



# “NAP CHACHE OUVÈTI” (ESTAMOS BUSCANDO ABERTURA): OS DESAFIOS DA PRODUÇÃO MUSICAL HAITIANA EM SÃO PAULO COM BASE NO CASO DA BIGUP#1

Caetano Maschio Santos<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo oferece uma análise etnomusicológica da produção musical haitiana na cidade de São Paulo através do estudo de caso da BigUp#1, banda formada por migrantes haitianos dedicada principalmente ao konpa, estilo de música popular de dança haitiana. Através de pesquisa etnográfica participativa em que atuei como segundo guitarrista do conjunto em 2021 e de entrevistas com membros da banda, direciono a análise para questionamentos sobre como a produção de um conjunto musical haitiano na cidade de São Paulo se conecta a questões socioculturais mais amplas da diáspora haitiana no Brasil, principalmente aquelas relativas à “provisoriedade ordinária” (Fernandes e Pachi 2021) que compõe as vidas cotidianas dessa população, a falta de espaços e oportunidades para o desenvolvimento de atividades culturais e a transitoriedade e dificuldade de manter projetos musicais. Atualmente fora de atividade, desde sua fundação em 2018 a BigUp#1 tem se deparado com diversos desafios para sua manutenção e evolução enquanto grupo musical, dos quais uma parte significativa está intimamente relacionado à sua posicionalidade enquanto um grupo formado por sujeitos migrantes afro-diaspóricos. Adicionalmente, analiso como tais esforços de produção musical (e cultural) demonstram um entendimento da cultura como recurso (Yúdice 2003) por parte de meus interlocutores, através da mobilização da música como forma de prover entretenimento para a comunidade haitiana e de buscar maiores conexões com a sociedade local.

**Palavras-chave:** Migração; Haiti; Produção Musical; São Paulo; Diáspora.

---

<sup>1</sup> Caetano Maschio Santos é bacharel em História e Música Popular pela UFRGS, mestre em Etnomusicologia/Musicologia pela UFRGS e doutor em Música pela Universidade de Oxford. Atua como pesquisador junto à Stuart Hall Foundation (RU), desenvolvendo pesquisa sobre os fazeres musicais de haitianos no Brasil, com foco nas intersecções entre música e migração, diáspora, raça/etnia, e tradução cultural. É também músico multi-instrumentista com trânsito por gêneros e tradições musicais como a música tradicional irlandesa, o R&B de New Orleans, a música cigana húngara e o konpa haitiano. E-mail de contato: caemsantos@gmail.com

## **“NAP CHACHE OUVÈTI” (WE’RE SEEKING OPENNESS): THE CHALLENGES OF HAITIAN MUSICAL PRODUCTION IN SÃO PAULO THROUGH THE CASE OF BIGUP #1**

**Abstract:** *This article offers an ethnomusicological analysis of Haitian musical production in the city of São Paulo through the case study of BigUp#1, a band formed by Haitian migrants dedicated mainly to konpa, a popular Haitian dance music style. Through participatory ethnographic research in which I acted as the group’s second guitarist in 2021 and interviews with band members, I direct the analysis to questions about how the production of a Haitian musical group in the city of São Paulo connects to broader sociocultural issues of the Haitian diaspora in Brazil, mainly those related to the “ordinary temporariness” (Fernandes and Pachi 2021) that makes up the daily lives of this population, the lack of spaces and opportunities for the development of cultural activities, and the transience and difficulty of maintaining musical projects. Currently inactive, since its founding in 2018 BigUp#1 has faced several challenges to its maintenance and evolution as a musical group, a significant part of which is closely related to its positionality as a group formed by Afro-diasporic migrant subjects. Additionally, I analyze how such musical (and cultural) production efforts demonstrate an understanding of culture as a resource (Yúdice 2003) on the part of my interlocutors, through the mobilization of music as a way of providing entertainment for the Haitian community and seeking greater connections with the local society.*

**Keywords:** *Migration; Haiti; Musical production; São Paulo; Diaspora.*

## **“NAP CHACHE OUVÈTI” (ESTAMOS BUSCANDO APERTURA): LOS DESAFÍOS DE LA PRODUCCIÓN MUSICAL HAITIANA EM SÃO PAULO A PARTIR DEL CASO DE BIGUP#1**

**Resumen:** *Este artículo ofrece un análisis etnomusicológico de la producción musical haitiana en la ciudad de São Paulo a través del estudio de caso de BigUp#1, una banda formada por migrantes haitianos dedicada principalmente al konpa, un estilo popular de música bailable haitiana. Mediante una investigación etnográfica participativa, en la que fui segundo guitarrista del grupo en 2021, y entrevistas con miembros de la banda, dirijo el análisis a preguntas sobre cómo la producción de un grupo musical haitiano en la ciudad de São Paulo se conecta con problemáticas socioculturales más amplias de la diáspora haitiana en Brasil, principalmente aquellas relacionadas con la “temporalidad cotidiana” (Fernandes y Pachi, 2021) que conforma la vida cotidiana de esta población, la falta de espacios y oportunidades para el desarrollo de actividades culturales, y la transitoriedad y dificultad para mantener proyectos musicales. Actualmente inactivo, desde su fundación en 2018, BigUp#1 ha enfrentado varios desafíos para su mantenimiento y evolución como grupo musical, una parte significativa de los cuales está estrechamente relacionada con su posicionamiento como grupo formado por sujetos migrantes afrodiaspóricos. Además, analizo cómo tales esfuerzos de producción musical (y cultural) demuestran una comprensión de la cultura como un recurso (Yúdice 2003) por parte de mis interlocutores, a través de la movilización de la música como una forma de proporcionar entretenimiento a la comunidad haitiana y buscar mayores conexiones con la sociedad local.*

**Palabras clave:** *Migración; Haití; Producción musical; São Paulo; Diáspora.*

## 1. Introdução

O presente artigo tem como objetivo oferecer uma análise etnomusicológica dos esforços de produção musical de músicos migrantes haitianos no Brasil por meio do estudo de caso da BigUp#1, banda haitiana ativa entre 2018 e 2022 e sediada no bairro do Glicério, centro de São Paulo. Na discussão a seguir, minha abordagem conceitual do termo “produção” na área da música é mais ampla do que aquela representada pelo processo eminentemente “prático” da gravação de uma música ou disco em estúdio. Ancorado na noção de cultura como recurso elaborada por George Yúdice (2003), enfatizo sim as dimensões materiais e socioculturais imbricadas no fazer musical dos atores sociais em questão e como elas dialogam entre si. Destacando a importância de considerar a produção cultural de migrantes e comunidades da diáspora no contexto dos desafios cotidianos encontrados em seus novos locais de assentamento (Stokes, 2004; Baily; Collyer, 2006), procuro contextualizar a produção musical de meus colaboradores de pesquisa dentro da realidade mais ampla da diáspora haitiana no Brasil, dando destaque à maneira como questões de precariedade, marginalização, e mobilidade se relacionam com seus empreendimentos de produção musical (Pachi, 2020; Fernandes e Pachi, 2021; Montinard 2020).

A produção de um projeto de música ao vivo (ou, simplesmente, de um conjunto musical) reconhecidamente envolve uma ampla gama de eventos (como ensaios, reuniões e performances) e atores sociais (músicos, técnicos de som, gerentes, donos de casas de shows, funcionários e público) em um processo no qual as performances são apenas o elo final de uma longa cadeia. Como é de conhecimento geral de músicos e musicistas nas mais diversas áreas de atuação, cada uma dessas etapas por si só envolve múltiplos desafios (pessoais, coletivos, logísticos, financeiros, etc) para que projetos musicais tenham fruição. Entretanto, como será discutido a partir de minha experiência como etnomusicólogo e guitarrista trabalhando com a BigUp no ano de 2021, a absoluta maioria de migrantes haitianos que tentam produzir projetos musicais direcionados à performance ao vivo enfrentam, para além de tais dificuldades, outros obstáculos intimamente relacionados à sua posicionalidade e condição de vida enquanto migrantes negros (e especificamente haitianos) no Brasil.

No decorrer de minha análise, busco destacar como a produção musical de migrantes haitianos no Brasil frequentemente depende de seu próprio empreendedorismo e agência através da criação de espaços e oportunidades para suas atividades, explorando a breve experiência do Caribbean Bar & Restaurante, um projeto associado à própria BigUp através de seu cantor e líder, Princeneer Joseph. Colocando a experiência da BigUp em diálogo com os trabalhos de Chalcraft e Hikiji (2018, 2022) sobre a diáspora criativa africana em São Paulo, também busco considerar questões socioculturais mais abrangentes relacionadas às relações

minoria-maioria, direcionando o olhar para a conceitualização e valorização da música como ponto de encontro entre haitianos e brasileiros por seus interlocutores e para a forma como esses novos atores sociais e sua produção musical são incorporados (ou não) aos contextos musicais locais. Em termos mais gerais, a análise etnomusicológica aqui empreendida também se beneficia de oito anos de pesquisa etnográfica colaborativa com artistas migrantes haitianos em quatro estados do Brasil (RS, SC, PR e SP), base de experiência empírica que compõe os enquadramentos conceituais e observações gerais delineados no artigo.

## 2. A migração haitiana ao Brasil e a presença haitiana em São Paulo

Após o trágico terremoto de Porto Príncipe, em 12 de janeiro de 2010, milhares de haitianos e haitianas se aventuraram em novas rotas migratórias para a América do Sul, expandindo as fronteiras de um sistema migratório haitiano antigo e de grande âmbito geográfico com velocidade e intensidade sem precedentes (Audebert, 2017; Audebert e Joseph, 2022; Joseph, 2015, 2017). As complexas razões para uma mudança tão significativa, todavia, em muito excederam as trágicas consequências do terremoto. Como diversos estudiosos do fenômeno enfatizam, elas incluíram fatores como políticas de imigração mais restritivas em destinos tradicionais (como os EUA, o Canadá e a França), a ascensão do Brasil como potência geopolítica e econômica, as políticas migratórias flexíveis de diversos países sul-americanos, a realização de megaeventos internacionais no Brasil (a Copa do Mundo FIFA de 2014 e as Olimpíadas de 2016 no Rio de Janeiro), notícias falsas sobre salários e padrões de vida no Brasil, a longa presença militar do Brasil no Haiti por meio da MINUSTAH das Nações Unidas (Missão de Estabilização da ONU no Haiti, 2004-17) e noções amplamente disseminadas sobre o Brasil como um “paraíso racial” devido à percepção de uma herança africana em comum por parte de haitianos (Audebert, 2017; Audebert e Joseph, 2022; Joseph, 2015; Pimentel e Cotinguiba, 2014).

