

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

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM MÚSICA

**CONSTRUINDO PROJETOS NA MOBILIDADE: PRÁTICAS MUSICAIS E
EXPERIÊNCIA MIGRATÓRIA ENTRE SENEGALESES E GANESES NO
RIO GRANDE DO SUL**

Kelvin Venturin

**Porto Alegre
Março de 2020**

Kelvin Venturin

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música. Área de concentração: Musicologia/Etnomusicologia.

Orientação: Profa. Dra. Maria Elizabeth Lucas

**Porto Alegre
Março de 2020**

CIP - Catalogação na Publicação

venturin, kelvin
Construindo Projetos na Mobilidade: práticas
musicais e experiência migratória entre senegaleses e
ganeses no Rio Grande do Sul / kelvin venturin. --
2020.
153 f.
Orientadora: Maria Elizabeth da Silva Lucas.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2020.

1. Etnomusicologia. 2. Imigração. 3. Senegaleses.
4. Ganeses. 5. Rio Grande do Sul. I. Elizabeth da
Silva Lucas, Maria, orient. II. Título.

Kelvin Venturin

**CONSTRUINDO PROJETOS NA MOBILIDADE: PRÁTICAS MUSICAIS E
EXPERIÊNCIA MIGRATÓRIA ENTRE SENEGALESES E GANESES NO
RIO GRANDE DO SUL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul
como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre
em Música. Área de concentração:
Musicologia/Etnomusicologia.

Dissertação defendida e aprovada em: 5 de março de 2020.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Leonardo Cardoso de Cardoso (TAMU)

Prof. Dr. Roberto Rodolfo Georg Uebel (ESPM-POA)

Profa. Dra. Marília Raquel Albornoz Stein (UFRGS)

Profa. Dra. Maria Elizabeth da Silva Lucas (UFRGS)
Orientadora

*A todas as pessoas que se deslocam de um lugar
ao outro na busca por melhores oportunidades,
novas experiências, abertas ao encontro e às
trocas, no exercício da mobilidade que nos
compõe como um todo.*

AGRADECIMENTOS

À minha companheira Yara Pagno pelo apoio incondicional, por compreender as minhas ausências, pelo amparo em momentos difíceis e também nos de conquistas.

Ao meu avô José Narciso Pagno Mascarello, que mesmo nunca tendo saído do estado do Rio Grande do Sul e vivido quase toda a sua vida no pequeno município de Antônio Prado, me ensinou valores que sempre carregarei comigo em minhas relações com o mundo.

À minha orientadora Profa. Dra. Maria Elizabeth Lucas por me acompanhar nessa caminhada de formação como etnomusicólogo com suas valiosas sugestões, leituras, provocações construtivas e pelos saberes transmitidos.

Aos Profs. Drs. Leonardo Cardoso, Roberto Uebel e à profa. Dra. Marília Stein que integraram a banca de defesa deste trabalho, por suas leituras precisas e sugestões a esta dissertação.

Às Profas. Dras. Luciana Prass e Marília Raquel Albornoz Stein pela iniciação ainda na graduação no campo da Etnomusicologia e por terem me mostrado que a música se refere a dimensões muito mais amplas que apenas seus sons.

Ao Prof. Dr. Reginaldo Gil Braga e à Profa Dra. Luciana Del Ben pelas discussões produtivas e trocas de conhecimentos no âmbito das disciplinas durante o Mestrado.

À Profa. Dra. Luana Zambiazzi dos Santos e aos colegas Oscar Giovanni Martinez, Paloma Palau Valderrama e Rafael Branquinho Abdala Norberto, no âmbito do grupo de estudos musicais GEM/UFRGS, pelas valiosas reflexões e auxílio na construção e desenvolvimento desse projeto de pesquisa.

Aos colegas do mestrado Bruno Nascimento, Gabriela Nascimento e Genaina Lemes da Silva por esses dois anos em que juntos compartilhamos ideias, conhecimentos, angústias, alegrias e descobertas.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, pelos recursos, por meio de uma bolsa de mestrado, que tornaram possível a realização deste trabalho.

Ao PPGMus da UFRGS e à Pró-Reitoria de Pós-Graduação da UFRGS, pelo apoio financeiro à minha participação em congressos onde apresentei versões preliminares dessa pesquisa em forma de artigos e comunicações orais.

Aos pesquisadores(as) Gana Ndiaye, Maria do Carmo dos Santos Gonçalves, Juliana Rossa e Cristiano Barrero pelos encontros e trocas ao compartilharmos um mesmo campo.

Ao amigo Lamine Kamara pelo carinho e por partilhar comigo as suas experiências de mobilidade e histórias de vida em nossos encontros em Antônio Prado.

À Associação dos Senegaleses de Porto Alegre, na pessoa de Mor Ndiaye, Bamba Toure, Omar Mourid e Macodou Seye, e à Associação dos Senegaleses de Caxias do Sul, na pessoa de Abdou Lahat Ndiaye, por me acolherem e me ensinarem o verdadeiro significado da Teranga.

Aos amigos e amigas que fiz em campo Aguiomar Prescinda, Abdul Razak, Birane Mbaye,

Demba Kappo Nabibambiste, Fallou Kara, Gabriel Goldmeier, Gabriel Silva Curimbeiro, Hassam, Idrissa Sy, Kòmandan Kòbòy, Loua Pacon, Makhtar Diop, Mo Diop, Modou Faye, Ndiaye Mathurin, Negra Jaque, Negro Moura, Roberta Simon, Tónico de Ogum, Vito, Oussey Fall Aw, Khadim Diop, Mor Niang, Silas Badame, Cher Cheikh, Binetou Gueye, Clara Garbin, Sow Boubacar, Ansoumana Cisee, Lamine Mbaye, Abou Bamaba Kara, Roberto Ribeiro, Vanessa Carraro, Ìdòwú Akínrúfí, Lovania Gauer, Helen dos Santos, Rubia, Nino, Gisele Santos, Idy Boye, Lopanty Kalass, Ibrahima Danfakha, Omar Ba, Narrador Kanhanga e Rejane Martins.

Aos rappers, Djs e produtores Aj04, Dj Mister da XV, Leandro Montiel, Maicon RM, D'lock, LeeJay e Sdogg.

Aos colaboradores de pesquisa Amed Mbaye, Dame Ndiaye, Mouhamed Aw, Mustapha Ibrahim, Ousmane Diaby, Pape Saliou Camara e Sulemana Nero Jajah Adamu por me receberem e me permitirem fazer parte de suas vidas, projetos musicais e práticas musicais e por compartilharem comigo seus saberes. Sem vocês este trabalho de pesquisa não teria sido possível.

Finalmente, a todas as pessoas que chegaram ao Brasil em busca dos seus sonhos, objetivos e projetos.

RESUMO

Entre 2010 e 2015 uma série de questões geopolíticas, dentre elas a inserção estratégica do Brasil no cenário internacional durante a primeira década do século XXI, o crescimento socioeconômico brasileiro até 2015 e o endurecimento das políticas migratórias de países historicamente receptores desses fluxos, atraíram imigrantes da África Ocidental, sobretudo senegaleses, mas também ganeses, nigerianos, beninenses, marfinenses, entre outros grupos para o Brasil. O Estado do Rio Grande do Sul, seja em sua capital Porto Alegre, ou em cidades industrializadas ao norte do estado, como Caxias do Sul e Passo Fundo, viu um aumento significativo dessa presença africana na região. Mas não são só as pessoas que migram, práticas sonoro-musicais também cruzam as fronteiras grafadas na memória, nos movimentos dos corpos, no canto e na dança desses sujeitos migrantes e, nesse processo, são profundamente marcadas pelas relações sociais, desafios e constrangimentos impostos pelos contextos onde se estabelecem. A literatura etnomusicológica frequentemente enfatiza as transformações que os sujeitos em contextos de mobilidade experienciam através dos encontros interculturais. Por meio de uma pesquisa etnográfica multissituada e colaborativa junto a rappers, percussionistas, cantores, compositores e dançarinos senegaleses e ganeses nas cidades de Porto Alegre, Caxias do Sul e Passo Fundo, parte dessa rede musical de migrantes que eu identifiquei e que acompanhei participando de ensaios, aulas, apresentações, gravações e das vidas cotidianas desses sujeitos, essa dissertação explora os processos criativos, discursos e projetos por meio dos quais esses sujeitos agenciam suas práticas musicais. Meu argumento é que a retomada de um fazer musical na mobilidade implica em uma série de negociações implícitas às relações interculturais. A pesquisa mostrou que, através do estabelecimento de redes e alianças por meio do fazer musical, esses sujeitos lidam com as necessidades sociais, restrições e condições de suas novas realidades traçando estratégias de mobilidade, inserção e posicionamento político.

Palavras-chave: Etnomusicologia; imigração; senegaleses; ganeses; Rio Grande do Sul.

ABSTRACT

Between 2010 and 2015, a series of geopolitical issues, among them are the strategic insertion of Brazil in the international scenario during the first decade of the 21st century, the Brazilian socioeconomic growth until 2015 and the hardening of the migratory policies in countries that were historically the destinations of these flows, attracted immigrants from West Africa, especially Senegalese, but also Ghanaians, Nigerians, Beninans, Ivorians, among other groups to Brazil. The state of Rio Grande do Sul, whether in its capital Porto Alegre, or in industrialized cities in the north of the state, like Caxias do Sul and Passo Fundo, saw a significant increase in this African presence in the region. But it is not only the people who migrate, musical practices and sounds also cross the borders inscribed in the memory, in the movements of the bodies, in the voice and dance of these migrants and, in this process, they are deeply marked by social relations, challenges and constraints imposed by the contexts in which they settle. The ethnomusicological literature often emphasizes the transformations that people in contexts of mobility experience through intercultural encounters. By means of a multisituated and collaborative ethnographic research with Senegalese and Ghanaian rappers, percussionists, singers, composers and dancers in the cities of Porto Alegre, Caxias do Sul and Passo Fundo, part of this music network of migrants that I identified and followed participating in rehearsals, classes, presentations, recordings and in their daily lives, this dissertation explores the creative processes, discourses and projects through which these subjects manage their musical practices. My argument is that the resumption of musical activity in mobility implies a series of negotiations implicit to the intercultural relations. The research showed that, through the establishment of networks and alliances by music making, these subjects deal with the social needs, restrictions and conditions of their new realities by designing strategies of mobility, insertion and political positioning.

Keywords: Ethnomusicology; immigration; Senegalese; Ghanaians; Rio Grande do Sul.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – Primeira reunião de organização do evento cultural em 08/03/2017 (p.31)
- Figura 2 – Panfleto de divulgação do evento “Sunu Gastronomia” (p.32)
- Figura 3 – *Sabar África* apresentando-se no evento “Sunu Gastronomia” de 21/05/2017. Da esquerda para a direita: Mustapha, Adames, Modou, Sulemana e Birane (p.36)
- Figura 4 – Público e performers ocupando juntos o palco no evento “Sunu Gastronomia” (p.38)
- Figura 5 – Dame trabalhando em sua residência no Brasil (p.50)
- Figura 6 – Mustapha, que se encontra mais afastado, Sulemana e Abdul seguindo em direção ao ensaio em uma praça na região central Caxias do Sul (p.53)
- Figura 7 – *Sabar África* na primeira noite do 11º *Mississippi Delta Blues Festival*. Da esquerda para a direita: Birane, Abdul, Tonico, Mustapha, Dame, Billy, Sulemana, Demba e Gabriel (p.65)
- Figura 8 – *Sabar África* na segunda noite do 11º *Mississippi Delta Blues Festival*. Da esquerda para a direita: Mustapha, Birane, Gabriel e Dame (p.70)
- Figura 9 – Capa do single “Senegal” na plataforma de streaming Spotify (p.77)
- Figura 10 – AJ04 e Mr Wzeu no home studio da OnRecordz (p.90)
- Figura 11 – Mr Wzeu no palco da Virada Sustentável (p.96)
- Figura 12 – Mr Wzeu no Festival Africanidades (p.100)
- Figura 13 – Mouhamed Aw em uma de suas apresentações em Caxias do Sul (p.107)
- Figura 14 – Pape e eu na praça da Gare em Passo Fundo (p.114)
- Figura 15 – Amed Mbaye, no centro, em uma das apresentações do *África Show Music*, em Passo Fundo, durante o XIII Festival Internacional de Folclore de 2016 (p.118)
- Figura 16 – Lamine e Amed Mbaye durante a minha passagem por Passo Fundo (p.120)
- Figura 17 – Pape com seu *djembe* preparando-se para a sua apresentação em La Paz, na Bolívia, junto ao grupo “Tigres da África” em setembro de 2019. Na direita um dos tambores do *sabar* chamado *nder* (p.125)
- Figura 18 – Primeira formação do *Sabar África*, quando ainda se chamava *Tam Tam África*. Mouhamed Aw (Ameth) no centro e Dame Ndiaye no canto esquerdo em uma apresentação no ano de 2013 (p.133)
- Figura 19 – Mouhamed Aw em uma apresentação no ano de 2018 (p.133)
- Figura 20 – Mr Wzeu na Virada Sustentável, em 07/04/2019 (p.134)
- Figura 21 – Mr Wzeu no festival que denominou Africanidades, em 03/11/2019, junto com Maicon RM e DJ Mister da XV (p.134)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 Encontrando o Senegal no Rio Grande do Sul	25
1.1 Do Paladar aos Ouvidos.....	31
1.2 Práticas Musicais como <i>Nexus</i> e Rede.....	39
2 Na Trilha das Práticas Musicais de Migrantes	44
2.1 Caxias do Sul, um Destino Migratório.....	44
2.2 “Somos Migrantes em Uma Cidade de Imigrantes”.....	46
2.3 Reposicionando uma Prática Musical na Mobilidade.....	50
2.4 De Acra para Caxias do Sul.....	56
2.5 Entre os Tambores do <i>Sabar África</i> em um Festival de <i>Blues</i>	61
3 “Mixagens no Campo”	72
3.1 Fazendo Parte do Mundo em Movimento.....	77
3.2 Hip-Hop na Conexão Dakar/Porto Alegre.....	81
3.3 Construindo Novas Redes, Acionando Antigas.....	89
3.4 Retornando aos Palcos com Wzeu.....	92
3.5 Festival Africanidades: Materializando Redes de Alianças.....	96
4 Expressividades Musicais de Migrantes no Norte do RS	101
4.1 “Sons que Vêm da Serra”.....	103
4.2 Entre Chegadas e Partidas.....	110
4.3 Práticas Musicais dos Senegaleses em Passo Fundo.....	112
4.4 Estabelecendo Caminhos de Mobilidade Através das Práticas Musicais.....	121
5 Nexos, Projetos e Metamorfoses	126
5.1 Performatizando a “Nação” nos Palcos da Mobilidade.....	135
CONSIDERAÇÕES FINAIS	141
GLOSSÁRIO	145
REFERÊNCIAS	147

INTRODUÇÃO

Este é um estudo etnomusicológico acerca dos projetos e práticas musicais de senegaleses e ganeses no Rio Grande do Sul o qual fundamentei em minha experiência etnográfica participativa nas cidades de Caxias do Sul, Passo Fundo e Porto Alegre, entre os anos de 2017 e 2019. No percurso entre estas localidades, estive envolvido com as associações de senegaleses, em seus eventos culturais e religiosos, e junto a rappers, percussionistas, cantores, compositores e dançarinos, participando e colaborando em ensaios, aulas, apresentações, gravações e de suas vidas cotidianas, com todas as suas sensibilidades, desafios e dificuldades relacionadas à migração e ao deslocamento.

Nesta dissertação procurei explorar os processos criativos, discursos e projetos ligados a essas práticas musicais para entender como, através desse fazer musical, eles negociavam os seus diferentes pertencimentos, identidades, objetivos e lidavam com as necessidades sociais, restrições e condições de suas vidas no Brasil. A etnografia dessa experiência abraçou a diversidade das realidades migrantes a que tive acesso para compreender as complexidades desses diversos pertencimentos, cenas sociais e histórias pessoais que se desenrolavam nos contextos de mobilidade do extremo sul do país. Este estudo também se interessou em pensar como esses sujeitos circulavam pelos cenários culturais urbanos dessas cidades e estabeleciam redes e alianças que tencionavam, nesse processo, as narrativas hegemônicas da região. Em última instância explorei como por vezes os projetos migratórios e musicais desses sujeitos apresentavam fronteiras um tanto borradas no sentido de que por meio desse fazer musical garantiam um direito a mobilidade e contornavam os mecanismos seletivos de controle dos Estados Nacionais.

