix no BSP. Nessa ocasião, Lobodja havia sido contratado por Alix para fazer um registro de vídeo do processo de gravação. Havia vindo de Caxias do Sul, município em que vive, junto com Jean Yvens, que era o *maestro* contratado por Alix para fazer as bases. Durante os primeiros momentos, não tinha conhecimento do fato de que Lobodja também era um artista imigrante haitiano, que compunha suas músicas e fazia seus próprios clipes.

No segundo dia de gravações, após Lobodja me mostrar o vídeo que já havia editado para Alix, aproveitou para mostrar seu canal no Youtube. Atualmente, o canal de Lobodja abriga cerca de sessenta vídeos, muitos dos quais videoclipes de suas composições, registros de apresentações ao vivo e improvisações de versos “freestyle” (estilo livre). Esse material também evidencia as diversas parcerias formadas no processo de seu musicar (como compositor, como cantor/rapper, como videomaker): muitos vídeos com outros artistas imigrantes haitianos (seu amigo Jean Yvens, Smog, Billy Boys, Case Jean, Bouboulman, Poony, Alix) e com parceiros locais: cantores, rappers e DJs locais de Caxias (como Viviane, MC Vulgo Waguinto e MC Kevinho).



Figura 20: Lobodja e Komandan Kòbòy no Dia da Integração Haitiana em Porto Alegre, 15/06/2017. (Fonte: página de Diamant Entertainment no Facebook)

Lobodja mostrou-me naquela ocasião seu clipe mais recente, uma composição intitulada "Pa dezespere" (Não se desespere)<sup>110</sup>. A música é resultado da união de uma base de hip hop pré-gravada e dos versos cantados por Lobodja. A base de "Pa dezespere" é proveniente da música "Câu Chuyện Của Tôi" do artista pop vietnamita Phúc Bô (na página do vídeo consta um link para a iTunes Store, que redireciona para o perfil de Phúc Bô). Jean Yvens produziu e gravou as adições dos vocais de Lobodja (pode-se ouvir sua identificação durante o clipe, "Jean Yvens beats"), após a remoção dos vocais originais. A utilização de fragmentos e elementos de outras músicas, sejam *beats* ou harmonias, vocais ou instrumentais, para formar bases, *samples* e *loops* é amplamente disseminada entre os artistas haitianos, e principalmente entre aqueles que desenvolvem composições no estilo *rap kreyòl*. São elementos que fazem parte de suas regras estéticas, como comenta Gilroy: "as regras estéticas que o governam [o hip hop] são pressupostas em uma dialética de apropriação de resgate e recombinação que cria prazeres especiais e não se limita apenas ao complexo tecnológico no qual se originou" (GILROY, 1993, p. 211).

Lobodja é um dos artistas imigrantes haitianos que mais compõe e improvisa em português. Considerando o pouco tempo em que vive no país, sua familiaridade e proeza no uso da língua nas improvisações "freestyle" são notáveis, pois a barreira linguística é um obstáculo importante nos processos criativos apontado por quase todos os colaboradores, e um dos que mais

<sup>110</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YkRcSxvPRQM>>, acesso em 11/01/2018.

condiciona os limites da circulação de suas músicas entre um público brasileiro. Em entrevista, Lobodja informou que no Haiti, quando saía com os amigos, costumavam fazer sessões de improvisação “freestyle”. Juntos, formaram um coletivo informal de rap kreyòl denominado EnergyBoyz, que todavia nunca chegou a gravar nenhuma música no Haiti. Foi no Brasil que Lobodja gravou sua primeira música, participando juntamente com Jean Yvens da música "Coração de pedra"<sup>111</sup> do rapper evangélico de Caxias do Sul MC Vulgo Waguinho.

Enquanto para sua sobrevivência Lobodja trabalha em uma fábrica do ramo alimentício em Caxias do Sul, anseia por conquistar uma posição de sucesso enquanto artista. Utilizou-se do mesmo processo de "empréstimo" de base encontrada na internet para gravar o seu primeiro funk brasileiro, "Tenho uma culpa". Em conversa informal, disse que baixou a base do canal de um DJ no Youtube, e sobre essa base gravou sua letra. Encontrei a base através da marca sonora de seu criador, audível em um momento do videoclipe: um DJ brasileiro baseado em Goiás que produz bases de funk em uma escala verdadeiramente industrial. A base específica usada por Lobodja em "Tenho uma culpa" estava identificada por seu criador como um "funk romântico". Conforme relatado em entrevista e conversas informais, tanto por uma questão de identificação pessoal com o funk como uma cultura da periferia e negra quanto pela verificação da popularidade do gênero e da fama de alguns MCs, Lobodja tem concentrado seus esforços na composição de funks com letra em português. Histórias românticas, de traição amorosa e dilemas de relacionamento continuam sendo o centro de suas letras (também em sua produção hip hop em crioulo haitiano), como atesta a letra de "Tenho uma culpa"<sup>112</sup> – que é abertamente autobiográfica conforme admite Lobodja em vídeo feito para promover sua carreira e o lançamento da música<sup>113</sup>:

*Tenho uma culpa (MC Lobodja)*

*Tenho uma culpa, é  
Eu tenho uma culpa  
Já sei que tu não gosto disso  
Pede desculpa  
Eu fiz muitas coisas errada  
Te trai com sua amiga  
O que que é mais tristeza  
Ver nós dois juntos pelados  
Você é muito ciumenta*

---

<sup>111</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mZ3Opx9nUFM>, acesso em: 11/01/2018.

<sup>112</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rBHj3paAKBI>>, acesso em: 11/01/2018.

<sup>113</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fN6Akc3exFk>>, acesso em: 05/02/2018.

*Mas você é perfeita  
Sua presença me dá onda  
Amor, tem que voltar  
Essa é uma besteira que eu fiz  
Terminei contigo mas eu não quis  
Só que eu quero ver você voltar  
Comigo, baby please*

*Refrão:  
Minha gata, ela tá com raiva de mim  
Ela pensa que eu não quero mais*

*Eu to pronto agora mesmo pra te dar valor  
Vou dar atenção o tempo pra fazer amor  
Esse problema agora eu tem que resolver  
Pra não tem outro moção, pra não te perde  
Tem que pensa outro jeito me dar uma chance  
Amor to vendo o jeito que eu pensei  
Eu sei esse é doido mas não me abandona  
Eu quero vive com você moção, não quero terminar*

O funk brasileiro composto por Lobodja recentemente viajou até o Haiti, quando esse foi passar suas férias com a família. Segundo comentou em entrevista, mostrou "Tenho uma culpa" para amigos e familiares, que apesar de inicialmente estranharem o ritmo - desconhecendo a existência de um gênero musical com o nome de funk no Brasil - após algumas audições expressaram opiniões favoráveis sobre a composição de Lobodja: "Bah, foi tri massa mesmo...porque todo mundo gostando, ficou gostando. Porque, eu faz funk, e ficou estranho pra eles, porque eles não sabia como o funk é, mas eles achou que é bom" (MERISTIL, Laurore De Malherbe, 14/01/2018). Este exemplo de fluxo musical diaspórico exemplifica como essa circulação pode ser tanto corporificada quanto esquizofônica (CONNELL & GIBSON, 2003, p. 105), lembrando o sentido de separação entre um som e sua fonte (ou contexto) de produção, conforme cunhado por Murray-Schafer (1977).

Em mais um episódio da agência dos artistas imigrantes haitianos na construção de fluxos transnacionais através de seu musicar, em suas férias Lobodja não só levou composições feitas no Brasil mas também aproveitou-se das paisagens haitianas como cenário, para gravar o videoclipe de uma nova composição em português, "Voltar comigo". Quando assisti ao vídeo pela primeira vez, imediatamente reconheci a base: era uma versão reggae de "Hello", da cantora britânica Adelle, feita com instrumentos virtuais. Jean Yvens já havia me enviado a mesma base para eu gravar guitarra no início de 2017, para uma futura composição dele. Tal prática foi encontrada

com alguma frequência entre outros artistas imigrantes haitianos: New Love Monex compôs versos novos sobre a base de “Don’t matter” do cantor Akon; Poony Btag produziu no Brasil um videoclipe de sua música "Moonlight Shadow", que sampleia trechos de uma canção do guitarrista e compositor Mike Oldfield com a cantora Miriam Stockley; Prince Amki também sampleou trechos da cantora norte-americana Alicia Renee para inserir em sua composição intitulada “Dying without you”.

Voltando à canção de Lobodja, temos novamente mais um exemplo de letras compostas com o uso de muitos idiomas. Ao contrário de "*Pa dezespere*", "*Voltar comigo*" inicia com um diálogo em *kreyòl* entre Lobodja e a atriz que representa sua namorada, para depois ter o português como língua principal (com exceção do refrão, que apresenta a mesma letra da música original traduzida para o *kreyòl*). Como muitas das músicas de meus colaboradores, a música é resultado de experiência de vida: no final, Lobodja marca a autenticidade autobiográfica da narrativa cantando "*Yeah, essa é uma história verídica. Eu com certeza eu acho que ela vai voltar comigo. Lobodja!*". Em seu novo lançamento, "*Confusão de amor*"<sup>114</sup>, podemos perceber como sua familiarização com a diversidade das práticas funkeiras e sua agência o levaram a aproximar suas letras românticas do denominado “funk putaria”, e sua representação do ato sexual. Ainda mais interessante, a letra da música em questão também evidencia uma visão êmica sobre de preconceito racial na sociedade brasileira feita por Lobodja, indicando a "condenação" da sociedade sobre um relacionamento entre um "pobre negão" e uma "loira toda linda":

*Confusão de amor (MC Lobodja)*

*O amor é mesmo assim, ele vem no coração  
Você é loira toda linda, sou aqui pobre negão,  
A sociedade nos condena, quem é eles pra falar  
Mas o amor é mesmo assim, não dá pra explicar  
Você me vê você fica louca  
Meu jeito que ela gosta  
Ela diz que eu sou bacana ela quer ir na minha cama  
Ela quer me dar gostoso, ela vai me dar o presente  
Ela rebola, sem parar até me dar vontade*

*Agora pra sentar pro pai, vai!*

A produção de Lobodja na seara do funk segue em ritmo intenso, enquanto ele procura divulgar suas músicas e fazer contatos com artistas e produtores ligados ao mundo do funk para

---

<sup>114</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oSqRKuDCW14>>, acesso em: 11/01/2018.

formar parcerias de trabalho. No final de janeiro iniciei a tentativa de conectá-lo com MC Betinho, um dos funkeiros do Campo da Tuca, Porto Alegre, pesquisados por Rosa (2014), e em seu agradecimento Lobodja demonstrou a necessidade de parcerias locais com brasileiros, um desejo que pude perceber na convivência com todos os artistas imigrantes haitianos: "Ô, pode crê, muito obrigado né, porque eu precisa né, uns cara assim...a gente trabalha com funk, eu preciso ser amigo dele pra gente trabalhar junto porque...sozinho é mais devagar". Lobodja trabalha em busca de um sonho, se tornar um artista famoso no Brasil: "É porque meu sonho é grande né...o jeito que eu te falei: eu quero famoso". A experimentação de Lobodja (assim como de Poony Btag e seu primo Prince Amki) com o funk serve como indícios do início da apropriação de formas musicais locais no musicar dos artistas imigrantes haitianos, algo que Connel & Gisbon apontam como um processo frequente entre jovens migrantes (CONNELL & GIBSON, 2003, p. 164).

### **3.6. Poony Btag**

Poony Btag é como Jocelyn Preval, 27 anos, é conhecido enquanto *atis*. Nascido em Delmas Ouest, cidade adjacente à capital Porto Príncipe, emigrou para o Brasil em julho de 2016, vindo diretamente para Canoas em função de seu primo, o também artista e sócio no estúdio BSP Prince Amki (nome artístico de Akim Dorvilus), já se encontrar estabelecido na cidade há cerca de um ano. Explicando seu processo migratório, Poony enfatizou que sua rede familiar lhe permitia outros destinos dentro do Brasil, e tinha dúvida entre duas opções: juntar-se a Amki no RS ou a outro primo que vive na cidade de São Paulo. Para Poony, pesou na sua escolha por Canoas o fato de Amki também gostar de música e ter o sonho de desenvolver uma carreira artística. Por já possuir formação e experiência de trabalho com máquinas de transporte pesadas no Haiti, Poony não tardou em encontrar emprego no Brasil, trabalhando como operador de máquinas de carga na empresa Lokmax.

Poony fez parte de um grupo de *rap kreyòl* no Haiti, de 2008 a 2012, quando deixou o grupo e iniciou uma carreira solo. Nessa nova fase, lançou uma coletânea com doze músicas em formato de CD, que lhe deu muitas novas oportunidades de apresentações no Haiti e do qual trouxe dezenas de cópias para o Brasil (em nosso primeiro encontro no seu estúdio fui presenteado com uma cópia). Poony afirma que embora não fosse nacionalmente conhecido, era

famoso em sua cidade. Sua vinda para o Brasil também está relacionada à ambição de fazer sucesso como artista, embora sua realidade ainda se mantenha similar àquela que vivia no Haiti: "Tipo assim, como eu posso falar...lá no Haiti, uma vida artista...quando você não faz sucesso, você não ganha nada, você vai ter que fazer outra coisa pra sobreviver, nao vai dar certo...por isso que eu vim pra cá" (PREVAL, Jocelyn 03/02/2018).

Ao emigrar para o Brasil e juntar-se a Amki, Poony decidiu abrir seu próprio estúdio, em sociedade com seu primo. A ideia não era nova: já pensava nisso desde o momento em que iniciou sua carreira solo no Haiti. Poony vislumbrava a possibilidade de que o estúdio também servisse como fonte de renda complementar, mas sua principal justificativa era a possibilidade de contar com equipamento próprio para gravar suas composições sempre que quisesse ou precisasse:

Aí eu penso, bah...eu acho melhor se eu montar meu estúdio...vai ficar melhor porque se um...quando você é artista se você tem um estúdio que você é dono do estúdio aí fica à vontade pra gravar qualquer dia, qualquer tempo, qualquer hora pra gravar uma música...porque a inspiração...não tem...não tem hora, entendeu? (PREVAL, Jocelyn 03/02/2018).

Apesar de ter composto muitas músicas desde que chegou ao Brasil, Poony aguarda o momento certo para lançar cada uma delas. No ano de 2017, concentrou seus esforços no lançamento de um single, "Le police". Como citado anteriormente (p. 74) com base produzida por Jean Yvens, a faixa contou também com participações de artistas haitianos que moram no Canadá e no Haiti, artistas com os quais Poony mantém relações de colaboração musical, também gravando participações em suas músicas no próprio BSP. Embora muitas vezes o estilo *rap kreyòl* pareça ser baseado na improvisação, em entrevista Poony defendeu a importância de um artista ser responsável por escrever suas próprias letras:

Quando você é um artista, você tem que escrever sua letra pra canta...não é, tipo assim, você tem uma equipe pra escrever pra ti e depois voce vai gravar...às vezes tem *konpa* tem isso, outra pessoa que escreve as letras e o artista canta...mas na rap e raboday, não...tem que escrever (PREVAL, Jocelyn 03/02/2018).