A promoção institucional e ideológica de uma imagem positiva do Brasil como um país que “ajuda” o Haiti através da participação do exército brasileiro na MINUSTAH (ver Greenburg, 2013) contribuiu fortemente para instalar o Brasil em “um lugar especial e sem precedentes no imaginário do migrante haitiano” (Audebert, 2017, p. 64). Elaborando sobre esse processo, Denise Cogo afirma que o Brasil passou a “ocupar cada vez mais a consciência coletiva haitiana por meio do fortalecimento de laços afetivos e simbólicos relacionados principalmente a elementos como ancestralidade africana comum, *música* e futebol” (Cogo, 2014, p. 125, grifo nosso). Pesquisas sobre a experiência haitiana no Brasil, no entanto, apontaram para a reversão generalizada de tais expectativas entre a população migrante, através da experiência que Soares e Andreola caracterizam como um

“choque de representações”: ao contrário das expectativas de hospitalidade, os haitianos foram frequentemente recebidos no Brasil como “pessoas indesejáveis” (Soares e Andreola, 2017, p. 104), algo que uma ampla gama de evidências acadêmicas e de senso comum provaram estar intimamente relacionado à questão racial.

O olhar racializante de brasileiros em relação aos haitianos revela tanto a singular “relação do Haiti com os processos globais de racialização e negritude” (Jackson, 2011, p. 8, tradução nossa) quanto a influência duradoura de critérios raciais (assumidos ou velados) nas políticas de imigração brasileiras desde o século XIX, quando o projeto de “branqueamento racial” da população brasileira por meio da imigração europeia foi promovido como pelas elites do país (Nunes 2004). Embora ocorra por todo o território nacional, essa atitude racista é particularmente prevalente nas regiões Sul e Sudeste do país, zonas com concentrações maiores de migrantes haitianos e cujas noções identitárias estão ligadas à imigração europeia e à branquitude. Gradualmente absorvidos pelo mercado de trabalho brasileiro principalmente como força de trabalho barata para as indústrias do ramo agropecuário, da construção civil e de serviços gerais, a maioria dos haitianos no Brasil vive hoje em condições de habitação precárias, experimenta baixos níveis de mobilidade social e frequentemente sofre com a exposição rotineira à “xenofobia racializada”, o preconceito na intersecção de nacionalidade e raça (ver Faustino; Oliveira, 2021).

Ao longo do boom imigratório que o Brasil passou na década de 2010-20, a cidade de São Paulo se constituiu como um dos principais destinos de entrada e residência de migrantes, tendo recebido cerca de 183 mil migrantes entre 2010 e 2018, segundo dados do IBGE (Fernandes; Pachi, 2021, p. 136). Os padrões recentes de migração de africanos e haitianos para a cidade e a transformação concomitante do espaço urbano de São Paulo impactaram em uma crescente “africanização” e “enegrecimento” da cidade, uma “presença migrante negra” que “é política, discursiva e culturalmente hipervisível” e incita “os brasileiros, bem como os próprios migrantes [...] a dar sentido à nova presença negra” (Santos; Pardue, 2023, p.55-6, tradução nossa). Apesar de constituir um dos pouquíssimos municípios brasileiros com serviços específicos voltados à população migrante, a realidade experienciada por migrantes na cidade de São Paulo é também composta por um emaranhado de vulnerabilidade e precariedade que Caio Fernandes e Priscilla Pachi denominam de “provisoriedade ordinária”, “um padrão e rotina associados a uma inserção marginal em diversas ordens ou ‘regimes de verdade’ do mundo social: na ordem do Estado Nacional, das fronteiras, do trabalho, da moradia, da violência, da cidadania em sentido geral” (2021, p. 145).<sup>2</sup> Todavia, apesar de vivenciarem uma inserção social “provisória e marginal” (2021, p. 147),

<sup>2</sup> Fernandes e Pachi (2021, p. 135-6) apontam dados do IBGE que informam que apenas 5,5% dos municípios brasileiros possuem políticas públicas específicas para as populações migrantes.

migrantes como os haitianos e outros grupos nacionais têm se mostrado engajados na luta local por direitos e na gestão de suas trajetórias em meio à precariedade, no processo revelando-se como agentes ativos na produção e modificação do espaço urbano da capital paulista (2021, p. 147).

Analisando o caso específico da população haitiana de São Paulo, Pachi (2020) oferece informações relevantes para a contextualização do presente artigo. Em relação à sua distribuição no município, aponta que a maioria dos haitianos vive no centro e na zona Leste da cidade, com destaque para bairros centrais como o Glicério, a Liberdade e a Sé (2020, p. 17; ver também Santos e Pardue, 2023, p. 59). Tanto no centro quanto na zona Leste, encontram moradia principalmente em ocupações urbanas e imóveis visivelmente degradados, locais que compõe um mercado imobiliário de baixa-renda que tem se expandido em função da demanda migrante (2020, p. 17-8). Com sua presença, o espaço urbano de tais localidades passa a modificar-se de forma intensa ao longo da década de 2010-2020, com o aparecimento de “igrejas com cultos bilíngues, lojas de roupas, acessórios e utilidades domésticas; cabeleleiros; restaurantes e bares de comida típica; oficina de costura; lan houses” e outros negócios cuja propriedade ou trabalho é realizado por haitianos, criando ao redor da Missão Paz no Glicério o que Pachi chama de “um espaço com identidade haitiana” (2020, p. 20; 25). Essas tendências constituem novos derivados dos crescentes padrões de segregação social que se desenvolveram em São Paulo desde as últimas décadas do século XX, cujos mapas fornecem prismas importantes para a compreensão de como as formas urbanas, as interações de classe (e étnicas) e a expressão artística podem se relacionar contemporaneamente na cidade, promovendo a “separação e a ideia de que grupos sociais devem viver em enclaves homogêneos, isolados daqueles que são percebidos como diferentes” (Caldeira, 2000, p.214).

Considerando algumas das formas pelas quais tal identidade se manifesta através do protagonismo migrante sobre o espaço urbano, Pachi ressalta a presença da música em eventos comunitários e festivais pela cidade, citando os grupos Satellite Music (que, como veremos, é o “antecessor” da BigUp) e o Surprise69, grupo de hip-hop haitiano-brasileiro com o qual também trabalhei (ver Santos, 2024b). De acordo com Pachi, “[é] em busca de manter a continuidade de sua existência que os haitianos *se apropriam dos espaços da cidade e manifestam sua cultura* e seus costumes por meio de suas atividades laborais, pela música e gastronomia e contribuem para enriquecer a multiculturalidade da metrópole paulistana” (2020, p.26, grifo nosso). Contudo, em que pese a veracidade de tal diagnóstico, cabe o questionamento se, para além dos olhos atentos de etnógrafos e daqueles ligados à causa migrante, tal presença e multiculturalidade é de fato percebida e acolhida no contexto mais amplo e de que forma isso acontece. Ou, como colocam William Santos e Derek Pardue sobre músicos migrantes africanos em São Paulo (2023, p. 56): dada sua realidade de privação de direitos e invisibilidade social, como os sons produzidos por tais atores sociais agem sobre a

cidade? São tais sons capazes de construir presença e pertencimento em meio à realidade de “provisoriedade ordinária” em que vivem?

### 3. A (produção da) cultura como recurso: considerações sobre músicos haitianos e africanos em São Paulo

Embora eu não ignore aspectos que podem ser considerados estritamente musicais (ou sonoros) na discussão do caso da BigUp#1, minha estrutura conceitual em relação ao termo “produção” visa ampliar o escopo da análise para além da “música em si”, dando destaque a processos socioculturais mais amplos e questões específicas da diáspora haitiana no Brasil. O etnomusicólogo Thomas Turino (2004) destaca a importância da produção cultural e artística dentro de contextos diaspóricos lembrando que “enquanto formações sociais em semelhanças culturais subjetivamente reconhecidas e objetivamente articuladas, diásporas dependem de práticas culturais expressivas para sua própria sobrevivência” (Turino, 2004, p. 4). De forma similar, John Baily e Michael Collyer (2006) também apontam que o estudo da produção cultural em contextos de migração tem o potencial de aprofundar ainda mais nossa compreensão da “maneira como os migrantes veem sua própria migração, sua sociedade anfitriã e o lugar que deixaram, bem como como são vistos pela sociedade anfitriã” (Baily e Collyer, 2006, p.167), esclarecendo como a reconstituição e repetição de práticas culturais pode representar “uma fonte de conforto” e/ou “um antídoto parcial à hostilidade vivenciada” (2006, p. 171).

Considerando a questão das relações interculturais entre minorias e majorias, Bruno Nettl propõe a relevância do estudo do “relacionamento especificamente musical” entre elas, propondo questionamentos sobre como a minoria é afetada pelas preferências ou práticas musicais da maioria e o “comportamento” musical das minorias face às relações de poder em que se encontra (Nettl 2005, p. 410-411): manutenção de estilos próprios e ênfase das diferenças ou – tendência particularmente comum entre minorias migrantes, segundo o autor – o uso da música como meio de integração e conexão intercultural? Acima de tudo, para além de considerar sua importância, é fundamental destacar que a produção cultural de migrantes e comunidades diaspóricas geralmente ocorre dentro de desafios cotidianos muito particulares e significativos, ou seja, as inúmeras restrições sociais, linguísticas e econômicas encontradas em novos locais de assentamento. Diferentemente de músicos estrangeiros em turnê ou dos que optam por ser expatriados, é preciso ter em mente como “[a] produção artística [...] de migrantes e comunidades da diáspora deve ser vista em relação à vida cotidiana fora desses espaços privilegiados e [do campo de atuação de] produtores de arte privilegiados” (Stokes, 2004, p.62, tradução nossa).

A literatura etnomusicológica sobre a produção musical da diáspora haitiana oferece importantes pontos de reflexão para algumas dessas questões, servindo de referência para a análise do caso a seguir. Ao examinar grupos musicais haitianos

nos EUA durante a segunda metade do séc. XX, o etnomusicólogo Gage Averill destaca tanto que bandas haitianas “eram o núcleo em torno do qual eventos de construção da comunidade e ‘rituais de retorno’ foram construídos” (1994, p. 262) quanto o fato de que a necessidade de explorar públicos potenciais e patrocínios fora do grupo étnico de origem foram impulsos para a mudança musical na prática, no estilo e no conteúdo da performance (p. 263-264). Em um contraste notável com a realidade de músicos e bandas haitianas no Brasil, no entanto, ele observa que os músicos haitianos da época eram “capazes de cruzar fronteiras nacionais com relativa facilidade” e “frequentemente chegavam às suas novas comunidades com redes de patrocínio já estabelecidas e promotores dispostos a ajudá-los com autorizações de residência e realocação” (p. 257-258, tradução nossa). O trabalho de Elizabeth McAlister (2011) também fornece enquadramentos conceituais importantes para considerar a importância do fazer musical para a produção de um senso de “localidade” na diáspora haitiana. Observando as escolhas musicais, o comportamento e os hábitos de haitianos “autoconscientemente diaspóricos”, ela demonstra como “os sons da música, com sua capacidade de indexar memórias e associações, tornam-se *pontos sonoros em uma bússola cognitiva que orienta pessoas diaspóricas no tempo e no espaço*”, concluindo que “[a] produção musical é uma maneira pela qual [esses] indivíduos e grupos se posicionam em relação a geografias privilegiadas e se localizam nos espaços que constroem” (2011, p. 209, tradução nossa, grifo nosso).