Ao assumir uma posição participativa e colaborativa busquei auxiliar nos projetos musicais dos meus interlocutores e me manter atento às suas histórias de vida, percepções e interpretações a respeito do seu fazer musical e de suas realidades para contribuir desde a etnomusicologia com uma escuta das relações sonoro-musicais ligadas ao fenômeno da migração do oeste africano para o Brasil.

Do encontro com o universo da pesquisa

Quando me mudei para Porto Alegre em 2013 para cursar o Bacharelado em música, com ênfase em música popular, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), não fazia ideia de que a música poderia se referir a algo mais do que ela mesma. Eu vinha de uma pequena cidade chamada Antônio Prado, de pouco mais de 13.000 habitantes localizada no

nordeste do Rio Grande do Sul. Uma cidade que nasce de uma colônia de imigrantes italianos no final do século XIX e que se orgulha de forma potente desse legado. Até então me dedicava somente à prática do instrumento bateria, sendo ela o meu único acesso ao universo musical como eu o imaginava.

A graduação não me forneceu apenas um treinamento musical, que era o que eu inicialmente buscava, mas também ferramentas críticas de reflexão sobre o fazer musical que me possibilitaram perceber que a música, ou melhor, as práticas musicais, envolviam muito mais coisas do que apenas seus sons e compreendiam dimensões muito mais amplas do que as circunscritas pela sua definição ocidental hegemônica.

Foi em algum momento no decorrer do ano de 2016, enquanto me empenhava na construção de um trabalho monográfico de conclusão de curso, que me deparei com esse recente fluxo migratório sobretudo através do cenário da venda informal de produtos por senegaleses que se construía já a algum tempo na região central da cidade de Porto Alegre. Me recordo que foi nesse mesmo período que cometi a gafe que muitos brasileiros cometiam ao perceberem e se dirigirem aqueles vendedores como haitianos, um imaginário que havia sido alimentado pelo senso comum e pela mídia que já a alguns anos noticiava a chegada de imigrantes haitianos no Estado. No Brasil, a chegada desses sujeitos e sua visibilidade pela cor da pele, negra, foi marcada por uma exposição midiática excessiva baseada no sensacionalismo e humanismo midiático, característico da imprensa brasileira, e pela intensificação dos episódios de xenofobia e aversão aos imigrantes (UEBEL, 2018, p. 372), tanto em função da prática racista existente no Brasil (MATTOS, 2016) quanto por essa exposição midiática exagerada. Bastou apenas uma conversa com um desses vendedores, em meio aos meus trânsitos diários entre a faculdade e minha residência, para que esse mal-entendido se resolvesse e desse lugar a um universo de possibilidades, interesse e respeito relacionados à imigração do oeste da África para o Brasil e, em especial, de sujeitos vindos do Senegal e de Gana.

O relacionamento com a comunidade senegalesa na região iniciou com a minha participação como voluntário na organização de eventos culturais pela Associação dos Senegaleses de Porto Alegre e em celebrações religiosas muçulmanas murides dessa mesma comunidade na capital do Estado. Essa entrada em campo não foi algo tão desafiador, pelo menos não no início, pois se estabeleceu em consonância com o projeto da associação cujo objetivo era atrair voluntários para auxiliarem nessa tarefa de mediação com a sociedade local e o meu vínculo à universidade como um estudante-acadêmico interessado em seguir um projeto de pesquisa na temática das migrações, tratando desses encontros interculturais pela chave das relações e práticas sonoro-musicais, era bem visto pelos meus interlocutores da

associação. Conforme a minha rede de contatos foi aumentando, fui aos poucos conhecendo e sendo apresentado àqueles sujeitos que estavam ligados às práticas musicais no estado, seja assistindo suas apresentações nesses eventos culturais ou por meio de indicações feitas por esses amigos em campo que naquelas alturas já estavam cientes da minha temática de pesquisa.

Se essa entrada no universo migrante senegalês em Porto Alegre, a princípio, não percebia grandes desafios metodológicos, a continuidade desse trabalho de campo, agora multissituado, do estabelecimento de uma relação de confiança, reciprocidade e de superação da barreira linguística, à medida que muitos dos meus interlocutores não dominavam ainda tão bem o português e nossas conversas necessariamente lidavam com uma série de traduções culturais mútuas, de fato representou um desafio muito maior. Por outro lado, eu era músico, percussionista e, portanto, tínhamos pontos e interesses em comum apesar das diferentes perspectivas em relação ao fazer musical. Ao passo que os visitava em suas residências ou em almoços em seus pontos de venda, e que percebiam o meu real interesse por suas práticas musicais e minha disposição em colaborar ou auxiliar em qualquer sorte de demandas que estivessem ao meu alcance, estabelecemos uma relação de confiança e alguns deles se tornaram inclusive bastante próximos na medida em que suas histórias de vida, experiências migratórias e projetos musicais, os quais são tecidos nesse texto, foram os elementos que tornaram possível este estudo.

A minha participação em um vídeo clipe de rap de um dos meus colaboradores, o qual circulou pelas redes migrantes, ajudou a fortalecer essa relação de confiança e colaboração ao passo que eu passei a ser conhecido também como o “músico porto-alegrense do clipe Senegal”. Além de já ser um rosto conhecido, sempre presente em eventos culturais, religiosos, apresentações ou em encontros cotidianos, a participação nesse clip contribuiu para com que eu fosse visto, de fato, como uma pessoa em quem se podia confiar. Essas questões me faziam revisitar as discussões tidas na disciplina de “Métodos e Técnicas de Pesquisa em Etnomusicologia” a respeito das responsabilidades éticas que assumimos em campo com as pessoas com que nos relacionamos e com os universos que elas nos revelam e nos confiam.

Dos estudos sobre a imigração senegalesa e ganesa no RS

A imigração de senegaleses e ganeses não são fenômenos inéditos, na verdade estas populações já possuem um longo histórico de deslocamento tanto dentro do continente africano como em direção aos países do Oeste da Europa e da América do Norte (Estados Unidos e Canadá), a partir das décadas de 1970 e 1980, em busca de melhores condições econômicas

(CHARRY, 2012, p. 34; DIOUF, 2000, p. 691-692; NIESWAND, 2008, p. 29; SHAUERT, 2015, p. 3). A entrada e consolidação do Brasil como um destino migratório a partir de 2010 na América Latina ao lado da Argentina, país que já vinha recebendo senegaleses desde os anos de 1990, de fato foi algo novo.

A dissertação de mestrado de Roberto Rodolfo Georg Uebel (2015), na área das ciências geográficas, é um dos estudos pioneiros a tratar dessa posição que o Brasil e o Rio Grande do Sul assumiram como receptores de imigrantes. Nela, Uebel analisa os fluxos migratórios de haitianos e senegaleses em direção ao estado com suas redes, rotas, perfis, motivações e desafios no contexto brasileiro e sul-rio-grandense. O estudo conta também com uma pesquisa de campo em lugares-chave ao longo das rotas tomadas por esses sujeitos, desde o ingresso deles no Brasil até a sua distribuição espacial pelo estado do Rio Grande do Sul e, apesar de tratar especificamente dessas duas nacionalidades que se colocavam como os principais atores nesse fluxo migratório, apresenta informações de outros grupos, como os ganeses com suas próprias redes e caminhos de mobilidade, fazendo também uma análise do contingente migratório brasileiro e do estado em relação as nacionalidades e continentes de origem.

Em sua tese de doutorado Uebel (2018) continua essas discussões sobre os cenários recentes de mobilidade global no recorte específico do contexto brasileiro entre 2003 e 2016, período em que o país recebeu mais de 1 milhão de imigrantes oriundos de todos os continentes, os quais enxergavam no Brasil perspectivas positivas de estabilidade social, política e econômica. Uebel explora as questões envolvidas no processo de imigração de latino-americanos e oeste-africanos para o Brasil durante os governos de esquerda de Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff relacionados principalmente com uma política de inserção estratégica nesses dois continentes.

Continuando na esteira dos trabalhos que abriram esse campo de pesquisa no estado estão os estudos de Vania Beatriz Merlotti Herédia, que já há longa data vem pesquisando as dinâmicas migratórias da região desde uma perspectiva histórica e sociológica. O livro organizado por ela “Migrações Internacionais: o caso dos senegaleses no sul do Brasil”, lançado em 2015, é fruto da parceria entre a Universidade de Caxias do Sul e o Centro de Atendimento ao Migrante (CAM) e do projeto de pesquisa “Migrações Externas: o caso dos senegaleses no sul do Brasil”, do qual é coordenadora. A compilação reúne estudos de diversas áreas do conhecimento incluindo a contribuição de Pape Sakho e sua equipe do departamento de Geografia da Universidade Cheikh Anta Diop de Dakar, que tratam das dinâmicas migratórias internas e externas senegalesas.

Nessa mesma linha João Carlos Tedesco tem se dedicado desde 2011 ao estudo das

dinâmicas laborais do entorno das migrações senegalesas no estado a partir de uma perspectiva sociológica. A coletânea intitulada “A imigração senegalesa no Brasil e na Argentina: múltiplos olhares”, lançada em 2017 e da qual é um dos organizadores, reúne estudos de pesquisadores do Senegal, Argentina e Brasil, vindos de diferentes áreas do conhecimento, que tratam da imigração senegalesa nesses três contextos diferentes.

Boa parte desses estudos que se debruçaram sobre a imigração senegalesa para o estado o fizeram a partir de suas dinâmicas e pertencimentos religiosos. Nesse sentido algumas autoras da área das ciências sociais e humanas trouxeram importantes contribuições sobre o tema tratando especificamente das performances rituais da *Mouridiyya*¹, uma irmandade muçulmana sufi organizada em torno do seu fundador, Cheikh Ahmadou Bamba (1857–1927), e que atraiu um amplo número de seguidores em um período turbulento durante a colonização francesa do território do atual Senegal (EBIN, 1992, p. 49). Essa irmandade, centrada no Senegal, mais especificamente na cidade e mesquita de Touba, ganhou dimensões transnacionais no contexto das migrações senegalesas a partir da década de 70 quando do aumento dos fluxos migratórios de senegaleses para além das fronteiras do Senegal, para incluir a África, a Europa, as Américas e, mais recentemente, a Ásia e a Austrália (DIOUF, 2000, p. 692).

Juliana Rossa (2017; 2018), por exemplo, focou especificamente na recitação dos poemas denominados *Khassidas*, escritos em árabe por Bamba, os quais contêm os seus ensinamentos e integram o conjunto do que há de mais significativo para os murides em suas práticas religiosas. Rossa investigou essa poética vocal pelo viés de sua vocalidade e performance argumentando que essa expressão de devoção no cantar dos *Khassidas* não emana somente da voz em si, mas faz parte de uma performance que envolve todos os movimentos do corpo. Por meio da experiência etnográfica em celebrações religiosas e encontros da *dahira*², fundada pela comunidade senegalesa de Caxias do Sul, no Rio Grande do Sul, Rossa investiga como a performance desses cantos com suas modulações, volumes, timbres e corporeidade suscitam na audiência e nos performers reações emocionais, constituindo uma performance coletiva e levando os seus praticantes a transcenderem ao sagrado.

Fanny Longa Romero (2017), por sua vez, estudou as performances rituais murides desde uma perspectiva antropológica e apesar de seu estudo não estar situado no estado do Rio Grande do Sul é importante citá-lo aqui porque Fanny acompanhou os encontros rituais da

¹ Para saber mais sobre a irmandade muçulmana muride ver: BABOU, 2007; DANG, 2013; HOLM, 2016; SY, 1969.

² A *dahira* é uma espécie de associação religiosa e se estabelece como um espaço de construção de sociabilidade dentro das irmandades muçulmanas.

Dahira Mouride Cheikh Ahmadou Bamba Mbacke, em São Paulo, que segundo a autora é a primeira *dahira* mouride a se constituir no Brasil, e descreve as performances ritualísticas da *Mouridiyya* e como as recitações das *Khassidas* possibilitam processos de subjetividade, identidade e construção de parentesco reafirmando os vínculos com o Islã e com os ensinamentos do seu fundador.

Cabe citar aqui também o estudo de Maria do Carmo dos Santos Gonçalves (2015), cientista social e coordenadora do Centro de Atendimento ao Migrante de Caxias do Sul (CAM) de 2008 a 2018, que se afastou dos aspectos rituais, mas seguiu tratando da dimensão religiosa dessa migração, ao passo que buscou evidenciar em seus estudos como o fenômeno religioso perpassa os fluxos migratórios e oferece aos mesmos desafios e oportunidades em relação ao seu processo de integração. Segundo Gonçalves, em Caxias do Sul os imigrantes senegaleses muçulmanos organizados em torno da *dahira* estabelecem um forte elo de coesão e de comunidade frente a um ambiente cultural adverso. A *dahira*, dessa forma, se apresenta como um meio de interlocução com a sociedade local, com outras instituições religiosas e com o Poder Público, sendo a porta-voz das demandas da comunidade migrante.

Como podemos observar já existe de fato um corpo significativo de trabalhos tratando desses novos fluxos migratórios para o estado em especial do caso dos senegaleses. No entanto, apesar de haver estudos que abordaram as questões religiosas dessa migração e de sua poética e performance de devoção no contexto específico da irmandade muçulmana mouride, a dimensão sonoro-musical ainda carece de tratamento adequado e reconhecimento da sua importância como forma de acessar as diversas dimensões que envolvem a vida e práticas dos migrantes. Nesse sentido, as práticas sonoro-musicais se mostram capazes de revelar outras lógicas de circulação, de pertencimento e encontros, como o de senegaleses, ganeses e brasileiros no RS que se davam através do fazer musical, e apontam para a importância de se reconhecer que a atenção aos dados musicais pode nos levar a novos vetores de análise cultural (CHERNOFF, 1989, p. 59-60) ou, no meu caso, de análise dos encontros interculturais da mobilidade.

Este estudo busca somar-se a esse conjunto de trabalhos sobre a imigração recente do oeste da África para o estado por meio de uma escuta etnográfica e participativa das práticas musicais e dimensões sonoras que estavam ligadas às vidas de senegaleses e ganeses com os quais tive contato no Rio Grande do Sul (ERLMANN, 2004, p. 1; FELD 2004, p. 461).

Da aproximação às complexidades africanas

A leitura e discussão de alguns estudos etnomusicológicos que tratavam de contextos

africanos durante as disciplinas do mestrado me atualizaram das complexidades étnicas e culturais dos seus povos, a herança do colonialismo e como as sociedades e os sujeitos africanos se agenciavam e se posicionavam com suas práticas musicais no mundo globalizado contemporâneo. Estudos que tratavam de contextos como o de um projeto de ação político-cultural informado pela etnomusicologia na província de Kwazulu Natal, na África do Sul (IMPEY, 2002), e de práticas musicais urbanas em capitais cosmopolitas como Bamako, no Mali (SKINNER, 2015), e em Acra, em Gana (FELD, 2012).

Em um contexto mais amplo, os primeiros estudos etnomusicológicos e musicológicos que trataram de entender as práticas musicais na África subsaariana o fizeram inicialmente em contextos e comunidades tidas mais ou menos como isoladas do mundo exterior, focando em ritmos de dança que acompanhavam rituais e celebrações e tendo como tema recorrente da investigação a posição do fazer musical na vida e cultura das sociedades africanas como, por exemplo, em estudos como, “How Music is Man”, de John Blacking (1974), “The Music of Africa”, de J. H. Kwabena Nketia (1974) e “African Rhythm and African Sensibility”, de John Miller Chernoff (1979).

Em um momento posterior os estudos etnomusicológicos passaram a se preocupar com o surgimento de uma música popular urbana cosmopolita juntamente com os movimentos políticos e culturais nacionalistas dos Estados-Nação africanos pós-coloniais e sua busca em criar uma união nacional frente a uma população multiétnica e em torno de uma suposta cultura africana (ASKEW, 2002; DAVE, 2014; ERLMANN, 1990; FELD, 2012; SCHAUERT, 2015; SKINNER, 2015; TURINO, 2000; WATERMAN, 1990; WHITE, 2002). É nesse processo que as migrações rurais/urbanas e internacionais passam a figurar e a estarem envolvidas por entre essas práticas musicais e políticas culturais africanas assim como em estudos que começam a tratar destes fenômenos.

Neste trabalho, portanto, eu busco perceber como essas complexidades africanas operam nos contextos migrantes do Rio Grande do Sul e como esses movimentos nacionalistas africanos, cosmopolitismos e práticas musicais se refletem nos projetos e nas histórias de vida dos meus colaboradores.