No momento, tanto Poony quanto seu primo Amki estão planejando compor e produzir funks com letras em português, que gravarão assim que o estúdio voltar a ter um *maestro* disponível: "Eu e meu primo nós vamo fazer funk também, já escrito duas músicas, mas não

gravou ainda, pela mesma coisa de maestro né..." (PREVAL, Jocelyn, 03/02/2018). A escolha pelo funk e pelas letras em português faz parte de uma estratégia para atingir o público brasileiro. Mas a ambição de Poony também é internacional, como as de grandes artistas pop brasileiros atuais. Tanto ele quanto Amki comentaram que percebem uma recente tendência de artistas como Anitta, por exemplo, de compor em outras línguas e misturar trechos em inglês e português – uma estratégia para atingir um público anglófono internacional. Demonstrando a multiplicidade de referências já comentada em relação às formas expressivas de haitianos na diáspora, para Poony e Amki só falta incorporar o “estilo brasileiro”:

Eles tão começando a fazer mistura de português e inglês...eu vi eles também pega o estilo dos Estados Unidos pra mistura com o estilo deles, pra vender o público...o estilo americano a gente já tem, a gente já tem o estilo americano, é só mistura com o estilo brasileiro e daí...(PREVAL, Akin, 03/02/2018)

Poony traça planos e sonhos ousados, mas a perspectiva de realizar seu sonho na música já esteve mais distante. Entrevistado em junho pelo Jornal da Universidade (UFRGS) em matéria sobre a nova Lei de Migração (nº 13.445), sancionada por Michel Temer em maio de 2017 e que revoga o Estatuto do Estrangeiro – por sua vez uma herança do regime militar – Poony expôs seus sonhos e os diversos entraves pelos quais havia passado (e continuava a passar):

Quero ter um estúdio em meu país e também no Rio de Janeiro. Quando cheguei aqui, passei por dificuldades. Não houve assistência do governo. É outra vida, pois são culturas diferentes. Sinto saudades da família. Minha esposa não pôde vir. É enfermeira e só conseguiria emprego em posições mais baixas. Fui ao Hospital de Clínicas e ao Mãe de Deus, mas nenhum deles tinha vaga para ela exercer sua profissão. (SOUZA, 2017, p. 5)

A reportagem inclui as opiniões de Roberta Baggio (professora de Direito da UFRGS) e Laura Sartoretto (advogada do GAIRE, Grupo de Assessoria a Imigrantes e Refugiados ligado à Faculdade de Direito da UFRGS), que comentam os tímidos avanços da nova lei, e os significativos vetos presidenciais – desenvolvimentos que mantêm os imigrantes em uma posição de diferença, e segundo Baggio continuam baseadas em um “medo ao estrangeiro” (Ibidem, p. 5). A nova lei falha em reconhecer o ato de migrar como um direito humano fundamental, e assim permanece em uma lógica similar àquela do “nacionalismo metodológico” criticado por Glick-Schiller e Meinhof (2011), cultivando uma dinâmica de alteridade entre imigrantes e nativos. Em meio às mudanças legais na política de migração e de concessão do visto humanitário para

haitianos, o caso de Poony é uma história de alento: sua esposa veio para o Brasil, vive com ele e está empregada como enfermeira em um hospital de Canoas.

#### 4. *Ayiti se tè glise (O Haiti te escapa pelos dedos): “gauchescos e brasileiros”, haitianos e cosmopolitas*

*“Venho do Haiti, onde a riqueza é humana e meu sonho é de que todos possam, independente de cor, raça e etnia circular pelo mundo, sem visto. E acredito que só poderemos mudar o mundo com muito amor; que traz a tolerância, diminui desigualdades e fortalece tantos outros sentimentos que aproximam as pessoas.”*

*Alix Georges, em discurso na Câmara de Vereadores de Alegrete, no Dia da Consciência Negra, 2018*

*“The imagination of race not only informs perceptions of musical practice but is at once constituted within and projected into the social through sound. Intersecting the musical and discursive, it becomes a ‘soundtext’ that circulates within as well as across national boundaries.”*

*Ronald Radano & Wayne Marshall*

Neste capítulo, em seções distintas, apresento e analiso três aspectos significativos da pesquisa, selecionados em função de suas respectivas significâncias e peculiaridades. O provérbio haitiano que abre o título (*O Haiti te escapa pelos dedos*), costuma ser utilizado para descrever o quão complexo, surpreendente e difícil de “capturar” – no sentido de compreender – pode ser o país. A primeira e segunda parte têm como personagem principal Alix Georges. Primeiramente, descreverei os eventos e desdobramentos relacionados à sua tradução para o francês da canção “Canto Alegretense” (Antonio Augusto da Silva Fagundes/Euclides Fagundes Filho). No segundo segmento, a partir de entrevistas realizada com Alix, da observação-participante e de sua atuação na rede social Facebook com o perfil “O que a mídia não mostra do Haiti”, retrato e analiso alguns aspectos de seu percurso migratório e de sua vivência com o grupo diaspórico haitiano no RS, assim como os reflexos dessa experiência na sua visão sobre o embate cultura afro-haitiana e o protestantismo evangélico no Haiti e na diáspora haitiana no Brasil. Na terceira parte, exploro em mais detalhe minha experiência etnográfica nos estúdios haitianos em que pesquisei e trabalhei, trazendo uma descrição de seus processos de formação e de suas atividades (ênfatisando as dimensões transnacionais nas quais estão imersos), assim como exponho as visões e opiniões de seus donos sobre o musicar de artistas imigrantes haitianos e sobre a

comunidade haitiana local. A conclusão do capítulo concentra alguns dos aspectos trabalhados no mesmo, procurando retomar alguns dos enquadramentos teóricos que estruturam o presente trabalho.

#### **4.1. Alix Georges, haitiúcho do Alegrete (ou “Não me pergunte onde fica o Haiti!”)**

Nesta seção, através do relato de um episódio da trajetória de Alix Georges, procurarei analisar e discutir questões próprias ao musicar dos artistas imigrantes haitianos que tangenciam a realidade mais ampla de imigrantes negros no RS. O caso em questão é sua tradução para o idioma francês da canção "Canto Alegretense", composta pelos irmãos Nico e Bagre Fagundes no ano de 1983 e impulsionadora na criação do conjunto de música regional gaúcha<sup>115</sup> "Os Fagundes", um agrupamento familiar originário do município de Alegrete (RS). Como a descrição a seguir demonstrará, minha participação no processo como músico e mediador foi substancial. Tal ideia, quando apresentada por Alix me surpreendeu e confesso não ter imaginado que tal iniciativa pudesse ser tão exitosa, em termos da difusão que a música atingiu e da divulgação da sua carreira artística. Ao redor do "*chant gaúcho et brésilien*", estão imiscuídas questões relativas à posição de tais imigrantes na sociedade, principalmente a respeito de processos de construção (e contestação) da diferença (ligada aqui principalmente à uma perspectiva racial) e de dinâmicas cosmopolitas "a partir de baixo" (FELD, 2012, p. 7; HALL & WERBNER, 2008, p. 347) imanentes à produção cultural desses sujeitos.

Como viria a destacar em sua narrativa acerca das razões ligadas à sua tradução da canção, em função de sua atividade como professor de francês no Québec sem Fronteiras, Alix utiliza frequentemente o recurso da tradução de canções brasileiras como uma ferramenta didática. Conforme me relatou, escolhe as canções de acordo com seu gosto pessoal e em função da popularidade das mesmas. Em apresentações, conforme ilustrado no segundo capítulo (ver p. 78), costuma incluir no repertório uma versão em francês de "Trem das onze", além de também realizar uma outra espécie de tradução: uma tradução que se poderia chamar de rítmica ou musical, adaptando canções em francês à gêneros musicais brasileiros como a bossa nova ou o

---

<sup>115</sup> Utilizo o termo música regional gaúcha para designar de forma ampla o conjunto de práticas, agentes sociais, repertórios e instituições ligados à produção, manutenção e promoção de uma visão da identidade local centrada na figura simbólica do gaúcho no âmbito sonoro.

samba. Utilizo o termo tradução porque ao longo da pesquisa pude perceber que Alix entende a música e os ritmos também como linguagens.

Em um de nossos ensaios Alix me disse que tinha uma ideia diferente, e que para realizá-la precisaria de minha ajuda: queria traduzir o "Canto alegretense" para o francês. Me relatou que já havia conseguido traduzir uma parte da letra mas tinha dificuldade com alguns trechos, notadamente em função de algumas expressões regionais que não conhecia: "ginete", "flor de tuna", "camoatim de mel campeiro", entre outros. Embora eu também tivesse dúvidas sobre alguns dos termos, ajudei-o como pude na tradução, aproximando dos significados mais gerais de algumas dessas expressões: trocando 'ginete' por 'cavaleiro' (*chevalier*) e 'campeiro' por 'da campanha' (*de la champagne*) por exemplo. Um caso de homofonia também ocasionou a necessidade de uma correção essencial, evitando uma significativa alteração de sentido no refrão da música: Alix havia se enganado, traduzindo o verbo inicial de "Ouve o canto gauchesco e brasileiro" como participio do verbo haver (houve), e não como imperativo do verbo ouvir.

Na segunda semana de junho, alguns dias antes da realização do Dia da Integração Haitiana, fui novamente até a casa de Alix para ensaiar. Foi nessa ocasião conheci Extenson Thelus, com quem viria a tocar e trabalhar na pesquisa. No fim do ensaio, Alix começou a cantar o Canto Alegretense. Busquei a tonalidade em que cantava no violão e, não tendo muita intimidade como violonista com o chamamé (ritmo/gênero da canção) e por Alix ter começado a música em um andamento lento, acompanhei-o dedilhando os acordes. Extenson não conhecia a música, mas a aprendeu rapidamente tirando de ouvido a partir dos acordes que eu realizava ao violão. Alix gostou de nossa primeira tentativa e me pediu para gravar aquela base de violão. Gravei-a em minha casa, da mesma forma que havíamos feito: usando um violão de cordas de aço, com um arranjo dedilhado e sem nenhuma intenção de aproximar-me de uma estética sonora que lembrasse a música regional gaúcha.

Com essa estrutura como base, posteriormente Alix adicionou sua voz e Extenson gravou com um teclado o som de uma gaita (o mesmo que acordeon) no Zokot Studio. Em entrevista, Extenson confirmou que buscou atingir uma sonoridade de gaita que lembrasse a "música gaúcha" (ao ouvir a gravação, pode-se notar repetidos trinados na nota lá, possíveis indícios dessa intenção), o que justificou de forma lógica, afirmando que vive no RS e estava tocando uma música "gaúcha". Como o arranjo escolhido por Alix para o violão não sugeria uma estética sonora próxima à música regional, coube a um tecladista haitiano a missão de conferir uma

sonoridade "gaúcha" à versão em francês do "Canto Alegretense", algo que era percebido como fundamental também pelo idealizador da versão. Deste modo, pode-se interpretar a ideia de Alix de incluir o som do acordeom e, posteriormente, a tentativa de obter uma gaita emprestada para a gravação da reportagem veiculada no Jornal do Almoço do canal RBS como uma agência que tencionava tornar mais evidente (sônica e visualmente) seu conhecimento de uma visão (hegemônica) da cultura regional – uma estratégia lógica para aumentar sua visibilidade como artista no âmbito local.

Junior Mortimer filmou e editou o videoclipe da canção para Alix, que hoje conta com mais de onze mil visualizações no Youtube<sup>116</sup>, além de ter colaborado com a gravação da música. O videoclipe apresenta visualmente marcadores considerados simbólicos da cultura regional, cuidadosamente selecionados por Alix, criando uma narrativa que evoca integração e adaptação sociocultural, sobreposta e simultânea à narrativa original da letra da canção. Logo no início do vídeo, Alix, sentado em um gramado com seu violão, recebe a visita de uma menina vestida de prenda carregando um chimarrão, e em cenas posteriores podemos ver Alix sorvendo-o, assim como diversas tomadas da pequena prenda caminhando na grama, sorrindo e olhando para flores. Um haitiúcho à vontade em sua terra.



Alix Georges cover canto alegretense.

11,470 views

👍 270 💬 3 ➦ SHARE ⌵ ⋮



**Alix Georges**  
Published on Jul 4, 2017

SUBSCRIBE 218

<sup>116</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hRHKvQJQ80I>>, acesso em: 04/08/2017.

Figura 20: Captura de tela do clipe do "Canto Alegretense" em francês no canal de Alix Georges no Youtube. (Fonte: arquivo pessoal do autor)

Após ter enviado a base de violão para Alix, fui surpreendido apenas alguns dias depois, quando recebi a versão já completa em um grupo de WhatsApp. Em menos de um dia, recebi relatos de circulação da música por países como Canadá, França e Estados Unidos, através de familiares e amigos. Alix comentou que lhe surpreendeu o alcance da distribuição: Haiti, França, Canadá, EUA, Colômbia, diversas regiões do Brasil, entre outros. Como sugerem Lysloff e Gay, para aqueles que estudam da cultura o grande interesse no estudo da tecnologia está em investigar e analisar os usos que os atores sociais fazem dela (LYSLOFF & GAY, 2003, p. 8). Sob o prisma do uso pragmático da tecnologia enquanto forma de agência e expressão da autonomia da migração (MEZZADRA, 2011), a ação subsequente de Alix é simbólica e representativa do musicar de todos os artistas imigrantes haitianos com quem trabalhei na pesquisa. Ao enviar sua versão da canção para outros haitianos pelo aplicativo WhatsApp em seu smartphone, Alix difundiu-a amplamente, permitindo (e quiçá até esperando) que fosse repassada de contato em contato, grupo em grupo. O alcance global da tecnologia e das redes transnacionais, proporcionou que a música transitasse não só pelas redes transnacionais de migração mas também por redes locais, nacionais e internacionais de forma geral, em um crescimento exponencial. O caso, deveras surpreendente e inusitado para muitos que ouviram o Canto Alegretense em francês, serve de referência para observar como as tecnologias podem alterar "as paisagens [*de intercâmbio musical*] permitindo que artistas independentes distribuam suas próprias gravações em uma escala até então impensável", assim como para o fato de que "embora muitas tecnologias possam ser uma faceta de forças hegemônicas e homogeneizantes maiores, sua acessibilidade e disponibilidade fornece às pessoas mais meios para lidar e até mesmo resistir e subverter essas mesmas forças" (LYSLOFF & GAY, 2003, p. 9; 18)<sup>117</sup>.

A enorme repercussão da gravação chegou por WhatsApp até Os Fagundes, que a receberam com entusiasmo. Foi até mesmo veiculada no programa de rádio "Pretinho Básico", da

---

<sup>117</sup> Traduzido de: distort the landscape by allowing unsigned artists to distribute their own recordings on a scale heretofore unthinkable; although many technologies may be a facet of larger hegemonizing and homogenizing forces, their accessibility and availability provide people with more means to cope with and even resist or subvert those same forces.

Rádio Gaúcha<sup>118</sup>. Um cantor haitiano, cantando uma música gaúcha, na língua francesa: um acontecimento importante também para a mídia local de tendências ufanistas, que, por outro lado, também trouxe grande exposição para Alix, gerando muitas reportagens na televisão, no rádio e na internet. A emissora de televisão RBS, afiliada da Rede Globo, agendou a gravação de uma reportagem especial para o Jornal do Almoço sobre o "Canto Alegretense" em francês, na Casa de Cultura Mario Quintana em Porto Alegre. Alix pediu-me que estivesse presente, para que o acompanhasse juntamente com Extenson, e perguntou se poderia arranjar uma gaita para Extenson tocar na reportagem. A gaita acabou por gerar um pequeno “mal-entendido”: disse-lhe que somente conseguiria, em tão pouco tempo, uma gaita de botão. Perguntei se Extenson sabia tocar esse tipo de instrumento e Alix me confirmou que sim. Ao encontrá-los na manhã da gravação Extenson viu a gaita e me disse que não sabia tocar aquele tipo de gaita, somente a que possui um teclado de piano. Por sorte, Alix havia levado seu violão, que foi usado por Extenson.

Surpreendendo todos e principalmente Alix, enquanto tocávamos o Canto Alegretense chegaram Neto, Ernesto e Bagre Fagundes. Visivelmente incrédulo, Alix emocionou-se ao conhecer pessoalmente os autores da canção. Munidos de gaita de botão, violão de cordas de aço e bumbo leguero, logo iniciaram a cantar a música. Alix, Extenson e eu nos juntamos a eles, em um revezamento cantando parte em francês e parte em português.



---

<sup>118</sup> Disponível em: <<http://atl.clicrbs.com.br/pretin hobasico/2017/07/05/haitiano-faz-versao-em-frances-do-canto-alegretense-e-e-sensacional-veja/>>, acesso em 12/11/2018.

Figura 21: Da esquerda para a direita: Bagre Fagundes, Alix Georges, Neto Fagundes, Ernesto Fagundes, na gravação da reportagem sobre o Canto Alegretense em francês exibida no Jornal do Almoço, canal RBS. (Fonte: G1, disponível em <http://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/jornal-do-almoco/videos/v/canto-alegretense-ganha-versao-em-frances-feita-por-imigrante-haitiano/5989344/>)

Ocupando simultaneamente as distintas posições de músico e etnógrafo, pude acompanhar de perto aquele momento repleto de significância para Alix, que permitiu apreender pequenos indícios relevantes relacionados à questões de capital cultural, em um sentido bourdiesiano, e de construção da diferença através de processos de alteridade racial. Ao findar-se a performance com Os Fagundes, logo chamou-me a atenção a intervenção de Bagre Fagundes, compositor da melodia da canção: "Alex [sic] Fagundes, finalmente um francês na família!". Neto, alguns momentos depois, invocou o tropo da integração através da música: "Eu gosto tanto dessa música e acho que ela serve pra integrar, que bacana a gente poder fazer isso junto!". As falas dos membros da família Fagundes claramente possuíam um tom de discurso oficial: trabalhando há anos como anfitriões e apresentadores de televisão, do programa Galpão Crioulo (RBS TV), tal situação era certamente familiar para eles. Em uma fala que posteriormente veio a revelar-se um tanto contraditória, Ernesto clamou por uma hospitalidade verdadeira, "na prática": "A gente não pode se orgulhar de ser hospitaleiro só no discurso, tem que ser na prática. Então todos são bem-vindos aqui no nosso estado!". Alguns meses depois, perguntei a Alix se havia encontrado novamente Os Fagundes, e se o convite para participar do Galpão Crioulo havia se concretizado. Afirmando que não, seu semblante demonstrava uma conformidade com algo já esperado: de que o discurso hospitaleiro de Ernesto e as promessas proferidas naquele encontro não haviam se confirmado na prática.

