



“MÚSICOS SENTINELAS” DO ATLÂNTICO NEGRO: relações entre composição de canção e autobiografia na diáspora haitiana no Brasil

Caetano Maschio Santos
Pesquisador independente
caemsantos@gmail.com
GT 3 – Abordagens
biográficas na
etnomusicologia

Resumo: A socióloga Regine O. Jackson destaca a concepção da diáspora como “uma epistemologia, uma forma de conhecer o mundo” (2011, p. 8). Esse saber pode, é claro, assumir inúmeras formas: sabedoria prática, poesia, prosa, comportamento corporal ou, como frequentemente constatei em minha experiência com a diáspora criativa (CHALCRAFT & HIKIJI, 2022) haitiana no Brasil, canções/composições. A composição de canção é uma ação de natureza pessoal e íntima, no qual sentimentos, visões de mundo e leituras críticas da realidade são transformados em palavras, melodias, harmonias – em suma, sons semanticamente “carregados” –, e que representa também uma forma de agir no mundo. Nesta comunicação, defendo que a composição de canções de migrantes haitianos no Brasil oferece perspectivas únicas sobre a experiência da diáspora haitiana no país, com base em meu envolvimento mais profundo com o artista e compositor Alix Georges. Buscando contribuir para as discussões etnomusicológicas sobre as relações entre música, migração, etnia/raça (COLLYER & BAILY, 2006; SLOBIN, 1994, 2013; STOKES, 2020), defendo que a composição de canções de migrantes haitianos no Brasil nos apresenta uma epistemologia migrante/diaspórica do Atlântico Negro (GILROY, 1993; 2022), baseada nas narrativas/narrações (*storytelling*) autobiográficas de sujeitos em mobilidade (JACKSON, 2013; WILLIAMS, 2018) que frequentemente podem ser interpretados como músicos “sentinelas” (SHELEMAY, 2022).

Palavras-chave: Migração; Haiti; Autobiografia; Canção; Atlântico Negro.

“SENTINEL MUSICIANS” OF THE BLACK ATLANTIC: Relations between songwriting and autobiography in Brazil’s Haitian diaspora

Abstract:

Sociologist Regine O. Jackson highlights the concept of diaspora as “an epistemology, a way of knowing the world” (2011, p. 8). This knowledge can, of course, take on countless forms: practical wisdom, poetry, prose, bodily behavior, or, as I have frequently observed in my experience with the creative Haitian diaspora in Brazil (CHALCRAFT & HIKIJI, 2022), songs/compositions. Songwriting is an action of a personal and intimate nature, in which feelings, worldviews, and critical readings of reality are transformed into words, melodies, harmonies – in short, semantically “charged” sounds – and which also represents a way of acting in the world. In this communication, I argue that the songwriting of Haitian migrants in Brazil offers unique perspectives on the experience of the Haitian diaspora in the country, based on my deeper involvement with the artist and composer Alix Georges. Seeking to contribute to ethnomusicological discussions on the relationships between music, migration, ethnicity/race (COLLYER & BAILY, 2006; SLOBIN, 1994, 2013; STOKES, 2020), I argue that the composition of songs by Haitian migrants in Brazil presents us with a migrant/diasporic epistemology of the Black Atlantic (GILROY, 1993; 2022), based on the autobiographical narratives/storytelling of subjects in mobility (JACKSON, 2013; WILLIAMS, 2018) who can often be interpreted as “sentinel” musicians (SHELEMAY, 2022).

Keywords: Migration; Haiti; Autobiography; Song; Black Atlantic.

Introdução

Na introdução ao volume editado *Geographies of the Haitian Diaspora* (Jackson 2011), a socióloga Regine O. Jackson destaca a concepção da diáspora como “uma epistemologia, uma forma de conhecer o mundo” (2011, p. 8).¹ Mais importante ainda, ela expande, tal “saber” é

¹ Todas as traduções são do autor.

aquele produzido e utilizado no contexto da prática e sempre “incorporado em mapas e histórias particulares” (citando CLIFFORD, 1994, p. 302). Tão importante quanto o “como” e o “onde/quando” implícitos em sua concepção epistemológica de diáspora é o “quem”, os agentes que produzem tais formas de conhecer e estar no mundo: pessoas migrantes e/ou refugiados ou, para resumir em uma categoria, “sujeitos diaspóricos”. O saber diaspórico pode, é claro, assumir inúmeras formas: sabedoria prática, poesia, prosa, comportamento corporal ou, como frequentemente constatei em minha experiência com a diáspora criativa (CHALCRAFT & HIKIJI, 2022) haitiana no Brasil, canções/composições.

Se certamente não em todos, em muitos casos a composição de canção é uma ação de natureza pessoal e íntima, no qual sentimentos, visões de mundo e leituras críticas da realidade são transformados em palavras, melodias, harmonias – formando um conjunto sonoro semanticamente rico. Representa também uma forma de agir, de ser e estar no mundo, que frequentemente traduz a leitura e reflexão crítica sobre a realidade. Nesta comunicação, defendo que a composição de canções de migrantes haitianos no Brasil oferece perspectivas únicas sobre a experiência da diáspora haitiana no país, com base em meu envolvimento mais profundo com o cantor e compositor haitiano Alix Georges, um dos muitos artistas haitianos com quem realizei pesquisa entre os anos de 2017 e 2024 (SANTOS 2018, 2024). Buscando contribuir para as discussões etnomusicológicas sobre as relações entre música, migração, etnia/raça (COLLYER & BAILY, 2006; SLOBIN, 1994, 2013; STOKES, 2004, 2020) e como elas se manifestam e são mobilizadas por meio de agências artísticas individuais, defendo que a composição de canções por parte de Alix e outros migrantes haitianos no Brasil descortina uma epistemologia migrante/diaspórica específica, baseada nas narrações (*storytelling*) autobiográficas de sujeitos em mobilidade (JACKSON, 2013; WILLIAMS, 2018) que frequentemente podem ser interpretados como o que Kay K. Shelemay denominou de músicos “sentinelas” (SHELEMAY, 2022). Além disso, por meio da análise das interseções de experiências vividas de migração e como elas se relacionam com a criação musical de Alix, destaco como isso simboliza uma manifestação particular do discurso crítico e socialmente engajado que caracteriza tanto as canções do Atlântico Negro (GILROY, 1993; 2022) quanto as tradições haitianas de engajamento sociopolítico por meio da música (AVERILL, 1994, 1997; FLEURANT, 2007; DIRKSEN, 2020).