Considerando que o contexto geográfico do presente artigo é a cidade de São Paulo, estabelecer um diálogo comparativo com a pesquisa de Chalcraft e Hikiji sobre a diáspora criativa africana na mesma cidade torna-se um exercício necessário. Inicialmente, os autores reforçam como a ausência de políticas públicas e espaços voltados para migrantes e refugiados para atividades artísticas e culturais é um elemento-chave que impacta o reassentamento e a vida dessas populações:

[u]ma parte crucial da negociação da identidade de alguém em um novo país são suas *espacialidades*, mas as políticas de inclusão social geralmente dão pouca atenção à importância dos locais de prática artística, performance e consumo - como, por exemplo, o acesso a uma variedade de espaços, institucionais, privados e coletivos - e o papel que eles desempenham em ajudar os migrantes a se estabelecerem. (Chalcraft e Hikiji, 2018, p.479, tradução nossa, grifo nosso)

Dessa forma, sustentam os autores que o Brasil apresenta-se como um “dilema” para os músicos recém-chegados do continente africano, ao mesmo tempo

um rico e singular mundo musical no qual o músico pode encontrar públicos musicalmente sofisticados (ouvidos abertos) mas também estereótipos e mitos sobre as músicas e pessoas que vem do continente africano (olhos fechados). Encontrar um *lar musical* é talvez tão difícil quanto as condições materiais de encontrar um lugar decente para viver na cidade (Chalcraft e Hikiji, 2018, p.479, tradução nossa, grifo nosso)



Se já suficientemente desafiadora para grande parte dos músicos “nativos” da cidade, a navegação de um espaço urbano gigantesco como São Paulo e das múltiplas oportunidades e entraves que este oferece para o desenvolvimento de atividade musical profissional é sem dúvida ainda mais complexa para tais músicos migrantes afro-diaspóricos. Não surpreende, portanto, que os autores notem que, a despeito da expertise profissional e de formação universitária de vários de seus interlocutores, somente dois sobrevivem exclusivamente da música, com o restante vivenciando a situação da maioria dos migrantes e refugiados do Sul Global no Brasil: subemprego, precariedade, salários baixos (2018, p. 475). A ausência de uma cena musical constituída em torno da ideia de *world music* e a falta de conhecimento das músicas africanas praticadas pela maior parte de tais sujeitos implica no fato de que “[a]udiências, circuitos e cenas não são imediatamente óbvios. O que descobrimos é que possibilidades musicais alternativas ocorrem, mas os músicos devem negociá-las por conta própria” (2018, p. 479-80).

A partir de tal cenário, pontuo outras duas observações relevantes da pesquisa de Hikiji e Chalcraft. Primeiramente, sua constatação de que, apesar da relutância de certos músicos (como o congolês Yannick Delass) em assumir a identidade de “músico refugiado” ou “músico migrante” (preferindo, por exemplo, o epíteto de “músico/artista internacional”), o fazer musical africano na cidade está intimamente associado à militância em torno da luta por direitos de migrantes e refugiados na cidade (Chalcraft; Hikiji, 2022, p. 9). Apesar de à primeira vista poder parecer um desconforto de natureza pessoal, tal rotulação revela a força desigual de determinados descritores na caracterização artística de muitos artistas migrantes, ou, como notaram os autores da pesquisa em relação ao tratamento diferenciado de determinados músicos africanos por parte de instituições como o Serviço Social do Comércio (SESC), como a “diversidade é performatizada de forma inconsistente” mesmo entre um grupo social tão específico (2018, p. 481).

Relacionada a tal inconsistência de tratamento (em que alguns são músicos refugiados e outros artistas internacionais), a segunda observação relaciona-se com de Hikiji e Chalcraft da noção de “capital transcultural”, de Meinhof e Glick-Schiller (2011). Tal noção visa identificar como capitais culturais são utilizados de forma translocal pelos músicos migrantes, valendo-se tanto de suas referências “tradicionais” ou “folclóricas” (designadas de etno-diaspóricas pelos autores originais) quanto daquelas que compõem um universo musical “cosmopolita”, conforme a necessidade e critério de tais músicos (2011, p. 30). No caso dos interlocutores de Chalcraft e Hikiji, tanto o crescente interesse pelas culturas e coisas africanas em São Paulo desde o início da década de 2010 (identificado pela artista moçambicana Lenna Bahule, ver Hikiji e Chalcraft 2022, p. 2) e a abertura da cena de música independente paulistana para alguns desses artistas demonstram uma situação em que sua identidade e capital transcultural enquanto artistas africanos apresentam-se como relativamente vantajosos para o desenvolvimento de seu fazer musical, pelo menos dentro de um pequeno mas influente círculo artístico e social.

Artistas migrantes haitianos em São Paulo (e em outros lugares do Brasil onde conduzi trabalho de campo) são afetados de forma similar por muitos dos aspectos acima descritos, que, em última análise, decorrem e ao mesmo tempo exemplificam uma absorção precária e liminar tanto na sociedade brasileira quanto nas cenas musicais locais (ver Santos, 2024a). Com raras exceções, quaisquer oportunidades que eles tenham encontrado para se expressar artisticamente ou culturalmente geralmente foram criadas por eles próprios, mesmo que com a ajuda ocasional de organizações comunitárias, empresas e/ou ONGs ligadas à causa dos migrantes/refugiados, ou de contatos brasileiros. Portanto, é apenas através de sua própria agência, negociando a abertura de espaços e oportunidades de atuação, que tais músicos podem tentar encontrar um tão desejado “lar musical”. Todavia, após anos de pesquisa com artistas haitianos, desejo destacar uma importante diferença com relação à situação da diáspora criativa africana no que tange o “capital transcultural” que estes diferentes grupos conseguem mobilizar.

Enquanto originários do continente africano, alguns artistas encontram uma considerável “abertura” devido à inegável importância da África como referência identitária e cultural não só para a própria cultura e música brasileira de forma geral mas também especificamente para todos aqueles envolvidos na defesa e valorização do patrimônio cultural afrobrasileiro, práticas expressivas que constituíram-se ao longo da história como pontos de resistência negra e mestiça à dominação colonial e constituem referências identitárias de importância inegável. Para a quase totalidade dos artistas haitianos com quem trabalhei todavia, sua origem e identidade como haitianos parece fornecer muito pouco capital transcultural para mobilizar em prol de suas carreiras – ou, mais corretamente, esse capital transcultural não é recepcionado da mesma forma pela sociedade brasileira. Ironicamente, apesar de serem cotidianamente enquadrados de forma errônea como “africanos” e de frequentemente valorizarem sua herança cultural afrocaribenha, haitianos e suas referências culturais e expressivas parecem não representar um ponto de interesse tão significativo para os mesmos grupos que se interessam pela “cultura Africana” no Brasil. A realidade vivida por artistas haitianos no Brasil, portanto, é de dificuldade em mobilizar um capital transcultural etno-diaspórico especificamente haitiano, de utilizar pragmaticamente na sua atuação musical aquilo que Gayatri Spivak chamou de “essencialismo estratégico” (Spivak, 1996).<sup>3</sup>

A famosa tese de George Yúdice sobre o surgimento de uma compreensão da cultura como recurso e a expansão de seu papel no capitalismo globalizado é particularmente relevante para considerar tal realidade, em grande parte porque dá margem para considerar os efeitos das desigualdades na intersecção entre raça e migração. A cultura, escreve Yúdice, tem sido de forma geral “cada vez mais tratada como um recurso para a melhoria sociopolítica e económica”, entendida como uma

<sup>3</sup> A identificação das razões pelas quais tal situação se configura excede as ambições desse artigo, mas podemos considerar que a onipresença e força de estereótipos sobre o Haiti (frequentemente descrito em termos de miséria, atraso e subdesenvolvimento) e sobre o Vodou, além do desconhecimento generalizado sobre a cultura haitiana, compõem parte das causas.

forma de “aumentar a participação nesta era de declínio do envolvimento político, [e] conflitos sobre cidadania” (2003, p.9). Em particular, Yúdice nota como migrantes, que enfrentam a contínua ameaça de restrições a seus direitos e os mais variados estereótipos, têm frequentemente recorrido à cultura como uma “estratégia comunitária de sobrevivência”: um meio de lutar pelos seus direitos e uma forma de reafirmar a sua dignidade como seres humanos (2003, p. 21-2). No entanto, como ele continua a elaborar, as “diferentes recepções do trabalho cultural respondem a diferentes fundamentos de expectativas em diferentes campos de força performativa” (2003, p. 41), ou seja, o resultado de tal agência migrantes baseada na cultura pode não ser substancial ou mesmo significativo perante a sociedade majoritária. Em outras palavras, o uso da cultura pelos haitianos como um expediente no Brasil pode, no final, ter pouco efeito, já que os brasileiros não apenas desconhecem a história, a cultura e a música haitianas, mas também associam os haitianos a estereótipos negativos relacionados à pobreza, desastres humanitários e à “falta de civilização” (ver Sá, 2019). A despeito de tal situação também poder se aplicar a alguns casos da diáspora criativa africana, ela difere significativamente dos casos de artistas como Lenna e Yannick e daquilo que Chalcraft e Hikiji apontam com relação à “constituição de uma cena de música diversa da brasileira – quiçá música do mundo”. Se tal fenômeno está em curso, os artistas haitianos ainda necessitam encontrar seu espaço nele (Chalcraft; Hikiji, 2022, p. 11).

Na seção seguinte, objetivo demonstrar como, por baixo da superfície, os esforços de produção musical da BigUp#1 evidenciam uma compreensão e uso da cultura como recurso. Essa “propriedade” da cultura é buscada por meio do fazer musical e da criação de espaços para performance, com vistas tanto a fornecer uma “fonte de conforto” para a comunidade haitiana quanto para buscar maior integração com a sociedade brasileira. Conforme discutido acima, apesar de que crescentemente os migrantes se apresentam como “atores fundamentais na constituição sonora da cidade”, nem todos gozam das mesmas possibilidades para fazê-lo, e é necessário portanto tentar elucidar quem é capaz de “deixa[r] sua marca na cidade por meio do som”, quais são as maneiras pelas quais tais processos acontecem e como fatores estruturais moldam os contextos e formas em que isso acontece (Pardue, 2023, p.2).