Da construção de um estudo etnomusicológico

Ao longo desses três anos que se passaram desde a minha primeira inserção nesse contexto migrante, mas principalmente a partir do meu ingresso no mestrado, período que compreendeu dois anos (2018-2019), até o momento de escrita desta dissertação, alcancei

avanços significativos em minha formação na Etnomusicologia, esforços que se refletem na construção teórico-metodológica deste trabalho. Nesse percurso, o diálogo com minha orientadora, outros professores do programa de pós-graduação em música e com meus colegas etnomusicólogos e aprendizes como eu, em especial no âmbito do GEM (Grupo de Estudos Musicais), possibilitaram avanços expressivos nas elaborações sobre a temática das práticas sonoro-musicais migrantes. Além disso, a participação em congressos e seminários, tanto da música como de áreas do conhecimento afins³, foram importantes oportunidades de testagem das elaborações teórico-metodológicas que estava construindo sobre meu tema de pesquisa e que resultaram em discussões produtivas envolvendo sugestões e críticas. Elas proporcionaram também o importante e necessário desafio de estabelecer um diálogo com outros campos do conhecimento a partir de questões etnomusicológicas.

Os assuntos explorados nessa dissertação são frutos da interlocução com meus colaboradores e do diálogo com a literatura etnomusicológica sobre o fazer musical e seus desdobramentos em contextos migrantes (CHÁVEZ, 2017; DAVE, 2014; STOKES, 2011). Por meio de suas práticas musicais meus interlocutores senegaleses e ganeses agenciavam uma série de questões, como vínculos de pertencimentos, carreiras musicais, estratégias de circulação local e internacional, necessidades sociais, posicionamento político e relações interculturais nesses locais onde se estabeleciam.

Segundo Thomas Turino (2008, p. 3), através das práticas musicais as pessoas expressam suas experiências, compreendem a si mesmas e agenciam suas identidades, se comunicam espiritual e emocionalmente, além de formarem e sustentarem grupos sociais e movimentos políticos ou ainda, como lembra Stokes (2011, p. 31), elas são em muitos contextos migrantes um meio particularmente importante de construir um lar e imaginar um futuro. A partir dessas elaborações que foram colocadas em diálogo com o trabalho de campo, este estudo teve como foco analítico os projetos musicais e migratórios empreendidos por esses sujeitos, os quais por vezes apresentavam-se sobrepostos, assim como as transformações a que eles eram submetidos por meus colaboradores segundo um campo de possibilidades que se movia junto com eles (VELHO, 1994, p.101).

Nesse sentido foi indispensável uma escuta atenta de seus relatos de vida como forma

³ Como: “17º Congresso Internacional sobre Integração Regional, Fronteiras y Globalização no Continente Americano” (Foz do Iguaçu, 2019), “IV Congresso Sul Brasileiro dos(as) Pesquisadores(as) Negros(as)” (Jaguarão, 2019), “XIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música” (Pelotas, 2019), “7ª Semana da África na UFRGS” (Porto Alegre, 2019), IX Encontro Nacional Associação Brasileira de Etnomusicologia” (Campinas, 2019), “XIII Reunião de Antropologia do Mercosul” (Porto Alegre, 2019), XIII Congresso da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular (Porto Rico, 2018).

de entender suas realidades anteriores, pertencimentos e os entrelaçamentos destas questões com as suas experiências migratórias, pois eram esses os pontos de referência por meio dos quais construía os seus projetos. Através de suas trajetórias foi possível perceber que elementos eram flexibilizados ou que se somavam a seus projetos e se materializavam na performance musical. Segundo Gilberto Velho (1994, p.97) a complexidade moderna é profundamente marcada pelas permanentes trocas culturais através das migrações, viagens, encontros internacionais, da cultura e comunicação de massas, além das relações econômicas, culturais e de poder que perpassam as fronteiras dos Estados-Nação e, nesse sentido, as biografias e trajetórias individuais desses indivíduos modernos carregam consigo os impactos e vivências desse encontro com sistemas de valores diferenciados.

Não se trata, porém, de comprar uma ideia ingênua de trajetória. Bourdieu (2006, p.184) já chamou atenção para a ilusão biográfica na qual os sujeitos são os próprios ideólogos de suas vidas, pois são eles que selecionam, segundo seus próprios critérios e fins, determinados acontecimentos e lhes dão coerência a partir das conexões que fazem entre esses acontecimentos. Ao biógrafo não lhe cabe apenas ter que aceitar esse “artefato socialmente construído e irrepreensível que é a história de vida” (Ibid., p.189), mas interpretá-la relacionando-a aos contextos, pessoas no tempo e espaço, como costumamos dizer na etnomusicologia. Coube a esse estudo, portanto, colocar essas diferentes trajetórias e os projetos musicais migrantes em diálogo, não só entre eles, mas em relação aos contextos migrantes no Brasil e em seus países de origem. Para tanto, o uso de algumas estratégias metodológicas foi fundamental nesse processo. Além de trabalhos acadêmicos tanto etnomusicológicos como antropológicos que tratavam de tais contextos (CASENTINI, 2018; FELD, 2012; MANGIN, 2013; PROTHMANN, 2018; SCHAUERT, 2015; TANG, 2008; 2012) juntamente com os relatos de meus interlocutores que me permitiram entender parte dos contextos africanos onde nasceram, a maior parte deles relacionados às capitais cosmopolitas Acra e Dakar, o uso de ferramentas online como o *google maps* possibilitaram visitar junto com eles, mesmo que de forma virtual, os seus bairros e localidades onde nasceram e transitavam. O uso de uma filmografia⁴ sobre essas realidades também foi indispensável para que eu pudesse ter uma ideia,

⁴ Dentre eles estão *Atlantique* (2019), um drama do diretor Mati Diop por meio do qual se pode perceber como o imaginário migratório figura por entre os dramas cotidianos e as desigualdades sociais na capital do Senegal, Dakar; *Accra Power* (2016), documentário que retrata as estratégias criativas de uma geração de jovens ganenses na tensão urbana entre alto crescimento tecnológico e econômico, déficits de infraestrutura, a atual crise energética e como constroem pontes entre tradição e modernidade; *Big Man* (2013) é um documentário da cineasta Rachel Boynton que mostra profundamente a corrupção em torno da indústria de petróleo africana de Gana e da Nigéria; *La Pirogue* (2012), do diretor Moussa Touré, que conta a história de um grupo de africanos que deixam o Senegal a bordo de uma piroga para realizar a perigosa travessia do Atlântico para a Espanha, onde eles acreditam que vidas e perspectivas melhores estarão esperando por eles; *African Underground: Democracy in Dakar*,

mesmo que vaga, dos dramas, dinâmicas e desafios enfrentados por essas localidades e por esses sujeitos na mobilidade.

Todas essas questões em que eu estava interessado ganhavam sentido e se materializavam na performance musical e nos eventos musicais que eu assistia e participava. Nesse sentido, segui os pressupostos de uma etnografia da música e dos eventos musicais nos termos de Seeger (2008, p. 239), que está interessada em ir além do registro escrito dos sons musicais em direção a uma abordagem descritiva das práticas musicais e da experiência em campo apontando para o registro e a reflexão de “como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam e são influenciados por outros processos musicais e sociais de indivíduos e grupos”, e de um trabalho de campo que nos proporcione entender como é para uma pessoa (nós incluídos) aprender e fazer música como experiência vivida (TITON, 2008, p. 25), ou seja, dando ênfase ao trabalho de campo e às relações humanas, ao invés da simples coleta de informação (Ibid., p. 25).

Desde minha primeira ida a campo, ainda na graduação, tinha claro em minha mente, inspirado pelas palavras de Cooley e Barz (2008), que a única forma de realmente entendermos ou termos mais chances de entender as práticas musicais que estudamos é participando e nos relacionando com essas práticas e com as pessoas fazendo música no campo. Ao mesmo tempo estava ciente das responsabilidades, dos desafios e dificuldades que essa participação exige e da necessidade de pensarmos criticamente e eticamente sobre nossa posição em campo e de reconhecermos de onde falamos. No meu caso, um músico e pesquisador branco na universidade interessado nesses fazeres musicais de sujeitos migrantes que enfrentaram e enfrentam uma série de desafios de ordem social, econômica e psicológica e que assumiram importantes responsabilidades em relação aos seus familiares que ficaram. Dialogo, portanto, com uma “etnomusicologia em tempos e lugares de dificuldade” (RICE, 2014, p. 191), na qual o interesse de se estudar as práticas musicais busca se afastar da imagem idealizada da música como algo prazeroso e esteticamente belo para voltar-se para os problemas reais que as pessoas enfrentam e gêneros e estilos musicais que são perpassados pelas questões do mundo real contemporâneo, às quais busquei estar profundamente sensível nesse estudo.

documentário produzido pela Nomadic Wax e Sol productions, que fala sobre o papel do hip-hop nas eleições presidenciais de 2007, em Dakar; Little Senegal (2001), do diretor Rachid Bouchareb, que mostra os desafios dos imigrantes senegaleses em Nova York e sua relação com os afro-americanos; Le camp de Thiaroye (1988), do diretor Ousmane Sembène, que trata do massacre que ocorreu no dia 1º de dezembro de 1944 no acampamento militar de Thiaroye, um vilarejo nos arredores da capital do Senegal, no qual soldados senegaleses foram executados por tropas coloniais francesas após protestarem pela falta de pagamento; Ceddo (1977), também do diretor Ousmane Sembène, que retrata um passado histórico onde a cultura e modo de vida africano buscavam resistir frente ao avanço do Islã, do cristianismo e do tráfico de escravos.

No Brasil a Etnomusicologia tendeu a atuar com um interesse particular por pessoas e grupos em posição minoritária ou de subalternidade frente às hegemonias nacionais, incorporando em suas pesquisas e práticas etnomusicológicas um vínculo com as políticas públicas, mobilização social, proteção de territórios e de saberes assim como com o cotidiano da violência no Brasil tanto física como simbólica (LUHNING; TUGNY, 2016, p.23). Durante as disciplinas do mestrado entrei em contato com esse compromisso dialógico da produção etnomusicológica brasileira representado por estudos como o de Araújo (2006) em suas reflexões sobre a prática musical e a violência no bairro da Maré, no Rio de Janeiro, e no âmbito do GEM, cuja linhagem de pesquisa interdisciplinar desse coletivo presente, por exemplo, no livro “Mixagens em Campo: etnomusicologia, performance e diversidade musical” (LUCAS, 2013) me apontava para metodologias dialógicas, participativas e de busca por relações mais simétricas na pesquisa musical.

Foi através desse relacionamento sensível e buscando a dialogia com meus colaboradores e suas práticas musicais em campo, que tive acesso às suas histórias de vida, sensibilidades e sonoridades que passaram a compor o universo sonoro-musical migrante do estado e é através dessa experiência que elaborei minhas reflexões, discussões e análises buscando o entendimento mais do que a explicação (TITON, 2008, p.30) das complexidades que perpassam o fazer musical de senegaleses e ganeses no estado.

Da rede musical migrante

Durante o trabalho de campo entrei em contato com um número diverso de pessoas, senegalesas, ganesas e brasileiras, que tiveram sem sombra de dúvida um papel importante nesse estudo e no meu entendimento desse universo de pesquisa. Algumas delas, porém, se tornaram amigos próximos e colaboradores nesse estudo. É através das histórias, dos projetos e fazeres musicais desses 7 sujeitos, todos homens, com estados civis diversificados e na faixa dos 30 anos, que as problematizações trazidas aqui se organizam. São eles, os senegaleses Dame Ndiaye (49), o único que avançava a faixa dos 40 anos, Mouhamed Aw (37), Pape Saliu Camara (34), Amed Mbaye (32), Ousmane Diaby (36) e os ganeses Mustapha Ibrahim (32) e Sulemana Nero Jajah Adamu (35).

Dentre eles, Dame Ndiaye, Mustapha Ibrahim e Sulemana Nero participavam juntos do grupo de percussão, dança e canto chamado *Sabar África*, em Caxias do Sul; Mouhamed Aw é cantor e compositor também em Caxias do Sul; Oumane Diaby (Mr Wzeu) é rapper em Porto Alegre; e Pape Saliou Camara e Amed Mbaye participam juntos de um grupo também de

percussão, dança e canto chamado *África Show Music* em Passo Fundo.

É importante destacar que a minha escolha por focar em homens se dá basicamente por dois motivos. O primeiro deles está implicado na questão de que a maioria dos senegaleses e ganeses no estado eram homens. O segundo motivo diz respeito ao fato de que, apesar de haverem mulheres que inclusive participaram de alguns dos grupos musicais que tive contato, durante o meu campo e a partir das reconfigurações desses grupos, muitas das quais em função dos trânsitos de seus integrantes, só haviam homens envolvidos naquele momento com as práticas musicais que eu acompanhava. É importante apontar também que os diversificados estados civis, solteiro, em relacionamento ou casado desses homens, impactavam suas escolhas, pretenções e circulação visto que enquanto alguns deles buscavam construir projetos nas cidades onde agora estavam mais ou menos estabelecidos outros tinham planos menos fixados e mais apoiados na contingência da mobilidade.

Da escrita e estrutura deste trabalho

Esta dissertação foi estruturada em 5 capítulos ao longo dos quais eu teço as minhas experiências e meus encontros no campo juntamente com a etnografia de eventos musicais e as histórias de vida e projetos musicais e migratórios dos meus colaboradores, os quais se entrecruzam com as minhas reflexões teórico-metodológicas e discussões com a literatura.

O capítulo 1 conta como foi o encontro com esse Senegal que era recriado no Rio Grande do Sul e trata das questões de posicionalidade, negociações, estranhamentos e processo metodológico de aproximação e condução de um estudo sobre as práticas musicais de imigrantes senegaleses e ganeses no Rio Grande do Sul.

Na trilha das práticas musicais de migrantes, o Capítulo 2 trata do grupo de percussão, dança e canto *Sabar África*, formado por senegaleses e ganeses, na cidade de Caxias do Sul, para entender como esses sujeitos reposicionam uma prática musical a partir da negociação de diferentes pertencimentos e projetos musicais. Esse capítulo explora também como esse fazer musical migrante tenciona as narrativas hegemônicas de uma cidade historicamente marcada pela migração e cada vez mais cosmopolita.

O capítulo 3 acompanha a trajetória musical do rapper senegalês Mr Wzeu através de suas narrativas desde Diamaguène Sicap Mbao, um bairro periférico de Dakar, no Senegal, até a retomada de sua carreira musical relacionada ao rap em Porto Alegre, na qual negocia essas duas realidades distintas através de um projeto musical transnacional que busca uma visibilidade e espaço no mercado da música por meio da expressão musical desse encontro.

O capítulo 4 trata de duas experiências musicais migrantes no Rio Grande do Sul, sendo que, na primeira delas, retornamos à cidade de Caxias do Sul para tratar do cantor e compositor senegalês Mouhamed Aw e as transformações do seu projeto musical no Brasil, inicialmente aproveitando a curiosidade e o interesse do público local para num segundo momento perseguir um imaginário e projeto musical mais particular e autoral. Logo em seguida, neste mesmo capítulo, seguimos para a cidade de Passo Fundo, no centro-norte do estado, para tratar do grupo *África Show Music*, formado por senegaleses em um período de efervescência migratória na cidade, mas que quando da minha passagem já havia sido impactado por novos processos de deslocamento, no qual muitos dos seus integrantes seguiram para outras cidades e estados do Brasil. Aproveito as trajetórias de mobilidade desses sujeitos para fazer uma discussão das formas por meio das quais o fazer musical se torna um caminho de mobilidade por entre as restrições seletivas dos Estados-Nação na sua lógica de segurança fronteiriça.

Finalmente, no capítulo 5, essas várias experiências migrantes no estado são colocadas em perspectiva para entendermos os seus nexos musicais e as diferentes formas como esses sujeitos negociaram, transformaram e continuam transformando seus projetos musicais nos diferentes contextos onde se inseriram.

Capítulo 1

Encontrando o Senegal no Rio Grande do Sul

O meu encontro com o Senegal se deu muito antes de decidir empreender uma pesquisa etnomusicológica sobre o tema. Meus trânsitos mais ou menos regulares entre Porto Alegre em direção ao norte do estado, passando pela cidade de Caxias do Sul e finalmente chegando a Antônio Prado, foram me revelando esse novo cenário que vinha se constituindo com o aumento da venda de produtos por mãos africanas nas regiões centrais dessas localidades. Nesse capítulo eu tratarei da minha inserção inicial nesse universo de pesquisa por meio das Associações dos Senegalesas e como a minha participação em seus eventos culturais e religiosos me proporcionaram uma via de acesso privilegiada às práticas musicais de senegaleses e ganeses no estado.

Em minha cidade natal, Antônio Prado, o único senegalês que trabalhava com a venda ambulante chamava a atenção não só por sua cor de pele, mas também, por ser de fato o único senegalês vendendo na pequena cidade de 13.000 habitantes, que nasceu de uma colônia de imigrantes italianos no final do séc. XIX.