Conceituando as relações entre composição de canção e autobiografia no contexto da diáspora haitiana no Brasil: uma abordagem possível para a etnomusicologia do indivíduo

A despeito do prefixo coletivo que a nomeia, a etnomusicologia possui “uma longa tradição de colocar indivíduos de forma proeminente em sua concepção do campo” (RUSKIN & RICE, 2012, p. 300). Desde as últimas décadas do século XX, todavia, diversos etnomusicólogos notam uma tendência crescente de interesse em aspectos biográficos e individuais no campo, movimento teórico-epistemológico que foi conceituado por Stock como uma “etnomusicologia do indivíduo” (2001) e é também representado por noções tais como a de que “somos todos culturas musicais individuais” (SLOBIN, 1993, p. ix) e de que, no trabalho de campo, noções abstratas como “cultura” e “campo” frequentemente se dissolvem em um “fluxo de indivíduos” com os quais nos envolvemos enquanto pesquisadores/as (SHELEMAY, 1998, p. 201). Paradoxalmente, como apontado por Ruskin e Rice, o crescimento do engajamento da etnomusicologia com indivíduos também tem “revelado os aspectos intensamente pessoais da cultura e os aspectos fundamentalmente sociais do indivíduo” (2012, p. 317). Desta forma, a teoria etnomusicológica vem a confrontar-se com o caráter dialógico da própria condição humana, em que a vida social se imbrica no cotidiano individual e a agência individual tem o potencial de interferir e moldar as experiências e realidades coletivas. Uma das formas de enquadrar tal relação dialógica enquanto se utiliza um prisma analítico individual que surgiu recentemente na etnomusicologia é a noção de “músico sentinela”, de Kay K. Shelemay (2022). Sublinhando as capacidades de músicos e musicistas de sentir ou perceber pelos sentidos (voltando à etimologia de sentinela, o verbo Latim *sentire*), Shelemay destaca o papel de determinados músicos como guardas, guias e “nós” em redes sociais emergentes (como na diáspora etíope nos EUA, campo de pesquisa da autora), e condensa sua definição de “músico sentinela” da seguinte forma:

Um músico que serviu à sua sociedade com vigilância, valendo-se de poderes sensoriais aguçados de percepção e da capacidade de moldar o som. Um músico sentinela observa e escuta com atenção e, em momentos cruciais, pode oferecer avisos ou comentários por meio de sua performance. Alguns músicos sentinelas literalmente abriram caminho ao migrarem para novos locais, estabelecendo redes transnacionais, fundando novas instituições e empreendendo inúmeras iniciativas de construção comunitária. Nem todas as ações dos músicos sentinelas são explicitamente musicais; muitas são políticas, institucionais e sociais. (2022, p. xxv)

Desde o início da migração haitiana para o Brasil, migrantes haitianos têm composto canções a partir de sua nova localização diaspórica. O esforço criativo da composição musical representado pelas obras individuais dos meus interlocutores de pesquisa testemunha uma ampla e cosmopolita variedade de temas, gêneros musicais e contextos de performance e circulação. No entanto, como pesquisador interessada nas interseções entre música e migração e participante ativo nesse contexto, minha atenção foi constantemente atraída para a notável porcentagem de canções que abordavam a migração e da adaptação a um novo ambiente, que expunham os

raciocínios e entendimentos de tais sujeitos sobre seu novo contexto – ou, em outras palavras, que evidenciava o potencial epistemológico da condição diaspórica. Tais canções contam histórias sobre as dificuldades, os desafios e as alegrias vivenciadas pelos migrantes haitianos e articulam ideias e sentimentos em relação às suas posições como haitianos da diáspora e migrantes negros que vivem no Brasil. Ciente do comentário de Michel Laguerre, estudioso da diáspora haitiana nos EUA, sobre a importância de atentar para o caráter de “resposta ou adaptação a uma realidade externa” da produção cultural migrante e “as ligações e restrições estruturais nas quais a cultura étnica se desenvolve” (1984, p. 155), pretendo aqui destacar as múltiplas e profundas relações entre a composição de canções e suas experiências vividas como transmigrantes negros no Brasil e membros da transnacional diáspora haitiana, desvendando assim como um número significativo de suas canções materializa em forma musical/sônica reflexõesêmicas e histórias de vida, e assim não só constroem significado em torno de suas experiências de migração como também expõe visões críticas da realidade.

Para esse fim, proponho compreender a composição musical dos meus interlocutores como uma forma narrar/contar histórias (em inglês, *storytelling*), baseado em *The politics of storytelling: Variations on a theme by Hannah Arendt* (2013), do antropólogo estadunidense Michael Jackson. Partindo da visão de Hannah Arendt sobre a narrativa como “uma atividade essencialmente intersubjetiva que traz o social à existência” (JACKSON, 2013, p.16), a abordagem de Jackson sobre a narrativa reúne duas teses principais. A primeira diz respeito ao seu caráter dinâmico como uma forma de ação com o poder de transformar significados privados em públicos (e vice-versa): “[q]uando se conta histórias, portanto, nunca se está simplesmente dando voz ao que se pensa ou ao que se interessa; está-se realizando, ou objetivando, a própria experiência de maneiras com as quais outros podem se relacionar por meio de suas próprias experiências” (2013, p.15). A segunda constitui tese de caráter existencial, postulando o ato de contar histórias como uma forma importante de resgatar um senso de agência e liberdade, de ser/agir no mundo. Portanto, a narrativa também é

[u]ma forma de transformar nossa noção de quem somos, recuperando a noção de nós mesmos como atores e agentes diante de experiências que nos fazem sentir insignificantes, não reconhecidos ou impotentes. Isso abrange a conexão entre narrativa e liberdade – a maneira como resgatamos, por meio da narrativa, a sensação de sermos sujeitos atuantes em um mundo que frequentemente nos reduz à condição de meros objetos, influenciados por outros ou movidos por forças além do nosso controle. (2013, p.17)