#### 4. BigUp#1: sabor musical caribenho na Pauliceia Desvairada

Quando cheguei a São Paulo para trabalho de campo no final de 2021, a campanha de vacinação contra a Covid-19 (muito atrasada) estava produzindo seus primeiros efeitos perceptíveis, com uma queda nos casos e mortes e uma sensação de “vida de volta ao normal” lentamente se consolidando. Ao ativar meus contatos haitianos na cidade, sua rotina de trabalho agitada, a magnitude de São Paulo e o crescente êxodo de haitianos do Brasil (Montinard, 2020; Miraglia, 2016; Hinojosa;

Castillo; De Haymes, 2021) se entrelaçaram para formar uma conjuntura desafiadora para a pesquisa. A resposta mais rápida veio de Princeneer Love de Neerwender Joseph, um empreendedor e cantor haitiano de trinta e poucos anos que mora na cidade desde 2014. Prince (como os amigos o chamam) era então o vocalista principal e *prezidan* (presidente, líder) da BigUp#1, uma escola de música e *djazz* (banda) haitiana sediada no bairro da Mooca.<sup>4</sup> No Brasil, Prince vivenciou uma mobilidade social ascendente sem precedentes entre os migrantes haitianos. Seu sucesso financeiro foi impulsionado pela criação de uma agência de viagens (Princeneer Tour Travel Agency) focada em atender a clientela haitiana, principalmente aqueles que desejavam visitar o país de origem ou buscavam chegar ao Brasil. Quando o consultei sobre os ensaios do BigUp, ele respondeu – com o discernimento astuto de um empreendedor de inegável sucesso – perguntando se eu sabia tocar *konpa*.<sup>5</sup> Depois que respondi que já havia tentado minha sorte no gênero ocasionalmente, ele me convidou para levar minha guitarra para o próximo ensaio da banda e me enviou um repertório de cerca de doze músicas de grupos famosos como Zenglen, Nu-Look e Disip.

Poucos dias depois, ao pôr do sol, segui para a Rua Barão de Jaguará, 76, na Mooca, zona leste do centro de São Paulo. A identidade da Mooca como bairro é marcada pela história da mão de obra imigrante: entre o final do século XIX e o início do século XX, milhares de imigrantes de diferentes países (principalmente da Itália) se estabeleceram ali e deram origem a uma florescente atividade industrial. Apropriadamente, na divisa com o bairro do Brás fica o Museu da Imigração, uma instituição que enaltece e homenageia os legados da migração histórica e contemporânea para São Paulo e o Brasil, embora com um foco muito maior na primeira. O “lar musical” da BigUp era a Comunidade Tijolinho da Mooca, uma imensa ocupação urbana instalada em um prédio fabril de 1913, compreensivelmente deteriorado pelo abandono de décadas. Desde 2018, a comunidade é a morada de quase dez mil pessoas de diferentes procedências: brasileiros, haitianos, bolivianos, venezuelanos e outros. Princeneer a havia descrito para mim como um “centro comunitário haitiano-brasileiro”, mas embora sua descrição fosse indubitavelmente certa e sinalizasse o tipo de convívio intercultural que acontecia nela, o fato era que o Tijolinho da Mooca era mais do que isso. Era uma pequena e invisibilizada vila “global” de pessoas destituídas (equipada internamente com lojas, igrejas, pequenos negócios) vivendo precariamente sob o teto vazado de uma fábrica centenária construída por imigrantes italianos, uma materialização da complexa e aparentemente improvável estratificação de diferentes ondas de imigração para o Brasil e da globalização “de baixo para cima”.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Disponível em: <<https://facebook.com/bigupone.escolademusica/>> (Acessado em 1 de junho de 2023)

<sup>5</sup> Derivado da palavra francesa para compasso (*compas*) *konpa dirèk* (compasso direto) é o nome do gênero de música de dança mais popular do Haiti, cuja invenção é atribuída ao saxofonista Jean-Nemours Baptiste na década de 1950.

<sup>6</sup> Uma reportagem sobre a ocupação está disponível em: <<https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2022/12/06/fiacao-exposta-esgoto-a-ceu-aberto-e-perigo-iminente-fantastico-mostra-realidade-de-dez-mil-pessoas-que-vivem-em-ocupacao-em-sao-paulo.ghtml>> (Acessado em 5 de junho de 2025)

**Figura 1** – A entrada da ocupação Tijolinho da Mooca (exterior e interior).



Fonte: foto do autor (2021)

A menos de 1,6 km de distância fica a Rua Glicério, no bairro Baixa Liberdade, onde estão localizadas a paróquia católica Nossa Senhora da Paz e seu serviço de assistência a migrantes/refugiados, a Missão Paz. A presença da principal instituição de apoio aos migrantes e a desvalorização imobiliária do centro histórico de São Paulo se uniram para transformar a paisagem urbana da área, que agora concentra uma população considerável de migrantes haitianos (e de outros países) devido à oferta de acomodações baratas e sua localização estratégica para o comércio informal de rua e outras atividades econômicas (Pachi, 2020; Pardue, 2023; Machado e Pardue, 2020). Quando cheguei à entrada da Tijolinho naquela primeira noite, a clave rítmica do konpa tocada no hi-hat de uma bateria me guiou diretamente para a “sala de ensaio” do grupo, localizada praticamente junto à única entrada da comunidade. Nas proximidades, havia mercearias e lojas de bebidas com televisores que transmitiam jogos de futebol europeu, e viam-se muitas construções improvisadas enxertadas nas estruturas centenárias da fábrica. O tráfego de pessoas entrando e saindo da comunidade era intenso, com a maioria delas desaparecendo em seus longos becos internos que separavam fileiras de casebres que se esticavam até onde a vista podia alcançar. Seguindo o som da música, entrei em uma grande sala com teto alto e paredes pintadas de verde claro. Ao fundo, as bandeiras do Haiti e do Brasil decoravam um palco cheio de instrumentos: uma bateria, duas congas, um kit de tom-tom/cowbell, amplificadores de baixo e guitarra, um teclado,

três microfones com suportes, monitores, um console de mixagem e um sistema de som desgastado. Três músicos estavam tocando um groove de konpa com bateria, baixo elétrico e teclado, e pararam quando entrei. Este era o local onde eu passaria a maior parte do tempo com os músicos da BigUp enquanto nos preparávamos para dois shows no Kay Moline, um bar e restaurante haitiano na Rua do Glicério.

Nico Charles foi o primeiro a me cumprimentar, falando português com um sotaque local, paulistano. Ele era um dos pilares da banda, responsável por sua formação e seu funcionamento diário: além de tocar percussão, ele era o técnico de som da banda e o anfitrião de seus ensaios, já que morava na ocupação, a apenas alguns metros de onde estávamos. O surgimento da BigUp passa pelas mãos de Nico através da perpetuação de um projeto musical haitiano anterior em São Paulo: o Satelite Musique. O Satelite foi um grupo de onze músicos fundado pelo tecladista Louides Charles em 2014, no espaço da Missão Paz, após conhecer outros músicos compatriotas que também trabalhavam na construção civil.<sup>7</sup> Durante seus quatro anos de existência, o Satelite conseguiu conquistar algum espaço para a música haitiana em São Paulo, apresentando-se em diferentes espaços institucionais, como o SESC Pompeia (em 2018), no palco Refugiados e Migrantes da Virada Cultural (em 2017) e no Goethe-Institut local, dentro do projeto “Novas Diásporas”. Conforme discutido por Chalcraft e Hikiji (2018, p. 481) embora tais espaços institucionais adquiram importância para músicos migrantes que desejam ganhar visibilidade, os espaços também “executam a diversidade de forma inconsistente” por meio de “enquadramentos de valor” específicos. Apesar de altamente valorizadas, essas oportunidades representam um desafio para músicos cuja concepção de si mesmos vai além do rótulo de artista “migrante” ou “refugiado” com que tais projetos coletivos são habitualmente rotulados.

Amante de música sem nenhuma experiência anterior como músico, Nico começou a acompanhar o Satelite como fã desde cedo. Ele se envolveu como voluntário nas atividades de produção da banda, organizando ensaios e shows, e cuidando de seus equipamentos, só pelo prazer de participar. Quando um dos percussionistas da Satelite saiu da banda, Nico assumiu sua posição, aprendendo proativamente a tocar o kit de tom-tom e cowbell (que em crioulo ele chamava, respectivamente, de *floton* e *klòch*). Em 2018, Charles decidiu deixar o Brasil, pegando a rota terrestre intercontinental em direção aos EUA e ofereceu vender o equipamento para Nico. Como Nico não tinha condições de arcar com o valor individualmente, ele chamou Princeneer (que ocasionalmente se apresentava com a Satelite como cantor), convidando-o a embarcar em um novo projeto de banda. A saída gradual de outros membros e a visão de Nico e Prince de que a Satelite carecia de “profissionalismo” os levou a procurar um novo nome para a banda – e mais importante, novos músicos.

<sup>7</sup> Disponível em: <<https://facebook.com/satellitemusique/>> (Acessado em 7 de setembro de 2023). Uma notícia sobre a Satelite também está disponível em: (Acessado em 7 de setembro de 2023)



**Figura 2** – BigUp preparando-se para o ensaio (da esquerda para a direita): Zykòs, Nico, Jojo, Tony, Grimo e DJ Jo Bass.



Fonte: foto do autor (2021)

Assim nasceu a BigUp#1, devidamente registrada como CNPJ com o nome “BigUp#1 Escola de Música e Produção de Eventos Culturais LTD”. Devido à sua iniciativa e responsabilidade legal oficial, Princeneer e Nico são comumente chamados de presidente e vice-presidente por outros membros da banda. Para concretizar de fato um novo conjunto musical, a BigUp ainda precisava de mais músicos, principalmente daquilo que eles entendiam como um líder musical, um “maestro” já que ambos se consideravam “amadores” sem o conhecimento e experiência musical necessários para dirigir uma banda. Encontrar essa pessoa também seria fundamental porque seus planos incluíam a criação de uma escola de música que oferecesse educação musical para os moradores da comunidade e para os haitianos de São Paulo (incluindo o próprio Nico, que queria aprender a tocar outros instrumentos como o contrabaixo elétrico). Após meses de busca, encontraram Maestro Tony, um talentoso músico multi-instrumentista com experiência profissional no Haiti e na República Dominicana. Tony se juntou ao projeto de Prince e Nico, assumindo as funções de tecladista, diretor musical da banda e professor de música na Escola BigUp. A partir de então, a Escola começou a funcionar na mesma sala de ensaios da banda, onde Tony lecionava diversos instrumentos principalmente para membros da comunidade haitiana em São Paulo. Assim, a banda foi estruturada em torno de Nico, Princeneer e Tony, que além de tocar/cantar também são responsáveis pelo trabalho administrativo, técnico, organizacional e promocional associado à liderança da banda. Durante meu período com a BigUp, a BigUp era formada pelos músicos 'El Papo' na bateria, Nico na percussão, Francely 'Ti Grimo' nas congas, Patrick, 'T-Bass' (ou DJ Jobass) no baixo

elétrico, Jojo e eu nas guitarras elétricas, Maestro Tony no teclado e um trio de vocalistas composto por Princeneer, Melinda e Kifny (ou Zykòs).