Minha primeira conversa com Lamine Kamara, natural de Dakar, capital do Senegal, e que recentemente completou 60 anos, deu-se no jantar de Natal de 2016. Havíamos sido convidados por um amigo em comum e a partir desse encontro estabelecemos uma relação de amizade alimentada a cada visita minha a Antônio Prado. Ao longo desse período passei a compartilhar com Lamine as minhas intenções de realizar uma pesquisa musical com migrantes senegaleses no Rio Grande do Sul, um planejamento que surgia da possibilidade de seguir um mestrado acadêmico na área da etnomusicologia, ao mesmo tempo em que lhe falava sobre o meu profundo interesse, como baterista, pela percussão da África Ocidental. Em troca e simpático aos meus planos, Lamine compartilhava comigo um pouco da sua ampla trajetória como vendedor em Dakar e de seus percursos migratórios anteriores à vinda para o Brasil, como a passagem por países como Marrocos, França e Emirados Árabes Unidos.

Durante minhas visitas à cidade eu fazia questão de passar algumas horas da tarde conversando com Lamine em seu ponto de venda, na região central, onde ele comercializava produtos diversos como anéis, colares, pulseiras, cintos, carteiras e óculos. Conforme transitava entre essas localidades também percebia como esses produtos pareciam mudar conforme as características das cidades, seus habitantes e durante as diferentes épocas do ano, incorporando fones de ouvido e caixas de som portáteis no contexto portoalegrense, por exemplo, ou calças de abrigo e tocas nas estações mais frias. Em Antônio Prado, ao mesmo tempo em que percebia

os olhares de estranhamento direcionados a Lamine dos transeuntes vindos de cidades vizinhas ou de agricultores do interior, me dava conta que ele havia se tornado uma figura familiar e conhecida dos moradores da cidade inclusive participando como professor de oficinas de francês organizadas pela prefeitura, as quais ele divulgava em sua rede social na internet. Por que Antônio Prado? Perguntei para ele. Lamine, com toda a sua experiência e com o português de quem já estava na época a 4 anos morando no Brasil, me respondeu que “Antônio Prado é uma cidade calma e boa para se viver”. Na época concordei com Lamine sem avançar na discussão, porém hoje percebo que talvez a opção de evitar os grandes centros urbanos fosse parte das transformações que ele se permitia ao mergulhar em novos contextos migratórios, particularmente nesse momento de sua vida, e como uma forma de se preservar das apreensões violentas impostas aos vendedores ambulantes pela fiscalização, principalmente sobre senegaleses, em cidades maiores como Porto Alegre e Caxias do Sul.

A partir de como eu me representava perante Lamine e das perguntas que fazia a ele, Lamine provavelmente passou a me perceber como um músico interessado no Senegal e a se relacionar comigo a partir disso. Embora ele afirmasse “não entender nada de tambor”, passou a compartilhar comigo uma rede de pessoas às quais eu me encontraria intensamente envolvido. Falou-me de um grupo de percussão e dança de Caxias do Sul (*Sabar África*, tratado no capítulo 2), de um amigo rapper chamado Ousmane Diaby (Mr Wzeu, tratado no capítulo 3), também de Dakar e que conheceu quando residia em Caxias do Sul, mas que agora ele estava morando em Porto Alegre, e também sobre as associações de senegaleses que poderiam me ajudar com a minha pesquisa.

De volta a Porto Alegre, busquei saber mais sobre essas associações das quais Lamine me falava e foi a partir dessa busca que encontrei, na rede social *facebook*, uma página intitulada “Associação dos Senegaleses de Porto Alegre⁵” e que trazia a seguinte postagem:

Preparem-se, os imigrantes Senegaleses de Porto Alegre estão promovendo um grande evento, cem por cento cultura Senegalesa. Terá tudo que é de tradição e cultura (música, dança, teatro, culinárias típicas, desfile de moda tradicional, luta tradicional...). Por isso, estamos convidando a todos(as) que puderem vir trabalhar conosco pra realizarmos esse evento. Quem quiser participar é só entrar em contato. Uma reunião está marcada para tratarmos desse evento no dia 08 de março às 17 horas. Desde já agradecemos. [Diário de campo de 08 de março de 2017].

Os estudos sobre o associativismo migrante costumam destacar como essas organizações, formadas a partir de vínculos de pertencimentos, conexões identitárias, alianças,

⁵ Disponível em: <https://www.facebook.com/adsboa/> [Acesso em: 25/09/2019].

demandas e enfrentamentos em comum, constituem-se não só como lugares de refúgio, de encontro com aqueles que compartilham uma mesma visão de mundo e de atuação nele, mas também como uma forma de estabelecer uma voz política que se sobreponha às assimetrias de poder enfrentadas pelos grupos migrantes e que seja capaz de reivindicar direitos, cidadania e uma participação igualitária nas sociedades em que se inserem (CAVALCANTI et al., 2017, p. 85-86). No campo, meus interlocutores têm me esclarecido que nas várias cidades com um número considerável de senegaleses você sempre irá encontrar uma associação. Em Porto Alegre a Associação dos Senegaleses atuava auxiliando os imigrantes senegaleses com questões de documentação, regulamentação, trabalho, moradia e, nesse sentido, se antecipando ao próprio papel do Estado, que se mostrava despreparado em acolher esses novos fluxos migratórios.

Nesse sentido, a interface entre cultura e política se apresenta também como algo recorrente no que diz respeito ao associativismo migrante (Ibid., 2017, p. 85-86). Por meio de práticas e elementos culturais específicos que são ressignificados, esses coletivos migrantes encapsulam suas reivindicações, mobilizam seus integrantes e engajam novos participantes ao mesmo tempo em que buscam valorizar o seu lugar de origem e os conhecimentos que trazem consigo enquanto se esforçam para recriar esse lugar dentro das possibilidades desse novo contexto. Na postagem acima a associação convidava os brasileiros para se engajarem na organização de um evento cultural com o objetivo de criar esse grupo diverso que fosse capaz de atuar como mediador desse encontro com a sociedade local.

Ao passo que me relacionava de forma ascendente com as associações, eu descobria que elas também eram responsáveis pela organização de celebrações religiosas importantes, especialmente aquelas vinculadas à irmandade muçulmana muride, da qual a grande maioria dos senegaleses no Rio Grande do Sul fazia parte. Mas, assim como no Senegal, seguidores de outras irmandades eram bem-vindos, e geralmente se sentiam dessa forma, assim como os brasileiros que também eram chamados a participar seja como voluntários ou convidados.

Junto à postagem havia imagens que sugeriam algumas pistas a respeito do que a associação estava definindo como sua tradição e cultura ou pelo menos dos elementos culturais que ela havia selecionando para se representar perante os brasileiros. Dentre os registros havia a imagem de um grupo de mulheres dançando com roupas coloridas, uma outra trazia um grande prato de arroz bastante incrementado, uma terceira imagem retratava um desfile de moda e por fim uma que representava o esporte mais praticado no Senegal, uma modalidade de luta

que na língua franca do Senegal, o *wolof*⁶, é chamada de *Laamb*. Apesar dessas pequenas dicas, não havia nada que me indicasse que tipo de prática musical eu presenciaria, o foco central da minha pesquisa.

Disposto a conhecer melhor a diversidade musical da África Ocidental, e do Senegal em especial, talvez um tanto ansioso pelo encontro com a diferença e revisitando inconscientemente a busca pelo exótico do etnólogo do passado, me debrucei sobre trabalhos etnomusicológicos como os de Erick Charry (2000), sobre a prática musical *Mande* da África Ocidental, herança cultural do antigo Império do Mali, de Patrícia Tang (2008), sobre os *griots* da etnia *wolof* e a sua performance e papel no Senegal contemporâneo e de Timothy Mangin (2013), que tratou da identidade moderna e cosmopolita senegalesa representada pela música e dança popular urbana *mbalax* nas cidades de St. Louis e Dakar. Essas leituras me mostravam apenas parte da imensa diversidade cultural e de práticas musicais que compunham a África Ocidental e o próprio território multiétnico do atual Senegal e, nesse percurso, me indagava que elementos dentro dessa multiplicidade cultural, étnica e religiosa seriam acionados por esse grupo de imigrantes senegaleses em Porto Alegre como expressões de sua identidade e através dos quais se representariam perante o público alvo desse evento, os brasileiros, tendo em mente os desafios desse resgate frente a o distanciamento dos contextos do seu país natal.

Para o etnomusicólogo Thomas Turino (2008, p.101) as construções identitárias envolvem uma seleção parcial e variável de hábitos que usamos para nos representar para nós mesmos e para os outros. Nesse sentido, pensando as dinâmicas das construções identitárias migrantes, que aspectos dessa constelação de hábitos que compõem a multiplicidade da sociedade senegalesa seriam agenciados como representantes do que esse grupo definia como sua cultura frente às possibilidades e limitações desse novo contexto? Esgotadas as pistas e cheio de perguntas o que me restava era ir à reunião e descobrir com meus próprios sentidos que Senegal era esse que se estabelecia no Rio Grande do Sul.

O endereço do encontro era um prédio na Rua dos Andradas no bairro Centro Histórico de Porto Alegre. Lá funcionava a Coordenadoria Geral de Direitos Humanos (CGDH), parte da Secretaria Municipal de Desenvolvimento Social e Esporte (SMDSE) da Prefeitura Municipal de Porto Alegre. A coordenadoria havia cedido uma sala para o funcionamento da associação visto o seu papel no acolhimento dos migrantes. Mor Ndiaye, de 35 anos, era o presidente da

⁶ O *wolof* além de ser a língua mais falada no Senegal é também o grupo étnico mais numeroso, compreendendo aproximadamente 41% da população. Segundo Mangin (2013, p. 2) muitos dos habitantes de Dakar falam *wolof* e se definem como tal mesmo pertencendo a vários outros grupos étnicos. Na interpretação de Mangin o termo *wolof* acaba dessa forma transcendendo as afiliações étnicas e se tornando contextualmente sinônimo de ser *dakaroi* ou senegalês.

associação. Ele chegou ao Brasil em 2008 e fundou a associação em 2014 com o aumento da chegada de senegaleses em Porto Alegre; já a página online da associação foi criada um ano depois, em 2015. Ele nos recepcionou expondo o motivo central que nos havia reunido naquela sala (figura 1), que era a vontade conjunta de realizar o primeiro evento de cultura senegalesa de Porto Alegre, uma forma de dar visibilidade para a cultura senegalesa e ao mesmo tempo proporcionar o encontro com os porto-alegrenses para explicar o porquê de estarem aqui, seus enfrentamentos na sociedade brasileira e suas contribuições para com ela.

Mor deu continuidade à reunião sugerindo que nós brasileiros nos apresentássemos e expuséssemos o que nos moveu a estar aí e de que forma cada um de nós poderia contribuir para com esse evento. Quando chegou a minha vez busquei explicitar aquilo que vinha dizendo em encontros como esse, com essa alteridade em campo, e inclusive para mim mesmo. Apresentei-me como um músico, estudante da universidade e interessado em pesquisar sobre as práticas musicais de senegaleses migrantes aqui no Rio Grande do Sul e me coloquei à disposição para ajudar no que fosse necessário. Mor parecia satisfeito ao responder que “isso é muito bom, nós vamos chamar um grupo de tambores de Caxias do Sul e daí você vai poder nos ajudar com o som” e completou “daí você pode fazer também a sua apresentação”. Aquilo me pegou de surpresa e diante dessa saia justa busquei explicar que eu era um percussionista e que não possuía uma apresentação solo. Mor insistiu perguntando se eu não tinha um grupo, afinal de contas eu era músico. Depois de alguns esclarecimentos ele acabou aceitando a minha proposta de apenas ajudar dessa vez, mas me comprometi que em uma próxima edição eu participaria. Tomei essa atitude pelo fato daquele ter sido o meu primeiro contato com a associação e não saberia dimensionar as implicações éticas que estariam envoltas em ocupar certos espaços e assumir determinadas responsabilidades. Ao mesmo tempo me questionava sobre o que significa me definir como músico e como essa palavra não era neutra e muito menos possuía um único e simples significado. A minha presença, por outro lado, como pesquisador da universidade parecia também ser interessante para Mor, já que eu estaria documentando e repercutindo essas informações e visão de mundo que eles estavam buscavam transmitir com o evento.

Depois dessa primeira reunião eu já estava inserido em parte das redes da comunidade senegalesa na cidade por meio de convites de amizade em redes sociais online e em um grupo de troca de mensagem de aplicativo, intitulado “Voluntários do Festival”, criado para organizarmos esse evento. Mor então encerrou a reunião anunciando que marcaríamos um próximo encontro para discutirmos a viabilidade de lugar e de algumas atividades planejadas como a luta, a oficina de *wolof*, o desfile de moda e o teatro, que trataria sobre a inserção do

migrante no Brasil, assim como questões de patrocínio, valores do ingresso e equipamentos de som.

Nesse primeiro encontro os senegaleses presentes não se apresentaram formalmente, porém ao longo dessa e de outras reuniões fui aos poucos conhecendo melhor o grupo, seus diferentes níveis de fluência no português, aqueles que quase não o falavam, quando então suas falas eram traduzidas pelos mais proficientes no português, suas ocupações profissionais, formais ou informais, trajetórias migratórias. Comecei a reconhecer e cumprimentar alguns deles ao caminhar pelas ruas movimentadas do centro histórico da cidade, lugar onde muitos senegaleses vendem seus produtos, enquanto outros se tornavam amigos mais próximos. Algumas semanas depois Mor entrou em contato conosco, através do grupo que criamos, para nos informar que devido à falta de tempo a comunidade senegalesa decidiu organizar um almoço para o dia 21 de maio de 2017 e que essa data não poderia ser adiada, pois no dia 27 de maio eles entrariam no *Ramadã*⁷, ou seja, um mês inteiro de jejum que deve ser cumprido por todo muçulmano.

Há que se ter em conta que a imigração senegalesa não é um fenômeno recente. Segundo Mamadou Diouf (2000, p. 691-692), a conformação desse imaginário de viagens e sucesso econômico tem sua origem ainda na década de 1970 com a migração do campo para as cidades, em função do agravamento das secas no país, e o estabelecimento de um comércio informal de produtos que culminaria na busca por melhores mercados no exterior, inicialmente para outros países da África e então para países da Europa como França, Espanha (GUIJARRO, 2016; MAESTRO, 2006) e Itália (RICCIO, 1999), depois para os Estados Unidos⁸, na década de 1980 (CHARRY, 2012, p. 33; PERRY, 1997), e mais recentemente, a partir dos anos 90, para a América Latina (BRIGNOL, 2015b, p. 96). Segundo Mor Ndiaye, seu pai construiu sua vida como um imigrante na Espanha e, nesse sentido, essa experiência migratória acumulada durante todos esses anos é compartilhada seja pelos vínculos religiosos das irmandades muçulmanas ou por familiares e amigos que, mesmo vivendo em outros países, se mantêm conectados. Mor sabia dos desafios que o migrante precisa enfrentar nos países em que ele se insere e sabia

⁷ O caráter sagrado do *Ramadã*, nono mês do calendário islâmico, se deve ao fato de este ter sido o período em que, segundo a tradição, o profeta Maomé recebeu a revelação do Corão, livro sagrado do Islã. O jejum é considerado um dos cinco pilares do Islã e deve ser cumprido por todo o muçulmano, exceto por mulheres grávidas, doentes e crianças.

⁸ Vários fatores contribuíram para esse influxo de senegaleses nos EUA, como o fim dos requisitos de visto de saída para cidadãos senegaleses em 1981, uma seca severa que devastou as plantações de amendoim entre 1973 e 1985, intensificação da pobreza rural e um novo e acessível voo direto, pela *Air Afrique*, ligando Dakar a Nova Iorque. Soma-se a isso as restrições francesas de visto a visitantes vindos da África, após a entrada do país no Mercado Comum Europeu, em 1986, e a depreciação do franco francês, consequentemente também da CFA senegalesa ligada a ele, tornando a conversão dos dólares captados valiosos em casa (CHARRY, 2012 p. 34).

também de algumas estratégias que podiam ser seguidas para tornar essa experiência menos traumática. Éramos aliados e o evento já não era só da comunidade senegalesa para os brasileiros, na verdade ele havia sido projetado desde o início para ser de todos nós. O encontro já estava acontecendo.



Figura 1 - Primeira reunião de organização do evento cultural em 08/03/2017 [Foto: Paulo Casagrande].