Afirmo que o uso que Jackson faz dos termos *storytelling* e histórias pode ser apropriadamente substituído por composição e canções, uma possibilidade que Jackson parece

considerar ao notar a proximidade generalizada entre histórias, música e dança em muitas sociedades (2013, p. 35). Inspirado pela teorização de Jackson sobre narrativa, proponho conceber a produção musical haitiana abordada aqui como uma prática musical que surge de “uma relação direta e vivida entre corpos pessoais e sociais” (2013, p. 46). Tentarei demonstrar que a composição dos meus interlocutores frequentemente se manifesta como uma “estratégia de enfrentamento” ou um “suplemento” à ação, fazendo com que “as palavras representem o mundo e, então, ao manipulá-las, mudem a experiência do mundo” (2013, p.37; 46). Além de indicar a apreciável proximidade da música e da dança com a narrativa, a abordagem de Jackson a ela também sugere, de forma importante, uma relação íntima, quase ontológica, entre histórias e jornadas – daí a migração. Histórias, ele escreve,

não são como viagens apenas por causa dos efeitos que têm sobre nós; as histórias são tão comuns e conspicuamente *sobre* viagens – entre reinos tão díspares como cidade/mato, céu/terra, a terra dos vivos/a terra dos mortos – que se pode ver na viagem uma das pré-condições da possibilidade da própria narrativa. (2013, 48; ênfase no original)

Tomo a sugestão de Jackson sobre a jornada/viagem como pré-condição da narrativa (musical) para fundamentar ainda mais a estrutura teórica deste capítulo, aventurando-me em uma consideração menos abstrata da composição musical haitiana no Brasil como representativa do “estado de espírito especial de inquietação” das culturas expressivas do mundo do Atlântico Negro (GILROY, 1993, p.111). Esse movimento teórico se baseia no fato de que os veículos sonoros para as histórias de migrantes haitianos são, quase sem exceção, os gêneros musicais do Atlântico Negro e que a jornada – tanto literal quanto metafórica – é central para a noção de Atlântico Negro e seus desdobramentos musicais. Como sublinha Paul Gilroy, a “perspectiva incomum” apresentada pelas canções do Atlântico Negro é uma resposta à subordinação racial e aos “sucessivos deslocamentos, migrações e jornadas (forçadas ou não) que passaram a constituir as condições especiais de existência dessas culturas negras” (1993, p. 111). Como discurso, tais canções são emblemáticas de uma “jornada” semântica e representativa que “evoca e afirma uma condição na qual os significados negativos dados ao movimento forçado de negros são de alguma forma transpostos”, reconstruindo a maldição do exílio e da falta de moradia “como a base de um ponto de vista privilegiado a partir do qual certas percepções úteis e críticas sobre o mundo moderno se tornam mais prováveis” (1993, p. 111).

Gilroy também desenvolveu seu arcabouço teórico sobre as canções do Atlântico Negro como um discurso filosófico e uma ética conectada às diásporas negras em *It ain't where you're from, it's where you're at: The dialectics of diasporic identification* (2022 [1991]). Com a

intenção de repensar essa tradição de expressão cultural “como um discurso filosófico que recusa a separação moderna e ocidental entre ética e estética, cultura e política” (2022, p. 718), Gilroy apresenta uma leitura da dinâmica moral interna das canções do Atlântico Negro que enfatiza “a conexão entre seu caráter normativo e aspirações utópicas” (2022, p. 716). Ele as rotula, respectivamente, como a política da realização (*politics of fulfilment*) e a política da transfiguração (*politics of transfiguration*), “dimensões irmãs da sensibilidade negra” que carregam tensões significativas entre si, mas também estão intimamente entrelaçadas nas culturas vernáculas da diáspora negra (2022, p. 717). Simultaneamente imanente à modernidade e a um discurso oposicional dentro dela, a política de realização é primariamente um modo discursivo de comunicação que expressa “a noção de que uma sociedade futura será capaz de realizar a promessa social e política que a sociedade presente deixou inacabada” e que, por meio de uma demanda por justiça, “a sociedade civil burguesa faça jus às promessas de sua própria retórica” (2022, p. 716, 717). Ela joga “a racionalidade ocidental em seu próprio jogo” e exige uma hermenêutica que assimile o semiótico, o verbal e o textual (2022, p. 717). Por outro lado, a parte utópica condensada na noção de política de transfiguração parece a Gilroy “mais complexa, não menos importante porque se esforça continuamente para ir além do alcance do meramente linguístico, textual ou discursivo” (2022, p. 716). Exigindo um foco hermenêutico no “mimético, dramático e performativo”, a política da transfiguração enfatiza

o surgimento de desejos, relações sociais e modos de associação qualitativamente novos dentro da comunidade racial de interpretação e resistência, e entre esse grupo e seus antigos opressores. Aponta especificamente para a formação de uma comunidade de necessidades e solidariedade que se torna magicamente audível na própria música e palpável nas relações sociais de seu consumo e reprodução cultural. (2022, p.716-7)

O exame dessas tradições de composição e sua relevância como discurso filosófico, como sugere Gilroy, é um empreendimento complexo que “exige que vinculemos a análise do conteúdo lírico e das formas de expressão musical, bem como as relações sociais frequentemente ocultas nas quais essas práticas oposicionais profundamente codificadas são criadas e consumidas” (2022, p. 716). As noções de Jackson e Gilroy a respeito de *storytelling* e da base moral/filosófica das culturas expressivas do Atlântico Negro possuem vínculos interessantes. Semelhante a como as histórias transformam significados privados em públicos, proporcionam uma sensação de ser/agir no mundo contra realidades opressivas e mudam noções de si mesmo, Gilroy reconhece como as canções do Atlântico Negro constituem uma forma de discurso que avança as “lutas de seus criadores ao comunicar informações, organizar e testar, implantar ou amplificar as formas de subjetividade que são exigidas pela agência política – individual e coletiva, defensiva e transformacional” (2022, p. 716).

Ligadas a momentos e circunstâncias-chave da experiência vivida de Alix, as histórias contadas nas canções que apresento a seguir são eminentemente autobiográficas. Os trabalhos de Roger Rosenblatt (1980 [1976]) e Katarzyna Williams (2017), que tratam, respectivamente, da autobiografia negra e de migrantes, produziram reflexões que interagem produtivamente com as teorias de Jackson e Gilroy. A autobiografia, argumentam ambos, constitui “um gênero altamente ambíguo que oscila entre a verdade e a ficção na recapitulação de experiências vividas” (WILLIAMS, 2017, p.180), uma forma de escrita na qual os autores “não se limitam a abordar o ‘eu’, mas também a realidade, aquela que não existe fora de sua relação com o outro” (ROSENBLATT, 1980, p.176). Curiosamente, tais ideias assemelham-se aos comentários de Jackson sobre como “[t]odas as histórias são, em certo sentido, falsas” e a narrativa é “um modo de ação proposital (práxis) que simultaneamente revela nossa singularidade subjetiva e nossa conexão intersubjetiva com os outros, bem como as forças ambientais às quais todos estamos sujeitos” (2013, p.14; 13). Além disso, elas também ressoam com o comentário de Gilroy sobre como a expressão artística dos descendentes de escravos se torna um “meio tanto para a automodelagem individual quanto para a libertação comunitária”, no qual “[p]oiesis e poética começam a coexistir em novas formas – escrita autobiográfica, maneiras especiais e singularmente criativas de manipular a linguagem falada e, acima de tudo, música” (2022, p. 719).