A visão inicial de Prince, Tony e Nico para a BigUp era de absoluto profissionalismo, pois visavam registrar seus músicos como funcionários da empresa e oferecer-lhes o máximo de suporte: o ideal de Prince era que “as pessoas que tocavam no grupo pudessem ganhar a vida com música” (Princeneer, entrevista com o autor, 2023). Desde o início, no entanto, o grupo e seus membros ficaram presos nas mesmas teias de precariedade e “provisoriidade ordinária” que a população haitiana vivencia na sociedade brasileira. Na busca por elevar o material e os padrões de performance da banda a um nível profissional, o primeiro desafio encontrado foi a falta de tempo para “investir” na banda (organizar ensaios, produzir shows, selecionar repertório). Usando termos polidos, mas que deixam claro como suas agendas de trabalho tornam a simples tarefa de organizar ensaios uma grande dificuldade, o Maestro Tony resumiu a situação: “O Brasil tem muitos pequenos inconvenientes que impedem os músicos de evoluírem adequadamente. Por exemplo, eu trabalho de segunda a sexta. Tem gente que trabalha de segunda a segunda” (Tony, entrevista com o autor, 2021). Essa era a realidade de todos os integrantes da banda, que em sua maioria trabalhavam e moravam em áreas remotas da periferia de São Paulo, ou até mesmo em outras cidades, como Santos, e necessitavam percorrer longas distâncias só para comparecer aos ensaios.

Para a vocalista Melinda, a noção de sacrifício representava aquilo que ela fazia pelo grupo: “Eu me sacrifico muito pelo grupo, ok? Não moro em São Paulo, moro em Curitiba. [...] [Mas] eu sempre amei cantar, e não importa onde a música esteja, eu sempre vou querer estar lá, entende?” De fato, durante todo o meu tempo com a BigUp, testemunhei como o comprometimento de todos com a música só podiam ser explicados por um grande envolvimento pessoal com a música. Conforme as atividades da banda arrefeciam em 2022 com a saída de diversos integrantes do Brasil, o guitarrista Jojo escreveu, visivelmente abatido, no grupo de WhatsApp da BigUp: “Há muita miséria nos assuntos musicais...Você deve amar a música de todo o coração, da mesma forma que amaria sua esposa ou marido. Da mesma forma que Jojo faz, para você não desanimar no caminho”.

Ao falar sobre os desafios de produzir a banda, Prince (também o principal patrocinador do grupo) ressaltou a falta de verba e o estado provisório da formação da banda, algo que constantemente interrompia o ritmo de trabalho:

Sabe, precisávamos de fundos, de investimentos. Esse é um dos problemas da BigUp, nos falta investimento, até agora não temos nada. Não é possível produzir música sem investimento. [...] Há tanto para fazer que não resta nada para investir. [...] Você tem que trabalhar com persistência, perseverança, para obter resultados. Você tem que continuar. Se você começar e depois parar, não colherá os frutos. A instabilidade dos músicos também nos fez sofrer, porque estamos sempre com falta de músicos. O músico pode aparecer e, de repente, ele se foi, ele está nos EUA. (Princeneer, entrevista com o autor, 2021)



Desde os tempos da Satellite até os dias atuais, a busca por uma vida melhor fora do Brasil por parte de migrantes haitianos tem afetado paulatinamente as atividades do grupo, principalmente devido às constantes mudanças na formação da banda. Fui testemunha direta do crescimento dessa tendência durante a pandemia de Covid-19 já em nosso segundo ensaio, cancelado porque Rubenson, o baterista do primeiro ensaio que participei, havia deixado São Paulo sem avisar os companheiros de banda, tomando a rota terrestre rumo à fronteira México/EUA. Essa “provisoriedade ordinária” se tornou especialmente aguda para a BigUp desde o início da pandemia, ao ponto de Prince ter em certo momento caracterizado a banda da seguinte forma: “as pessoas vão, as pessoas vêm, as pessoas se juntam, as pessoas retornam, a banda é assim”. O êxodo contínuo de haitianos do Brasil e seu impacto decisivo na produção do BigUp como um ato musical também foram resumidos de forma contundente por Tony: “a questão da rota meio que nos ‘quebrou’”. Afinal, se antes ele chegou a ter uma agenda de aulas com aproximadamente vinte alunos, naquele momento só restavam sete. Tony pensou em deixar o Brasil, mas mudou de ideia devido à falta de recursos financeiros (o trajeto todo demanda valores que podem chegar a 5-7 milhares de dólares, ver Montinard 2020, p. 12) e às histórias assustadoras de sofrimento e violência no trajeto que circulavam nas redes de comunicação da diáspora haitiana. A consideração de Nico sobre a rota foi reveladora, e denota a ambivalência da realidade cotidiana vivida por haitianos no Brasil, vivendo em condições precárias e ao mesmo tempo sentindo um compromisso derivado de sua gratidão pela possibilidade de viver “legalmente” no país:

Eu sempre tenho medo de viajar ilegalmente... porque a miséria é amarga, eu não gosto disso (risos). Como você pode querer [pegar a rota]? Nós vivemos aqui, somos como cidadãos, *quase* [ênfase minha], como cidadãos. Devo dizer-lhe que, quando todos têm respeito por você, por nós, então nós também devemos respeitar você, porque se eu respeito você, você deve me respeitar. [...] Estou no Brasil há oito anos e agora ganhei um dinheirinho. [...] Ganhei algum dinheiro e agora vou gastá-lo pegando uma rota ilegal? Eu sou legal no Brasil, eu sou legal aqui. Eu tenho residência, tenho meus papéis [documentos], e nos outros países que eu fui eu sempre viajei legalmente, com visto, com residência. Por exemplo, eu morei na República Dominicana, sempre legalmente, meu passaporte sempre teve visto. Ok, quando eu estava vindo para o Brasil eu estava vindo ilegalmente porque eu não tinha visto. Mas o Brasil abriu suas portas, então as pessoas entraram.

Embora o Brasil tenha “aberto suas portas” de uma forma que os migrantes haitianos raramente viram em outros lugares, a situação dos haitianos que buscam viver e praticar sua própria cultura ainda é inequivocamente uma de falta de espaço e oportunidades, como Prince resumiu para mim: “Os haitianos [no Brasil] quase não têm entretenimento de sua própria cultura”.<sup>8</sup> Nesse sentido, a produção da

<sup>8</sup> A chegada inesperada de muitos haitianos sem visto rapidamente chamou a atenção do governo de Dilma Rousseff, que, por meio da Resolução nº 97/2012, criou o Visto Humanitário, uma solução legal inédita que concede aos haitianos o direito permanente de residir no Brasil e o acesso a direitos sociais básicos. Embora essa disposição legal,

BigUp assume, nas mentes e desejos de seus membros, a importante tarefa de oferecer um “lar musical” à comunidade haitiana local. O fazer musical (na forma de um grupo de konpa) era fortemente associado (e sentido) como uma fonte de conforto e alegria face à dificuldade da vida na diáspora. Como McAlister escreveu de forma pungente sobre seu próprio marido haitiano, com quem vive nos EUA, para os haitianos vivendo no Brasil a música também “cria um lugar” onde eles podem “viver” em seus corpos (2011, p.207).

Em um cenário no qual músicos migrantes tem que lutar por oportunidades de performance com pouco mais que seu próprio empenho (Chalcraft; Hikiji, 2018: 480), a abertura real de espaços físicos gerenciados por membros da comunidade se torna um corolário importante para a produção de música ao vivo. Parcialmente motivados pelo desejo de oferecer à comunidade haitiana em São Paulo um espaço com entretenimento haitiano, Prince e dois associados abriram o “Caribbean Bar and Restaurant”, no mesmo ano em que a BigUp foi formada. Localizado na Baixa Liberdade, oferece pratos tradicionais da gastronomia haitiana, como *fritay* (banana-da-terra frita), *piklis* (picles), *griot* (carne de porco frita), a sopa *joumou*,<sup>9</sup> mas também pratos brasileiros/locais, como caipirinha e macarronada. A música era um componente central do empreendimento, imaginado como um possível local de encontro entre brasileiros e haitianos por Princeneer e seus associados. Durante os fins de semana, frequentemente o restaurante contava com apresentações ao vivo de DJs haitianos locais e grupos como o Twoubanego, uma versão menor da BigUp dedicada à *mizik twoubadou*.<sup>10</sup>

O Caribbean Bar and Restaurant, no entanto, também estava preso nas teias de precariedade ligadas aos empreendimentos haitianos no Brasil. De acordo com Prince, a presença da comunidade haitiana local foi sempre modesta, e mesmo as bandas haitianas famosas que vieram tocar não compensaram o investimento, fatos que podem ser ligados aos baixos salários e escassos fundos para entretenimento de que migrantes haitianos vivendo no país dispõem. No final de 2018, Prince se uniu a parceiros haitianos em outras cidades do Brasil para trazer o Disip, um dos principais conjuntos de konpa haitianos. Geralmente tocando para plateias de milhares de pessoas em cidades como Montreal, Miami, Nova Iorque, etc., sua apresentação no Caribe foi descrita por Prince como uma decepção: menos de duzentas pessoas compareceram. O golpe final veio com a pandemia e, em 2020, o Caribe fechou suas portas após menos de dois anos de existência.

---

sem dúvida, contrastasse com as experiências de irregularidade e exclusão dos haitianos em outras localidades da diáspora, sua promulgação também permite uma dupla leitura: por um lado, permitiu aos haitianos a possibilidade de viver legalmente no Brasil; por outro, atuou para limitar as entradas de haitianos de acordo com cotas preestabelecidas, que aumentaram gradualmente nos anos seguintes (Joseph, 2015, p. 34).

<sup>9</sup> Soup joumou é uma sopa de legumes tradicional da culinária haitiana, muito associada à celebração da independência do país, conquistada no dia 1º de Janeiro de 1804.

<sup>10</sup> *Twoubadou* é um estilo moderadamente lento de música dançante haitiana, derivado da hibridização do merengue haitiano e do son cubano, associado à migração sazonal de trabalhadores da cana-de-açúcar haitianos para Cuba no final do século XIX (Manuel e Largey, 2016; Averill, 1997).

Assim como acontece com muitos artistas haitianos que vivem na diáspora, para os membros da BigUp, seu investimento na produção de música haitiana no Brasil também é uma forma de responder a estereótipos amplamente disseminados sobre o Haiti e os haitianos ou, nas palavras de Princeneer, de “projetar” e “elevar” o status da cultura haitiana entre os brasileiros (sobre tal uso da cultura/música na diáspora haitiana na América do Norte, ver Averill, 1994; Glick-Schiller e Fouron, 1990; Mason, 2012). Durante minha experiência com a BigUp, pude perceber como, em uma sociedade eurocêntrica e racista como a brasileira, que também se caracteriza pela ignorância e por estereótipos em relação ao Haiti e seu povo, o primeiro passo para projetar a cultura haitiana era compará-la aos gêneros da música popular brasileira e aos traços culturais comuns percebidos entre haitianos e brasileiros. Assim, meu envolvimento como músico e pesquisador com o grupo foi também tema de conversas e comentários interessantes, que pareciam procurar uma intersecção de “conjuntos culturais” entre o Haiti e o Brasil, frequentemente sugerindo como a música podia oferecer uma oportunidade de romper barreiras de raça, nação e cultura.