Motivado pela repercussão de sua versão, Alix pediu e obteve formalmente a autorização de liberação da cobrança de direitos autorais do grupo. Seu objetivo era incluí-la em um CD solo, que reuniria principalmente composições suas e cuja previsão de lançamento era no final do ano de 2017. Alguns meses depois, porém, recebeu um telefonema de Ana Fagundes, esposa do falecido Nico Fagundes, o autor da letra do "Canto Alegretense". Com uma expressão de constrangimento, me contou que no telefonema Ana disse que ele não havia lhe pedido a autorização para a liberação dos direitos autorais, e sendo ela também herdeira dos mesmos ela não tinha intenção de liberá-los. Alix confessou que teve que se retratar ao telefone, explicando que sua intenção não era ofendê-la, e que havia traduzido a letra e gravado sua versão por sentir

muito apreço pela música. Cedendo após tal pedido de desculpas, a esposa de Nico concedeu a autorização para que Alix pudesse incluir a música em seu álbum.

A ligação de Alix com sua alegada “cidade natal” da fronteira viria a se estreitar ainda mais no mês de novembro. Após diversas tratativas com diferentes contatos de Alegrete, o convite da vereadora municipal Firmina Soares (PDT) para participar da cerimônia do Dia da Consciência Negra na Câmara Municipal de Vereadores do município possibilitou que ele levasse o "Canto Alegretense" em francês de volta à fonte primeva de sua inspiração. Pude acompanhar esse desenvolvimento a partir das postagens de Alix no Facebook e de suas mensagens no WhatsApp, assim como através da cobertura jornalística disponível na internet e de conversas com o próprio Alix. A incursão a Alegrete, feita em um final de semana, incluiu uma apresentação sábado à noite na boate Barepub, na qual foi acompanhado pela banda da casa (que depois apresentaria versões cover de sucessos do gênero musical conhecido como "sertanejo universitário"). A performance de Alix começou em francês, lentamente cantando os versos com um acompanhamento livre da banda, composta por bateria, baixo, guitarra e acordeon. Aos poucos, jovens alegretenses se aproximaram e começaram a entoar os versos em português perto de Alix. Em um crescendo, ao atingir o refrão Alix trocou de idioma para acompanhar os gritos da plateia, embalada pelo acompanhamento em ritmo de chamamé feito pela banda de apoio<sup>119</sup>.

Na segunda-feira, dia vinte de novembro, após haver conhecido a cidade que faz questão de dizer que é sua, ("só não nasci aqui") e concedido entrevista ao portal de notícias Alegrete no dia anterior, Alix compareceu à sessão especial do Dia da Consciência Negra na Câmara Municipal de Vereadores. Na pauta de sua participação, o "Canto Alegretense" e sua identificação com o amor dos alegretenses pela terra natal, sua trajetória como imigrante haitiano no Brasil e o racismo na sociedade brasileira. Após exibir um vídeo enviado pessoalmente pelo conjunto Os Fagundes no qual estes celebram sua versão, sua presença em Alegrete no Dia da Consciência Negra e seu status de gaúcho, "aquereciado", Alix novamente interpretou sua versão, em um momento solene sensivelmente diferente da primeira apresentação no Alegrete, que acabou "emocionando a todos no plenário"<sup>120</sup>. Na sequência, recebeu uma homenagem especial da Câmara, o título de “Estrela Negra que brilha”, distinção que foi posteriormente

---

<sup>119</sup>

Disponível

em:

<[https://www.facebook.com/alix.georges/videos/vb.1362069020/10210740319408401/?type=2&video\\_source=user\\_video\\_tab](https://www.facebook.com/alix.georges/videos/vb.1362069020/10210740319408401/?type=2&video_source=user_video_tab)>, acesso em 11/12/2017.

<sup>120</sup> Disponível em <https://alegretetudo.com.br/emocao-na-camara-no-dia-da-consciencia-negra/>, acesso em: 11/12/2017.

destacada em entrevistas concedidas à mídia haitiana, uma das quais portando a manchete “A Estrela Negra do Brasil é um haitiano”<sup>121</sup>. Em seu discurso, Alix ressaltou a luta contínua para superar diversos episódios de racismo em mais de uma década em solo brasileiro, e da necessidade de amor e compreensão para um futuro melhor da humanidade.



Figura 22: Alix e a vereadora Firmina Soares (PDT) na Câmara Municipal de Alegrete, na sessão especial do Dia da Consciência Negra. (Fonte: Alegrete Tudo, disponível em: <<https://alegretetudo.com.br/emocao-na-camara-no-dia-da-consciencia-negra/>>)

Como na entrevista concedida em Alegrete<sup>122</sup>, nas diversas outras que concedeu em veículos de comunicação (algumas das quais presenciei) Alix fornecia um relato nitidamente similar, buscando explicar uma das razões da tradução da canção para o francês (que não a didática em função de sua atuação como docente). A narrativa utilizada por Alix iniciava com sua necessidade de aprender português quando recém-chegado a Porto Alegre, destacando a importância do programa Galpão Crioulo e das músicas conhecidas através do mesmo para sua crescente intimidade com o novo idioma. A seguir, Alix destacava como percebeu a força de um sentimento de identidade regional "desde que cheguei aqui, eu percebi a forma como os gaúchos gostam do Rio Grande do Sul"<sup>123</sup>, "o amor pela terra foi o que mexeu comigo"<sup>124</sup>, e como passou

<sup>121</sup> Disponível em: <<https://www.juno7.ht/?p=2908>>, acesso em 14/01/2018.

<sup>122</sup> Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=c\\_cpp3wAMdw](https://www.youtube.com/watch?v=c_cpp3wAMdw)>, acesso 04/12/2017.

<sup>123</sup> Disponível em: <<http://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/blog/reporter-farroupilha/post/canto-alegretense-ganha-versao-em-frances.html>>, acesso em 19/01/2018.

a gostar da "música gauchesca". Talvez o elemento mais significativo que se repetiu nas várias vezes que ouvi ou li os depoimentos de Alix sobre sua ideia de fazer uma versão do Canto Alegretense seja o trecho a seguir, registrado na introdução de reportagem sobre Alix:

Toda vez que Alix Georges, 35 anos, do Bairro Santa Maria Goretti, conhece uma pessoa nova ou chega a algum lugar, é questionado sobre o seu país de origem: 'De tanto me perguntarem "de onde tu és?", por causa do meu jeito e da minha aparência, desenvolvi uma forma engraçada de responder. Eu digo: "Sou do Alegrete!". Daí, falam: "Tu? Do Alegrete?". E eu saio cantando: Não me perguntes onde fica o Alegrete...'.<sup>125</sup>

A agência de Alix na formulação de uma resposta bem-humorada, a partir do recurso a um elemento musical que ele sabe ser disseminado na cultura local, traz à tona duas ponderações. Em primeiro lugar, a ação de sobrevivência empregada demonstra de forma singular a autonomia da migração, essa capacidade de agenciamento dos sujeitos migrantes em meio a constrangimentos estruturais resultantes de sua inserção em novos contextos socioculturais: Alix mobiliza uma música com grande carga simbólica para afirmar (com um certo grau de ironia, se levarmos em conta que a pergunta pressupõe uma origem estrangeira) que ele vive no RS, portanto, é membro dessa sociedade, é "haitiúcho", e não deseja ser percebido como diferente. Em segundo, a situação que ocasiona a resposta de Alix lembra novamente a conjuntura que é apontada tanto por Uebel (2015, p. 106) quanto por Alix em sua entrevista anterior à Rádio Gaúcha citada no primeiro capítulo (p. 38). A ênfase na diferença cultural e na percepção da alteridade está intimamente relacionada à "aparência" e à "fisionomia": eufemismos que denotam a ubiquidade da perspectiva racial nas percepções acerca de imigrantes negros do recente *boom* imigratório.

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

---

<sup>124</sup> Disponível em: <<http://alegretetudo.com.br/autor-da-versao-francesa-haitiano-interpreta-o-canto-alegretense-no-chafariz-da-praca/>>, acesso em 04/12/2017.

<sup>125</sup> Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/musica/noticia/2017/11/depois-de-criar-versao-em-frances-do-canto-alegretense-haitiano-lanca-cd-na-capital-cj9is8hi9017601pg3gggdpvj.html>>, acesso em 15/11/2017.

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. A valorização conferida à gravação de Alix pela imprensa, portanto, pareceu se dar principalmente pela leitura de que um imigrante haitiano, ao se apropriar tal peça de um repertório intimamente ligado a um ideal *lato sensu* de “cultura gaúcha”, dava prova inequívoca de que havia se integrado à sociedade local, se “convertido” em um elemento local, adquirido respeito e admiração pela cultura e tradição do local que habita: um gaúcho “de coração”. É esta uma interpretação que, como atestamos, está claramente presente no discurso midiático, como enuncia a principal matéria realizada pela maior empresa de comunicação do estado: “aprendeu a admirar a cultura gaúcha e se tornou fã da música tradicionalista”; “o programa preferido (de Alix) é o Galpão Crioulo”<sup>126</sup>, etc.

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 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”. Mas tal não foi o único momento revelador dessa assimetria de valor linguística: no mesmo dia, durante a gravação da reportagem, Extenson me perguntou se eu falava francês. Respondi que havia estudado um pouco de francês, mas que no momento estava interessado em aprender mais *kreyòl*. A resposta foi motivo de riso para Extenson, que argumentou que o crioulo não era uma língua importante, ao passo que o francês era amplamente utilizado ao redor do mundo.

O caso do “Canto alegretense” contém, portanto, ironias que deixam transparecer questões relativas à integração dos imigrantes haitianos, às assimetrias desse processo migratório. Voltando à afirmação de Uebel, que diagnostica primordialmente em função de questões raciais a

---

<sup>126</sup> Disponível em: <<https://gshow.globo.com/RBS-TV-RS/Galpao-Crioulo/Extras-Galpao-Crioulo/noticia/fa-do-galpao-crioulo-haitiano-que-mora-em-porto-alegre-apresenta-canto-alegretense-em-frances.ghtml>>, acesso em: 12/12/2017.

visibilidade das imigrações haitiana e senegalesa ao RS por parte da mídia e do senso comum da população local, sugiro que, em termos musicais, a visibilidade atingida por Alix só se deu com um considerável apagamento de sua negritude e de sua identidade nacional (tendo sido mais de uma vez apresentado erroneamente como um cantor francês) e com sua aproximação de um repertório musical fortemente associado à identidade regional, em que pese a evidência contrária da positiva experiência de sua participação no Dia da Consciência Negra em Alegrete, onde sua condição de migrante negro e haitiano foi valorizada ao mesmo tempo que sua identificação com música e a cultura local.

Se analisarmos a maior parte de suas composições (assim como da maioria dos artistas imigrantes haitianos) vemos essa produção tem fortes ligações com as formas culturais do Atlântico Negro, em aspectos estilísticos, estéticos e textuais. Contudo, parece pouco provável que tais obras alcancem o mesmo sucesso que a versão em francês do "Canto Alegretense" em âmbito local (mesmo que a valorização das músicas tradicionais do Haiti como exóticas seja um caminho possível). É certo que, se não para Alix ainda para a maioria dos artistas imigrantes haitianos, as barreiras linguísticas representam ainda obstáculos de difícil superação<sup>127</sup>, tanto por parte dos “produtores” haitianos (considerando as dificuldades em atingir um nível de domínio da língua portuguesa no qual se sintam confortáveis para compor e cantar) como dos “receptores” brasileiros (que raramente dominam o idioma francês e muito menos o crioulo haitiano). Acima de tudo, o caso representa como a tradução é trabalho cultural que pode na música deslocar e criar novos cruzamentos de sentidos: “A tradução é um movimento criativo, portanto, e com o potencial para transformar práticas musicais e sons em novas formas que operam ou significam de formas consideravelmente distintas daquelas de seu contexto anterior” (TOYNBEE & DUECK, 2011, p. 8)<sup>128</sup>.

#### **4.2. “O que a mídia não mostra do Haiti” e a autodestruição (musical) dos haitianos: a visão de Alix Georges sobre religião e desenvolvimento no Haiti**

---

<sup>127</sup> Diversas vezes Alix admitiu ter comentado para artistas imigrantes haitianos que produzem rap kreyòl que dessa forma suas músicas não despertariam o público brasileiro, pois não haveria possibilidade de compreensão das letras.

<sup>128</sup> Traduzido de: Translation is a creative move, then, and one with the potential to transform musical practices and sounds into ones that operate or signify in ways quite distinct from their old context.

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, 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:

Os artistas haitianos sentem as pressões dos fluxos globais de informação, que os afetam em um nível local. (...) Embora vivam no exterior, longe do Haiti, eles permanecem afetados por essas projeções através de uma intensa rede de vínculos sociais, culturais e espirituais com sua terra natal. (MASON, 2012, p. 7)<sup>129</sup>

Alix Georges é um dos artistas imigrantes haitianos mais engajados nesse embate de narrativas, embora essa postura seja comum à quase totalidade dos colaboradores dessa pesquisa. Em uma conversa informal, a conhecida canção “Haiti” (Caetano Veloso/Gilberto Gil) foi criticada por Alix. De acordo com sua interpretação da letra e do videoclipe, Alix disse que apesar de compreender a crítica da canção, considera que a música recaiu na mesma lógica de associar o país ao subdesenvolvimento e a mazelas socioeconômicas, utilizando-se de imagens e situações brasileiras: “o Haiti [só] é aqui” pois também somos como sociedade subdesenvolvidos e pobres. Para posicionar-se e comentar aspectos relativos a acontecimentos pertinentes ao Haiti em nível local e internacional, Alix utiliza-se de ferramentas da tecnologia da comunicação, como os vídeos ao vivo no Facebook. Em outubro de 2016, Alix postou um vídeo no qual comenta a situação dos imigrantes haitianos no Brasil, ressaltando, sobretudo, as dificuldades encontradas ao chegar no país: racismo, a dificuldade para obter emprego, a crise econômica pela qual passa o país<sup>130</sup>. Os primeiros momentos do vídeo são dedicados a uma performance de sua composição “Ayisyen Kite Lakay (Fuga de Cérebros)”, se acompanhando ao teclado. Conforme

---

<sup>129</sup> Traduzido de: Haitian artists feel the pressures of these global flows of information that affect them on a local level. (...) Although they live abroad away from Haiti, they still remain affected by these projections through an intense network of social, cultural, and spiritual ties to their homeland.