Examinando uma série de autobiografias afro-americanas, Rosenblatt observa que, apesar dos contrastes significativos, elas também revelam dois importantes elementos constantes, os “argumentos” do gênero: “o desejo expresso de viver como se escolheria, na medida do possível; e a crítica tácita ou explícita às condições nacionais externas que, também na medida do possível, funcionam para garantir que a liberdade de escolha de alguém seja delimitada ou inexistente” (1980, p. 170). Rosenblatt argumenta que tais argumentos supostamente onipresentes também representam “os dois pontos em que a autobiografia negra e a ficção negra se tornam inseparáveis e se explicam mutuamente” (1980, p.170), destacando, portanto, o lugar e a relevância específicos da utopia e da crítica social na autobiografia negra e na literatura em geral. Da mesma forma, em sua reflexão sobre autobiografias de migrantes, Williams sugere que “autobiografia e utopia não apresentam necessariamente opostos binários, mas podem se complementar”, visto que “o pensamento utópico está mais próximo da realidade do que frequentemente se espera” (2017, p. 192, 193). Segundo a autora, isso está intimamente ligado ao fato de que as narrativas autobiográficas de migrantes frequentemente “nascem de circunstâncias particulares de deslocamento e são orientadas tanto para o passado quanto para o futuro” e, portanto, constituem “processos não apenas explicativos, mas também *exploratórios*, não apenas mecanismos para recuperar a identidade, *mas também para criá-la*” (2018, p. 192, 193; grifos meus). Portanto, Williams sugere que

[o] conceito de utopia, que implica uma instabilidade radical com o seu duplo significado de “nenhum lugar” e “bom lugar”, fornece uma estrutura potente para compreender este espaço crítico que os migrantes habitam, não no sentido de um lugar ideal, mas de estar entre mundos, nem aqui nem lá (Marin 1984/1973), “entre o real e o possível” (Tally, 2010, p. 135), “em fluxo”. (2018, p. 178)

Transcendendo uma mera definição literária de utopia, Williams destaca uma visão holística da utopia como um sonho social conectado à experiência vivida, argumentando que seu lugar e uso em autobiografias de migrantes revelam como, em sua busca por vidas melhores, os migrantes podem ser “instigadores de mudança social” por meio de sua “crítica da realidade sociopolítica” (2018, p. 180). A importância da imaginação utópica e sua relação com a crítica social, como discutido acima a respeito de autobiografias negras e de migrantes, também apresenta correspondências importantes com as ideias de Jackson e Gilroy. A energia da narrativa, afirma Jackson, “surge de um imperativo existencial que compele os seres humanos a transformar o mundo, tal como ele se sente sobre eles, em um mundo no qual eles, tanto como sujeitos individuais quanto como membros de coletividades, sentem que desempenham um papel vital” (2013, p. 48). Da mesma forma, a utopia é central para a segunda dimensão irmã da sensibilidade negra de Gilroy, a política da transfiguração, na sua “busca do sublime”, exemplificada pela “emergência de desejos, relações sociais e modos de associação qualitativamente novos” (2022, p. 717).

Ao considerar a composição musical como narrativa no contexto haitiano, é importante observar a importância da tradição consagrada e potente de contar histórias na música popular haitiana, representada pelo *twoubadou* haitiano. A figura do cantor/compositor de *twoubadou* no Haiti é repleta de grande potência semiótica, ocupando um lugar especial na história da cultura popular e da música do país. De modo geral, o adjetivo *twoubadou* refere-se aos cantores e grupos acompanhantes que, utilizando uma mistura de merengue haitiano e son cubano, interpretam “canções populistas de crítica social leve, bem como abordagens irônicas das relações entre homens e mulheres” (GRENIER & AVERILL, 2001; AVERILL, 1997). Ao longo do século XX, no entanto, artistas icônicos como Kandjo de Pradines (1879-1947), Manno Charlemagne (1948-2017) e Coupé Cloué (1925-1998) contribuíram para sua importância gradualmente crescente na cultura popular haitiana, à medida que os trovadores passaram a desenvolver a reputação de “consciências da nação” (AVERILL, 1997, p.15). Mais significativamente, essa tradição foi descrita como uma “narrativa” (DIRKSEN & VÉRILUS, 2021, p. 205), visto que esses “cantores-compositores são obrigados a comentar de forma perspicaz e frequentemente áspera sobre pessoas importantes, eventos ou escândalos comunitários atuais e lutas de importância local (por exemplo, posse de terras) ou nacional” (AVERILL, 1997, p.15). Considerando o papel do *twoubadou* na

intersecção entre música e política, Dirksen sublinha que o famoso cantor do início do século XX, Kandjo de Pradines, representa “o trovador mais icônico do Haiti e o artista *angaje* [engajado] que criou o modelo do século XX para o engajamento musical com a política” (2020, p.365), que seria continuamente remodelado por músicos haitianos em períodos posteriores.

Como pode ser visto no estudo de caso a seguir, tais tradições haitianas consagradas de comentário social e crítica por meio da música encontraram novas expressões diaspóricas no novo contexto geográfico e social da sociedade brasileira, onde a composição de canções de migrantes haitianos frequentemente substancia uma forma de assumir “o mundo criticamente do ponto de vista de sua transformação emancipatória” (GILROY, 2022, p. 718), reorganizando e refletindo suas experiências vividas para realizar uma crítica da realidade, recuperar um senso de agência sobre suas vidas e articular noções pessoais e coletivas de si.