No meu primeiro ensaio com a BigUp, surgiram questões de raça e convívio intercultural quando Tony me pediu para conectar minha guitarra e acompanhá-lo na música “Sincerely yours”, do grupo haitiano Zenglen. Parecia uma espécie de teste. Quando paramos, em vez de comentar sobre minha performance (talvez apenas mediana), ele comentou sobre como se identificava e admirava pessoas que se interessavam por culturas musicais diferentes da sua. Além disso, ele acrescentou que achava que as pessoas que faziam isso geralmente “não eram racistas”. Após o término do ensaio, Tony perguntou-me se eu me sentia bem tocando com eles e, ao receber minha resposta afirmativa, me disse que sentia o mesmo. Mais tarde, durante minha entrevista coletiva com a BigUp, Tony assumiu o papel do etnógrafo e perguntou sobre meu interesse pela música e cultura haitianas. Após meu relato, ele pareceu interessado em nivelar nossas posições como dois músicos interessados na “diferença musical”, e fez questão de minimizar a noção de fronteiras na música, destacando sua proficiência em vários gêneros musicais:

Eu também estudei muitos outros ritmos de outras nações, como o reggae, sim... toco jazz, toco merengue, toco bachata, toco salsa, então toco muitos ritmos. Aqui também toco muitos ritmos brasileiros. Então, eu fico muito feliz que [você] como brasileiro, de uma nação diferente [toque konpa]... mesmo que a música não tenha nacionalidade. Música é música. É que cada um de nós toca do seu jeito. Então, eu realmente aprecio você, você se esforçou para conseguir tocar konpa, porque muitas pessoas de outras nações dizem que konpa é difícil, elas não querem tocar. Você pode nos contar um pouco da história de como você começou a tocar e por que você faz isso?

Tony queria saber mais sobre meu envolvimento com a cultura haitiana. Ele disse que ficou surpreso não apenas pelo fato de eu conseguir tocar konpa, mas por eu me comunicar em crioulo haitiano. A capacidade de falar e entender crioulo foi uma conquista difícil e muito bem-vinda durante meus anos trabalhando com

artistas haitianos, embora seus elogios geralmente exagerassem meu domínio do idioma. Tal exagero, no entanto, é também digno de atenção, pois aponta para a falta generalizada de envolvimento com o Haiti, seu povo e cultura na sociedade brasileira. Durante meu tempo com a BigUp, minha competência limitada (mas bem acima da média) na língua e na música haitianas foram atributos singularmente bem-vindos que frequentemente culminaram em piadas sobre eu ser um “haitiano branco” ou, como Princeneer começou a me apresentar em nossos shows e ensaios, “o brasileiro que toca konpa”, comportamentos que sinalizavam um acolhimento e busca por maior convivência intercultural.

A presença da BigUp na ocupação também constituía-se como fonte de encontros musicalmente mediados entre haitianos e brasileiros, já uma característica marcante da composição plural de nacionalidades da Tijolinho da Mooca. Com a porta da sala de ensaio aberta durante os ensaios, o ritmo oscilante do konpa inevitavelmente vazava em direção ao corredor de entrada da comunidade. E da mesma forma que me guiou na minha primeira visita, também atraía moradores (principalmente haitianos) da comunidade para entrar no espaço e aproveitar a música ao vivo para dançar, relaxar e cantar junto, especialmente se o ensaio fosse durante o fim de semana, quando a probabilidade de estarem de folga era maior. A presença de uma “platéia” muitas vezes animava o próprio ensaio, aquecendo a atmosfera e transformando-o em uma apresentação informal. Música de dança para casais por excelência, o konpa haitiano é concebido por Princeneer como um meio de promover o contato intercultural na medida em que ele via a dança como um importante denominador comum entre as culturas haitiana e brasileira. Em entrevista, Prince me disse que “sempre gostou da aproximação, da integração dos haitianos com os brasileiros”, “principalmente nos shows sempre tem haitianos com esposas e namoradas brasileiras que vêm, maravilhoso, maravilhoso [...] Mas eu sempre gostei disso, tão legal, uma mistura linda”. Em um debate ao vivo sobre músicos migrantes no Brasil na página do Facebook “Cultura, história e língua haitiana” em 2022, Princeneer falou sobre a recepção do trabalho do BigUp por brasileiros, fornecendo insights (mesmo que talvez de forma um pouco exagerada) sobre como a música, especialmente o konpa, teve participação na aproximação entre os dois povos, algo que ele via como uma das “tarefas” da BigUp:<sup>11</sup>

O povo brasileiro gosta muito do konpa do Haiti, as mulheres brasileiras dançam muito bem, porque elas têm um estilo parecido chamado lambada, próximo do konpa, [e] o povo dança bem. Conheço muitas mulheres brasileiras que gostam do konpa haitiano, que dançam muito bem, porque muitas delas são esposas e namoradas de homens haitianos. E eles os ensinam a dançar o konpa caribenho, o konpa haitiano.

Assim como em outros contextos de trabalho com haitianos no Brasil, os músicos da BigUp estavam especialmente familiarizados com gêneros de música

<sup>11</sup> Disponível em:

<[https://www.facebook.com/culturahistorialinguahaitiana/videos/661416924923264?locale=pt\\_BR](https://www.facebook.com/culturahistorialinguahaitiana/videos/661416924923264?locale=pt_BR)>. (Acessado em 4 de junho de 2025)

popular brasileira intimamente associados com a dança como sertanejo universitário, samba, lambada e forró, em si uma evidência importante do contexto social em que vivem, compartilhando os mesmos espaços, ocupações e hábitos de consumo musical prevalente entre as classes populares do Brasil. A ocupação Tijolinho e outros locais semelhantes ao redor do país representam importantes “pontos nodais de convergência entre imigrantes de diferentes países e os pobres urbanos brasileiros, classes trabalhadoras” espaços que proliferaram durante a década de 2010 e constituem cenários significativos de convivência intercultural entre brasileiros e migrantes negros (Machado; Pardue, 2020, p.120), ambientes em que, distantes da intelectualidade e das elites brasileiras, sem dúvida fomenta um cosmopolitismo “de baixo pra cima” cujos desdobramentos ainda estão por serem cuidadosamente analisados. Ao se familiarizarem com esses gêneros musicais, os músicos da BigUp passaram a encontrar e construir um senso de proximidade musical, visualizando semelhanças musicais e buscando criativamente conexões musicais entre as duas nações e seus povos. Apesar de ter enfatizado anteriormente que é alguém interessado em diferenças musicais, Tony também expressou sua visão sobre as semelhanças entre culturas musicais e o efeito da migração no aprendizado de estilos musicais brasileiros, fazendo um paralelo com meu envolvimento com konpa:

Mas quando eu comecei a ver, era como você ao escolher tocar konpa. Você disse que não acha o estilo difícil. Para mim é a mesma coisa, estilos musicais brasileiros, se você é músico, se você quer interpretá-los, você é capaz de fazer isso! Porque há muitos deles que têm ligação com o nosso ritmo no Haiti, o nosso konpa, que tocamos...Como forró, forró e sertanejo.

Para integrar ainda mais haitianos e brasileiros, Princeneer criou o “conceito” de um estilo musical híbrido, o konpanejo, tocado rotineiramente pela BigUp em seus shows. Como ele explicaria para mim em entrevista, konpanejo é uma mistura entre konpa e sertanejo universitário baseada em uma simples substituição rítmica: “Eu criei o novo conceito de konpanejo. Konpa misturado com sertanejo, é tocar konpa no estilo sertanejo e tocar sertanejo no estilo konpa”.<sup>12</sup> Na minha época tocando com a BigUp, geralmente o konpanejo consistia em músicas sertanejas cantadas em português mas tocadas com um padrão rítmico de konpa, por vezes com introduções usando os padrões rítmicos do primeiro. Mais significativo do que a aparente simplicidade da ideia de konpanejo, com sua conservação de material lírico, melódico e harmônico sobre uma base rítmica diferente, é como ele evidencia a mobilização dos recursos da música popular (logo, o uso da cultura, nos termos de Yúdice) por migrantes em busca de maior conexão com a sociedades anfitriã.

<sup>12</sup> As experimentações em torno da mistura do sertanejo universitário com o konpa, contudo, não são exclusividade nem exatamente uma invenção de Princeneer, haja vista a existência em Cuiabá (MT), durante alguns anos antes da pandemia de Covid-19, de grupo formado por migrantes haitianos chamado Sertakompa, que também buscava a união musical dos dois estilos. Disponível em: <<https://g1.globo.com/mt/mato-grosso/noticia/2020/05/12/homenagem-a-populacao-negra-abre-programacao-do-festival-cultura-em-casa-em-mt.shtml>> (Acessado em 4 de junho de 2025)

Como destacou Stokes em relação ao que Turino chamou de cosmopolitismo hibridizante (2000), tal instância de hibridização musical denota a importância de se atentar às “diversas posições de poder, prestígio e influência desde as quais as pessoas estabelecem alianças musicais e forjam identidades musicalmente cosmopolitas” (2004, p. 61).

## 5. Uma noite haitiana no centro de São Paulo: os shows da BigUp na Kay Moline

Em 25 de setembro de 2021 fiz minha estreia com a BigUp em um show no bar e restaurante haitiano Kay Moline (Casa da Moline), a apenas um quarteirão do extinto Caribbean Bar and Restaurant no cruzamento das ruas Barão de Iguape e Glicério. Ao entrar no bar, múltiplas sensações impactaram meus sentidos: lâmpadas neon vermelhas, rosas e azuis forneciam uma iluminação fraca às paredes vermelho-sangue do bar, fazendo com que o interior parecesse mais escuro do que a noite lá fora. O ar já estava denso e pesado com o odor de fritura e minha audição logo foi inundada pelo som alto, que reverberava pelas instalações vazias do bar. Parado ao lado da entrada com seu laptop, o DJ Jo Bass (também integrante da BigUp) moldava o clima da noite tocando uma mistura de estilos de música popular haitiana e brasileira, com a paisagem sonora pontuada pelo choque de bolas de bilhar enquanto duas mulheres haitianas jogavam. Em determinado ponto, ele sampleou a clave rítmica de uma música do estilo haitiano raboday, usando-a como transição para uma lambada, significativamente, o mesmo gênero que Prince conceituava como possível ponto de encontro entre a cultura popular brasileira e caribenha.<sup>13</sup>

**Figura 3** – DJ Jo Bass discotecando na entrada da Kay Moline antes do primeiro show.

<sup>13</sup> Dirksen observa a existência de duas formas diferentes de raboday no Haiti: uma tradicional ligada à prática de bandas rara e um estilo de música eletrônica mais novo e acelerado em 4/4 que domina o cenário do Carnaval Haitiano, cuja forma moderna se deve em grande parte ao produtor e beatmaker haitiano G-Dolph (Dirksen, 2020, p. 201; 294, Nota 6).