<sup>130</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OrDOakjqjAE&list=UUrkuY22YKRi7MB4ue7VUzxA&index=4>>; acesso em: 25/02/2018.

explica após cantar os versos iniciais, a música foi composta para retratar a situação dos imigrantes haitianos no Brasil:

*Ayisyen kite lakay  
Pou recherché travay  
Y arrive au Brésil  
Pou recherché la vi*

*Os haitianos deixam suas casas  
Para procurar trabalho  
E chegam no Brasil  
Para procurar sua vida*

Em sua entrevista, também disse que compôs a música pensando no fenômeno da fuga de cérebros, o êxodo de pessoas (principalmente jovens) capacitadas, com formação e talento, que empobrece ainda mais o Haiti, dificultando sua reconstrução e realimentando um ciclo vicioso de dependência e interferência internacional:

por isso que eu fiz a Fuga de Cérebro...a música, a Fuga de Cérebro...muitos tem formação no Haiti também...estudaram...em vez de ficar no Haiti, para criar uma coisa no Haiti, vem o que? Vem pro Brasil ou vem pro Chile, pra fazer o que? Trabalhar na limpeza...e é um desperdício de cérebro...além de fuga do Haiti...e é um desperdício porque quando chegam no Brasil não são valorizados...e olha quantos músicos, músicos do Haiti, que vem...os caras são bons...um cara como Extenson por exemplo, é um desperdício...(GEORGES, Alix 25/08/2017)

A onda migratória acelerada pelo terremoto impactou a realidade de Alix como imigrante haitiano em Porto Alegre. Após o terremoto, com o início da chegada de imigrantes haitianos no Brasil, Alix sentiu-se compelido a ajudar seus compatriotas. Passou a se envolver com diversas ONGs e instituições, além de atuar por iniciativa própria. Relatou ter passado a frequentar a rodoviária de Porto Alegre para ajudar haitianos recém-chegados, que muitas vezes não conheciam nem seu destino ao ingressarem no ônibus, e tampouco tinham qualquer domínio da língua portuguesa. Em uma ocasião, chegou a impedir um repórter de fotografar os imigrantes descendo do ônibus, pois a maioria se encontrava visivelmente cansada, abatida, mal vestida, e, segundo Alix, as reportagens que vinham sendo feitas pela mídia local haviam selecionado imagens muito indecorosas dos imigrantes, reforçando o estereótipo da pobreza dos haitianos. Depois de vários anos trabalhando com ONGs, instituições ligadas à imigração como o Centro Ítalo-Brasileiro de Assistência às Migrações (CIBAI) e até mesmo trabalhar voluntariamente na

Secretaria Municipal de Direitos Humanos (SMDH) da Prefeitura de Porto Alegre, Alix interrompeu essas atividades, aproximadamente no mesmo momento em que, o novo prefeito eleito de Porto Alegre, Nelson Marchezan, enxugou a SMDH, extinguindo o setor dedicado aos imigrantes e refugiados onde ele trabalhava juntamente com o presidente da ADSPOA, Mor Ndiaye. Sua principal razão para deixar de trabalhar com essas instituições foi uma percepção de que mesmo ali era por vezes desrespeitado – ironicamente aqueles para os quais as instituições existiam eram por vezes maltratados pelas mesmas.

Sua agência no combate à narrativa predominante sobre o Haiti e sobre os haitianos, conquanto agora realizada de forma mais esporádica, não cessou. Nas redes sociais, continua sendo exercida através de um perfil que leva o nome de “O que a mídia não mostra do Haiti”. Em meio a videoclipes de suas músicas, diversas postagens abordam aspectos positivos do Haiti, atividades de imigrantes haitianos no Brasil, retratam os aspectos heróicos da Revolução Haitiana e celebram datas nacionais haitianas como o Dia da Bandeira e o Dia da Morte de Jean Jaques Dessalines: de forma geral há uma clara busca por contestar a imagem de miséria veiculada pela grande mídia e valorizar o patrimônio histórico e cultural do Haiti. Já em 2014 a iniciativa de Alix constava como exemplo na análise de Cogo do papel da tecnologia da comunicação nas sustentação das redes migratórias transnacionais, como uma iniciativa

em que os próprios imigrantes, suas redes e organizações se tornam narradores de suas experiências através, por exemplo, da criação e produção de espaços midiáticos próprios em redes sociais, blogs, sites, etc. (...) Outra iniciativa recente no Facebook é ‘O que mídia não mostra do Haiti’, perfil criado por um dos haitianos entrevistados de nossa pesquisa e que sugere um posicionamento crítico a imagens midiáticas de pauperização e vitimação do Haiti e dos haitianos que dominaram a mídia brasileira após o terremoto naquele país. (COGO, 2014, p. 30-31)

A iniciativa de Alix ao criar esse perfil está diretamente ligada à sua condição diaspórica, e a perspectiva diferente que passou a ter sobre o Haiti e a cultura haitiana de fora para dentro. Como me contou diversas vezes, Alix teve uma formação religiosa muito forte, ligada inclusive à sua educação musical e ao início de sua atividade profissional como compositor, músico e cantor. No Haiti, uma de suas primeiras bandas foi a LaDoMiSol, formada juntamente com outros músicos que frequentavam a Igreja Metodista Livre com Alix. Em 2006, lançaram um CD cujo repertório de canções evangélicas autorais era majoritariamente composto por Alix – atividade

que lhe rendeu o prêmio de melhor compositor em três edições de concurso da congregação. Ao longo de sua infância e juventude, todos os aspectos relativos à cultura afro-haitiana eram constantemente difamados e criticados, representados como pecado e blasfêmia. A mudança para o Brasil para satisfazer seu desejo de estudar no exterior (o Brasil não foi o primeiro país para o qual pensou em se mudar) fez com que Alix passasse a questionar sua formação, e engendrasse outra visão a respeito do *vodou*, do Rara, e da cultura afro-haitiana de forma geral. Embora esse redirecionamento não tenha sido uma conversão completa (pois Alix continua a ter certo receio de que a comunidade evangélica haitiana o associe ao *vodou*), as reflexões de Alix o levaram a questionar o papel das igrejas protestantes no Haiti, como veículos de uma cultura e um discurso “do branco”, uma realidade pós-colonial. O depoimento seguinte de Alix reivindica que a demonização do *vodou* feita pelos adeptos das denominações protestantes, sobretudo após o terremoto, é nociva ao orgulho de uma identidade nacional (e negra) baseada na cultura afro-haitiana:

em função do terremoto também a igreja teve uma expansão muito grande no Haiti...muitos pastores usaram o terremoto dizendo que...é.. a maldição do Deus...essas coisas que me afastaram mais da igreja né...porque quando eu comecei a refletir, essas coisas começaram a me afastar mais da igreja...porque tudo que vem da África é amaldiçoado...é de Satanás...e comecei a questionar e estudar muita coisa sobre a igreja, sobre a cultura...eu vi que a igreja não faz muita culto à nossa cultura...mas destrói a nossa cultura...faz um culto ao branquismo...tudo que vem do branco é de Deus, tudo que vem do negro é do Diabo...(GEORGES, Alix 25/08/2017)

Reações e perseguições em diversos níveis de intensidade por parte de fiéis seguidores de igrejas protestantes e católicas permeiam a história haitiana desde a década de 1940 até o presente, com significativas manifestações recentes devido ao crescimento das igrejas evangélicas no Haiti (há uma forte penetração e formação de redes construídas por igrejas norteamericanas). O ápice dessa tendência persecutória se deu na disseminação mundial da ideia de que o terremoto de 2010 nada mais foi do que uma das consequências da contínua maldição que reina sobre o Haiti, por haver renunciado ao Deus cristão quando da mítica cerimônia de Boïs Caiman, no ano de 1791, em que negros escravizados realizaram um ritual de sacrifício animal para as divindades africanas do *vodou* – evento que inicia simbolicamente a (bem-sucedida) luta pela independência do país e pela abolição da escravidão (MCALLISTER, 2012, p. 13; 25). O seguinte parágrafo de McAllister concentra as muitas contradições e a ambivalência do panorama

atual da questão, complexificando a visão de haitianos evangélicos no Haiti e na diáspora sobre o *vodou*, através da delineação do envolvimento de sentimentos nacionalistas e de um projeto popular de emancipação política e espiritual:

Haitianos evangélicos se inclinam para um nacionalismo Cristão transcendente, uma Cristandade, cuja gramática mítica provém, de fato, da igreja medieval. (ver Mack, 2008). Eles desaprovam grande parte da própria cultura na medida que buscam exorcizar sua história nacional. Estão imbuídos de um apaixonado nacionalismo Cristão. O impulso por retroceder e desfazer o passado, libertar o país de sua armadilha mágica e dedicar a nação ao Deus Cristão é parte de uma esperança de justiça, de fim do sofrimento e de um mundo ordeiro e abundante. Mas, em mais uma das muitas ironias dolorosas a serem consideradas aqui, os evangélicos de hoje buscam exorcizar da história seus próprios ancestrais, os Africanos e Crioulos escravizados na colônia (e seus espíritos ancestrais, por sua vez), cujo próprio desejo de justiça e fim do sofrimento deu início à Revolução, extinguiu a escravidão legalmente e deu luz à nova nação. (MCALLISTER, 2008, p. 25)<sup>131</sup>

A visão preconceituosa sobre o *vodou* tem relevância central para contextualizar e refletir sobre a representação de haitianos não só como uma nação, mas também como imigrantes na diáspora. Analisando principalmente a situação da diáspora haitiana nos EUA, Averill destaca que, fora de seu país, uma postura anti-*vodou* se desenvolveu em boa parte dos imigrantes em função de perceberem essa posição como mais um caminho de exclusão e estigmatização (AVERILL, 1997, p. 137). Tal visão por parte da sociedade norteamericana reflete a propagação de uma caracterização tortuosa e inepta da prática religiosa em questão, fundamentada em preconceito racial e parte integrante de um pensamento colonialista, e que afeta diretamente as escolhas religiosas e culturais dos imigrantes em sua busca por integração.

Os inícios desse processo estão, como acima apontados, intimamente ligados ao processo de independência haitiana e a consequente abolição da escravidão, e à produção de relatos por atores sociais como colonizadores franceses e soldados norteamericanos (MASON, 2012, p. 17), que formam um discurso global anti-Haiti, no qual o país é visto como a antítese das virtudes da

---

<sup>131</sup> Traduzido de: Haitian evangelicals lean towards a transcendent Christian nationalism, a Christendom, whose mythical grammar in fact stems from the medieval church (see Mack, 2008). They disavow much of their own culture as they seek to exorcize their national history. There is an impassioned new Christian nationalism. The impulse to reach back and undo the past, release the country from its magical trap and dedicate the nation to the Christian God is part of a longing for justice, for an end to suffering, and for an orderly and plentiful world. Yet in another of the many painful ironies to be considered here, the present-day evangelicals seek to exorcize from history their own ancestors, the enslaved Africans and Creoles in the colony (and their ancestral spirits in turn) whose own longing for justice and the end of suffering gave rise to the Revolution, ended legal slavery, and brought forth the new nation.

civilização ocidental e da ideia de modernidade (LANDIES, 2008, p. 68; 74). Largey expõe de forma pormenorizada o papel dos EUA na construção do estereótipo sobre os haitianos e sua mobilização de uma visão distorcida sobre o *vodou*, assim como da indústria cultural em sua disseminação internacional:

Enquanto é tentador pensar que tais imagens de Haitianos são um fenômeno relativamente recente, o desconforto dos EUA com seus vizinhos Haitianos remonta aos primeiros anos da República Haitiana. Nas décadas após 1804, quando o Haiti se tornou a primeira república negra independente, brancos no sul dos EUA estavam preocupados que o exemplo de uma insurreição de escravos exitosa inspiraria uma revolta similar em suas *plantations*. Desde o início do século XIX, então, a ficção branca e norteamericana sobre o Haiti tem se preocupado com o retrato dos Haitianos como selvagens, tomados de uma sede de sangue branco. A estereotipização negativa de Haitianos por escritores brancos persistiu até o presente na forma de filmes e livros que transformam a religião dos Haitianos de uma cerimônia de cura em um ritual satânico. (MANUEL & LARGEY, 2016, p. 152)<sup>132</sup>

É possível perceber como, na história haitiana, questões políticas e sociais que se manifestam amplamente através da cultura e das formas expressivas foram moldadas simultaneamente em dimensões locais e transnacionais, uma dinâmica que continua a permear a vida cotidiana de haitianos ao redor do mundo e na qual a participação (direta ou indireta) de forças políticas poderosas contribui para manter o país em uma situação de dependência. De forma análoga, o pensamento de Alix traz uma leitura da complexa relação entre colonialismo, cultura afro-haitiana e desenvolvimento no Haiti, que diagnostica a origem da situação de subdesenvolvimento do Haiti na rejeição de suas origens africanas, o que vem a causar uma espécie de síndrome de “autodestruição”:

e uma resposta que eu achei ontem que essa pobreza do Haiti é resultado de autodestruição do próprio haitiano...porque se você destrói a sua própria fé você tá abandonando a sua fé, os seus deuses. (...) E foi esse mesmo Deus que deu ao Haiti o poder de se tornar o primeiro país negro...e naquela época...é uma coisa absurdamente impressionante...porque...e aí alguém vai dizer que o Haiti é pobre porque foi feito o pacto...isso é discurso do branco né...quer dizer "esses negros tinham que ficar na escravidão mesmo", porque...eu disse gente, como alguém

---

<sup>132</sup> Traduzido de: While it is tempting to think that such images of Haitians are a relatively recent phenomenon, U.S. discomfort with its Haitian neighbours dates back to the early years of the Haitian Republic. In the decades after 1804, when Haiti became the first independent black republic, southern whites in the United States were concerned that the example of a successful slave insurrection would inspire a similar revolt on their plantations. Since the early nineteenth century, then, white U.S. fiction about Haiti has been concerned with the depiction of Haitians as savages, consumed by a thirst for white blood. Negative stereotyping of Haitians by white writers has persisted to the present in the form of movies and books that transform the religion of Haitians from a healing ceremony into a satanic ritual.

vai me dizer que eu tinha que ficar na escravidão para que Deus...porque era o discurso, você é preto você foi criado para servir o branco...e tem que continuar servindo o branco...a partir do momento que tu te rebela...tu te torna independente...isso é a maldição (GEORGES, Alix 25/08/2017)

A síndrome de autodestruição dos haitianos é, em última instância, considerada mais um triunfo do “discurso do branco” por Alix. Seus vínculos transnacionais neocolonialistas são expostos pelo papel das igrejas evangélicas (em sua maioria são sediadas nos EUA), manifestam-se na realidade dos imigrantes haitianos do RS, e transparecem em contextos em que a música negocia pertencimentos distintos dentro de uma mesma comunidade diaspórica, gerando tensões entre seus membros, como exemplifica outra fala de Alix:

Eu fui lá numa coisa na Zona Norte, tinha uma confraternização dos haitianos...eu cantei uma música de um cantor haitiano que não é da igreja, fui um choque! (...) Cantei essa música, meu deus do céu, foi um choque! Eu tenho certeza se eu cantasse uma música de algum artista brasileiro aqui, ia ter menos choque, porque ia ser em português...ou se eu cantasse uma música de alguma artista americano....Backstreet boys, esses aí...(Alix Georges, 25/08/2017)

Como os trechos acima destacados nos permitem ver, na visão de Alix a condição de subdesenvolvimento do Haiti, de fragilidade dos imigrantes haitianos no Brasil e também as tensões no seio deste grupo diaspórico estão intimamente relacionadas à exploração do Haiti e dos haitianos pelas potências ocidentais desde o período colonial, assim como à supressão e demonização da herança cultural africana e da cultura popular afro-caribenha. Itens que, para ele, constituem as principais fontes de riqueza do povo haitiano, contendo os embriões de seu desenvolvimento e da libertação da dependência econômica, política, social e cultural do país. Assim, Alix se insere na longa tradição haitiana de criar contranarrativas que enfatizam a riqueza cultural do povo haitiano como forma de alavancar o orgulho nacional destacada por Dirksen: "Contra-narrativas contestando a (frequentemente explorada) pobreza econômica sublinham os recursos culturais do Haiti - normalmente localizados em suas artes, sua religião e seu povo" (DIRKSEN, 2013, p. 44)<sup>133</sup>.

### **4.3. Estúdios haitianos na grande Porto Alegre: trocas e fluxos transnacionais**

---

<sup>133</sup> Traduzido de: Counter-narratives contesting the nation's (often-exploited) economic poverty highlight Haiti's cultural resources - typically located in its arts, religion, and people.

Na presente seção, procurarei mobilizar experiências e observações realizadas durante a pesquisa de campo em dois contextos específicos situados na zona metropolitana da capital estadual: o Btag Studio P.Swark em Canoas e o Zokot Studio no bairro Bom Jesus, zona norte de Porto Alegre. Embora diversos colaboradores por vezes utilizem estúdios brasileiros para gravar suas composições, esses dois *homestudios* são, no momento, os dois principais centros de produção musical dos artistas imigrantes haitianos que são gerenciados por haitianos e que se situam em lares de imigrantes haitianos. Ao explorar etnograficamente esses espaços fundamentais para o musicar dos artistas imigrantes haitianos do estado, é possível entrever em uma instância específica a importância da tecnologia da comunicação na criação de redes transnacionais de colaboração musical entre haitianos espalhados pelo mundo para além de questões comumente destacadas nos estudos de migração, como o cultivo dos vínculos familiares, as remessas monetárias e a formação de redes de migração.