Alix Georges

A importância de Alix Georges para a comunidade musical da diáspora haitiana no Brasil (e para a comunidade haitiana residente no Rio Grande do Sul) dificilmente pode ser exagerada. Da mesma forma, para minha própria pesquisa e para minha formação como etnomusicólogo, nenhuma outra pessoa desempenhou um papel mais significativo. Assim como Papa Legba, o *lwa* (divindade, espírito) trapaceiro e mensageiro das encruzilhadas, responsável por mediar as comunicações e abrir o portal entre o mundo espiritual de *Ginen* (África) e este mundo no rito Rada Vodou (MCALISTER, 2002; MICHEL E BELLEGARDE-SMITH, 2006), ele foi responsável por abrir os (até então) invisíveis caminhos musicais para a música haitiana no Brasil e por me apresentar a muitos de meus futuros interlocutores de pesquisa. Como pude evidenciar em nossa convivência durante seis anos (e ele mesmo reconhece), sua principal força artística enquanto compositor de canções ressoa fortemente com o conceito haitiano de *mizik sosyal* e com o conceito de *twoubadou*, compondo e cantando como forma de expressar “preocupação com atores, causas, eventos ou situações anônimos e generalizados, ao mesmo tempo em que adota uma abordagem coletivista para melhorar a sociedade” (DIRKSEN, 2020, p.376). Em suas próprias palavras: “acho que a música para conscientizar é minha característica artística mais forte” (Entrevista com o autor, 23/07/2022).

Como muitos jovens haitianos, Alix sonhava em viajar para estudar ou morar no exterior. Em 2006, ganhou uma bolsa para estudar Engenharia da Computação no Instituto Porto Alegre, uma universidade privada metodista na cidade de Porto Alegre, juntamente com outros onze

jovens haitianos. Ao me contar essa história pela primeira vez, Alix mencionou que também lhe foi oferecida uma bolsa para estudar medicina na Rússia, a qual ele rapidamente recusou após saber dos invernos rigorosos e das temperaturas médias anuais mais frias do país. Embora o clima mais quente do Brasil (e sua aparente proximidade cultural devido à sua herança africana) tenham influenciado significativamente sua escolha, ele logo descobriria um Brasil diferente, mais frio e “mais branco” ao se estabelecer na capital do estado mais ao sul do Brasil. Criando seu caminho como um jovem estudante negro e haitiano vivendo no Brasil quase meia década antes do início da migração em massa de haitianos para o Brasil, Alix logo começou a sentir os efeitos do deslocamento diaspórico em um contexto em que sua presença despertava curiosidade, reações exotizantes e racismo, explícito ou não. Por outro lado, o confronto com a ignorância dos brasileiros sobre o Haiti também o levou a perceber seu distanciamento da cultura popular, da religião e da música afro-haitiana. Como um cristão devoto que cresceu no Haiti, ele

Não ouvia muita música haitiana propriamente dita. Porque era tudo “obra do diabo”, obra hedionda do diabo, repugnante. Mas quando cheguei ao Brasil, comecei a... me pesquisar, pesquisar... porque muitas vezes eu queria apresentar algo sobre a cultura haitiana e algo americano aparecia, em vez de algo haitiano. Porque a música que eu [ouvia], as roupas [que eu usava, eram “americanizadas”]. Comecei a procurar meu eu interior: OK, quem sou eu? Eu disse a mim mesmo: não, eu preciso saber mais sobre o Haiti. No Haiti, eu nunca iria querer saber sobre Vodou, quando eu estava na igreja, porque é a pior coisa que você pode imaginar. [...] Então comecei a ouvir as pessoas cantando *roots* [música de raiz],² e quando eu analisava as letras das músicas, o que elas faziam? Elas veneravam a nação. (Entrevista com o autor, 25/08/2017)

A descoberta pós-migração e a identificação pessoal de Alix com a cultura afro-haitiana emergiram em um momento decisivo de sua vida e resultaram de um questionamento de sua própria identidade, exemplificando o surgimento de uma “consciência diaspórica” como migrante haitiano negro no Brasil (HALL, 2017). O primeiro resultado imediato desse autoquestionamento e reflexão críticos foi seu afastamento e afastamento da dimensão institucional do cristianismo baseada na igreja. Ele começou a ver as igrejas cristãs no Haiti como responsáveis por “destruir” a cultura haitiana e realizar “o culto à branquitude”, um fenômeno que se fundiu no que ele via como um problema central para os haitianos: um ímpeto psicológico para a “autodestruição”. A pobreza do Haiti, ele argumenta, é em parte resultado das tendências autodestrutivas dos próprios haitianos, uma condição na qual o colonialismo e o imperialismo ocidentais estão profundamente implicados. Para Alix, essa tendência à autodestruição está ligada ao impacto das igrejas e missões protestantes (principalmente sediadas nos EUA) no Haiti e sua imposição de padrões culturais

² O movimento *mizik rasin* na música popular haitiana tem suas raízes mais antigas no final da década de 1960 e foi caracterizado pela incorporação de ‘músicas tradicionais e camponesas na música popular’ (GRENIER & AVERILL, 1991), bem como pela incorporação de elementos do ritual Vodou, em um esforço para destacar e visibilizar ‘a ancestralidade africana de todos os haitianos’ (MANUEL & LARGEY, 2016, p. 170).



eurocêntricos, ocidentais e brancos por meio da educação, o que ele via como um distanciamento dos haitianos dos valores, religiões e culturas de origem africana, denunciados como diabólicos e profanos.

A mudança radical de perspectiva de Alix em relação à sua própria cultura, sociedade e nação não se limitou às questões haitianas. Anos mais tarde, sua canção “Descolonização Mental” consolidaria em forma musical seu despertar crítico em relação aos legados do colonialismo e do imperialismo no Haiti, mas também expandiria uma crítica ao colonialismo como um empreendimento ocidental que alienou e silenciou negros e outras populações não brancas. Escrita em português, a canção, com influências de reggae e dub, faz referência às culturas negras da África e às tensões religiosas no Haiti, e parafraseia a famosa citação de Bob Marley em “Redemption Song” (“Emancipe-se da escravidão mental”) por meio de sua referência explícita à colonização mental e às correntes, respectivamente, no título e no refrão da canção. Sua letra condensa expressa a reflexão de Alix sobre a tendência dos haitianos à autodestruição e destaca o impacto histórico do colonialismo ocidental no sistema educacional haitiano, frequentemente por meio de igrejas, fato também denunciado por acadêmicos haitianos como Michel DeGraff (2019).