1.1 Do Paladar aos Ouvidos

Cheguei cedo ao restaurante no centro de Porto Alegre, por volta das 10h da manhã. Cada um dos voluntários havia se comprometido em contribuir com alguma tarefa que estivesse ao seu alcance para que esse primeiro evento cultural, organizado pela Associação dos Senegaleses de Porto Alegre, acontecesse. Minha tarefa inicialmente era conseguir algum tipo de equipamento sonoro para essa ocasião. Finas faixas nas cores da bandeira senegalesa, verde, amarelo e vermelho, pendiam do teto e toalhas nas mesmas cores haviam sido colocadas sobre as mesas. Uma grande bandeira senegalesa estava sendo pendurada em uma das paredes ao lado de um cartaz com várias miniaturas da bandeira brasileira. Cumprimentei alguns amigos que estavam presentes nas reuniões anteriores, os quais já estavam bastante ocupados com a limpeza e a preparação do buffet para as comidas, quando então recebi um lenço, disponível também nas cores da bandeira senegalesa, que coloquei no pescoço imitando meus companheiros e assumindo visualmente a minha posição como parte da equipe. Naquela manhã, imigrantes e voluntários como eu contribuía, dentro de suas potencialidades, para com a paisagem visual e sonora do almoço que se seguiria.

“*Suno* Gastronomia” foi o nome dado ao evento nos panfletos de divulgação (figura 2). *Sunu* é uma palavra em *wolof* que pode ser traduzida para o português como “nossa”, ou seja, “Nossa Gastronomia”. Ao lado do título foram colocadas as bandeiras do Senegal e do estado do Rio Grande do Sul que, coincidentemente, compartilham das mesmas cores. A aproximação do Brasil com o Senegal era feita não só no campo das interações sociais, mas também de forma simbólica e linguística. No verso, a associação comparava o arroz e feijão, que para eles seria o prato “clássico” do Brasil, com o seu *thieboudienne* (arroz com peixe), explicando, por meio dos seus ingredientes e modo de preparo, o porquê desse prato ser tão representativo do Senegal. O panfleto trazia também os nomes dos patrocinadores do evento, como o restaurante Cia de Arte, que cedeu seu espaço para a associação realizar esse almoço, e a *Western Union*, empresa norte-americana de serviços financeiros e comunicações usada amplamente pelos imigrantes para o envio de remessas monetárias para os seus familiares.



Figura 2 - Panfleto de divulgação do evento “*Sunu* Gastronomia” [Fonte: página da Associação dos Senegaleses de Porto Alegre na rede social Facebook].

Encontrei uma fonte de energia na parede ao lado da grande bandeira senegalesa. Lá instalei a caixa de som multiuso e o microfone que eu tinha conseguido. O senegalês Bamba, de 27 anos, amigo que conheci nas reuniões da associação, rapidamente conectou seu celular à caixa de som. Logo os afazeres do evento ganharam trilha sonora de importantes artistas do

gênero de música popular urbana cosmopolita senegalesa *Mbalax*⁹. Youssou N'Dour, Thione Seck, Alioune Mbaye Nder, Wally Seck entre outros cantores com suas ricas ornamentações melismáticas, compunham a playlist musical de Bamba. Porém, em meio a tantos sucessos do *Mbalax* senegalês, figurava uma música brasileira que chamou a minha atenção. “Canto para o Senegal”, da banda baiana Reflexu’s. A canção foi reproduzida repetidas vezes durante aquele dia e mesmo que sua gravação remetesse a década de 80, era como se ela se transformasse em um símbolo recente de reciprocidade, representando um olhar e escuta brasileiros da África, em especial, do Senegal. Quando o Rapper senegalês Mr Wzeu propôs uma colaboração musical baseada nessa música (capítulo 3) eu já a reconhecia como um importante elemento sônico desse Senegal que era recriado no Rio Grande do Sul.

O cheiro de temperos começou a se espalhar pelo ambiente e anunciava, para mim e para os clientes que começavam a preencher as diversas mesas do restaurante, que as comidas que haviam sido preparadas em outra localidade tinham chegado. Esse mesmo cheiro me lembrou das reuniões anteriores de planejamento do evento, onde se discutiu a necessidade de se diminuir a quantidade de pimenta no preparo dos pratos, visto que os brasileiros, particularmente do Sul, não costumam usar tanta pimenta quanto a culinária senegalesa. Os pratos senegaleses, portanto, acabaram passando por uma certa dose de adequação ao paladar local. Junto com as grandes panelas de arroz, carne, peixe e legumes que eram trazidas para dentro, chegaram um grupo de cinco senegalesas com maquiagens caprichadas e longos vestidos coloridos. Segundo Uebel (2015, p. 186), a presença feminina nesse fluxo migratório ainda é bastante reduzida, o que não quer dizer que não participem dele. A decisão de migrar é coletiva e familiar. São os seus familiares, pais, mães, mulheres e filhos(as) os receptores das remessas monetárias, principal motivo do deslocamento. Apesar de ser geralmente o homem a se deslocar, ambos precisam enfrentar os desafios da distância.

Durante meu campo, identifiquei duas senegalesas que participavam como dançarinas nas apresentações musicais dos grupos os quais eu acompanhei. Segundo meus colaboradores uma delas acabou se afastando dos palcos depois de se casar e ter seu primeiro filho, enquanto a segunda seguiu o seu projeto migratório, indo para São Paulo. Mesmo com o aumento e, em certos casos, predominância de mulheres nos fluxos migratórios contemporâneos (KOSER, 2007, p. 7), a imigração senegalesa para o Rio Grande do Sul ainda é majoritariamente masculina muito em função das relações culturais e da estrutura familiar do país. Entretanto, a

⁹ Gênero de música popular urbana e cosmopolita senegalesa surgido em 1970 e popularizado pelo cantor Youssou N'Dour, que mistura o pop, o jazz, hip hop e gêneros afro diaspóricos a um plano de fundo rítmico tecido pelo *Sabar*, tradição percussiva dos *griôs* da etnia *wolof* do Senegal (TANG, 2007, p. 1).

experiência de mulheres imigrantes senegalesas em Caxias do Sul, trazida pelo estudo histórico/sociológico de Herédia e Gonçalves (2017) mostra que a presença feminina, mesmo diminuta, aponta para as transformações que atravessam a sociedade senegalesa contemporânea, seja no contexto urbano das cidades ou no interior rural, onde a mulher passa a assumir um papel também de provedora e empreendedora, tendo em mente também os altos índices da emigração masculina¹⁰.

Colocamos as comidas no buffet e na parede em frente ao mesmo penduramos cartazes com imagens dos pratos, seus nomes e ingredientes para que as pessoas se servissem conforme o seu paladar e apetite. Tudo pelo valor módico de dez reais. Bebidas poderiam ser adquiridas no balcão. Com o microfone em mãos, Mor Ndiaye deu as boas vindas às pessoas que já lotavam as mesas do restaurante e manifestou a sua felicidade em nome da comunidade senegalesa em recebê-los. Desejou que disfrutassem das comidas do Senegal e da música e dança que tomaria lugar após o almoço. Em torno de 100 pessoas passaram pelo evento e por volta das 12h:30min um fila de pessoas se formou no lado de fora do restaurante onde esperavam que vagasse algum lugar. Nesse momento me prontifiquei para auxiliar na cozinha perante a grande movimentação de pessoas. Os pratos recolhidos eram passados para mim, eu então conduzia os restos de comida para o lixo e passava para o meu amigo senegalês ao meu lado que os lavava para serem recolocados no buffet.

Apesar da minha surpresa com a quantidade de pessoas interessadas e que se deslocaram naquele domingo para o almoço, para a associação, por sua vez, talvez tenha sido a confirmação da sua expectativa em função do já grande número de ingressos vendidos antecipadamente e também pela ampla divulgação do evento tanto nas redes sociais, como em jornais locais e no site da prefeitura. A associação havia acionado as suas diversas parcerias para alcançar o maior número possível de pessoas. Do outro lado do restaurante percebi que uma equipe de jornalistas da emissora de TV SBT se preparava para gravar uma matéria que foi ao ar na semana seguinte. Ao som de um *balafon*¹¹, a matéria, disponível online¹² com o título “senegaleses tentam quebrar preconceito dos brasileiros”, inicia localizando o Senegal em relação ao Brasil e dando detalhes do evento. No vídeo podemos ver as pessoas se servindo e sendo informadas a respeito dos diferentes pratos gastronômicos. Mor então deixa claro que “muitas das vezes, esse

¹⁰ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/celina/deixadas-para-tras-pelos-maridos-emigrantes-mulheres-senegalesas-quebram-regras-locais-vaio-trabalhar-24164408> [Acesso em: 07/01/2020].

¹¹ Instrumento musical da África Ocidental associado à cultura *mande*, semelhante a um xilofone, que é feito com uma armação de bambu na qual as chaves de madeira são colocadas sobre ressonadores feitos com cabaças (CHARRY, 2000, p. 133).

¹² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tpG6x92JtWE> [Acesso em: 27/09/2019].

preconceito resulta da falta de conhecimento, de não saber quem são esses imigrantes, o que eles vieram fazer aqui e o que eles trazem de bom”. Alguns brasileiros, questionados sobre o que consumiam, arriscavam pronunciar os nomes dos pratos em *wolof*. Apesar do sensacionalismo e essencialismo das imagens escolhidas, que mostravam cenas de pobreza no Senegal para justificar a vinda desses imigrantes para o Brasil, a comunidade senegalesa, de certa forma e dentro do possível, tentava passar uma agenda diferente daquela geralmente veiculado pela mídia jornalística local, uma agenda na qual os senegaleses migrantes fossem representados menos como vítimas e mais como protagonistas desse encontro e agentes culturais que contribuem para com a sociedade local.

Estava almoçando, já que o movimento de pessoas no primeiro andar havia diminuindo, quando ouvi que o *Sabar*¹³ *África*, esse grupo de percussão formado por senegaleses e ganeses residentes em Caxias do Sul, iria começar a sua apresentação. Me apressei para poder assisti-los. Conforme terminavam o seu *Mafé*, *Soupe Kanja*, *Yassa*, *Thieboudienne* ou, talvez, uma mistura de alguns desses pratos, as pessoas, em sua maioria brancas e de classe média, eu incluído, eram atraídas pelo toque dos tambores oriundo do segundo andar do restaurante. Ao se sentarem nas poltronas do pequeno auditório direcionavam seus olhares, ouvidos e aparelhos celulares para o centro do palco em direção ao grupo de percussionistas que executavam uma variedade de ritmos somados a performances de dança e canto. Em determinado momento, um dos percussionistas parou de tocar e foi para o centro do palco dançar. Ao retornar, outro se levantou para dançar. Quando um terceiro integrante tomou o seu lugar, desta vez com um tambor em mãos, este passou a improvisar uma linha rítmica sobre o tecido percussivo fornecido pelos outros tambores.

No palco havia cinco integrantes (figura 3) dos quais quatro deles tocavam o *djembe*, esse tambor em forma de taça da África Ocidental, porém que adquiriu uma crescente circulação global a partir dos anos de 1950 (PRICE, 2013, p. 227), tocado com ambas as mãos, enquanto o quinto integrante tocava um par de congas, tambor afro cubano que estava substituindo o *dundun*, conjunto tambores cilíndricos afinados por corda, com pele em suas duas extremidades e tocado com baquetas, que se desenvolveu ao lado do *djembe* (CHARRY, 2000, p. 229). As congas, portanto, funcionavam como alternativa a esses instrumentos que eles ainda não possuíam aqui no Brasil. Se entrelaçavam naquele palco os instrumentos trazidos por

¹³ O termo *sabar* pode designar tanto a tradição percussiva dos *griots* da etnia *wolof* do Senegal (TANG, 2008), como a dança relacionada a essa prática, os tambores, o grupo de performers e o próprio evento de performance em si. No entanto, segundo meus interlocutores, a palavra *sabar* que é usada aqui para dar nome ao grupo, não se refere especificamente à essa prática percussiva, mas é empregada como um sinônimo de percussão.

eles da África com aqueles outros adaptados ou construídos aqui a partir das possibilidades locais, em outras palavras, uma prática musical atualizada na performance dentro de um campo do possível.

Eu estava ciente das diversas relações históricas, de contato e dos fluxos e refluxos que caracterizam a diversidade étnico-cultural e de práticas musicais do continente africano, porém toda essa complexidade parecia ganhar outras camadas no contexto migratório para o extremo sul do Brasil. Durante meu trabalho de campo meus interlocutores músicos migrantes, que escolheram viver no Brasil ou que estão aqui apenas de passagem, têm me mostrado que no contexto migratório é preciso ser criativo, aprender coisas novas, inovar, buscar alternativas. Eu levei mais algum tempo para conseguir entender os encontros, trajetórias, sonoridades e subjetividades que juntos deram vida ao *Sabar África*, esse grupo que se apresentava naquele palco.



Figura 3 - *Sabar África* apresentando-se no evento “*Sunu Gastronomia*” de 21/05/2017. Da esquerda para a direita: Mustapha, Adames, Modou, Sulemana e Birane [Fonte: arquivo pessoal do autor].

O grupo de percussionistas fez um breve intervalo cedendo lugar para uma outra atividade programada pela associação. Tratava-se de uma pequena peça teatral que retratou a história de um imigrante africano que acabara de chegar ao Brasil sem falar a língua e em busca de emprego. Ele é então confrontado durante uma entrevista de trabalho sobre a veracidade da sua formação técnica como eletricitista no Senegal. O imigrante, junto a todos nós como público, passa a ouvir uma série de estereótipos e estigmas sobre a África e a migração em si, alguns veiculados erroneamente pelos veículos de mídia locais (BRIGNOL, 2015a) e outros parte do senso comum, como o suposto “roubo” de vagas de empregos, ligação ao terrorismo por serem muçulmanos e serem portadores de doenças como os vírus HIV e Ebola, esse último muito em

função do surto que atingiu a Libéria, Serra Leoa e Guiné, na África Ocidental, entre 2013 e 2016. Mor Ndiaye como representante da associação é chamado para mediar a situação valendo-se de sua experiência de mais de onze anos no Brasil. Ele então explica para a entrevistadora e para todos nós como público o quanto essas afirmações estão equivocadas e o quanto esses sujeitos podem contribuir com o país para o qual escolheram migrar. E nos questiona:

A maioria dos imigrantes fala, além de algumas línguas étnicas locais de seus países, o francês, o inglês e irão aprender também o português, quantas línguas você fala? (Diário de campo de 21 de maio de 2017).

A história contada era baseada em inúmeras experiências do cotidiano migrante vividas por esses sujeitos no Brasil, e com ela a Associação dos Senegaleses buscava aproximar a sociedade local dessa realidade que ia muito além do universo exótico e instigante das roupas coloridas, dos cheiros e sabores gastronômicos e das danças com suas potencialidades rítmicas. Faziam parte dessa mesma realidade também as dificuldades e invisibilidade e os traumas implicados em ser e representar a diferença, o estrangeiro, o imigrante africano e muçulmano no Rio Grande do Sul.

Antes do grupo retornar para o palco, o presidente da Associação dos Senegaleses de Caxias do Sul, Abdoulat Ndiaye (Billy), agradeceu a presença de todos e comentou a importância desse evento para a comunidade senegalesa e que eles também haviam realizado eventos semelhantes em Caxias do Sul. “Nós das associações estamos conectados, nos ajudando”. Billy e o grupo *Sabar África* fizeram parte de uma pequena comitiva que veio de Caxias do Sul trazendo consigo integrantes da comunidade migrante de lá e brasileiros de suas redes de relações. Amigos, pessoas que atuavam em prol da comunidade migrante da cidade além daqueles que passaram a construir suas vidas junto às deles.

O pequeno auditório continuava lotado e me sugeriu que aquelas pessoas realmente haviam separado a sua tarde para estarem lá experienciando aquele encontro. A modesta caixa de som e microfone que eu trouxe tinham sido deslocados para o auditório para que se pudessem amplificar as vozes dos performers. Desloquei-me para trás dos músicos para regular as frequências sonoras de amplificação. Apesar das limitações tecnológicas tudo parecia estar soando relativamente equilibrado. O grupo *Sabar África* retornou para o palco com uma música que me era familiar e parecia o ser para muitas das pessoas que aí estavam e cantavam junto com o grupo. Tratava-se de uma canção popular camaronesa da década de 1960 chamada

“Tsamina” e que foi regravada por diversos artistas africanos¹⁴, mas que se tornou conhecida no cenário internacional por meio da sua versão *remixada* “Waka Waka”, da cantora colombiana Shakira, que foi a música tema da copa do mundo de 2010 na África do Sul. A escolha dessa canção para compor o repertório parecia ser uma forma de encontrar pontos em comum e de se conectar com o seu público brasileiro.