Em sua dissertação de mestrado sobre a integração sociocultural de imigrantes haitianos no contexto riograndense, Barbosa aponta a importância da tecnologia da comunicação e da informação no cotidiano dos imigrantes haitianos em Encantado (RS), na sustentação de vínculos com o Haiti e na dinamização de fluxos e processos transnacionais:

A grande maioria desses imigrantes tem acesso à internet e a redes sociais. Comunicam-se, diariamente, com seus familiares no Haiti. Os avanços tecnológicos, sobretudo dos meios de transporte e das tecnologias de comunicação e informação, atuam na reconfiguração do fenômeno das migrações, com a dinamização dos processos de interculturalidade e de transnacionalismo. (BARBOSA, 2015, p. 36-37)

Ainda segundo a mesma autora, os depoimentos de seus colaboradores haitianos corroboram a importância da tecnologia na manutenção de redes transnacionais. Após a chegada e a obtenção de um emprego, um dos primeiros objetivos de muitos imigrantes costuma ser a aquisição de um notebook. Munidos de tal equipamento e de uma conexão à internet, os imigrantes haitianos habilitam-se para transitar no espaço cibernético, e através da comunicação criam diversas pontes (econômicas, sociais, culturais, familiares) entre o Brasil e o Haiti. Barbosa explicitamente destaca o hábito disseminado de ouvir rádios haitianas através da internet, como uma das atividades mais relevantes através da qual haitianos no Brasil se mantêm ligados ao cotidiano e cultura do Haiti, e na qual a música ocupa um lugar de destaque:

Não somente para se comunicar pelas redes sociais com familiares, mas para continuar integrado culturalmente a seu país, escutar a boa música haitiana, as rádios 'Caraibes' e 'Metropole' do Haiti, para terem notícias do país atualizadas. (Ibid., 2015, p. 141)

No caso dos artistas imigrantes haitianos com quem venho desenvolvendo minha etnografia foi possível perceber como tais equipamentos convertem-se não somente em receptores de conteúdo musical, mas em usinas de produção de músicas, constituindo-se em ferramentas essenciais do seu musicar: através do uso de programas de computador DAW (*digital audio workstations*) como FL Studio, Logic Pro, Pro Tools, de controladores MIDI, microfones e interfaces de áudio, constroem-se e revitalizam-se redes de produção e distribuição de músicas. A seguir, busco apresentar essas duas fábricas do musicar dos dos colaboradores desta pesquisa e de outros artistas imigrantes haitianos, além dos principais personagens responsáveis por seu funcionamento, Junior Mortimer e Poony Btag, tentando simultaneamente apontar a importâncias de processos e dinâmicas transnacionais nos quais estão imersos.

Desde que chegou ao Brasil, Poony (juntamente com seu primo Prince Amki) destina grande parte de suas economias para a construção de um estúdio no local onde vive, parte de uma casa no bairro Niterói que divide com outros imigrantes haitianos (incluindo sua esposa, sua irmã e Amki). Os dois primos decidiram montar um estúdio em sociedade, para dar prosseguimento a suas atividades como artistas (cultivam também planos de ampliação do negócio, incluindo uma marca de roupas Btag/P.Swark). O estúdio foi montado pouco a pouco, com o dinheiro economizado por Poony e Amki, mas também com a ajuda de amigos como Alix: "Eu peguei serviço e fiquei trabalhando, cada mês eu junto dinheiro, junto dinheiro, junto dinheiro aí cada mês eu compro alguma coisa...e meu amigo Alix ajudou muito também..." (PREVAL, Jocelyn, 03/02/2018).

O BSP encontra-se em estado operacional desde o início do ano de 2017, e tem se tornado um centro de encontro e de produção para vários artistas haitianos do estado: além do próprio Poony e Jean Yvens, músicos e compositores como Alix Georges, Dady Semalè, Lobodja, Extenson e outros trabalharam gravando e/ou produzindo músicas nesse estúdio caseiro. A sigla Btag provém de um coletivo de *rap kreyòl* do qual Poony fazia parte na região metropolitana de Porto Príncipe (no qual atuou durante quatro anos a partir de 2008) e representa uma abreviação da frase "*Big things a gwaan*" ou "*Big things a ground*". Seu significado foi traduzido por Poony

como "coisas boas estão a caminho". Assim como seu primo, Amki também fazia parte, durante seus anos de adolescência, de um grupo de rap. A alcunha do grupo, P.swark, era a junção das iniciais dos nomes dos integrantes. No Brasil, as siglas dos primos uniram-se para uma nova etapa de suas carreiras artísticas.

O estúdio, como iniciativa conjunta dos dois primos, representa uma continuidade dessas afiliações, transformadas em pequenas empresas informais de produção e divulgação de músicas. O direcionamento das atividades e o planejamento desenvolvido, por Poony e Amki carregam um forte *ethos* de profissionalismo: como destacou o primeiro em entrevista, as músicas gravadas e produzidas pelo BSP não são enviadas por WhatsApp para os amigos, mas tem seu lançamento cuidadosamente planejado, guardadas em sigilo até o momento em que são divulgadas nas mídias haitianas (TV, rádio, sites). Tanto o Btag de Poony quanto o P.Swark de Amki são organizações verdadeiramente transnacionais, que contam com profissionais localizados no Haiti e na diáspora (jornalistas, *maestros*, artistas) responsáveis por serviços específicos para a cadeia de produção musical que inicia-se nas pequenas acomodações do estúdio em Canoas. Foi dessa forma que Poony me explicou o funcionamento do BSP:

Deixa eu te explicar como funciona por mim, não sei outro artista que tá morando aqui no Brasil, mas eu, quando eu fiz uma música, eu não sempre manda pro meu amigo no Whats no internet, não...eu fazer propaganda lá no Haiti porque Btag, Btag é uma equipe, não é só eu, tem bastante pessoa que trabalhando no Btag, mas eu sou dono do Btag....aí esse estúdio é Btag Studio P.Swark, mas Btag é meu, sou dono do Btag, mas P.Swark é do meu primo, o Amki...mas lá no Haiti tem Btag, pra ele também tem P.Swark lá no Haiti também, tem pessoa que trabalha no Btag, que fica lá pra fazer as coisa...tipo assim, tem cinco artistas no Btag e tem outras pessoa que não artista mas que faz as coisas, administrativo entendeu? (...) Aí quando sai uma música ou qualquer artista que tá no Btag não fica só no celular nao, tem que mandar no televisão, mandar no rádio, fazer vídeo, tem que divulgar fazer todas as coisa. (PREVAL, Jocelyn 03/02/2018)

Demorei quase um ano para conseguir voltar até o BSP, apesar de diversas tentativas. A explicação principal para tal demora está relacionada estreitamente à condição profissional dupla vivida pelos artistas imigrantes haitianos. A Lokmax, empresa de logística e equipamentos para a qual Poony trabalha, relocou-o ao município de Pelotas, no sul do RS, em função de um contrato nesse município. Nesta nova rotina, Poony não tinha tempo para dedicar-se ao estúdio, algo cuja importância é demonstrada por seu depoimento: "Eu tô...tô doente, porque o meu estúdio tá fechado...até eu não posso gravar música" (PREVAL, Jocelyn 03/02/2018). Ao mesmo tempo, a

distância do local de residência e o trabalho do *maestro* titular do estúdio – Jean Yvens mora em Caxias do Sul (RS) – tornaram impossível a continuidade de diversos projetos em curso no estúdio. Poony e Amki decidiram interromper momentaneamente a atividade do BSP, apesar de relatarem uma grande e contínua procura pelos seus serviços da parte de haitianos (no Brasil e no exterior) e também brasileiros. Com as atividades suspensas, a sala de gravação foi convertida em quarto para a irmã de Poony, que chegou do Haiti em outubro de 2017 através da concessão de visto de reunificação familiar.

Enquanto espera o término do contrato de sua empresa em Pelotas (vigente até o mês de março de 2018), Poony e Amki continuam investindo em equipamentos e planejando os próximos passos para o crescimento de sua atividade. Mais de uma vez comentaram como poderiam ter montado o estúdio muito mais rapidamente e com menos custo no Haiti, em função do custo altíssimo da aparelhagem de gravação e instrumentos musicais no Brasil. Além de projetar a saída do estúdio de sua residência, alugando um espaço na vizinhança exclusivo para as atividades do estúdio, os primos do BSP esforçam-se para resolver o que diagnosticam como sua principal carência: um bom *maestro* com disponibilidade e dedicação exclusiva ao estúdio.

Conforme me relatou, Poony e Amki gastaram em 2017 cerca de 600 dólares em uma tentativa de "importar" um *maestro* haitiano que trabalha a distância para o BSP, residente no Chile. Todavia, mais uma vez é possível perceber os impactos de questões políticas mais abrangentes relativas ao Haiti na cartografia das rotas migratórias haitianas: de acordo com Poony, é muito mais difícil um imigrante haitiano obter o visto para entrar no Brasil após ter residido no Chile do que diretamente da embaixada brasileira em Porto Príncipe, e o fim oficial da MINUSTAH em outubro de 2017 veio aliado à uma mudança na política brasileira de concessão de vistos para haitianos: o fim do visto humanitário associado ao terremoto de 2010, também em outubro de 2017. No momento, Amki e Poony estão em tratativas para trazer um *maestro* haitiano do Haiti para o BSP em Canoas: Lil'B, um contato conhecido desde antes de sua vinda para o Brasil, em um trâmite que lhes custará cerca de seis mil reais. Com a chegada de Lil'B, a dupla prevê reabrir o estúdio na metade de 2018, e retomar o trabalho para tornar sua marca cada vez mais conhecida e importante. A abertura do BSP fez com que Poony pudesse tomar conhecimento da existência de diversos artistas e músicos haitianos da região, uma diversidade que segundo ele possui muito talento, mas raríssimas oportunidades:

Aqui tem bastante artista haitiano, ali, tem...mas o que que acontece...eles não tem oportunidade pra fazer as coisas, mas eles tem talento, entendeu...você tá no grupo né [grupo de WhatsApp "Somente cantores haitiano"], tem bastante artista ali...mas tem outro haitiano que fazer música que não tá no grupo...aqui...aqui no estúdio chega mais gente, haitiano...tem talento, tem talento...igual que Extenson, e Komandan Kòbòy, Alix né, MC Lobodja, Emmanuel Villus, tem bastante, e meu primo também...(...) Eu mesmo, eu não sabia se tem bastante haitiano com talento aqui, mas quando eu botei meu estúdio, chega bastante...porque quando você tem estúdio, é um lugar pra chegar mais gente....todo dia haitiano manda toque pra mim, pra vim pra cá fazer música. (PREVAL, Jocelyn 03/02/2018)

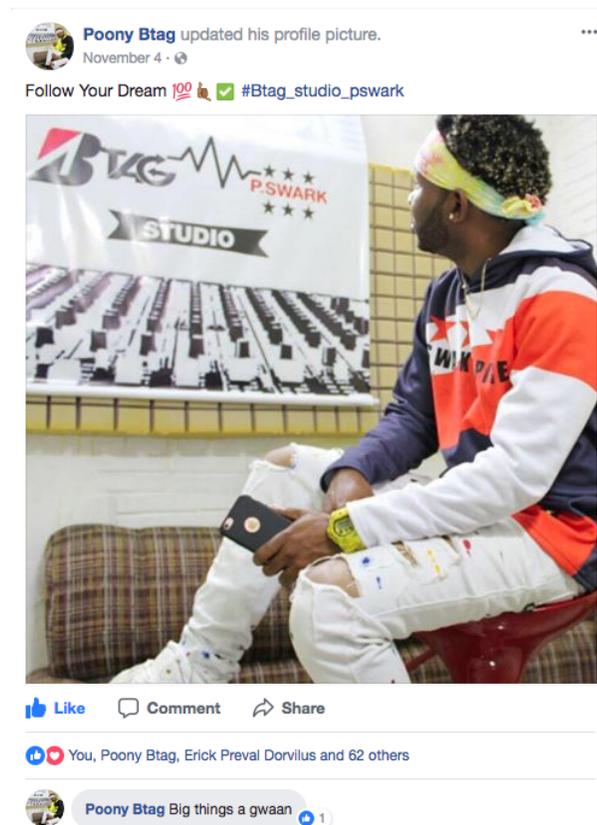


Figura 23: Captura de tela de postagem de Poony Btag no Facebook, 04/11/2017. (Fonte: arquivo pessoal do autor)

Durante quase todo o ano de 2017, Jean Yvens foi o *maestro* "titular" do BSP, de Poony e Prince Amki. Jean tem 25 anos, é músico, compositor e *beatmaker*<sup>134</sup> e está no Brasil há aproximadamente quatro anos. Quando não está em seu trabalho, na vinícola Nova Aliança, Jean usa seu notebook para produzir *beats* - bases instrumentais com diversas camadas de ritmo, harmonia e melodia - que posteriormente servirão para a gravação ou performance ao vivo de um cantor. Jean produz *beats* para suas próprias composições e também trabalha sob encomenda,

<sup>134</sup> *Beatmaker*: aquele que produz os *beats* (bases) para gravação e performance de canções próprias ou de terceiros.

tendo vendido seus serviços de *beatmaker* para artistas locais e artistas haitianos dentro e fora do Brasil. Em função da forte amizade existente entre os dois, Jean Yvens e Lobodja trabalham muitas vezes juntos, com Jean normalmente produzindo as bases para as músicas de Lobodja. No Brasil, Jean produz *beats* e bases apenas com seu notebook e duas caixas de som, mesmo que inicialmente esse equipamento básico tenha despertado desconfiança de um de seus amigos, o MC evangélico caxiense Vulgo Waguiho:

Meu amigo ele é evangélico, ele faz rap, ele vem na minha casa mas ele não acreditava em mim, porque não tinha estúdio, não tinha nada. Tem só um computador com dois caixa de som. Ele tem outro amigo e eu falei pra ele que eu sei, que eu sei fazer beat, mas ele não acreditava porque ele acreditava no estúdio que tem os aparelho. Quando ele vem na minha casa, ele canta pra mim e aí a primeira coisa que eu bota eu bota bateria, que é beat...ele começa a canta e depois procurando a melodia, como eu vou bota...daí ficou bom, ficou legal, ficou legal. Depois ele fica feliz e ele dá mais projeto pra mim fazer pra ele. Agora, tô parando um pouco pra estudar sobre sonorização, sobre música...Tô fazendo beat, mas não tô fazendo beat pra outra pessoa, pra vender, tipo...agora eu vou parar um pouco pra estudar um pouco mais. (YVENS, Jean 29/05/2017)

Jean tem como ambição pessoal se tornar um produtor musical completo, dominar o conhecimento relativo à mixagem e masterização de músicas. Em seu canal no Youtube, disponibiliza uma série de tutoriais, narrados em crioulo haitiano, onde mostra como montar beats e trabalhar com programas DAW. A partir da forma como outros colaboradores como Poony e Extenson referiam-se a Jean (*maestro* Jean Yvens) que pude forjar uma compreensão da categoria êmica de "maestro", e sua importância para o musicar dos artistas imigrantes haitianos. Embora muito distante das acepções evocadas tanto pelo senso comum quanto pelo universo da música de concerto ocidental, o título de *maestro* possui um nível de importância e distinção semelhante para os artistas haitianos e seu processo de produção musical. De acordo com minhas observações do uso da categoria, é *maestro* aquela pessoa que reúne as seguintes aptidões: proficiência na prática de instrumentos musicais (de forma mais significativa o teclado, por seu papel na produção digital de música), boa percepção aural, conhecimento técnico dos procedimentos de gravação, mixagem e masterização, habilidade no uso de programas DAW e na montagem de *beats*/bases. Como a maioria dos artistas imigrantes haitianos utiliza-se das bases como estrutura de acompanhamento musical para cantar suas músicas, tal função reveste-se de grande importância em sua atividade.



Figura 24: Jean Yvens e Poony no Btag Studio P.Swark. (Fonte: Grupo de WhatsApp “Somente cantores haitiano”)

O ZS, segundo estúdio caseiro de imigrantes que integra o universo dessa pesquisa encontra-se em um conjunto de apartamentos no qual vivem cerca de trinta brasileiros e imigrantes haitianos, onde vive também Junior Mortimer, 23 anos. Em seu quarto, ao lado da cama fica uma mesa com (normalmente) dois notebooks, atrás da qual uma parede parcialmente coberta de espuma e um pedestal com um microfone condensador. No ZS, Junior estabelece parcerias e vende seus serviços, que incluem a produção de *beats*/bases, gravação de voz e instrumentos, criação de material visual (*flyers*, imagens), gravação e edição de videoclipes. Desde 2015, tem trabalhado não só para haitianos (no Brasil e no exterior), mas também para senegaleses e brasileiros.