É igreja, é escola, é família
Fizeram a minha educação
Me ensinaram o Bem me ensinaram o Mal
Me ensinaram tudo da visão ocidental
Tudo que é da Europa é positividade
Tudo da África é negatividade
Não me falaram que era berço da humanidade
Que Haiti é mãe da liberdade
Me ensinaram a ter medo do vodu
Me ensinaram a amar o cristianismo
O Vodu nunca colonizou
O Cristianismo já escravizou

Refrão

Quebre essa corrente, abra a sua mente
Descolonização mental

Nesse sentido, a canção se apresenta como uma reverberação da crítica de Fanon ao colonialismo, ao racismo e seus efeitos psicológicos sobre os negros em *Black skin, white masks* (2021 [1952]). Assim como no “diagnóstico” psicológico de Alix sobre a “autodestruição” haitiana, Fanon também argumenta que a causa de um complexo de inferioridade entre os negros é “sociogênica”, apenas posteriormente sujeita à “internalização” e à “epidermalização” (2021, p.8). Da mesma forma, assim como Alix denuncia o legado eurocêntrico e colonial da educação haitiana, Fanon descreve a situação difícil de ter que lidar com “dois sistemas de referência” a partir do confronto com o “olhar branco” (*white gaze*):

Um peso incomum desceu sobre nós. O mundo real nos roubou a nossa parte. No mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades para elaborar seu esquema corporal. A imagem do próprio corpo é unicamente negadora. É uma imagem em terceira pessoa. Ao redor do corpo reina uma atmosfera de certa incerteza. (1952, p. 72)

A autodestruição diagnosticada por Alix também tem uma relação íntima com a própria mobilidade haitiana, que entre outras consequências leva a uma fuga de cérebros que há décadas vem afetando o país. Segundo Alix, um dos principais sintomas desse processo é a obsessão da juventude haitiana em deixar o Haiti e encontrar uma maneira de obter um visto para os EUA (geralmente o destino preferido), Canadá ou França. Naquilo que ele qualificou como uma surpresa inesperada, Alix testemunharia a formação de um novo contexto diaspórico para os haitianos no Brasil cerca de cinco anos após sua chegada, um fenômeno que teria implicações consideráveis para a vida de Alix, tanto musicais quanto em outras áreas. Ao buscar contato com seus compatriotas, os relatos de dificuldades, entraves e racismo tornaram-se uma realidade íntima e cotidiana para Alix, que passou a ajudá-los voluntariamente. Migrantes haitianos e brasileiros que trabalham em departamentos governamentais e ONGs frequentemente ligavam para ele a qualquer hora do dia pedindo ajuda. Tais situações tinham um profundo impacto emocional em Alix. Nesse processo, compor tornou-se sua “terapia”, como ele me disse certa vez. Ao discutir seu ativismo em prol dos haitianos, ele se referiu a uma história específica que deixou uma marca indelével e foi imediatamente transformada em música:

Uma mulher haitiana chegou, ela deveria ir para Bento Gonçalves e não falava português. Ela pegou um táxi no aeroporto e disse que precisava ir para Bento. O motorista a levou para a Avenida Bento Gonçalves. “Não, não é aqui”, ela disse. Ela tentou ligar para seus contatos, mas não conseguiu. O motorista levou seus pertences, deixando-a apenas com o passaporte. Onde ela foi parar? Na Avenida Voluntários da Pátria, o motorista a deixou em um abrigo para moradores de rua. Ela passou três dias no abrigo, chorando, sem banho, em pânico, então alguém viu e disse: “Vou ligar para Alix!” Quando cheguei lá, ela disse: “Pelo amor de Deus, por favor, me tire daqui!”



Eu a coloquei em contato com um conhecido brasileiro que lhe deu abrigo e conseguiu um emprego para ela. [...] Foi quando eu escrevi [cantando] “Nunca pare de lutar, a vida é assim”. Porque quando eu a peguei, levei-a para comer, acalmei-a, e então a música veio até mim [cantando] “A vida é assim, tem que ir até o fim, nunca pare de lutar, sua vitória vai chegar. Confie em Deus, confie em ti, na sua força, seja humilde. Levante a cabeça e vamos lutar, olhe para frente...”

“Lutar sem parar” é uma canção reggae, com letra em português (cantada por Alix) e crioulo (cantada por Casimir Jean, outro artista haitiano que vivia em Porto Alegre na época). Através dela, Alix transformou uma história íntima e privada de sofrimento da qual ele foi testemunha ativa em uma mensagem pública, intercultural e bilíngue de resiliência e esperança diante das adversidades da vida. Este momento pungente exemplifica como a composição, como forma de contar histórias, atua como uma “estratégia de sobrevivência” (*coping strategy*) que faz com que as palavras representem o mundo e, em sua manipulação, ressignifica experiências pessoais, transformando-as em significados públicos com os quais outros podem se identificar (JACKSON, 2013). O episódio e a canção que o destila também evocam sua relevância como “músico sentinela” (SHELEMAY, 2022) de uma diáspora haitiana em formação, condensando ativismo social e reflexão crítica através da música.

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, yeah,
Olha pra cima, confia em Deus, confia em ti
Na tua força, com humildade
Levanta a cabeça e vamos pra luta
Olha pra frente, não olha pra trás
Disciplina, foco, fé e dedicação
É o caminho do sucesso e
Realização

Refrão

Lutar sem parar, não desista nunca
A vida é assim, trabalhar até o fim

A chegada repentina e substancial de haitianos ao país teve um duplo efeito sobre Alix. Por um lado, ele estava extremamente preocupado com a visão e a recepção dos haitianos pela sociedade brasileira, o que o levou a defender seus direitos e a auxiliar sua adaptação à vida no Brasil. Por outro, Alix ficou ainda mais preocupado com a situação e o futuro de seu país de origem, que enfrentava sucessivas ondas de emigração desde pelo menos o final da década de 1950. Ele também se preocupava especialmente com o destino da juventude haitiana no Haiti e na diáspora, e com o desperdício de talentos haitianos, como testemunha dos processos interconectados de subemprego haitiano no Brasil e da falta de apreço demonstrada pelos brasileiros pela complexidade das individualidades haitianas e pela extensão de seu potencial.

Talvez a música mais significativa e reveladora de Alix ligada à experiência da migração seja “Ayisyen kite lakay (Fuga de cérebro)” (Haitianos deixam suas casas). Escrita em crioulo, foi inicialmente gravada por Alix como uma balada de violão e lançada com um videoclipe estilo faça-você-mesmo contendo cenas de Alix cumprimentando migrantes haitianos que vivem em uma ocupação semelhante a uma favela nos arredores de Porto Alegre. No entanto, à medida que desenvolvíamos nossa parceria musical, Alix decidiu gravar uma nova versão da música para incluir em seu próximo CD. Gravada no início de 2017 no estúdio BSP, a versão definitiva em reggae contém várias faixas de violão gravadas por mim e apresenta o canto de Dadysemalè, outro cantor e compositor haitiano que então vivia em Porto Alegre. Alix descreve a música como um “retrato do perfil dos migrantes haitianos” em uma das muitas iterações da música em seu canal do YouTube, e é, de muitas maneiras, uma narração musical da migração haitiana contemporânea para o Brasil (e outros lugares) impulsionada pela força rítmica e poética pulsante do reggae. Suas letras condensam imagens e comentários poderosos sobre as dificuldades dos migrantes haitianos, a diversidade dos sonhos dos migrantes haitianos, suas características e qualificações, e os diversos resultados que vivenciam vivendo no exterior. Mais revelador ainda, a conclusão de cada verso anuncia simbolicamente a morte do Haiti, um destino em construção que, para Alix, está inextricavelmente ligado à fuga de talentos haitianos, frequentemente “desperdiçados” na diáspora. Nesse sentido, sua narrativa descreve não apenas uma jornada literal de migração do Haiti para o Brasil, mas também uma jornada “semântica e representacional” que transpõe significados negativos (GILROY, 1993, p. 111) ao reconhecer as virtudes dos migrantes haitianos e suas potenciais contribuições ao Brasil.