Senegalesas e senegaleses se revezavam no centro do palco para dançar individualmente ou em duplas e, como que orientados por pulsos de energia vindos das acentuações da percussão, sincronizavam movimentos de quadril, braços e pernas, movimentos que reconhecia como parte da performance por meio da qual as pessoas dançavam o *mbalax* senegalês. Após algumas performances, que eram intensamente aplaudidas pelo público entusiasmado, os dançarinos começaram a chamar os brasileiros para que dançassem também. Aos poucos os convidados começaram a se ver deslocados de sua zona de conforto, como observadores distantes, ao passo que eram atraídos em direção ao movimento e instigados pelas palmas coletivas. Eu, que estava ao lado do palco, também me vi imerso na tentativa frustrada de reproduzir e dominar aqueles desafiadores movimentos de dança. Olhei para meus amigos para buscar pistas de como o meu corpo deveria se mover tentando identificar, em meio à intensa polirritmia da percussão, o nexos rítmico que unia tudo isso. A fotografia tremida (figura 4), resultante da minha tentativa de capturar aquele momento e aqueles movimentos, parece representar de forma particular essa experiência que transformou plateia e performers em um único corpo sonoro dançante.



¹⁴ Figurando, por exemplo, com o nome de “Zamouna” na faixa dois do disco “Sunugaal” do rapper senegalês Didier Awadi, lançado em 2008.

Figura 4 – Público e performers ocupando juntos o palco no evento “*Sunu* Gastronomia” [Fonte: arquivo pessoal do autor].

Retornei para a parte de trás do palco e então percebi que uma das congas não estava sendo usada. Me aproximei e perguntei se poderia tocar. Ele assentiu positivamente com a cabeça enquanto continuava tocando a outra conga. Ao ver a minha tentativa de imitá-lo, simplificou por um momento o padrão rítmico que executava para permitir com que eu fosse capaz de acompanhá-lo. Quem tocava as congas era Mustapha Ibrahim, ganês, de 33 anos na época, assim como Sulemana Nero, de 30 anos, seu conterrâneo, vizinho de bairro e companheiro nessa viagem ao Brasil. Os dois dividiam o palco e também um apartamento em Caxias do Sul, onde moravam e trabalhavam em uma transportadora da cidade.

Enquanto me dirigia para as escadas que levavam de volta ao primeiro andar, percebi que um dos percussionistas que antes estava no palco agora recolhia as várias peças de artesanato em madeira que estavam expostas ao lado das escadas, figuras de animais, silhuetas femininas e máscaras, e as colocava em uma mala. Seu nome era Dame Ndiaye, senegalês de 48 anos na época e que, como me explicou, trabalhava com artesanato em madeira. Perguntei se ele também trabalhava com a fabricação de tambores. Ele me falou que não, mas que estava importando alguns instrumentos do Senegal, dentre eles os tambores do *dundun* que ainda não possuíam, e poderia me vender um dos *djembes* que iriam chegar. Entregou-me seu cartão - “Leão Tigre, artesanato de madeira” - com seu contato, para marcamos um futuro encontro em Caxias do Sul.

O Senegal que se estabelecia no Rio Grande do Sul era aquele possível, das alianças e redes de solidariedade, dos pertencimentos em comum, sejam eles culturais ou de vulnerabilidade, um Senegal que transbordava as fronteiras geopolíticas em direção a outros grupos migrantes como os ganeses que eu acabara de conhecer. Era em meio a essas complexidades que busquei explorar os processos criativos, discursos e projetos que estavam relacionados às práticas musicais desses sujeitos migrantes. Práticas musicais que eram negociadas, agenciadas e transformadas na performance e por meio das quais eles lidavam com as necessidades sociais, restrições e condições de suas realidades no Brasil.

1.2 Práticas Musicais como *Nexus* e Rede

A etnomusicologia, tal como a antropologia, enfrentou diversos desafios de ordem teórico-metodológica ao voltar-se para o estudo das práticas musicais em contextos urbanos, dos chamados movimentos sociais, das periferias, das migrações, principalmente no contexto

das grandes cidades. Até então, antecedendo as epistemologias pós-estruturalistas que colocaram em cheque os grandes modelos explicativos totalizantes e apontaram para realidades muito mais fluidas e fruto da construção social subjetiva, estas disciplinas estavam acostumadas a estudar grupos tidos como mais ou menos fixados com fronteiras definidas, e essa delimitação produzida pelos antropólogos/etnomusicólogos lhes permitia o uso das suas ferramentas analíticas. Como então tratar desses vários grupos e atores sociais que se deslocam de um lugar ao outro e encontram-se pulverizados nos cenários urbanos com suas amplas redes de inter-relações e de circulação pela cidade?

Segundo Brettell (2008, p. 641), o aumento dos fluxos migratórios de pessoas pertencentes a essas comunidades estudadas, como mais ou menos “isoladas” para as grandes cidades em busca de emprego fomentou um maior interesse nos estudos sobre migração. Essa busca por tentar compreender os processos migratórios e as vidas e práticas dos migrantes cresceu juntamente com uma antropologia urbana, cujas pesquisas foram então estendidas às populações na maior parte do mundo e a migrantes internacionais, assim como àqueles que se deslocam de cidade em cidade (Ibid., p. 643). A partir de 1990 com a chamada virada linguística provocada então pelas epistemologias pós-estruturalistas buscou-se ir contra a visão das ciências do estado, que considerava a migração como um problema que precisava de regulamentação ou solução, apontando para um entendimento de que elementos significativos dentro de todas as sociedades humanas sempre foram móveis (GABACCIA, 2008, p. 222).

Os estudos preocupados com os processos culturais do entorno das migrações têm mostrado como as práticas musicais atuam como um meio que fomenta nesses contextos uma solidariedade, sociabilidade, consciência de classe, posicionamento e atuação política ao passo que na performance os sujeitos migrantes expressam e negociam as diferentes realidades e modos de vida que passam a incorporar.

Em um estudo recente Chávez (2017), que acompanhou a migração mexicana desde Guanajuato até o Texas, explora como a política contemporânea de imigração nos EUA, de controle de fronteiras e racialização, perpassam esse gênero musical de longa data, o huapango arribeño, para pensar como esses sujeitos indexam as suas realidades atuais nesse repertório tradicional por meio de minúcias musicais e poéticas. Nomi Dave (2014), por sua vez, traz um importante aspecto referente à dimensão política das práticas musicais e como elas são impactadas pelos diferentes contextos socioculturais e, dessa forma, complexificam as representações acadêmicas e populares que entendem a música como um lugar de resistência. Dave trata do violento golpe de estado de 2009, na Guiné, e como músicos guineenses raramente expressavam divergência em relação a esse fato. Apesar de abordarem em suas

músicas problemas sociais, econômicos e as dificuldades da vida em Conakry, o faziam sem entrar em questões políticas, de corrupção e violência. Na diáspora, por sua vez, afastados das normas de silenciamento e de guarda a longo prazo vigentes na Guiné, os músicos realizavam uma crítica contundente e de denúncia à situação política do país.

Essa fluidez das práticas musicais, as complexidades que as perpassam nos contextos migrantes e os sujeitos que as mantêm, transformam e as agenciam, segundo seus próprios interesses, projetos e campos de possibilidades (VELHO, 1996), é o que me interessa pensar nesse estudo. Desde a minha entrada em campo e meu encontro com o universo migrante do extremo sul do Brasil, meu interesse pela migração senegalesa, e posteriormente também ganesa, esteve voltado para a sua dimensão sonoro-musical, e foi ela que me guiou pelos diferentes cenários urbanos do estado do Rio Grande do Sul. Esses encontros foram me revelando uma série de alianças, *links* e redes (MAGNANI, 2009, p. 152), caminhos que me colocavam em contato não só com outros senegaleses, mas também ganeses, brasileiros e migrantes de outras nacionalidades. Nessas relações a prática musical se apresentava como o elemento que proporcionava o encontro e as trocas entre esses vários atores sociais com suas diferentes trajetórias, pertencimentos, objetivos musicais e destes comigo, também músico.

Para John Chernoff, pensar a música como *nexus* é um dos aportes epistemológicos importantes da obra do ganhês Joseph K. Nketia para a etnomusicologia em sua busca pelas “percepções nativas das modalidades culturais” e do seu legado interdisciplinar. A noção de *nexus* indica, portanto, essa conexão simultânea entre domínios que são trazidos juntos para dentro da estrutura do evento musical (CHERNOFF, 1989, p. 59-60). No uso que Nketia faz do termo, Chernoff escreve:

A música frequentemente refere-se a muitas outras coisas além dela mesma, considerando a maneira como o estilo musical ou a comunicação podem influenciar ou mesmo dominar interações situacionais, considerando os modos particulares de participação e experiência que os cenários musicais instituem, e considerando por fim a sensibilidade estética e a consciência contextual exigida dos músicos em relação ao propósito e à sequência dos eventos de performance, os etnomusicólogos podem esperar que a atenção conferida aos dados musicais possa levar a novos vetores de análise cultural (Ibid.).

Se à primeira vista a prática musical de imigrantes senegaleses e ganeses poderia parecer algo exclusivamente musical, no contexto migrante do Rio Grande do Sul ela parece ganha um caráter de *nexus*, como utilizado por Nketia, como um elemento estruturante e de conexão entre esses diferentes músicos migrantes, associações e localidades. Essa rede de sociabilidade migrante que segui e que tem nas suas práticas musicais o seu elemento catalisador, ultrapassou

as fronteiras municipais e me levou da capital do estado, Porto Alegre, até as cidades universitárias de Caxias do Sul e Passo Fundo, as duas últimas localizadas ao norte do estado. Essas três cidades foram também aquelas que mais atraíram imigrantes da África Ocidental no estado, sobretudo os senegaleses, em função do seu prospecto de ofertas de trabalho (UEBEL, 2015, p. 180).

Para George Marcus (1995, p. 102) a etnografia multissituada desenvolve-se a partir desse movimento de descoberta que é fraturado e descontínuo, porém à medida que se mapeia esse objeto de estudo complexo, vão encontrando-se lógicas de relacionamento e associação entre os locais. O estudo das práticas musicais e experiência migratória de senegaleses e ganeses no RS que proponho aqui, se dá, portanto, em diálogo com Magnani e os conceitos elaborados por ele no campo das etnografias urbanas de mancha, trajeto e circuito, dentro dos e entre esses contextos urbanos, que ajudam a mapear essas redes e caminhos de circulação e atuação dos meus colaboradores em campo. Segundo Magnani, esses conceitos caracterizam uma pressuposta totalidade, nunca fixa, que é construída pela experiência dos atores sociais, reconhecida pelos mesmos e identificada pelo pesquisador. Para Magnani, essa totalidade:

Não constitui um arranjo empírico, é mais um pressuposto, uma condição da pesquisa, mas pode se apresentar e se desdobrar na forma de arranjos identificáveis que permitem descrever alianças, links, redes (MAGNANI, 2009, p.152).

Ao mesmo tempo em que identificava e me relacionava com esse universo musical migrante do sul do país, com seus diferentes atores sociais, grupos musicais e associações migrantes nessas três cidades diferentes, me deparava com o desafio da multilocalidade e da distância. Como então manter uma relação duradoura e verdadeira com esses sujeitos se poderíamos passar meses sem nos ver? Os próprios amigos e colaboradores em campo trataram de me esclarecer essa questão. Afinal de contas que distância era essa, representada por algumas horas de ônibus entre essas cidades, frente ao Oceano Atlântico, os altos custos das passagens aéreas ou o próprio impedimento, pela ainda não regulamentação do seu status no Brasil, que separavam muitos deles de suas famílias, filhos e esposas, pelo menos fisicamente, já que se mantinham diariamente conectados com eles através das redes sociais online, aplicativos de mensagens instantâneas e de chamadas de voz em seus *smartphones*?

De fato, não podemos mais pensar os sujeitos migrantes como indivíduos desenraizados ou desconectados do seu país natal e do resto do mundo, quando na verdade se apresentam como sujeitos transnacionais mantendo, por meio das tecnologias de comunicação, múltiplas relações familiares, econômicas, sociais e musicais em campos sociais que perpassam fronteiras

geográficas, políticas e culturais (SCHILLER et al. 1992, p. 1). Percebi em campo como o meio virtual é usado para veicular seus trabalhos musicais, se conectar com a sociedade local e divulgar eventos culturais e religiosos. Por meio das redes sociais trocavam experiência migratória e mantinham-se conectados com familiares, amigos e antigos parceiros que estavam desenvolvendo seus projetos musicais e migratórios em outros países e contextos, os quais se tornavam fontes de possibilidades e alternativas. Essas práticas musicais e redes que segui se manifestavam também no meio virtual das redes sociais, aplicativos de troca de mensagens e sites de compartilhamento de vídeos, por meio dos quais pude me manter conectado com eles de forma mais constante e entender suas estratégias relacionais e de circulação pela cidade e pelo próprio meio online, ao passo que recebia vídeos de ensaios e performances assim com convites para shows, eventos, classes e oficinas. Mas não apenas isso, através de ferramentas online como *google maps* esses sujeitos me levaram para dentro dos cenários e contextos locais dos bairros e cidades onde nasceram e cresceram para me mostrar e traduzir para mim parte dessas suas realidades em termos que eu pudesse entender.

Parafraseando Cooley, Meizel e Syed em seu capítulo sobre trabalho de campo virtual no livro seminário *Shadows in the Field*, o trabalho de campo etnomusicológico deve acontecer onde a música acontece, seja esse campo um lugar físico, virtual ou os dois, e no qual as novas tecnologias oferecem diferentes modos de comunicação assim como novas formas por meio das quais a cultura é produzida, executada, transmitida, consumida e compreendida (2008, p. 106). A etnografia dessa experiência, portanto, abraça a diversidade das realidades migrantes a que tive acesso, buscando entender a complexidade desses diversos pertencimentos, cenas sociais e histórias pessoais que se desenvolvem e se transformam no contexto de mobilidade no extremo sul do Brasil (BEAUD; WEBER, 2010, p. 207).

Nesse capítulo tratei da minha inserção inicial nos contextos da migração no Rio Grande do Sul e de que forma iniciei a construção de um estudo etnomusicológico a cerca das práticas musicais de senegaleses e ganeses no estado. No capítulo a seguir tratarei do grupo de percussão, dança e canto *Sabar África*, formado por senegaleses e ganeses na cidade de Caxias do Sul, buscando entender de que forma esses sujeitos reposicionavam as suas práticas musicais nesse novo contexto a partir da negociação de seus diferentes pertencimentos e projetos musicais.

Capítulo 2

Na Trilha das Práticas Musicais de Migrantes

Depois de ter conhecido o grupo *Sabar África* e ter estabelecido esse vínculo de amizade com alguns dos seus integrantes no evento da Associação dos Senegaleses em Porto Alegre, passei a me deslocar até Caxias do Sul, onde comecei a participar de ensaios e performances do grupo pela cidade assim como de eventos organizados pela Associação dos Senegaleses de lá. Eram oportunidades reais que se apresentavam de poder entender de dentro que elementos aproximavam senegaleses e ganeses na prática musical e que fazer musical era esse que eles restituíam ou a que davam continuidade na mobilidade. Uma oportunidade de compreender quais eram as suas referências musicais e por meio de que processos criativos articulavam suas trajetórias agora imersas nas dinâmicas culturais cada vez mais complexas da cidade de Caxias do Sul. Me interessava saber que projetos musicais esses sujeitos formulavam a partir desse novo campo de possibilidades e quadro sociocultural (VELHO, 1994, p. 8).

A minha aproximação às experiências migratórias africanas do extremo sul do Brasil e a participação nas suas práticas musicais foram me mostrando como essas redes de relações tecidas pelo fazer musical transbordavam os limites das cidades assim como de que forma circulavam esses sujeitos com suas práticas musicais.

2.1 Caxias do Sul, um Destino Migratório

Caxias do Sul é a segunda maior cidade em número de habitantes do Rio Grande do Sul. Em 2018 contava com 504.069 habitantes, segundo o Instituto Brasileiros de Geografia e Estatística (IBGE), pouco mais de um terço dos habitantes de Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul, que contava com 1.481.019 habitantes, localizada a cerca de 130 km de Caxias do Sul. A cidade se apresenta como o principal polo da antiga Região de Colonização Italiana, povoada pelo projeto migratório e de branqueamento do governo imperial brasileiro, no final do século XIX. Uma herança europeia que é manifestada com orgulho pelos “nativos” como um marcador importante de sua identidade como descendentes de imigrantes italianos.