Nascido na Venezuela, Junior mudou-se ainda criança para o Haiti, onde viveu até 2010. Através dos aviões enviados pelo governo venezuelano para transportar seus cidadãos residentes no Haiti de volta para o país, Junior e suas duas irmãs voltaram para a Venezuela. A crise na

Venezuela, iniciada após a morte de Hugo Chávez em 2013 e a vertiginosa queda no preço do petróleo em 2014, fez com que Junior voltasse para o Haiti, e posteriormente decidisse mudar-se para o Brasil com a obtenção do visto humanitário, chegando ao país em dezembro de 2015. De acordo com Junior, o período em que viveu na Venezuela foi de grande importância para o desenvolvimento de seu interesse na produção de músicas através do computador:

Tinha um haitiano lá na Venezuela que se chama Luco...ele é um...um maestro, ele toca piano, guitarra...eu sempre fala com ele, mas não me interessava muito isso...eu sempre ficar com ele só pra tirar foto, para fazer essas coisinhas...[Caetano: vídeos] sim exatamente...daí quando eu estava com ele na Venezuela eu sempre tinha vários HDs, eu sempre tenho vários HDs...daí ele falou pra mim: 'Bah Junior eu já não vou ficar em Venezuela, eu vou pa Chile'...daí ele fala pra mim: 'você nunca sabe mas no futuro você vai querer fazer seu estúdio e tal...você tem que saber como funciona a coisa...eu vou te passar todos os documentos, os plug-ins, os packets'...daí eu peguei tudo... (MORTIMER, Junior 03/09/2017)

Além dos artistas imigrantes haitianos, entre os usuários do ZS se inclui o haitiano Peterson Jean. Como gosta de destacar Junior, ele "não é cantor", mas é segundo o mesmo um dos haitianos no Brasil com o maior número de visualizações em seu canal no Youtube. Peterson, que mora próximo ao ZS, utiliza-se da infraestrutura e do conhecimento de Junior para gravar vídeos nos quais posiciona-se acerca de acontecimentos e situações pertinentes ao Haiti e aos imigrantes haitianos no Brasil e no mundo. O primeiro vídeo de Peterson que Junior me mostrou é intitulado "Resposta dos haitianos para o apresentador Luciano Huck+"<sup>135</sup>, e acumula mais de doze mil visualizações. É um entre alguns vídeos disponíveis no Youtube que criticam Huck pelo ângulo adotado em reportagem intitulada "'Depois do que vi, acho que a Humanidade não deu certo', diz Luciano Huck sobre Haiti"<sup>136</sup>. Em um texto no qual retrata a miséria de Cité Soleil, favela de Porto Príncipe e principal ponto de atuação do exército brasileiro na MINUSTAH, Huck demonstra constantemente desilusão com a humanidade: "falhamos", diz ele.

A reação de Peterson Jean a mais um exemplo da representação do Haiti como país miserável é repleta de indignação pela falta de informação demonstrada por Huck, e articula-se em três eixos: a miséria do Haiti é resultado de um processo de exploração histórico conduzido pelas potências ocidentais (arautos da "civilização") ao longo de séculos, antes e após a

---

<sup>135</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Famidzodi2g>>, acesso em: 26/10/2017.

<sup>136</sup> Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/mundo/depois-do-que-vi-acho-que-humanidade-nao-deu-certo-diz-luciano-huck-sobre-haiti-19444700>>, acesso em 08/11/2017.

Revolução Haitiana; a própria representação dos haitianos como miseráveis é uma narrativa extremamente difundida pela mídia internacional e que perpetua a exploração do Haiti por parte de organizações internacionais como a ONU, FMI e centenas de ONGs; o ocultamento das virtudes do país, notadamente seu potencial turístico derivado da beleza natural que seu território contém (uma importante fonte de renda no orçamento nacional). A resposta de Peterson à Huck através do vídeo feito por Junior constitui-se, portanto, como uma forma de agência particularmente frequente na diáspora haitiana, similar à feita por Alix, e que demonstra um posicionamento sobre essa situação que é resumida pelo sociólogo haitiano Franck Seguy:

as trágicas narrativas trazidas à tona através das grandes redes de comunicação por ocasião do terremoto de 2010 constitui [sic] a síntese de uma história de assaltos contra o Haiti orquestrada com base no racismo da civilização ocidental. (SEGUY, 2014, p. 300)

Após se estabelecer em Porto Alegre, Junior trabalhou durante alguns meses como auxiliar de obras, normalmente realizando o serviço de pintura. De forma similar a Jean Yvens, alguns meses após largar o serviço, Junior convidou um ex-colega de trabalho brasileiro, Douglas, que compunha hip hop para gravar uma de suas músicas sobre uma base feita por Junior (eles continuam a gravar juntos até hoje). Sua primeira parceria com um artista haitiano foi com Beenie, imigrante que vivia em Porto Alegre e também compunha no gênero *rap kreyòl* - uma aliança temporariamente interrompida pelo fato de Beenie ter conseguido o visto para os EUA. Em meio à nossa entrevista, contudo, Junior recebeu uma mensagem de Beenie, e relatou que estavam conversando para retomar a relação de colaboração musical à distância, em mais uma conexão que compõe os vínculos e fluxos transnacionais criados e mantidos por artistas haitianos na diáspora. Como muitos haitianos que atualmente vivem no país, Junior também anseia um dia mudar-se para os EUA - conforme me foi relatado por Alix, assiduamente Junior lhe contava de suas tentativas de conseguir um visto para os EUA.

A relação de colaboração entre Alix e Junior começou pela iniciativa do último, em função de uma letra para uma música feita em colaboração com Case. A ideia de Junior era inicialmente montar a base e colocar somente Case como vocalista. Mas Case sugeriu que poderia ser uma boa ideia traduzir uma parte para o português. Junior, que havia conhecido brevemente Alix quando este visitou a residência onde ele mora, resolveu convidá-lo para participar da música. Alix gostou da mensagem da letra e da base feita por Junior, e aceitou o

convite. Ao conhecer a letra, Peterson Jean também se juntou à iniciativa, pois acreditou na importância da mensagem, adicionando uma mensagem falada em crioulo no início da música. Junior condensou o significado da fala de Peterson da seguinte forma:

É um texto muito forte...[...] os Estados Unidos está fazendo ao Haiti muito mal, está pegando todas suas coisas, todas suas riquezas aí...o Haiti é muy pobre e os Estados Unidos é o país quase mais rico do mundo, perto do Haiti. Tudo...que está em Haiti é controlado pelos Estados Unidos. [Caetano: Ele falou ali que o Haiti é o peixe e os EUA são a águia] Exactamente...[Ao fundo, escuta-se a voz de Pederson sobre acompanhamento de piano]...Daí ele fala sobre a história da riqueza do Haiti...Ele falou que o Haiti era a pérola das Antilhas...mas agora os Estados Unidos lo pone así... (MORTIMER, Junior 03/09/2017)

Assim, ficou estruturada com uma parte em *kreyòl*, em que cantam Case e Pederson e outra em português, cantada por Alix. Intitulada "Travay" (trabalho), essa composição de Junior e Case é o embrião de outra canção composta por Alix, "Lutar sem parar". Tomando como base o primeiro registro feito no estúdio de Junior, Alix adicionou outros versos, e a versão final da música, mas que é pouco diferente da primeira versão, diferenciando-se apenas pela exclusão da narração de Pederson na introdução e pela inversão de ordem de alguns trechos:

*Travay/Lutar sem parar (Junior Mortimer/Case Jean/Peterson Jean/Alix Georges)*

*A vida é assim  
Tem que ir até o fim  
Não para de lutar  
Tua vitória vai chegar*

*Apesar da dor  
Do sofrimento  
Da dificuldade  
Olha pra cima*

*Confia em Deus  
Confia em ti  
Na tua força  
Com humildade*

*Levanta a cabeça e vamo pra luta  
Olha pra frente e não olha pra trás  
Disciplina, foco, fé e dedicação  
C'est la route du success et la réussite*

*Lutar sem parar  
Não desista nunca*

*A vida é assim  
Vai até o fim*

Retornei diversas vezes ao estúdio de Junior para gravar guitarra em músicas de Silo, Alix, Extenson, Komandan Kòbòy, e Mechandou. Ao mesmo tempo, através do grupo de WhatsApp "Somente cantores haitiano", foi possível acompanhar através de vídeos mandados por Junior como seu trabalho de produtor de *beats* videoclipes tem sido cada vez mais requisitado por artistas haitianos e brasileiros. De maneira similar a Poony, através de sua vivência e participação na construção do musicar dos artistas imigrantes haitianos, Junior percebe um potencial latente, não levado à sua plena realização:

Aqui em Brasil tem vários haitianos que tem...que tem muito talento para cantar...só que...tem algumas que não tem fê em fazer música...eles fazer música de...é...de brincadeira...mas se eles fala: 'eu vou fazer música sério'...sério sério...daí eles ia conseguir. (MORTIMER, Junior 03/09/2017)

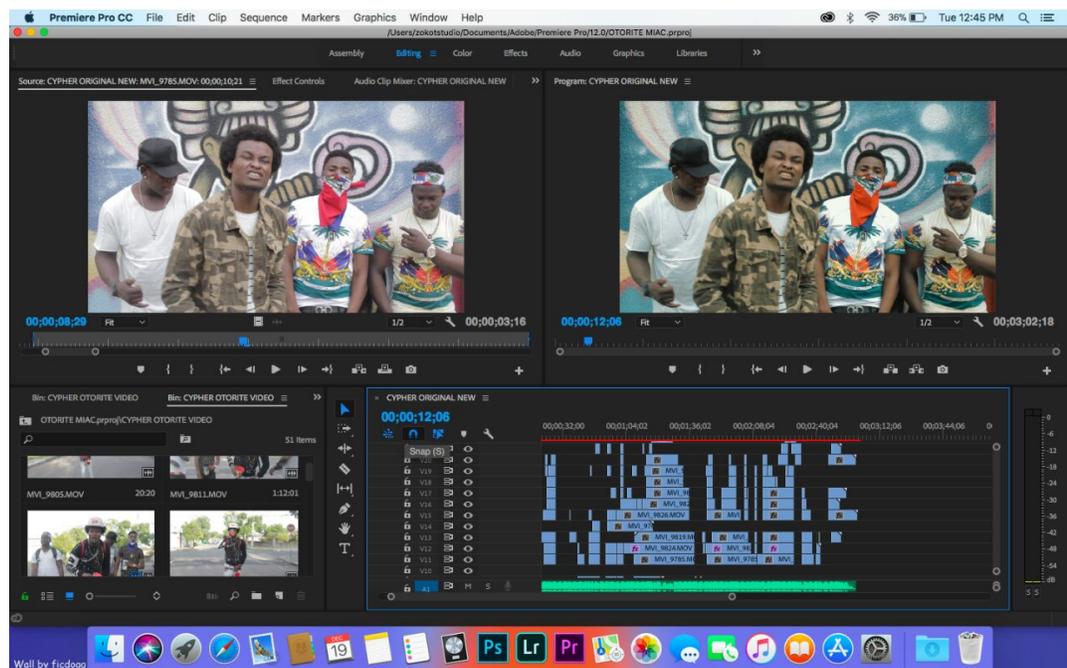


Figura 25: Captura de tela de Junior Mortimer demonstrando seu trabalho na edição de clipe de Otoritè Miac. (Fonte: Grupo de WhatsApp “Somente cantores haitiano”)

Tanto no BSP quanto no ZS o meu interesse pelo Haiti e meu envolvimento com os artistas haitianos eram sempre muito comentados e bem recebidos. Diversas vezes meus colaboradores relataram que eram raríssimos os brasileiros que se interessavam pela cultura

haitiana ou que se aproximavam de sua realidade de imigrantes haitianos no Brasil. No caso de Junior, minha constante participação gravando para as músicas de imigrantes haitianos em seu estúdio lhe levou a querer gravar um vídeo me entrevistando, em uma curiosa inversão de papéis, para divulgar entre seus amigos e contatos haitianos. Na pauta do entrevistador, as razões pelas quais eu colaboro com suas músicas, minhas opiniões a respeito da música e da cultura haitiana, as possíveis razões para eu ter conseguido tocar música haitiana de uma forma "natural", e a pergunta: "Você quer um dia conhecer o Haiti?". Não só Junior, mas também Poony e outros colaboradores me fizeram essa pergunta ao longo da pesquisa. Frequentemente, através dos grupos de WhatsApp e do Facebook, os participantes postavam vídeos promocionais das belezas turísticas do Haiti, procurando contrapor a caracterização corrente do país como "o mais pobre do hemisfério ocidental". Não faltavam sorrisos e convites para ir junto para o Haiti quando eu respondia afirmativamente, seguidos de depoimentos sobre as muitas coisas boas do Haiti: o carnaval, as festas, as praias, o povo, a cultura. Em todos esses momentos, era sempre muito evidente a saudade que todos sentiam do país, de seus lares, amigos e familiares.

#### **4.4. O *lakou* (pátio) global dos haitianos no RS: diáspora e cosmopolitismo musical na transnação haitiana**

Através das situações exploradas nesse capítulo, procurei expor meu olhar para a “autonomia migrante” (MEZZADRA, 2011) e para a agência dos artistas imigrantes haitianos, que expõe sua predisposição a uma “sociabilidade cosmopolita” (GLICK-SCHILLER et. al., 2011), sobre a qual saliento a procura por ligações com a sociedade local, perceptível e audível nas suas explorações de formas, linguagens e estilos musicais do meio em que estão inseridos. Como destacam Hall (HALL & WERBNER, 2008) e Feld (FELD, 2012), essa tendência deve ser vista como parte integrante de sua condição migrante: é um cosmopolitismo “a partir de baixo” (HALL & WERBNER, 2008; FELD 2012) no qual os agentes culturais (os artistas imigrantes haitianos) engendram, remodelam e reposicionam identidades nacionais e transnacionais (CONNELL & GIBSON, 2003, p. 187). Na formação desse cosmopolitismo musical, os artistas imigrantes revelam a diversidade de seu musicar. As bússolas sônicas de suas consciências diaspóricas (MCALLISTER, 2011) apontam para muitos pontos: imaginários africanos, afro-americanos, caribenhos, latinos, brasileiros e gaúchos. Ao analisar esse cosmopolitismo musical,

é fundamental ter em mente os constrangimentos e limitações inerentes a seu contexto, atentos às “diferentes formas em que pessoas em posições de relativo poder perseguem tais projetos [de cosmopolitismo musical], diferente daquelas em posições de impotência” (STOKES, 2007, p. 10)<sup>137</sup>.

A posição de considerável invisibilidade social ocupada pelos artistas imigrantes haitianos no contexto estudado não deve obscurecer a sua luta constante para serem ouvidos e suas manobras para evadir os limites encontrados – uma resistência que é facilitada pela tecnologia da comunicação e pelas redes de migração. Em uma atuação que Gilroy considera característica dos músicos do Atlântico Negro, pode-se sugerir que Alix e muitos outros atuam como verdadeiros intelectuais orgânicos (em um sentido gramsciano) cujas experiências trazem à evidência a crise de valores da modernidade (GILROY, 1993), a situação dos imigrantes negros no Brasil, a conjuntura política, econômica e social do Haiti, entre outros fatores. Ao mesmo tempo, adicionando uma nova etapa à circulação das formas culturais da diáspora negra, a migração haitiana ao Brasil trouxe consigo novos gêneros e práticas musicais como o *konpa*, o *rap kreyòl*, o *raboday*, a *mizik twoubadou*, entre outros. Expandindo as limitações e a seletividade das geografias musicais (CONNELL & GIBSON, 2003, p. 160) esse movimento demográfico (e os agentes musicais que nele estão situados) colocaram Porto Alegre, Canoas, Caxias do Sul e diversas outras cidades do RS na rota diaspórica transnacional da música popular haitiana.

---

<sup>137</sup> Traduzido de: different ways people pursue such projects in positions of relative power from those in positions of relative powerlessness.