Fonte: foto do autor (2021)

O show daquela noite era o primeiro “teste” após a chegada da pandemia, e entrada era gratuita. Em seu discurso de abertura, Princeneer afirmou que o show era uma despedida para aqueles que em breve deixariam o Brasil, talvez uma última chance de dançar ao som de uma konpa ao vivo, já que os riscos do trajeto eram amplamente conhecidos por seu público. O pequeno espaço do bar estava lotado com cerca de sessenta pessoas, a maioria haitianos. Alguns brasileiros (brancos, ou pelo menos consideravelmente de pele mais clara) foram recebidos de forma particular por Princeneer, que também saudou a presença de brasileiros na plateia e na banda. Havíamos preparado um repertório de doze músicas para a noite, todas covers de bandas e artistas haitianos famosos como Zenglen, Disip, Tropicana, Zafèm, Nu-Look, Klass, K-dilak, Bedjine. Assim que o som do konpa começou a preencher a pista de dança lotada de Moline, foi possível sentir a atmosfera esquentando, e minha sensação era que eu estava em uma boate em Porto Príncipe. Corpos começaram a balançar elegantemente ao som de hits desconhecidos para os brasileiros, mas claramente íntimos do público haitiano. Casais, tanto haitianos quanto de nacionalidade mista (sempre homem haitiano/mulher brasileira), dançavam juntos, de forma lenta e sensual, dividindo o espaço com dançarinos que balançavam seus corpos individualmente.

A atmosfera lotada e reverberante do bar trouxe muitos problemas de feedback para Nico resolver e estava difícil para os músicos escutarem a si mesmos. Mas o público deu pouca atenção às questões técnicas. Muitos na plateia cantavam e dançavam constantemente lado a lado com os cantores, que também se aventuraram no meio da multidão, dançando e compartilhando seus microfones com alguns de seus compatriotas. A atmosfera de alegria e dança deixava evidente o potencial da trilha sonora familiar em construir, ainda que provisória e

temporariamente, um "lar musical" longe de casa. Como Turino observou a respeito da experiência musical coletiva em comunidades da diáspora, a sincronia sonora e cinestésica entre a banda e o público que eu estava testemunhando revelava "sinais sutis de similaridade abaixo do nível de consciência focal" e uma sensação pulsante de haitianidade que emanava dos "poderosos efeitos somáticos e emocionais" da ligação física provocada pela música e pela dança (2004, p. 18). Tocar com a BigUp naquela noite foi uma maratona musical, já que cada música durava entre dez e quinze minutos, uma manobra executada por meio de longos solos de guitarra de Jojo (e alguns mais curtos meus), repetição de versos e muita interação dos cantores com o público. Apesar do cansaço, após o término do show todos estavam com os claramente felizes com a volta aos palcos, mesmo sem ganhar um tostão.

O show seguinte foi uma experiência completamente diferente, que mais uma vez revelou a precariedade material que afeta a produção musical haitiana no Brasil. Estávamos preparados para uma grande noite: nosso repertório estava mais extenso, a banda melhor preparada. Todos estavam elegantemente vestidos, especialmente Melinda, que usava um vestido brilhante e de cor clara. Depois de descarregar meu equipamento, comprei uma cerveja e ajudei Nico a montar o palco. T-Bass, nosso baixista, se aproximou de mim acompanhado de outro haitiano e me perguntou em crioulo onde o teclado seria colocado. Quando respondi, seu amigo ficou surpreso: tudo era uma tentativa de T-Bass impressionar seu irmão com um brasileiro que falava crioulo. Nico, que estava por perto, também riu. Desta vez, o ingresso para o show custava vinte reais e era cobrado na entrada. A cobrança, todavia, teve um efeito negativo no público, naquela noite apenas uma pequena fração do show anterior.

**Figura 4** – Tony, Nico, El Papo e Jojo no palco da Kay Moline (da esquerda para a direita).



Fonte: foto do autor (2021)



Poucos minutos depois das 21:30, iniciamos o show tocando “San manti”, do grupo haitiano Disip. Tal música pode ser descrita como um konpa “sosyal”,<sup>14</sup> na qual a letra incentiva os haitianos enquanto povo a terem uma conversa franca e séria sobre os dilemas do país, abordando a crescente falta de oportunidades da juventude haitiana, o que leva os haitianos a buscar melhores oportunidades em lugares como Brasil e Chile. Na metade da música, uma sobrecarga elétrica cortou nosso som. Nico correu para reorganizar os cabos de energia, mas depois que retomamos a apresentação, outra falha elétrica interrompeu o show mais uma vez. A apresentação daquela noite estava decididamente complicada: depois de mais algumas músicas, uma das cordas do baixo arrebentou e a apresentação foi interrompida novamente. Enquanto T-Bass trocava as cordas, Jojo liderou a banda em uma versão improvisada de “Istwa” (2005), uma canção lenta do cantor e compositor haitiano BéLO, tentando manter o público envolvido com a performance. A banda parecia cada vez mais ansiosa e decepcionada, um pouco como os cinco jovens presos em um barco saindo do Haiti que são retratados na letra e videoclipe da tocante canção de BéLO. Mas mais do que as interrupções e imprevistos, era claramente o pequeno público que desanimava o grupo naquela última vez em que toquei ao vivo com a BigUp.

O último show da banda foi uma comemoração de Natal na ocupação Tijolinho em 2021, já sem a minha presença. Desde 2022, a banda tenta encontrar um substituto para o Maestro Tony, que está morando no Chile, onde se juntou a outro grupo musical. Quanto ao Twoubanego, ele se apresentou apenas uma vez, em maio de 2022, em um evento privado patrocinado pela Bakara Rhum, uma empresa de bebidas haitiana. No início de 2023, o comentário de Princeneer sobre a situação da banda continuou a evidenciar o forte efeito do êxodo haitiano:

(Suspiro) Ah, o BigUp parou, virtualmente. Parou, realmente parou. O Maestro Tony está no Chile, outras pessoas viajaram, fizeram o mesmo caminho: Zykós, Oba, Lucko, “Cabelo”, ele está no México. Quem está aqui: eu, Ti Grimo, Nico, Jovial. El Papo se fué [se foi, falado em espanhol], está na França. Kifny está aqui. Não temos um baterista agora. Jo Bass está aqui, baixista. Faltam duas coisas: um pianista e um baterista. *Se tivéssemos um show agora, teríamos um problema* (grifo meu).

Minha curta passagem pela BigUp coincidiu com sua (até agora) última tentativa expressiva como um grupo musical profissional no Brasil. Como Prince resumiu, o “*djazz kanpe*”: a banda parou. Em uma das cidades mais ricas e cosmopolitas do mundo, os esforços de produção musical da BigUp continuam presos nas teias de precariedade e “provisoriedade ordinária” que estruturam a vida dos migrantes haitianos no Brasil. Sua atuação na criação de espaços para a música

<sup>14</sup> A relação entre música popular e política no Haiti é considerada tão difundida que há uma noção de que é possível contar a história política do Haiti por meio da música, uma vez que “as revoluções políticas e culturais no Haiti frequentemente passaram a ser associadas às suas próprias trilhas sonoras” (Dirksen, 2020, p. 369). A noção de mizik sosyal (música social, em tradução literal) tende a expressar preocupação com atores, causas, eventos ou situações anônimos e generalizados, ao mesmo tempo em que adota uma abordagem coletivista para melhorar a sociedade. (2020, p. 376).

e a cultura haitiana mostra como eles aprenderam, gradualmente, que as oportunidades para vivenciar e publicizar sua própria cultura dependiam quase que unicamente de sua própria iniciativa. Assim como Princeneer, que aprendeu “a dinâmica do país” vendendo cosméticos no transporte público de São Paulo em seus primeiros meses no Brasil: “tem que se virar, certo?”

A frase reveladora de Princeneer em nossa entrevista aponta uma reclamação frequente que ouvi de muitos outros artistas haitianos, os desejos de maior abertura e oportunidades para os migrantes haitianos que produzem cultura e música no Brasil: “Estamos buscando pessoas que possam nos ajudar a seguir em frente. [...] Estamos buscando abertura [*Nap chache ouvèti*].” Durante sua existência, a busca da BigUp por alianças e oportunidades musicais em São Paulo não resultou na construção de conexões duradouras e crescentes dentro da cena musical profissional local. Mesmo minha tentativa de agenciar uma workshop de guitarra focado no estilo konpa com um músico local de considerável inserção no circuito paulistano e especializado na temática da *world music* resultou em um obstáculo: o konpa, como música popular de dança não se encaixava na temática folclórica/tradicional que norteava a atuação de tal músico, sendo comercial e “industrializado” em demazia. E o fato é que meu breve envolvimento com eles, embora muito bem-vindo como uma rara experiência de contato intercultural haitiano-brasileiro por meio da música, também reproduziu a lógica da “provisoriidade ordinária” contra a qual o grupo sempre lutou. Como Princeneer continuou:

E todos que desejam unir esforços conosco, sejam bem-vindos, sejam bem-vindos. E você, nós o consideramos parte da banda, isso nos dá muito prazer. Não gostaríamos [...] que você simplesmente fosse embora e nos abandonasse para sempre.

Mesmo que a banda não seja mais ativa, músicos como Nico ainda tratam de produzir suas próprias oportunidades, de construir seus lares musicais. Desde o final de 2023, ele abriu o Nico's Bar na antiga sala de ensaio do BigUp. Lá, ele vende bebidas para os moradores da ocupação e visitantes, embalado pelo som de constante de hits de konpa haitiano e de estilos variados de música popular brasileira. De vez em quando, aos domingos, ele pega o seu contrabaixo elétrico e reúne alguns amigos haitianos para brincar, tocando música para se divertir e, quem sabe, embalar a dança dos frequentadores de seu bar. Escondido dentro do Little Brick, o sabor caribenho do konpa continua.

## 6. Conclusões

Em obra sobre os fazeres musicais de migrantes em ambientes urbanos, Derek Pardue (2023) destaca a crescente relevância dos migrantes como “atores fundamentais na constituição sonora da cidade”, observando que suas agências e criações sonoras testemunham o “processo complexo de criação de uma presença

na cidade” (2023, p. 2). Conforme avançado por Chalcraft e Hikiji em relação a músicos migrantes africanos em São Paulo, os esforços de produção musical de artistas haitianos também assumem grande relevância como uma “maneira de produzir localidades” (2018, p.473), nos quais o fazer musical emerge como uma “bússola sônica” que orienta sujeitos diaspóricos, ajudando-os a se localizarem e se posicionarem em novas geografias físicas, sociais e culturais (McAlister, 2011). No entanto, apesar de sua inegável importância para os “eventos de construção de comunidade” e “rituais de retorno” (Averill, 1994, p.262) da diáspora haitiana no Brasil, esses espaços de produção musical permanecem invisíveis para a sociedade brasileira, uma situação que nos leva a observar como o contexto pode condicionar a promoção de diferentes cultura de forma distinta (Yúdice, 2003), especialmente na comparação com alguns músicos da diáspora criativa africana na cidade.