Por outro lado, o município apresenta um alto nível de crescimento, sendo uma cidade franca em produção industrial na área têxtil, vinícola, moveleira, de frigoríficos, construção civil e um dos maiores polos metal mecânicos do país, dessa forma alcança a posição de segundo maior PIB do estado, além de ser também um importante centro universitário e polo de atividades culturais. Desde a década de 1960, na esteira de um processo de industrialização,

a cidade registra um fluxo contínuo de entrada de pessoas vindas de outras cidades da região assim como de outros estados brasileiros, como Santa Catarina e Paraná, além de um contingente significativo de paulistas e nordestinos. Segundo Marques (2017, p. 78), Caxias do Sul pode ser considerada uma cidade em processo de metropolização, não no seu sentido geográfico, mas em termos de “fragmentação cultural, diversidade populacional, crescimento e complexificação de suas características sociais”. Ao passo que as oportunidades de emprego e regularização migratória oferecidas pela cidade aumentaram nos últimos anos, os fluxos migratórios também se intensificaram e a cidade passou a ser um polo de atração para imigrantes haitianos, senegaleses, ganeses e, mais recentemente, também venezuelanos.

Segundo dados da Polícia Federal, em 2017 o Rio Grande do Sul contava com aproximadamente 13.000 imigrantes, sendo que destes 11.385 eram haitianos dos quais aproximadamente 2.000 pessoas viviam em Caxias do Sul, e 1.500 senegaleses. No caso dos senegaleses sabe-se, porém, que esse número se refere apenas àqueles que solicitaram regulamentação junto à Polícia Federal. Conforme mostram os dados recolhidos pelo Fórum Permanente de Mobilidade Urbana do Rio Grande do Sul, aproximadamente 4.000 senegaleses vivem hoje no estado, dos quais 1.200 estão em Porto Alegre¹⁵ e aproximadamente 500 em Caxias do Sul. Os ganeses, por sua vez, chegaram à cidade de Caxias do Sul em 2014 aproveitando a flexibilização na emissão de vistos em função da 20ª edição da Copa do Mundo FIFA, que acontecia naquele ano no Brasil, e a rapidez na emissão do protocolo de refúgio e oportunidades oferecidas pela cidade. Após regularizarem a sua situação, muitos ganeses seguiram para outros estados do Brasil ou para outros países. Uma notícia na imprensa da época registrou esse momento:

[...] cidadãos de Gana chegaram à cidade do Rio Grande do Sul para encaminhar pedidos de refúgio e legalizar a permanência no Brasil. Os ganeses entraram no país com vistos de turistas, concedidos pela embaixada brasileira em Acra, capital do país. De acordo com o Centro de Atendimento ao Migrante (CAM), entidade que recebe e atende os estrangeiros recém-chegados, em 13 dias, 327 ganeses já passaram pela cidade. Segundo as autoridades, promessas de emprego, facilidades para conseguir o protocolo de refugiado e uma rede de assistência aos imigrantes são os principais atrativos de Caxias do Sul para os ganeses que desembarcam em busca de uma nova vida no Brasil. A rapidez na emissão do protocolo de refúgio na cidade da Serra estava atraindo imigrantes de vários estados do país, como Santa Catarina, São Paulo e Minas Gerais. (CANOFRE, 2014¹⁶).

¹⁵ Disponível em: <https://www.correiopovo.com.br/not%C3%ADcias/geral/rio-grande-do-sul-abriga-mais-de-10-mil-haitianos-e-quase-4-mil-senegaleses-1.246735> [Acesso em 22/01/2020]

¹⁶ Disponível em: <http://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2014/07/caxias-do-sul-recebe-mais-de-320-ganeses-em-13-dias-na-serra-do-rs.html> [Acesso em: 12/10/2019]

Segundo meus colaboradores ganeses, muitos dos seus companheiros de viagem que permaneceram no Brasil encontram-se agora em Santa Catarina e Brasília. Toda essa diversidade étnica e pluralidade cultural não se estabelece, porém, sem atritos. Os imigrantes, sobretudo haitianos e africanos precisam lidar cotidianamente com situações de racismo e xenofobia, sendo acusados erroneamente pelo senso comum de roubarem os postos de trabalho dos brasileiros. Toda essa diversidade afluyente soma-se também às alteridades negras e indígenas locais, que também reivindicam as suas territorialidades e perturbam as narrativas hegemônicas da italianidade branca da região. A Festa da Uva, por exemplo, essa tradicional manifestação da identidade italiana da cidade, aos poucos se apropria de um discurso multicultural, porém de tal forma que este não prejudique a linha narrativa hegemônica da região. O tradicional desfile pelas ruas da cidade que acompanhei em 2019, parte da agenda dessa festividade, narrou como de costume a chegada desses imigrantes europeus, seu vínculo com a religiosidade cristã, com o trabalho, com a colheita da uva, os trabalhadores da indústria, porém dessa vez contou também com um bloco onde toda essa diversidade indígena, afro-brasileira e migrante havia sido alocada. Todo o desenrolar do desfile se deu ao som da música tema do evento, um arranjo orquestral com destaque para o acordeom, tido como um forte índice identitário regional, parte do panteão sonoro da italianidade, e uma letra que falava em “uma bela *giornada*¹⁷”. Alguns dos meus amigos senegaleses e ganeses foram convidados a participar desse desfile vestindo suas roupas em tecidos africanos junto às bandeiras dos seus respectivos países.

Em Caxias do Sul os eventos culturais promovidos pela associação dos senegaleses ganharam uma outra dimensão onde, além dos desfiles de moda africana, culinária e apresentações musicais, não só do *Sabar África*, mas também de outros grupos musicais da cidade, maracatu, rappers, incorporavam também rodas de conversas que discutiam não só a situação do migrante na cidade, mas também do negro como um todo no Brasil. Isso se dava por meio de uma importante aliança com lideranças e ativistas do movimento negro do município, os quais estavam representados na prefeitura da cidade através do “Conselho da Comunidade Negra de Caxias do Sul”.

2.2 “Somos Migrantes em uma Cidade de Imigrantes”

Em julho de 2017, alguns meses depois de me encontrar pela primeira vez com Dame

¹⁷ Dialeto local da palavra *giornata* em italiano.

em Porto Alegre, embarquei no ônibus que em aproximadamente duas horas me levaria da rodoviária de Porto Alegre até a cidade de Caxias do Sul. No dia anterior Dame havia me mandando uma mensagem avisando que o *djembe* que eu havia encomendado tinha acabado de chegar. Desde que nos conhecemos em Porto Alegre passei a fazer algumas visitas a ele principalmente aos finais de semana, quando podia encontrá-lo vendendo o seu artesanato na praça central de Caxias do Sul. Aos finais de semana as calçadas da praça Dante Alighieri, apelidada de calçadão por seus moradores, era ocupada por diversos vendedores, indígenas, senegaleses, dos mais diversos produtos desde artesanato até roupas, acessórios e gastronomia. Mesmo à distância eu já podia ver a sua banca repleta de esculturas, máscaras, anéis, colares e tecidos.

Atravessando a rua, em uma galeria comercial, ficava a loja de roupas e acessórios do Billy e logo ao lado o restaurante de comida senegalesa da Khady. Billy, como mencionei no capítulo 1, é também o presidente da Associação dos Senegaleses de Caxias do Sul, e as dependências de sua loja se tornavam uma espécie de sede para essa associação ao passo que migrantes senegaleses, ganeses e haitianos eventualmente o procuravam para obter informações e auxílio. Minha circulação por Caxias do Sul naquele momento já compreendia a passagens por alguns desses espaços de sociabilidade senegalesa e migrante encravados no centro da cidade, espaços que por mais que representassem um empreendedorismo migrante não significavam exatamente um bem-estar social e integração plena com a sociedade local. Esses estabelecimentos eram fruto de redes de solidariedade entre os migrantes e também pessoas e entidades locais, atuando muitas vezes, mas não de forma exclusiva, de migrantes para migrantes, estabelecidos para atender às necessidades internas.

Dame estava me aguardando. Assim que cheguei pediu para um amigo tomar conta de sua banca e seguimos até o seu apartamento, a apenas alguns minutos do centro e onde morava com sua esposa, para buscarmos os tambores. Em seguida retornamos para a praça e nos sentamos em um banco de frente para a catedral inaugurada no final do século XIX. Dame então me ensinou a técnica básica para se tocar *djembe*, que consistia nos três toques ou sons básicos que se pode produzir com o instrumento. Um agudo, que chamou de *claque*, outro médio, *ton*, e por último o grave, que Dame chamou de *basse*, usando o idioma francês. A sonoridade mais aguda era atingida pelo toque da palma da mão na borda do tambor deixando os dedos rebaterem na pele. O som médio se dava pelo toque com o corpo dos dedos na parte inferior da pele, próximo à borda do tambor, e, finalmente, a sonoridade mais grave que era atingida através do toque com a palma da mão mais ao centro do tambor. Demorei um tempo para entender as sutilezas nos movimentos e posicionamento das mãos e dedos que dominados

permitted atingir o resultado sonoro que ouvia, resultado dos toques precisos dos meus interlocutores. Com alguns fundamentos básicos incorporados, Dame me ensinou um ritmo que chamou de *kuku*¹⁸ e com ele a canção *Fatou Yo*¹⁹, que logo reconheci como parte do repertório do grupo *Sabar África*.

A partir desses encontros com Dame, seja para aprender o instrumento ou para passar a tarde conversando com ele em sua banca de artesanato, quando nossas conversas eram eventualmente interrompidas por potenciais clientes, fui aos poucos conhecendo sua trajetória no Senegal até a entrada do Brasil em seu horizonte de possibilidades. Me contou que depois que cumpriu os seus dois anos de serviço militar e saiu do exército se dedicou sempre ao artesanato e à pintura. “Lá no Senegal sempre vai ter alguém da família que pode te ensinar e então eu aprendi a fazer desenho e escultura”. Foi também nesse período que ele começou a tocar *djembe* e se relacionar com a prática musical. Dame me relatou que nunca imaginou que viria para o Brasil e muito menos que passaria a construir sua vida por aqui. As informações que Dame tinha a respeito do Brasil vinham das notícias veiculadas pela mídia, geralmente referentes ao futebol ou à violência, que por sua vez o fizeram pensar com cuidado sobre a possível futura viagem. Dame também mantinha contato com um amigo e conterrâneo seu que estava morando em São Paulo e que lhe mandava dinheiro para que ele comprasse produtos como tecidos e lhe enviasse de volta via correios. Uma série de acontecimentos, no entanto, levaram Dame a decidir primeiramente passar um tempo no Brasil e depois estabelecer residência fixa. A história, como ele conta, foi mais ou menos a seguinte:

Eu nunca pensei que viria para o Brasil, mas como eu sou artista fui chamado para fazer uma decoração na Embaixada do Brasil em Dakar. Eu tinha um amigo que trabalhava lá perto e conhecia uma mulher que trabalhava na embaixada que falou para ele que eles precisavam de um serviço de decoração porque lá só tinha coisas de franceses e brasileiros. Esse meu amigo me chamou e então eu peguei as minhas coisas, os meus quadros e esculturas e fui lá. Eu tirei todas as coisas que tinha lá, pintei e coloquei as minhas coisas. Essa mulher ficou muito feliz e então me deu 25.000 CFA²⁰ [o equivalente a aproximadamente R\$ 200 reais na época] e perguntou se eu não gostaria de um visto para visitar o Brasil. Eu disse tudo bem e levei meu passaporte para ela (Dame Ndiaye, comunicação pessoal em 28/07/2018).

¹⁸ *Kuku* é um ritmo que é relacionado ao grupo étnico *manian*, da região florestal da Guiné, em torno da cidade de Beyla, não muito longe da fronteira com a Costa do Marfim, e originalmente era tocado para as mulheres dançarem quando retornavam da pesca. É um dos ritmos mais populares da África Ocidental. Na Guiné é tocado hoje em diversas ocasiões de celebração e em velocidades muito diferentes, dependendo da região. Disponível em: http://www.alpharhythmroots.com/rhythm_of_the_month.html [Acesso em: 31/01/2020]

¹⁹ *Fatou Yo* é uma canção infantil em língua *balanta* do oeste africano e que figura na faixa dois do álbum *Sili Béto* lançado em 1992 pela banda senegalesa *Toure Kunda*.

²⁰ O franco CFA da África Ocidental é a moeda de oito estados independentes na África Ocidental: Benin, Burkina Faso, Guiné-Bissau, Costa do Marfim, Mali, Níger, Senegal e Togo.

Dame chegou ao Brasil pelo aeroporto do Rio de Janeiro, em 2013, graças ao visto especial que lhe foi concedido pela embaixada brasileira, um visto temporário de aproximadamente 15 ou 20 dias que não o eximiu, porém, de uma longa espera, análise e estranhamento por parte do controle de imigração no aeroporto. O percurso percorrido por Dame é bastante particular se comparado às rotas tomadas pela maioria dos senegaleses que, por não possuírem visto de entrada, chegam à América Latina por Quito, no Equador, justamente por não exigir visto de entrada em seus procedimentos migratórios, e de lá partem para o Brasil por diferentes e complicadas rotas terrestres (UEBEL, 2018, p. 371). O Rio de Janeiro, o maior destino turístico internacional do Brasil, se mostrava promissor e lucrativo para Dame em relação à venda de seu artesanato, e dessa forma resolveu estender a sua estadia. Com a impossibilidade de renovação de seu visto ele optou então pelo caminho seguido pela maioria dos senegaleses e solicitou um protocolo de refúgio perante a Polícia Federal, o que lhe dava direito a documentos como o CPF (Cadastro de Pessoa Física) e carteira de trabalho com validade de um ano. Depois de sete meses no Rio de Janeiro, Dame cogitava um retorno, mas então um amigo, que residia em Caxias do Sul, lhe aconselhou a permanecer no Brasil trabalhando e fazendo as suas esculturas porque “na África é muito duro” e completou dizendo que em Caxias do Sul ele poderia conseguir permanência e que o processo para isso era muito mais rápido por lá.

Em Caxias do Sul Dame contou que graças ao CAM (Centro de Atendimento ao Migrante) conseguiu trabalho e sua permanência no Brasil. Trabalhou durante 2 anos e 6 meses como soldador em uma metalúrgica quando foi demitido em 2017 e retornou para o artesanato. A demissão de Dame e de vários outros imigrantes naquele período refletia um contexto de crise econômica e recessão enfrentada pelo Estado brasileiro a partir de 2014 e acompanhada de uma crise política que gerou um aumento significativo do desemprego no Brasil. Diante disso perguntei para Dame como estava a sua vida aqui no Brasil, morando em Caxias do Sul e casado com uma brasileira que não era muçulmana. Dame me respondeu que ela era cristã, mas que isso não era problema porque todas as religiões no final das contas falam de Deus e que quando se respeita a religião do outro a sua religião também será respeitada. Completou dizendo que tudo estava correndo bem e que, apesar de não conseguir fazer uma poupança, o dinheiro era suficiente para sobreviver e ajudar o seu filho no Senegal e além do mais “aqui em Caxias somos migrantes em uma cidade de imigrantes” (figura 5).

Era através desse conjunto de situações seletivas, as quais Dame dava sentido a partir de conexões lógicas, que ele remontava a sua trajetória e me contava o conjunto de fatos que o levaram a viajar e a permanecer no Brasil. Apesar de afirmar que nunca tinha pensado que viria

para o Brasil, a entrada do país no imaginário migratório senegalês, já colocava o Brasil no campo de relações sociais e de possibilidades de Dame.



Figura 5 - Dame trabalhando em sua residência no Brasil [Fonte: perfil de Dame Ndiaye na rede social Facebook]

2.3 Reposicionando uma Prática Musical na Mobilidade

O espaço urbano de Caxias do Sul, com seus prédios, condomínios e apartamentos residenciais, nem sempre se mostrava simpático à intensidade rítmico-sonora da percussão africana, portanto era preciso buscar alternativas. As praças arborizadas e as manchas verdes mais ou menos afastadas ou isoladas das dinâmicas urbanas da cidade se tornavam, dessa forma, lugares acolhedores da prática musical. Juntamos os tambores e algumas cadeiras e seguimos para um desses espaços próximo ao centro da cidade (figura 6) e ao apartamento onde residiam os ganeses Mustapha e Sulemana e onde havíamos nos encontrado logo cedo. Era um sábado à tarde quente, de bastante sol e o grupo *Sabar África* iria se reunir para ensaiar, pois haviam sido contratados para tocar em um conhecido festival de blues que acontecia anualmente na cidade. Tratava-se da 11^a edição do *Mississippi Dela Blues Festival*, que desde 2008 figurava na agenda dos principais eventos da cidade. Tão logo chegamos nessa área verde, posicionamos as cadeiras de forma circular sobre a sombra de algumas árvores, onde a leve brisa amenizava a tarde quente do mês de novembro.