### ***Dèyè mòn gen mòn* (Atrás das montanhas há mais montanhas)**

Ao longo do ano de 2017, confrontei-me com uma realidade desconhecida. Desconhecida pois mesmo que a imigração haitiana não fosse por mim ignorada, enquanto fato conhecido através da imprensa e constatação visível ao transitar por espaços públicos como o centro histórico de Porto Alegre, a natureza da experiência etnográfica levou-me a um novo mundo, a uma nova cartografia - além de espacial também social, cultural e musical – que trouxe novos sentidos ao refrão de Caetano Veloso e Gilberto Gil “o Haiti é aqui, o Haiti não é aqui” (conquanto haitianos como Alix possam, de forma justa, colocar suas objeções à reprodução do estereótipo da miséria haitiana supostamente repetido por tal canção).

A diáspora haitiana no Brasil é uma realidade nova para os brasileiros, inserida no *boom* migratório do século XXI (UEBEL, 2015) e ligada a novos desenvolvimentos do capitalismo globalizado. Mas ela se insere em um longo histórico de migrações para haitianos “autoconscientemente diaspóricos” (MCALLISTER, 2011), demonstrando que o Haiti “é” em muitos lugares ao mesmo tempo: no terço ocidental da ilha de Hispaniola, junto aos haitianos dispersos pelo mundo, nos fluxos transnacionais antigos, duradouros e constantemente renovados e multiplicados. Conquanto a unidade em torno do Haiti e da identidade nacional dos haitianos sejam questões marcantes nos estudos da diáspora haitiana e comumente destacadas por pesquisadores de outras diásporas, é preciso levar em conta sua pluralidade e polifonia (JARDIM, 2002). Também é polifônico o musicar dos artistas imigrantes haitianos: como formas culturais diaspóricas construídas e empregadas em redes transnacionais, codificam práticas de acomodação e resistência (CLIFFORD, 1994) em uma variedade de dimensões, estilos, formas e mensagens.

Seus percursos no envolvimento com a música demonstram múltiplas condições, contextos, afiliações e visões de mundo. Desde indivíduos como Mechandou Pajwe, cujo impulso para compor e cantar veio após chegar ao Brasil e agora é parte importante de sua vida até Poony Btag, que antes de deixar seu país estava próximo do primeiro escalão do *rap kreyòl* no Haiti – e no Brasil traça planos de sucesso para o Btag Studio P.Swark com seu primo Prince Amki. De Lobodja, que em Caxias do Sul foi do “freestyle” em crioulo haitiano para o funk carioca em português – que através de sua agência também chegou no Haiti – até Dady Semalè, que não só continua sua carreira como cantor e compositor produzindo músicas para o carnaval haitiano desde o bairro Sarandi na Zona Norte de Porto Alegre mas através de seus vínculos políticos

retornou (patrocinado pelo atual presidente do Senado Haitiano) para cantar no carnaval de Jacmel após sua migração para o Brasil. De Extension Thelus, exímio instrumentista, compositor e cantor evangélico cuja fé cristã norteia o envolvimento com a música, a Alix Georges, para quem a emigração para o Brasil gerou uma reavaliação de sua relação com a cultura popular afro-haitiana – antes proibida por seu envolvimento com a igreja, agora vista uma como riqueza cultural e fonte de orgulho nacional, um patrimônio original haitiano que é destruído pela permanência de um pensamento colonizado. Assim, esses musicares frisam o caráter polifônico da diáspora haitiana no RS: diverso e imerso em fluxos, simultaneamente ancorado nas histórias e culturas haitiana, afro-caribenha e africana e navegando por novas formas musicais regionais e nacionais da sociedade brasileira.

Situados em um novo contexto, os artistas imigrantes haitianos participam da construção de um “sentido global do local” através das redes de relações que constroem, unindo a dimensão local a fluxos transnacionais (MASSEY, 1993; 1994). Tal conjuntura é permitida pelo domínio e uso da tecnologia ligada à produção musical (o uso de programas DAW, a criação de bases com *samples*, *loops*) que é utilizada de forma generalizada mas também se encontra concentrada nas atividades dos estúdios caseiros haitianos e dos *maestros*. O trabalho de Poony Btag, Prince Amki, Jean Yvens e Junior Mortimer através dos estúdios Btag Studio P.Swark e Zokot Studio é central na produção do principal “instrumento” dos artistas imigrantes haitianos: os *beats* ou bases. Jean Yvens e Junior Mortimer, os dois *maestros* colaboradores desta pesquisa, fizeram bases para todos os artistas imigrantes aqui retratados (e para outros, ausentes do presente trabalho pelas limitações de tempo e capacidade). Nas bases, frequentemente estão representados os fluxos transnacionais de colaboração com outros artistas, músicos, *maestros* haitianos radicados em países como o Haiti, os EUA, o Canadá, a França e o Chile. São para esses locais que as músicas dos artistas imigrantes haitianos do RS são enviadas, através das mesmas redes mantidas pela tecnologia da comunicação e pela internet. Com o celular (principalmente por meio do aplicativo de smartphone WhatsApp) e o computador (através das redes sociais) a produção e as atividades dos artistas imigrantes haitianos do estado atingem familiares e amigos em muitos pontos do planeta, levando as colaborações feitas com elementos locais (músicos e artistas brasileiros) para o Haiti e as diásporas haitianas.

As parcerias musicais feitas com brasileiros e a exposição a diferentes aspectos da cultura local e nacional são processos que também impingem sua marca no musicar dos colaboradores

desta pesquisa. Nesses novos desenvolvimentos, sua produção musical carrega evidência de múltiplas relações (com a sociedade local, com a música afro-americana, com uma identidade caribenha e latina, com a cultura pop internacional *latu sensu*). Através da manutenção de suas fronteiras culturais e musicais permeáveis (LANDIES, 2008), os artistas imigrantes haitianos reposicionam suas identidades, adicionando novas camadas à suas autopercepções identitárias – já frequentemente múltiplas (AVERILL, 1994, 1997). Durante a pesquisa, esses desenvolvimentos puderam ser percebidos em suas escolhas estéticas (de gêneros musicais, idiomas, temas) e através das letras de muitas de suas composições. A percepção da necessidade de compor em português e sua crescente escolha por essa língua foi crescentemente percebida ao longo do trabalho de campo, mesmo por parte de imigrantes que chegaram há pouco tempo no Brasil, principalmente motivada pelo desejo de aumentar a difusão de suas músicas (e suas mensagens).

A opção por gêneros populares em âmbito local e nacional, como exemplifica o episódio do “Canto Alegretense” em francês de Alix Georges e do funk por Lobodja e (futuramente) os primos Poony e Prince Amki, também exemplifica tal postura. Como a convivência com meus colaboradores atestou, as letras de suas músicas frequentemente retratam suas experiências de vida e também fornecem um relato ou manifesto em primeira mão do que para eles significa ser haitiano e imigrante negro no Brasil. Elas expõem as dificuldades de adaptação em uma nova sociedade, os esforços feitos em direção de uma maior (e digna) integração na sociedade brasileira, os reposicionamentos (e sobreposições) de identidades que se processam em suas vidas e afirmação de seu direito a um lugar na sociedade anfitriã (como o “haitiúcho” Alix Georges e a letra da canção “Qual é minha nacionalidade”, de Komandan Kòbòy atestam). Tudo isso sem deixar de manter um sentido forte de identidade nacional, e cultivando vínculos políticos, sociais e culturais com o Haiti, como atestam os manifestos políticos contra a corrupção no Haiti presentes nas canções de Dady Semalè (ex.: “Bel promes politik”).

A busca por integração, de formação de alianças e vínculos com músicos e artistas brasileiros evidenciada de forma singular entre os artistas com quem trabalhei, denota colateralmente também a persistência de um alto grau de segregação aos imigrantes haitianos no Brasil. Muitos deles reclamaram, por exemplo, que algumas de suas relações de colaboração com brasileiros são de curta duração e normalmente interrompidas pela falta de contato dos últimos. Outra faceta de sua condição associada à mesma situação é a invisibilidade de seu musicar,

restrito a oportunidades de performance ocasionais e circuitos de distribuição que em grande parte restringem-se a seu meio social: eventos ligados à temática da imigração, pequenas apresentações para festas de amigos haitianos ou brasileiros, eventos da comunidade haitiana – e todos normalmente sem remuneração.

Minha participação nos eventos promovidos pela Associação de Haitianos de Caxias do Sul e pela Associação de Haitianos do Rio Grande do Sul permitiram compreender a centralidade da música na construção da transnação haitiana (AVERILL, 1994) dada a importância concedida à música nessas ocasiões. Por outro lado, a música também pode ser uma fonte de ansiedade, divisão e conflitos dentro na diáspora. Assim como no Haiti e na diáspora haitiana em outros países, há uma tensão entre evangélicos e praticantes do *vodou*, uma “guerra espiritual” que se manifesta em dimensões musicais (BUTLER, 2008). As experiências ao acompanhar Extenson no culto evangélico haitiano da Igreja Batista de Canoas e a relutância de Alix em gravar uma participação na música de Dady Semalè para o carnaval haitiano 2018 são alguns dos indícios de que a tensão entre a cultura popular afro-haitiana e uma cultura cristã - que Alix chamaria de “o discurso do branco” - também está presente na diáspora haitiana no Brasil, e é parte integrante do musicar de meus colaboradores.

Como a querela acima e outros episódios tratados no curso do trabalho demonstram, os artistas imigrantes haitianos exercem sua autonomia migrante (MEZZADRA, 2011) se posicionando em muitos debates relativos à realidade política, social e cultural do Haiti. Instâncias como a produção dos vídeos de Peterson Jean com Junior Mortimer no Zokot Studio, as composições de muitos de meus colaboradores - “Ayisyen kite lakay (Fuga de cérebros)” de Alix Georges, “Passa por muitos país do mundo” de New Love Monex, “Obrigado” de Komandan Kòbòy, “Lutar sem parar” de Alix, Peterson Jean, Case Jean e Junior Mortimer, “Vida imigrante” de Dady Semalè – e a atuação de muitos através das redes sociais (ex.: o perfil “O que a mídia não mostra do Haiti”) evidenciam como também entre os artistas imigrantes haitianos se dá uma busca de contrapor as narrativas dominantes sobre o Haiti através da música. Como argumenta Mason (2012), as contranarrativas de artistas haitianos são motivadas pelo fato de que as projeções do Haiti como país miserável e dependente da ajuda de organizações internacionais e grandes potências continuam a afetar cotidianamente as vidas de haitianos – mesmo na diáspora.

Ao concluir esse estudo – o que não conclui meu envolvimento com os artistas imigrantes haitianos – percebo que a atividade dos artistas imigrantes haitianos (assim como o próprio grupo diaspórico haitiano no RS) resiste a fáceis definições, e se revela ambivalente. Conquanto a história do Haiti seja repleta de mensagens de união (“*L’Union fait la force*” é o lema nacional), comparando minha experiência com as descrições das diásporas haitianas na América do Norte e sua produção musical (principalmente durante a ditadura duvalierista, feitas por Averill, 1994 e McAllister, 2000), tenho a sensação de que os haitianos no Brasil encontram sérias dificuldades de união – e conseqüentemente de luta política por seus direitos como imigrantes e de seu espaço na sociedade. Com a nova Lei de migração nº 13.445 e o fim do visto humanitário, sancionados por Michel Temer, novos desenvolvimentos estão por vir. Seria a pouca idade do fenômeno migratório uma das causas que talvez explique a dificuldade de organização no Rio Grande do Sul (evidenciada nos contínuos tropeços da AHRs)? Quiçá também as diferenças e tensões religiosas - como apontam as opiniões de Alix e que também aparecem nas músicas deste e de outras artistas – constituam entraves para seu avanço? Malgrado as dificuldades, o empenho dos artistas imigrantes haitianos continua a me surpreender dia após dia. A cada novo passo que realizo, ganho consciência dos desafios, questões em aberto e novas perguntas que o fim dessa etapa me lega.

O nome do Haiti vem da palavra *Ayiti*, da língua dos Tainos, povo indígena que habitava a ilha antes da chegada de Cristóvão Colombo, e significa “terra montanhosa”. A experiência de vida da qual resulta essa pesquisa me fez ver que nas vidas dos artistas imigrantes haitianos, há sempre mais uma montanha atrás daquela recém escalada – ou, como diz o ditado kreyòl “*Dèyè mòn gen mòn*” (atrás das montanhas há mais montanhas) – uma metáfora que também se aplica à complexidade de seu musicar. Neste percurso, acabei por me tornar um ator social dentro do universo da pesquisa realizada (de tempos em tempos, até mesmo um “haitiano branco”) e nas tentativas de exercer papel de mediação como etnomusicólogo, busquei sempre defender para todos os artistas haitianos a necessidade de trabalhar juntos e superar as diferenças. Para escalar montanhas, é preciso *met tèt ansam*, (juntar as cabeças) porque com *men anpil chay pa lou* (com muitas mãos o fardo pesa menos)!

## REFERÊNCIAS

APPADURAI, Arjun. *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis (EUA), University of Minnesota Press, 2000.

AVERILL, Gage. *Mezanmi, kouman nou ye? My friends how are you: musical constructions of the Haitian Transnation*. *Diaspora: a journal of transnational studies*, Toronto (CAN), University of Toronto Press, Vol. 3, No. 3, inverno, 1994, p. (253 – 271).

\_\_\_\_\_. *A day for the hunter, a day for the prey: popular music and power in Haiti*. Chicago (EUA), The University of Chicago Press, 1997.

BARBOSA, Lorena Salete. *Imigrantes haitianos no Rio Grande do Sul: uma etnografia de sua inserção no contexto sociocultural brasileiro*. Dissertação (mestrado) UFSM, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, RS, 2015.

BARTH, Frederik (org.). *Los grupos étnicos y sus fronteras: la organización cultural de las fronteras sociales*. Ciudad de México (MEX), Fondo de Cultura Económica, 1976.

BENDRUPS, Dan. *Transcending researcher vulnerability through applied ethnomusicology*. In: PETTAN, Svanibor; TITON, Jeff Todd (eds.). *The Oxford handbook of applied ethnomusicology*. Nova Iorque (EUA), Oxford University Press, 2015, p. (71-92).

BRUNEAU, Michel. *Diasporas, transnational spaces and communities*. In: BAUBÖCK, Rainer; FAIST, Thomas (eds.). *Diaspora and transnationalism: concepts, theories, and methods*. Amsterdam (HOL), Amsterdam University Press, 2010, p. (35 – 50).

BUTLER, Melvin L. *The weapons of our warfare: music, positionality, and transcendence among Haitian Pentecostals*. *Caribbean studies*, San Juan (EUA), Vol. 36, No. 2, jul./dez., 2008, p. (23 – 64).

CAVALCANTI, Leonardo; TONHATI, Tânia; ARAÚJO, Dina; BRASIL, Emmanuel; OLIVEIRA, Tadeu. *Haitian immigrants in the Brazilian labour market: an overview*. *Revista de Estudos e Pesquisas sobre as Américas*, Brasília, Vol. 11, No. 1, 2017, p. (192 – 203).

CLIFFORD, James. *Diasporas*. *Cultural Anthropology*, Vol. 9, No. 3, Further Inflections: towards ethnographies of the future, Aug. 1994, p. (302 – 388).

COGO, Denise. *Haitianos no Brasil: comunicação e interação em redes migratórias transnacionais*. *Chasquí*, No 125, março, 2014, p. (24 – 32)

CONNELL, John; GIBSON, Chris. *Sound tracks: popular music, identity, and place*. Londres (RU), Routledge, 2003.

COOLEY, Timothy J.; BARZ, Gregory. *Casting shadows: fieldwork is dead! Long live fieldwork!* In: BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy J. (orgs.). *Shadows in the field: new*

*perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. (2 ed.) Nova Iorque (EUA), Oxford University Press, 2008, p. (3 – 24).

COOLEY, Timothy; MEIZEL, Katherine; SYED, Nasir. *Virtual fieldwork: three case studies*. In: BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy J. (orgs.). *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. (2 ed.) Nova Iorque (EUA), Oxford University Press, 2008, p. (90 – 107).

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).

FAIST, Thomas. *Diaspora and transnationalism: what kind of dance partners?* In: BAUBÖCK, Rainer; FAIST, Thomas (eds.). *Diaspora and transnationalism: concepts, theories, and methods*. Amsterdam (HOL), Amsterdam University Press, 2010, p. (9 – 34).

FELD, Steven. *Jazz and cosmopolitanism in Accra: five musical years in Ghana*. Durham (EUA), Duke University Press, 2012.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo, Editora 43, 2001.

\_\_\_\_\_. *Postcolonial melancholia*. Nova Iorque (EUA), Columbia University Press, 2004.