Um dentre tantos, o caso da BigUp oferece exemplos de quão difícil pode ser para um grupo musical formado por migrantes haitianos simplesmente manter uma continuidade produtiva, mesmo vivendo na megalópole mais rica e culturalmente diversa do Brasil. Conciliando seu trabalho musical entre rotinas exaustivas e as grandes distâncias entre trabalho, casa e local de ensaio, os músicos da BigUp fizeram esforços gigantescos para manter o projeto vivo durante o contexto particularmente desafiador de um êxodo crescente de haitianos do Brasil e da pandemia de Covid-19. Ao participar da última temporada da BigUp, pude testemunhar a intensa dedicação de todos em não só buscar realizar seus sonhos pessoais mas em fornecer à comunidade haitiana oportunidades de entretenimento “de sua própria cultura”, como disse Prince. Nessa busca, minha presença como músico e pesquisador brasileiro tocando com o grupo e a proposta musical hibridizante do konpanejo foram prismas para perceber o desejo da BigUp de cativar um público brasileiro com base em visões de proximidade musical e cultural, indícios que evidenciam a conceituação de práticas expressivas como a música como formas de fomentar diálogos e encontros interculturais entre haitianos e brasileiros.

Com o presente artigo, busquei oferecer uma análise introdutória dos esforços de produção musical haitiana como um exemplo da mobilização da cultura como recurso (Yúdice 2003), demonstrando como os migrantes haitianos se envolvem ativamente com a cultura local e nacional, buscando abrir caminhos na tentativa de conquistar espaço para si mesmos como produtores de cultura, ao mesmo tempo em que mantêm e mobilizam suas raízes e capital cultural haitianos, caribenhos e afrodiaspóricos. A despeito de seu contínuo e relevante esforço de empreendedorismo cultural através da música, os migrantes haitianos de forma geral continuam sendo contribuintes pouco reconhecidos na divisão do trabalho cultural do Brasil (Yúdice, 2003, p. 8), e sua busca por maior presença e pertencimento – realizada através dos sons de sua música – revela-se até o momento infrutífera para além dos limites da diáspora haitiana. Mesmo que Chalcraft e Hikiji notem mudanças positivas nos últimos anos, pode-se observar que a entrada em tal cena de “músicas do mundo” parece ainda ser de difícil acesso

para artistas haitianos vivendo na Pauliceia Desvairada, uma cidade cujos ouvidos – se não os olhos – permanecem majoritariamente fechados para a produção musical haitiana.

## Referências

AUDEBERT, Cédric. The Recent Geodynamics of Haitian Migration in the Americas: Refugees or Economic Migrants?. *Revista Brasileira de Estudos de População*, n.34, vol.1, p. 55 - 71, 2017.

AUDEBERT, Cédric; JOSEPH, Handerson. *El sistema migratorio haitiano en américa del sur: Nuevos desarrollos y nuevos planteamientos*. Buenos Aires: Clacso, 2022. Disponível em: <<https://www.clacso.org/wp-content/uploads/2022/11/El-sistema-migratorio-haitiano.pdf>>. Acesso em 15 mai. 2025.

AVERILL, Gage. 'Mezanmi, kouman kou ye? My friends, how are you?': Musical constructions of the Haitian transnation. *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, Toronto, n.3, vol. 3, p. 253 - 271, 1994. Disponível em: <<https://doi.org/10.1353/dsp.1994.0015>>. Acesso em 15 mai. 2025.

AVERILL, Gage. *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*, n.32, vol.2, p. 167 - 182, 2006. <https://doi.org/10.1080/13691830500487266>

CALDEIRA, Teresa. *City of walls: Crime, segregation, and citizenship in São Paulo*. Berkeley: University of California Press, 2000. <<https://doi.org/10.1525/9780520341593>>

CHALCRAFT, Jasper; HIKIJI, Rose Satiko. Opening eyes through ears: African migrants' musicking in São Paulo. In: REILY, Suzel; BRUCHER, Katherine (Orgs.), *The Routledge companion to the study of local musicking*. New York: Routledge, 2018, p. 473 - 486.

CHALCRAFT, Jasper; HIKIJI, Rose Satiko. Gringos, nômades, pretos – políticas do musicar africano em São Paulo. *Revista Antropologia*, São Paulo, n.65, vol. 2, p. 1 - 19, 2022.

COGO, Denise. Haitianos no Brasil: Comunicação e interação em redes migratórias transnacionais. *Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación*, n.125, p. 23 - 32, 2014.

DIEHL, Fernando. O processo de formação do estereótipo dos imigrantes haitianos em Lajeado, Rio Grande do Sul. *Périplos: Revista de Estudos sobre Migrações*, n.1, vol.1, p. 107 - 117, 2017.

DIRKSEN, Rebecca. *After the dance, the drum is heavy: Carnival, politics, and musical engagement in Haiti*. New York: Oxford University Press, 2020. <<https://doi.org/10.1093/oso/9780190928056.001.0001>>

FAUSTINO, Deivison; OLIVEIRA, Leila Maria de. Xeno-racismo ou xenofobia racializada? Problematizando a hospitalidade seletiva aos estrangeiros no Brasil. *REMHU: Revista Interdisciplinar da Mobilidade Humana*, n.29, vol.63, p. 193 - 210, 2022. Disponível em: <<https://doi:10.1590/1980-85852503880006312/>>. Acesso em 15 mai. 2025.

FERNANDES, Caio; PACHI, Priscila. A 'provisoriidade ordinária' no cotidiano de imigrantes em São Paulo. *Cadernos De Campo (Araraquara)*, n.30, p. 123 - 152, 2021. Disponível em: <<https://doi:10.47284/2359-2419.2021.30.123152>>. Acesso em 15 mai. 2025.

GLICK-SCHILLER, Nina; FOURON, Georges. Everywhere we go, we are in danger: Ti Manno and the emergence of a Haitian transnational identity. *American Ethnologist*, n.17, vol.2, p. 329 - 347, 1990. <<https://doi:10.1525/ae.1990.17.2.02a00080>>. Acesso em 15 mai. 2025.

HINOJOSA, Miguel; CASTILLO, Jaime; DE HAYMES, María. International migration in the Central and North American regions in the Covid-19 pandemic context. *Journal of Poverty*, n.25, vol.7, p. 582 - 97, 2021.

JOSEPH, Handerson. *Diaspora: As Dinâmicas da Mobilidade Haitiana no Brasil, no Suriname e na Guiana Francesa*. 2015. Tese (Doutorado, Antropologia), Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

MANUEL, Peter; LARGEY, Michael. *Caribbean currents: Caribbean music from rumba to reggae* (2a ed). Philadelphia: Temple University Press, 2016.

MASON, Kevin. *Counternarratives of the diaspora: Haitian musical performance in world beat markets*. 2012. Dissertação (Mestrado, Etnomusicologia). University of Miami, Miami, 2012. Disponível em: <<https://scholarship.miami.edu/esploro/outputs/graduate/Counternarratives-of-the-Diaspora-Haitian-Musical/991031447750702976>>. Acesso em 15 mai. 2025.

MCALISTER, Elizabeth. Listening for geographies: Music as sonic compass pointing towards African and Christian diasporic horizons in the Caribbean. In: JACKSON, Regine (Org.). *Geographies of the Haitian diaspora*, p. 237 - 258. London: Routledge, 2011.

MEINHOF, Ulrike; GLICK-SCHILLER, Nina. Singing a New Song? Transnational Migration, Methodological Nationalism and Cosmopolitan Perspectives. *Music and arts in action*, n.3, vol.3, p. 21 - 39, 2011.

MIRAGLIA, Peter. *The invisible migrants of the Darién gap: Evolving immigration routes in the Americas*. Relatório COHA, 2016. Disponível em: <<https://coha.org/the-invisible-migrants-of-the-darien-gap-evolving-immigration-routes-in-the-americas/>>. Acesso 14 jun. 2024.

MONTINARD, Mélanie. Pran wout la: Expériences et dynamiques de la mobilité haïtienne. *Vibrant: Virtual Brazilian Anthropology*, n.17, p. 1 - 22, 2020.

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts* (2ª ed.). Urbana: University of Illinois Press, 2005.

NUNES, Rosana Barbosa. Immigration, xenophobia and the whitening of the Brazilian population. *Journal of Transatlantic Studies*, n.2, vol.1, [. 59 - 74, 2004.

PACHI, Priscila. A imigração haitiana e as mudanças no espaço urbano da cidade de São Paulo. *Ideias*, n.11, p. 1 – 29, 2020. <<https://doi:10.20396/ideias.v11i0.8658449>>

PARDUE, Derek. Sensorial belonging and urban migration: An introduction to sonic signatures. In: PARDUE, Derek; KENNY, Alibhe; STEELE, Katherine (Orgs.). *Sonic signatures: Music, migration and the city at night*, p. 1 – 16, 2023. Bristol: Intellect Books <<https://doi:10.2307/jj.3485536.4>>

PIMENTEL, Marília; COTINGUIBA, Geraldo. Wout, raketè, fwontyè, anpil mizè: Reflexões sobre os limites da alteridade em relação à imigração haitiana para o Brasil. *Universitas: Relações Internacionais*, n.12, vol.1, p. 73 - 86, 2014.

SÁ, Miguel Barbosa de. *Haitianismo: Colonialidade e biopoder no discurso político brasileiro*. 2019. Tese (Doutorado, Relações Internacionais) PUCRS-RJ, 2019. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/37787/37787.PDF>>. Acesso em 15 mai. 2025.

SANTOS, Caetano Maschio. “Nap chache ouvèti” (We’re seeking openness): translation, production and songwriting amongst Haitian artists in Brazil. Tese (Doutorado, Música) University of Oxford. 2024a. Disponível em: <<https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:f3c3389d-2c05-468d-8e54-7f5830d640df>>. Acesso em 17 jul. 2025.

\_\_\_\_\_. Haitian musical activism in Brazil during the Covid-19 pandemic: engaging SARS-Cov2 and racialized regimes of mobility through song. *Ethnomusicology Forum*, n.33, vol. 2–3, p. 182–201, 2024b. <https://doi.org/10.1080/17411912.2025.2466987>

SANTOS, William; PARDUE, Derek. Interlude 1: How ‘free’ is the Free Africa festival? In: PARDUE, Derek; KENNY, Alibhe; STEELE, Katherine (Orgs.), *Sonic signatures: Music, migration and the city at night*, p. 54 – 64, 2023. Bristol: Intellect Books. <<https://doi:10.2307/jj.3485536.7>>

SOARES, Claudete; ANDREOLA, Neuri. Branquitude e representações sobre imigrantes haitianos no oeste catarinense. *Temáticas*, n.25, vol.49, p. 85 - 114, 2017.

STOKES, Martin. Music and the global order. *Annual Review of Anthropology*, n. 33, vol. 1, p. 47 – 72, 2004. <https://doi:10.1146/annurev.anthro.33.070203.143916>

SPIVAK, Gayatri. Subaltern Studies: Deconstructing Historiography? In: Donna LANDRY, Donna; MACLEAN, Gerald. *The Spivak Reader*, p. 203 - 237. Londres: Routledge, 1996.

TURINO, Thomas. *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*. 1st ed. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

TURINO, Thomas. Introduction. In: TURINO, Thomas & LEA, James (Orgs.). *Identity and the arts in diaspora communities*. Warren, Michigan: Harmonie Park Press, p. 3 – 20, 2004.

YÚDICE, George. *The expediency of culture: Uses of culture in the global era*. Durham: Duke University Press, 2003.