Eu sei que os haitianos são muito orgulhosos, então há alguns empregos que eles jamais aceitariam [no Haiti], como limpeza. Para mim, é inconcebível que os haitianos façam isso, mas eles chegam aqui e fazem. [...] São os empregos mais fáceis de conseguir aqui, construção civil...mas quando estão no Haiti, não querem fazer isso, o que fazem? Vão à igreja, sentam no muro e esperam. É uma juventude congelada, estática. Foi por isso que escrevi “Fuga de cérebros”. Muitos deles têm diplomas, estudaram. Em vez

de ficar no Haiti e criar algo, o que fazem? Vêm para o Brasil ou Chile, para fazer o quê? Para limpar... é um desperdício de inteligência e uma fuga do Haiti. E é um desperdício porque, quando chegam aqui, não são valorizados. Veja quantos músicos, músicos haitianos, vêm para cá. Eles são bons. Alguém como Extenson, por exemplo. Se você o fizer tocar música haitiana, poderá levá-lo a qualquer festival internacional de música para representar o Haiti. [...] O que acontece com esses jovens quando chegam ao Brasil? Estão todos perdidos e frustrados.

Durante o auge da pandemia, em 2021, Alix gravou um vídeo especial para o Dia da Bandeira Haitiana em Porto Alegre, ao lado de outros artistas haitianos que vivem em Porto Alegre.³ Um momento revelador evidenciou o profundo significado emocional que a canção tinha para Alix e como sua composição surgiu das experiências e histórias vividas por migrantes haitianos, “transformando significados privados em públicos” (JACKSON, 2013, p.34). Com os olhos fechados, Alix cantou a coda da canção (que faz referência a locais geográficos no Haiti de onde os migrantes partiam para o Brasil). Seu canto vacilou repentinamente e ele entrou em colapso emocional, com lágrimas escorrendo dos olhos. Ele se desculpou e disse que não considerava a canção uma composição individual, mas sim um trabalho coletivo de migrantes haitianos, à medida que cada novo migrante que conhecia lhe contava sua história de vida pessoal, suas dificuldades e seus sonhos. Ele simplesmente havia reunido tudo isso em forma musical.

Refrão

Ayisyen kite lakay (Haitianos deixam suas casas)
Pou yal chache travay (Para buscar trabalho)
Yo ale au Brèzil (Eles vão ao Brasil)
Pou yal chache lavi (Para buscar a vida)
Se gason ak fanm vanyan (São homens e mulheres valentes)
De 15 a 60 tan (De 15 a 60 anos)
Ki chaje konesans (Cheios de conhecimento)
Ki chaje ak talan (Cheios de talento)
Genyen ki enjenyè (Tem engenheiros)
Gennan yo ki doktè (Tem médicos)
Genyen ki enfimiyè (Tem enfermeiros)
Genyen analfabèt (Tem analfabetos)
Genyen ki vin etidye (Alguns vem estudar)
Epi yo tou rete (E acabam ficando)
Paske sa yap chache (Porque o que buscam)
Se yon avni asire (É um futuro melhor)

³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/live/EgWYcceM5tQ?si=1r1fKPz90Q6p2YXN>> (Acesso em 21/11/25)



Gen nan yo, menm jan avèm (Alguns, tal como eu)
Ta vle tounen pou chanje lakay (Gostariam de voltar para mudar o país)
Genyen ki paka tounen paske (Alguns não podem voltar)
Lakay pa ofri anyen (Porque o país não oferece nada)
Oh, peyia finale/sèvo peyia finale (Oh, o país morreu/O cérebro do país se foi)

Alix já teve esperanças de que o Brasil seria capaz de superar o racismo, mas após sua campanha política, o governo Bolsonaro e a pandemia de Covid-19, tais expectativas gradualmente se dissiparam. Isso teve suas próprias repercussões musicais, como a luta contínua de Alix para manter uma carreira artística o levou a constantes decepções e à sensação de esforço desperdiçado. Sua dificuldade em ser reconhecido como artista também estava relacionada à engenharia social do racismo no Brasil e à forma como ela condiciona uma visão particular dos negros como os únicos responsáveis pelo combate ao racismo. Em nossas conversas mais recentes, Alix lembrou sua carreira e refletiu sobre o destino de artistas haitianos que vivem (e deixam) o Brasil durante a pandemia. “Nunca ganhei a vida só de música. Esse era o meu sonho”. “O Brasil perdeu muitos talentos haitianos”, acrescentou. Alix não parou de compor, no entanto; como disse mais de uma vez, faz música porque gosta, é uma forma de terapia. Na verdade, ele continua a compor, produzir e armazenar dezenas de músicas em seu laptop, que variam de canções de *konpa* com temática romântica em crioulo a faixas de hip-hop envolvente em português, guardando-as para oportunidades futuras e como um legado para seus descendentes.⁴

Conclusão ou Considerações Finais

A história de Alix revela a mudança significativa nas autoconcepções motivadas pelas experiências de migração e alteridade racializada, experiências vividas que também tiveram um impacto significativo em suas inclinações musicais e autoconcepção como artista e ativista da migração. Elas testemunham como a condição diaspórica emerge como epistemologia através da música, na forma da composição de canções. Nas canções analisadas, emergem tanto uma leitura crítica da realidade quanto um discurso êmico sobre migração por meio de comentários consequentes sobre questões sociais importantes, como a natureza e a expressão do racismo no Brasil, os impactos do colonialismo no Haiti e sobre a população negra, os impactos da migração

⁴ Abreviação de *konpa dirèk*, nome de gênero de música de dança extremamente popular no Haiti. Foi “inventado” pelo saxofonista Nemours Jean-Baptiste em meados da década de 1950 e é considerado o estilo musical que representa uma identidade nacional por excelência.

haitiana e da fuga de cérebros sobre o destino da nação haitiana e o preconceito contra migrantes haitianos.