GLICK-SCHILLER, Nina; DARIEVA, Tsypylma; GRUNER-DOMIC, Sandra. *Defining cosmopolitan sociability in a transnational age. An introduction*. Ethnic and racial studies, Vol. 34, No. 3, Março, 2011, p. (399 – 418).

GLICK-SCHILLER, Nina; MEINHOF, Ulrike Hanna. *Singing a new song? Transnational migration, methodological nationalism and cosmopolitan perspectives*. Music & Arts in Action, Vol. 3, No. 3, 2011, (p. 21 – 39).

GLICK-SCHILLER, Nina; SALAZAR, Noel B. *Regimes of mobility across the globe*. Journal of Ethnic and Migration Studies, Vol. 39, No. 2, 2013, p. (183 – 200).

GUILBAULT, Jocelyne. *On redefining the "local" through world music*. In: POST, Jennifer (ed.). *Ethnomusicology: a contemporary reader*. Nova Iorque (EUA), Routledge, 2005, p. (137-146).

GUILHERME, Ana Julia; DE PAULA, Larissa Cykman; DUTRA, Luiza Correa de Magalhães. *Perspectivas dos "novos" fluxos migratórios no Brasil: o caso de Haitianos(as) residents na Zona Norte de Porto Alegre*. In: Grupo de Assessoria a Imigrantes e Refugiados (GAIRE). *Múltiplos olhares: migração e refúgio a partir da extensão universitária*. Porto Alegre, Faculdade de Direito da UFRGS, 2016, p. (71 – 84).

GUPTA, Akhil; FERGUSON, James. *Beyond "culture": space, identity and the politics of difference*. Cultural Anthropology, vol. 7, no. 1, fev., 1992, p. (6 – 23).

HALL, Stuart. *Negotiating Caribbean identities*. In: MEEKS, Brian.; LINDHAL, Folke. (eds.). *New Caribbean Thought: A Reader*. Kingston (JAM), University of the West Indies Press, 2001, p. (24–39)

HALL, Stuart; WERBNER, Pnina. *Cosmopolitanism, globalisation and diaspora: Stuart Hall in a conversation with Pnina Werbner, March 2006*. In: WERBNER, Pnina (ed.). *Anthropology and the new cosmopolitanism: rooted, feminist and vernacular perspectives*. Nova Iorque (EUA), Berg, 2008, p. (345 – 360).

HANDERSON, Joseph. *Diaspora. Sentidos sociais e mobilidades haitianas*. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 21, n. 43, jan./jun. 2015, p. (51 – 78).

IMPEY, Angela. *Culture, conservation and community reconstruction: explorations in advocacy ethnomusicology and participatory action research in Northern Kwazulu Natal*. Yearbook for Traditional Music, Vol. 34, 2002, p. (9 – 24).

JARDIM, Denise. “*Quer comprar roupa feita?*”: *a negociação de identidades sociais de migrantes palestinos*. História em revista, Pelotas, Vol. 5, 1999. Disponível em: <[https://wp.ufpel.edu.br/ndh/files/2017/02/05.-Denise\\_Fagundes\\_Jardim.pdf](https://wp.ufpel.edu.br/ndh/files/2017/02/05.-Denise_Fagundes_Jardim.pdf)>, acesso em: 12/12/2017.

\_\_\_\_\_. *Identidade étnica e recriação das tradições entre os migrantes de origem palestina no extremo Sul do Brasil*. Campos, Curitiba, No. 2, 2002, p. (67 – 84). Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5380/cam.v2i0.1575>>, acesso em: 12/12/2017.

KOSER, Khalid. *International migration: a very short introduction*. Oxford (RU), Oxford University Press, 2007.

LANDIES, Maurea. *The band carries medicine: music, healing and community in Haitian/Dominican Rara/Gagá*. Tese de doutorado, Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University, 2009.

LIPSITZ, George. *Dangerous crossroads: popular music, postmodernism and the poetics of place*. Nova Iorque (EUA), Verso, 1994.

LYSLOFF, René T. A.; GAY, Leslie C. (eds.). *Music and technoculture*. Middletown (EUA), Wesleyan University Press, 2003.

MANUEL, Peter; LARGEY, Michael. *Caribbean currents: Caribbean music from rumba to reggae*. Philadelphia (EUA), Temple University Press, 2016.

MASON, Kevin. *Counternarratives of the diaspora: Haitian musical performance in World Beat markets*. Dissertação de mestrado, Frost School of Music, University of Miami, 2012.

MASSEY, Doreen. *Questions of locality*. Geography, vol. 78, no. 2, abril, 1993, p. (142-149).

\_\_\_\_\_. *Space, place, and gender*. Minneapolis (EUA), University of Minnesota Press, 1994.

MCALLISTER, Elizabeth. *Rara!: vodou, power, and performance in Haiti and its diaspora*. Berkeley (EUA), University of California Press, 2002.

\_\_\_\_\_. *Listening for geographies: music as sonic compass pointing towards African and Christian diasporic horizons in the Caribbean*. In: JACKSON, Regina O. (ed.). *Geographies of the Haitian Diaspora*. Nova Iorque (EUA), Routledge, 2011, p. (207 – 228).

\_\_\_\_\_. *From slave revolt to a blood pact with Satan: the evangelical rewriting of Haitian history*. 2012, disponível em: [https://works.bepress.com/elizabeth\\_mcalister/37/](https://works.bepress.com/elizabeth_mcalister/37/)

MEZZADRA, Sandro. *The gaze of autonomy, capitalism, migration and social struggles*. In: SQUIRE, Vicki (ed.). *The contested politics of mobility: borderzones and irregularity*. Londres (RU), Routledge, 2011, p. (121 – 141).

OIARZABAL, Pedro J.; REIPS, Ulf-Dietrich. *Migration and diaspora in the age of information and communication technologies*. Journal of Ethnic and Migration Studies, Vol. 38, No. 9, Nov. 2012, p. (1333 – 1338).

OLIVEIRA, Wagner. *Haitians in Brazil: hypotheses on the spatial distribution of immigrants in Brazil*. FGV, São Paulo, abril de 2017, disponível em: <<http://dapp.fgv.br/en/haitians-brazil-hypotheses-spatial-distribution-immigrants-brazil/>>, acesso em: 03/06/2017.

RADANO, Ronald; MARSHALL, Wayne. *Musical antinomies of race and empire*. In: BOHLMAN, Philip (ed.). *The Cambridge history of world music*. Nova Iorque (EUA), Cambridge University Press, 2013, p. (726-743).

RICE, Timothy. *Ethnomusicology in times of trouble*. In: RICE, Timothy. *Modeling Ethnomusicology*. Oxford (RU), Oxford University Press, 2017, p. (233 – 254).

ROMMEN, Timothy. *Landscapes of diáspora*. In: BOHLMAN, Philip (ed.). *The Cambridge history of world music*. Nova Iorque (EUA), Cambridge University Press, 2013, p. (557 – 583).

ROSA, Pedro Fernando Acosta da. *Bailes, festas, reuniões dançantes, trampos, montagens e patifagens: uma etnografia musical no Campo da Tuca, “a capital do Funk no Sul do país”*. Dissertação de mestrado, PPGMUS - UFRGS, 2016.

SEGUY, Franck. *A catástrofe de janeiro de 2010, a “Internacional Comunitária” e a recolonização do Haiti*. Tese de doutorado, IFCH, Unicamp, 2014.

SHELEMAY, Kay Kaufman. *The ethnomusicologist, ethnographic method, and the transmission of tradition*. In: BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy J. (orgs.). *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. (2 ed.) Nova Iorque (EUA), Oxford University Press, 2008, p. (141 – 156).

SLOBIN, Mark. *The destiny of “diaspora” in ethnomusicology*. In: MIDDLETON, Richard; CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor. *The cultural study of music: a critical introduction*.

Nova Iorque (EUA), Routledge, 2003, p. (96-106).

SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performing and listening*. Middletown (EUA), Wesleyan University Press, 1998.

SOLÍS, Ted. *Introduction. teaching what cannot be taught: an optimistic overview*. In: SOLÍS, Ted (ed.). *Performing ethnomusicology: teaching and representation in World Music ensembles*. Los Angeles (EUA), University of California Press, 2004, p. (1 – 22).

SOUZA, Camila. *Em busca de uma vida melhor*. *Jornal da Universidade*, Porto Alegre, julho de 2017. Atualidade, p. 5.

SPERONI, Thales; ALVES, Isabel Pérez. *As migrações contemporâneas e suas biografias inesperadas: configurações institucionais, autonomia migrante e redes familiares transnacionais*. In: Grupo de Assessoria a Imigrantes e Refugiados (GAIRE). *Múltiplos olhares: migração e refúgio a partir da extensão universitária*. Porto Alegre, Faculdade de Direito da UFRGS, 2016, p. (47 – 58).

STOKES, Martin. *Globalization and the politics of World Music*. In: MIDDLETON, Richard; CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor. *The cultural study of music: a critical introduction*. Nova Iorque (EUA), Routledge, 2003, p. (107 – 116).

\_\_\_\_\_. *On musical cosmopolitanism*. The Macalester International roundtable, 2007. Disponível em: <<http://digitalcommons.macalester.edu/intlrtable/3>>. Acesso em: 06/01/2016.

\_\_\_\_\_. *Music and the global order*. *Annual review of Anthropology*, No. 33, 2004, p. (47 – 72).

SWEERS, Britta. *Music against fascism: applied ethnomusicology in Rostock, Germany*. In: CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan; O'CONNELL, John Morgan (eds.). *Music and conflict*. Chicago (EUA), University of Illinois Press, 2010, p. (193 – 213).

TARGÈTE, Jean; URCIOLO, Raphael G. *Haitian creole – english dictionary: with basic english – haitian creole appendix*. Kensington (EUA), Dunwoody Press, 1993.

TITON, Jeff Todd. *Applied ethnomusicology: a descriptive and historical account*. In: PETTAN, Svanibor; TITON, Jeff Todd (eds.). *The Oxford handbook of applied ethnomusicology*. Nova Iorque (EUA), Oxford University Press, 2015, p. (4 – 29).

TOYNBEE, Jason; DUECK, Byron (eds.). *Migrating music*. Londres, (RU), Routledge, 2011.

TURINO, Thomas; LEA, James (eds.). *Identity and the arts in diaspora communities*. Warren (EUA), Harmonie Park Press, 2004.

UEBEL, Roberto Rodolfo Georg. *Análise do perfil socioespacial das migrações internacionais para o Rio Grande do Sul no início do século XXI: redes, atores e cenários da imigração haitiana e senegalesa*. Dissertação de mestrado, UFRGS, Programa de Pós-Graduação em Geografia, 2015.

WERBNER, Pnina. *Introduction: towards a new cosmopolitan anthropology*. In: WERBNER, Pnina (ed.). *Anthropology and the new cosmopolitanism: rooted, feminist and vernacular perspectives*. Nova Iorque (EUA), Berg, 2008, p. (1 – 29).

ZHENG, Su. *Claiming diaspora: music transnationalism, and cultural politics in Asian/Chinese American*. Nova Iorque (EUA), Oxford University Press, 2010.

## GLOSSÁRIO

*Chants d'Esperance*: coletânea de hinos é amplamente usada por haitianos evangélicos na diáspora e no Haiti, que contêm mais de 800 hinos em francês e crioulo haitiano, compilados a partir de fontes evangélicas francesas e norte-americanas (MCALLISTER, 2011, p. 221).

*Cheve simbi*: no Haiti, os *dreadlocks* usados pelos Rastafari são também conhecidos como *cheve simbi*, em referência ao *lwa Simbi*, espírito associado ao mar e, às vezes, às serpentes (MCALLISTER, 2000, p. 191). Para além de uma identificação com a cultura Rastafári, o *cheve simbi* também possui um significado específico na cultura afro-haitiana, de resistência ao eurocentrismo, que influenciou o desenvolvimento de um modo de vida “raiz”, *rasin*, associado também à *mizik razin*.

*Dancehall*: gênero de música popular jamaicana surgido nos anos 1970, que sofreu inúmeras modificações (principalmente ligadas à utilização de métodos e recursos digitais de produção musical) ao longo das últimas décadas do século XX e disseminou-se comercialmente no universo da música pop principalmente em função de sua presença nas comunidades diaspóricas jamaicanas.

*Ginen*: segundo Averill (1997, p. 139), o termo Ginen é derivado do nome de uma região da África Ocidental (Guiné) e é considerada uma terra natal Africana, um reino espiritual onde vivem as deidades do Vodou.

*Graj*: Pedacos de alumínio usado como instrumento de percussão, raspando com uma vareta, utilizado no Rara.

*Jou Drapô*: o dia da bandeira haitiana, 18 de maio.

*Konè*: espécie de trompete feito de alumínio, utilizado no Rara.

*Konpa/Konpa-dirèk*: gênero de música popular haitiana especialmente associado à dança em casal. Surgido na década de 1950 através da alteração da célula rítmica do merengue realizada pelo saxofonista Neumours Jean-Baptiste, esteve durante muito tempo associada ao regime de François Duvalier como símbolo musical da identidade nacional promovida pela ditadura.

*Konpa Jezi*: versão evangélica do *konpa*, com letras cristãs e mensagens religiosas, resultado da expansão das atividades de igrejas evangélicas no Haiti a partir do final do século XX.

*Kreyòl*: idioma crioulo haitiano.

*Mereng*: gênero de música popular “crioula” presente na República Dominicana e no Haiti, surgido ao redor do segundo quartel do século XX. A sua origem foi fonte de disputas simbólicas, enquanto produto ligado à identidade nacional destes dois países (MANUEL & LARGEY, 2016, p. 125).

*Mizik angaje*: tal termo identifica a música popular haitiana produzida a partir do final da década de 1970 que se utilizava de elementos da cultura popular afro-haitiana e veiculava sentimentos de oposição à ditadura duvalierista e à forte dominação e segregação de classe presente na sociedade haitiana.

*Mizik diáspora*: para os haitianos que vivem no Haiti, as músicas feitas por compatriotas que vivem na diáspora.

*Mizik rasin*: “música de raiz”, termo surgido de forma mais definida no final da década de 1970 para caracterizar as músicas que se voltavam à cultura popular afro-haitiana e a um modo de vida rural e campesino.

*Mizik twoubadou*: segundo Manuel & Largey, os *twoubadou* podem ser atualmente encontrados em restaurantes, nas praias e mesmo em recepções nos aeroportos haitianos, performando canções populares, folclóricas ou mesmo o mais recente sucesso norte-americano, denotando, portanto, uma abertura cosmopolita a repertórios estrangeiros (MANUEL & LARGEY, 2016, p. 156). As origens desse gênero musical estão intimamente associadas à migração laboral de haitianos no séc. XIX

Movimento *indigène*: um chamado à população haitiana de viés nacionalista e folclórico, liderado por intelectuais do país em um embate frontal contra as influências norte-americana e francesa sobre a cultura haitiana, no início do século XX (AVERILL, 1997, p. 42).

*Raboday*: gênero de música popular haitiana recente, especialmente ligado ao carnaval por seu andamento acelerado e pela considerável frequência de mensagens de teor sexual.

*Rap kreyòl*: termo pelo qual é conhecida a produção musical haitiana na linha do hip hop e rap, com o principal destaque sendo o uso do idioma crioulo haitiano.

*Rara*: celebração de rua e procissão religiosa de caráter sonoro-performático realizada durante o período da quaresma, ligada à prática do *vodou*.

*Vaksin*: também conhecido como *banbou*, instrumento musical de sopro feito a partir de pedaço de tronco de bambu, especialmente utilizado no Rara.

*Vodou*: religião afro-haitiana, cujas origens provêm principalmente do Daomé e do Congo.

*Zouk*: gênero de música popular de Martinica e das Antilhas Francesas, especialmente voltado à dança e em parte derivado do *konpa-dirèk* haitiano.

## **ENTREVISTAS**

GEORGES, Alix. 25/08/17 - 01/02/2018. Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

FLEURIVAL, Wilguens (Case Jean). 03/09/2017. Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

MORTIMER, Junior. 03/09/2017. Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

THELUS, Extenson. 24/11/2017. Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

SEMALÈ, Dady. 15/01/2018. Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

ALDOFFE, Silton (Silo). 06/02/2018. Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

MERISTIL, Laurore De Malherbe (Lobodja). 14/01/2018. Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

YVENS, Jean. 29/05/2017 - 14/01/2018. Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

PREVAL, Jocelyn (Poony Btag); PREVAL, Akin (Prince Amki). 03/02/2018. Canoas, Rio Grande do Sul.