Por meio das declarações de Alix em entrevista, testemunhamos como a composição dessas canções funcionou como uma espécie de estratégia de sobrevivência, uma “terapia”, em suas próprias palavras, que ajuda a dar sentido à realidade e busca transformá-la por meio da música (JACKSON, 2013) e também a profunda conexão das canções com a condição de exílio forçado e diáspora que compõem a experiência do Atlântico Negro (GILROY, 2022). Canções como “Fuga de Cérebro” e “Descolonização Mental” expõe a visão crítica afrodiaspórica sobre o colonialismo e suas consequências, impondo ao mesmo tempo (de forma moral) a necessidade de superação e reparação de tais efeitos. Em “Lutar sem parar”, uma história de dificuldade e superação que Alix (con)vive junto a uma migrante haitiana o leva a tornar social um significado individual, transformando-o em uma mensagem de superação e esperança que projeta a utopia da realização – aqui entendida não como fantasia, mas, conforme Williams (2018) como mecanismo exploratório que deseja criar uma nova realidade. Por fim, ecoando tradições artísticas e culturais haitianas de longa data que unem os domínios da criação artística com o ativismo social, os exemplos e histórias aqui relatados demonstram como, a partir de sua condição diaspórica e agência artística, Alix se constituiu, durante seu tempo no Brasil, em um verdadeiro “músico sentinela” da diáspora haitiana no país.

Referências

- AVERILL, Gage. ‘Mezanmi, kouman kou ye? My friends, how are you?’: Musical constructions of the Haitian transnation. *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, 3(3), 253–271, 1994.
- _____. *A day for the hunter, a day for the prey: Popular music and power in Haiti*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
- BAILY, John., & COLLYER, Michael. Music and migration. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 32(2), 167–182, 2006.
- CHALCRAFT, Jasper. & HIKIJI, Rose. Gringos, nômades, pretos – políticas do musicar africano em São Paulo. *Revista Antropologia*, São Paulo, 65(2), 1 – 19, 2022.
- CLIFFORD, James. Diasporas. *Cultural Anthropology*, 9(3), 302–338, 1994.
- DEGRAFF, Michel. Decolonizing foreign language education: The misteaching of English and other colonial languages (1st ed.). Milton: Routledge, 2019.



- DIRKSEN, Rebecca. *After the dance, the drum is heavy: Carnival, politics, and musical engagement in Haiti*. New York: Oxford University Press, 2020.
- DIRKSEN, Rebecca, & VÉRILUS, Kendry. Kreyòl sung, kreyòl understood: Haitian songwriter BIC (Roosevelt Saillant) reflects on language and poetics. In: Birkenmaier, Anke. (Ed.), *Caribbean migrations: The legacies of colonialism* (p. 205–213). Ithaca, NY: Rutgers University Press, 2021.
- FANON, Frantz. *Black skin, white masks*. London: Penguin Books, 2021 [1952].
- FLEURANT, Gerdes. The song of freedom: Vodou, conscientization, and popular culture in Haiti. In: Michel, C., & Bellegarde-Smith, P. *Vodou in Haitian Life and Culture*. Londres: Palgrave Macmillan, 2007.
- GILROY, Paul. *The black Atlantic: Modernity and double consciousness*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1993.
- _____. It ain't where you're from, it's where you're at...: The dialectics of diasporic identification. In: Back, L., & Solomos, J. *Theories of race and racism: A reader*, (p. 713–723), 2022 [1991].
- GRENIER, Robert, & AVERILL, Gage. Haiti. Grove Music Online. 2001. Retrieved 12 Mar. 2024.
- HALL, Stuart. Our mongrel selves. In: HALL, Stuart. (S. Davison, D. Featherstone, M. Rustin, & B. Schwarz, Eds.) *Selected political writings: The great moving right show and other essays* (p. 172–186). London: Lawrence and Wishart, 2017.
- JACKSON, Michael. *The politics of storytelling: Variations on a theme by Hannah Arendt*. Denmark: Museum Musculanum Press, 2013.
- JACKSON, Regina. *Geographies of the Haitian diaspora*. Londres: Routledge, 2011.
- ROSENBLATT, Roger. Black autobiography: Life as the death weapon. In: Olney, J. (Ed.), *Autobiography, essays theoretical and critical* (p. 169–180). Princeton: Princeton University Press, 1980.
- RUSKIN, Jesse, & RICE, Timothy. The individual in musical ethnography. *Ethnomusicology*, 56(2), 299–327, 2012.
- SANTOS, Caetano. (2018) *Ayisyen kite lakay (haitianos deixam suas casas): Um estudo etnomusicológico do musicar de artistas imigrantes haitianos no Rio Grande do Sul*. Dissertação (Mestrado, Etnomusicologia), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto

Alegre, 2018. Disponível em:
 <<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/178892/001067125.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. (Acesso em 15 Nov. 2025)

_____. *Nap chache ouvèti' (We're seeking openness): translation, production, and songwriting amongst Haitian artists in Brazil*. 2024. Tese (Doutorado, Música). University of Oxford, Oxford, 2024. Disponível em: <https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:f3c3389d-2c05-468d-8e54-7f5830d640df> (Acesso em 26 Nov. 2025)

SHELEMAY, Kay. *Sing and sing on: Sentinel musicians and the making of the Ethiopian American diaspora*. Chicago: University of Chicago Press, 2022.

SLOBIN, Mark. *Subcultural sounds: Micromusics from the West*, 1993.

_____. Music in diaspora: The view from Euro-America. *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, 3(3), 243-251, 1994.

_____. The destiny of 'diaspora' in ethnomusicology. In: Clayton, M., Herbert, T., & Middleton, R. (Eds.), *The cultural study of music: A critical introduction* (p. 284–296), 2013.

STOCK, Jonathan. Toward an Ethnomusicology of the Individual, or Biographical Writing in Ethnomusicology. *The World of Music*, 43(1), 5–19, 2001.

STOKES, Martin. Music and the global order. *Annual Review of Anthropology*, 33(1), 47–72, 2004.

_____. Migration and Music. *Music Research Annual*, 1, 1–29, 2020.

WILLIAMS, Katarzyna. Between utopia and autobiography: Migrant narratives in Australia. In Bode, K., & Moore, N. (Eds.), *Migrant Nation* (p. 177–200). London: Anthem Press, 2018.