Não tardou para que o resto dos integrantes do grupo chegasse. Eu e Dame trocamos

um cumprimento nostálgico depois de um tempo considerável que não nos víamos pessoalmente. Junto com ele também estavam os senegaleses Modou e Birane.

Em minha trajetória como baterista sempre entendi o ritmo e a música de forma linear, com um começo bem definido assim como com um final. Porém desde que passei a acompanhar o *Sabar África* em seus ensaios e performances ao vivo fui aos poucos percebendo e compreendendo que a percussão do oeste africano se constrói a partir de uma lógica diferente. É preciso dizer que as complexidades e sensibilidades das práticas musicais da África subsaariana já foram temas de vários estudos etnomusicológicos e musicológicos (AGAWU, 1987; BLACKING, 1974; CHERNOFF, 1979; LOCKE, 1982; NKETIA, 1974) e, como aponta Agawu (1987, p. 400), dentre todas as dimensões que perpassam esse fazer musical africano, os ritmos de dança que geralmente acompanhavam rituais e cerimônias talvez tenham sido os que mais receberam atenção. Nesse sentido, questões como a oralidade, o uso da repetição como um princípio organizacional, a importância da percussão e a constância e circularidade do fazer musical, assim como a multidimensionalidade dessas práticas musicais na vida africana são questões, de fato, já bem conhecidas. O meu encontro com essas sensibilidades, no entanto, era algo inédito.

Sulemana é quem possui mais experiência e maior proficiência no instrumento e por isso atua como o principal solista do grupo. Ele então deu início ao ensaio daquela tarde. Birane e Dame não teriam muito tempo disponível para ensaiar já que precisariam ir trabalhar. Dame me contou que agora, além do artesanato, havia começado a trabalhar também na rede de *fast food* McDonald's, junto com Birane. Diante disso Sule resolveu focar apenas nas convenções, ou seja, naquelas partes onde todos tocam um mesmo padrão rítmico, ou nos padrões rítmicos tocados apenas por Sule, que podem marcar o início de um novo ritmo, uma finalização, uma aceleração no andamento ou o retorno ao padrão rítmico que se estava executando antes da entrada da convenção.

Os ritmos de dança que compunham o repertório do grupo não possuíam uma duração fixa e podíamos ficar tocando o quanto achássemos pertinente incorporando canto, dança e solos de percussão sobre a base rítmica dos outros tambores, porém, em função do tempo limitado, Sulemana optou por simplificar aquele ensaio e adequá-lo ao tempo que eles tinham disponível. O trabalho duro do contexto migratório, da busca por fazer o máximo de horas extras possível e onde por vezes ocupa-se de mais de um emprego, os quais podiam se estender final de semana adentro, se tornava visível nessas situações de prática musical que, por sua vez, precisavam ser negociadas com essa realidade migrante. Com a partida de Dame e Birane fui convidado a assumir um dos *djembes*. Dessa forma o ensaio poderia continuar assim como o

meu processo de aprendizagem dentro dessa tradição percussiva que agora era perpassada pelas diversas relações sociais e pelos desafios impostos por esses novos contextos onde ela tentava se inserir.

As sonoridades do tambor eram reproduzidas por Sule através da fala, usando sílabas e frases vocais como forma de nos ensinar e de corrigir os nossos deslizes em performance, sem interrupções, e que remetiam a forma oral de transmissão desse conhecimento. Essas onomatopeias usadas por Sule eram diferentes, por exemplo, das usadas por Dame para emular com a voz os mesmos toques. Uma diferença talvez baseada em uma escuta interna subjetiva dessas sonoridades por cada um deles ou ainda um reflexo da linguagem já que o *wolof*, diferente de outras línguas subsaarianas, não é uma língua tonal, ao contrário do *hausa*²¹, língua dessa minoria étnica muçulmana em Gana da qual Sule faz parte, que de fato é uma língua tonal. Modou, como que para me incentivar, relatou-me que não tocava nenhum tipo de percussão no Senegal, mas que por meio de sua amizade com Sule, aqui em Caxias do Sul, começou a aprender aos poucos a tocar *djembe* e que continuava aprendendo. Naquela tarde eu havia me juntado a ele para aprender um pouco mais junto com Sulemana e Mustapha.

Se por um lado a diversidade do meu campo podia parecer desafiadora, por outro lado ela me proporcionava oportunidades valiosas de entendimento, dentre elas as que envolviam a linguagem. Ao estar entre senegaleses eu sempre corria o risco de me deparar com a incapacidade de compreender o que se estava dizendo à medida que o *wolof* passava a dominar as conversações. O mesmo ocorria quando estava entre ganeses, no apartamento de Mustapha e Sulemana por exemplo, quando então as conversas passavam a acontecer em *hausa*. Mas ao estar entre senegaleses e ganeses, em situações de prática musical ou em eventos religiosos, o português se tornava peça chave para a comunicação entre eles, o que me permitia estar a par das negociações musicais, dos mal-entendidos, conflitos de interesse e planejamentos do grupo.

Ao contrário do que sempre estive naturalizado no meu fazer musical, os ritmos que Sule me ensinava não estavam armazenados em um pentagrama musical, mas sim na memória, no movimento do corpo, na dança e nas suas mãos, que ao percutirem o couro o faziam soar. Meu aprendizado se dava, portanto, pela oralidade, através da escuta atenta, pela tentativa de imitar, dançar e por meio da repetição na performance. Fui percebendo que na percussão da África Ocidental o ritmo segue um caminho circular e que eu não precisava buscar um início fixo ou um final, pelo menos não da forma como eu os concebia.

²¹ Os *Hausa* são um grupo étnico que compõem grande parte da população da região noroeste da Nigéria e do sul adjacente do Níger. Sua língua (*hausa*) pertence ao grupo de línguas chádicas da família linguística afro-asiática.

Ao passo que eu avançava nessa experiência ia compreendendo que os diferentes padrões rítmicos que eram executados por cada um dos tambores se relacionavam a partir de encaixes sonoros específicos, aos quais eu precisava ouvir atentamente para manter a sincronia. Precisava prestar o máximo de atenção não só no que eu tocava, mas no som que cada um dos meus colegas produzia. Não havia espaço para pensar em outra coisa e aos poucos os padrões rítmicos se tornavam uma coisa só, uma construção coletiva, um som único.



Figura 6 - Mustapha, que se encontra mais afastado, Sulemana e Abdul seguindo em direção ao ensaio em uma praça na região central Caxias do Sul [Fonte: arquivo pessoal do autor]

O pertencimento religioso presente no encontrar-se em um espaço comum de celebração, socialização e de fé muçulmana, mesmo que ligada a diferentes irmandades sufi, ou a ocupação de um mesmo lugar social como estrangeiros africanos dentro da sociedade caxiense não eram os únicos pontos de contato e que aproximavam senegaleses e ganeses. A materialidade e subjetividades do tambor também eram algo que os trazia próximos uns dos outros ao passo que sugeriam um imaginário e praxis em comum. O *djembe* e a prática musical do entorno desse tambor com seu histórico de circulação pela África e pelo mundo apontavam para esse nexos por meio do qual esses sujeitos reposicionavam as suas práticas musicais de forma conjunta, negociando, inovando e buscando alternativas dentro das possibilidades locais.

É preciso salientar que a circulação de tambores, em especial o *djembe*, pelo território africano remonta a diversos processos de trocas, conflitos e alianças ao longo do continente. O território da porção ocidental da África, por exemplo, que compreende a região entre o deserto do Saara e o golfo da Guiné, ao sul, e os países entre a costa atlântica até o atual Níger, ao leste, é marcado ao longo de sua história pela confluência de povos assim como pela ascensão e queda de inúmeros impérios africanos que ao passo que conquistavam outras populações, expandiam

seus domínios e faziam alianças tornando-se cada vez mais pluriétnicos (MACEDO, 2017, p. 46; NKETIA, 1974, p. 5). Essas dinâmicas internas do continente africano são fundamentais, segundo Achille Mbembe, para entendermos o período pré-colonial das sociedades africanas em seu paradigma de itinerância, mobilidade, deslocamento e trocas interculturais (MBEMBE, 2015, p. 69) e que se tornam indispensáveis para compreendermos as relações contemporâneas dos diversos povos e nações africanas²². Para Mbembe:

A história pré-colonial das sociedades africanas foi, de ponta a ponta, uma história de povos incessantemente em movimento através do conjunto do continente. Trata-se de uma história de culturas em colisão, tomadas pelo turbilhão das guerras, das invasões, das migrações, dos casamentos mistos, de religiões diversas que são apropriadas, de técnicas que são trocadas e de mercadorias que são vendidas (MBEMBE, 2015, p. 69).

Seguindo as pistas de circulação desse tambor pelo continente africano, traçadas por etnomusicólogos como Charry (2000) e Polak (2005), é possível, em determinado período, associá-lo à cultura musical do povo *mande*, um dos vários grupos étnicos que faziam parte do então Império do Mali, que entre os séculos XIII ao XVII chegou, durante seu ápice, a dominar uma vasta porção desses territórios na África subsariana. Os *mande* dispersaram-se por toda a África Ocidental incorporando elementos das culturas locais e espalhando a sua própria e hoje seus descendentes compõem porções significativas das populações de diversos países da região, como Mali e Guiné, onde são denominados de *maninka*, e Senegal, Gâmbia e Guiné-Bissau, onde são chamados de *mandinka* (CHARRY, 2000, p. 1).

Tradicionalmente a prática percussiva associada a esse conjunto de tambores, *djembe* e *dundun*, estava ligada a uma série de eventos sociais, agricultura, caça e a diversos rituais de passagem como batismos, circuncisões e casamentos, os quais possuíam suas próprias danças e ritmos específicos. Sua formação varia de lugar para lugar ao longo da África Ocidental e em seus diferentes contextos, sejam urbanos ou rurais. Geralmente, para citar um exemplo, o conjunto pode se apresentar composto por três *djembes*, dos quais um deles, tocado geralmente pelo percussionista mais habilidoso, fica responsável pelo solo (improvisado), enquanto os outros dois fazem diferentes acompanhamentos, assim como os três *dunduns* (*sangbon*, *kenkeni* e *dununba*), que podem aparecer também sendo tocados de forma simplificada por apenas um percussionista. Os tambores do *dundun* são responsáveis pelas frequências mais graves e podem

²² Para saber mais sobre a história pré-colonial da África em seu paradigma de mobilidade, encontros e trocas pelo continente, assim como os reflexos desse passado na África contemporânea e sua diáspora ver, por exemplo, os estudos antropológicos de Paul Stoller (2002).

apresentar uma espécie de sino, criando melodias separadas que se somam e enriquecem a textura sonora. Alguém que domina essa tradição percussiva é considerado um *djembefola* “aquele que faz o tambor falar” (PRICE, 2013, p. 229).

O aumento da popularidade do *djembe* por toda África e sua posterior ascensão ao cenário internacional, assim como de mestres do instrumento, esteve intimamente ligado aos movimentos dos balés nacionais africanos durante as lutas descolonizadoras no período pós-colonial²³. Eles foram criados paulatinamente, a partir da década de 1950, pelas ex-colônias africanas ao passo que conquistavam as suas independências. Essas companhias de dança fizeram amplas turnês internacionais pela Europa, EUA e Ásia arrecadando dinheiro e representando seus respectivos países. Esses balés nacionais foram, portanto, uma forma por meio da qual as nações africanas independentes tentaram criar identidades nacionais que refletissem a diversidade étnica e cultural de dentro dos seus territórios e apresentá-las para o mundo (CHARRY, 2000, p. 211; PRICE, 2013, p. 240; SCHAUERT, 2015, p. 3). Uma estratégia que ia mais na direção de unir uma população multiétnica em torno de um mesmo projeto de nação, ancorado na lógica de uma cultura africana, do que realmente considerar que elementos culturais estavam sendo incorporados ou deixados de fora desse projeto (ASKEW, 2002, p. 13; TURINO, 2008, p. 145; 2000, p. 186).

Vários países africanos, portanto, se valeram da música e dança para veicular essa ideologia criando conjuntos nacionais de dança. No Senegal, por exemplo, logo após a sua independência em 1960, Léopold Sédar Senghor criou o *Le Ballet National du Senegal*, que contava com uma variedade de formas artísticas, como poesia e escultura, para afirmar uma presença africana no mundo e a sua filosofia de *Négritude*. Nesse mesmo ano, o presidente da Guiné, Sékou Touré, nacionalizou a *Les Ballets Africains*, estabelecida anteriormente, como a companhia nacional de dança na Guiné.

O *Gana Dance Ensemble* (GDE) surge também nessa linha e inspirado nas duas companhias citadas acima. Iniciado em 1962, pelo presidente Kwame Nkrumah, seis anos depois de Gana se tornar o primeiro estado independente da África Subsaariana, o GDE se estabeleceu como um projeto nacionalista, sediado na Universidade de Gana, com o objetivo de propagar as interpretações de Nkrumah sobre a personalidade africana, do pan-africanismo e seus ideais de unificação e solidariedade dos povos africanos do continente e na diáspora (SCHAUERT, 2015, p. 15).

²³ Para uma literatura etnomusicológica tratando dos movimentos nacionalistas africanos e suas políticas culturais ver: Askewa (2002), Turino (2008) e Schauert (2015).

Os *djembefola* tiveram um papel importante como líderes e coreógrafos frente a algumas dessas companhias musicais onde usaram todo o seu conhecimento para elaborar e adaptar as diversas tradições, danças e rituais tradicionais, que em seus contextos por vezes poderiam durar horas, para uma versão energética de performance no palco. Coreografando formalmente os movimentos de dança tradicional e visando uma audiência diversa e estrangeira, adaptaram a cultura para o palco e ao gosto de plateias internacionais (CHARRY, 2000, p. 211; SCHAUERT, 2015, p. 1).

Mamady Keita, por exemplo, é hoje reconhecido internacionalmente como um dos mais renomados *djembefola*. Possui diversos CDs, DVDs e documentários gravados além de sua própria escola de percussão, a *Tam Tam Mandingue*, com várias filiais em todo o mundo, incluindo França, Alemanha, Suíça, Espanha, Bélgica, Japão, EUA e Israel. Sua trajetória inicia quando aos 14 anos foi recrutado para o segundo balé nacional da Guiné, o *Ballet Djoliba*, tornando-se o membro mais jovem do grupo. Pouco tempo depois foi nomeado solista principal e mais tarde promovido ao cargo de diretor artístico, em 1979. Em um de seus workshops, documentado por Price (2013, p. 240), Mamady Keita fala um pouco sobre esse processo de transformar ritmos tradicionais para a linguagem do espetáculo, afirmando que são coisas diferentes e que, apesar de incentivar a inovação, enfatiza que seus alunos devem aprender os ritmos tradicionais bem como a sua história e contexto cultural. Segundo ele essa é sua missão, ser um mensageiro de sua cultura (Ibid., 2013, p. 240). Mamady Keita junto a outros *djembefolas*, como Bolokada Conde, Famoudou Konaté, entre outros, têm tido de fato um papel importante na manutenção, transmissão e inovação dos saberes da prática do *djembe* assim como da cultura musical *mande* e continuam inspirando novas gerações de percussionistas por todo o mundo. Eu não conhecia o trabalho e a trajetória de Mamady Keita até Sulemana e Mustapha apresentarem-no a mim em uma de nossas conversas que abordarei no item a seguir.

2.4 De Acra para Caxias do Sul

Mustapha e Sulemana moram com mais três pessoas em um apartamento no centro de Caxias do Sul. Dentre eles estão o senegalês Birane e os ganeses Hassam e Abdul. Este último se mudou recentemente para Caxias do Sul vindo de Marau, uma cidade na região centro-norte do estado onde trabalhava em uma indústria frigorífica (Capítulo 4). Eles chegaram em Caxias do Sul em 2014 vindos de Acra, capital de Gana, porém já se conheciam antes quando viviam em *Sabon Zango*, um bairro muçulmano *hausa* da capital ganesa.

Zango, em *hausa*, significa um assentamento provisório e era como eram chamadas

essas áreas ou franjas da cidade onde as caravanas de vendedores em sua maioria *hausas* vindos da atual Nigéria, paravam para descansar e realizar as suas atividades de comércio. Stoller (2002, p. 29) fala dessa íntima relação dos *hausas* com o comércio e sua história de itinerância que resultou nesses enclaves pela África Subsaariana. Na contemporaneidade os *zangos* designam essas áreas em várias cidades da África Ocidental que se estabeleceram a partir desses assentamentos migrantes e das atividades comerciais desses vendedores itinerantes (CASENTINI, 2018, p. 452). Segundo essa autora, os *zangos* atualmente são marcados pela sua superpopulação, o que significa também uma multiplicidade de pertencimentos étnicos e sociais, e por inadequadas condições sanitárias, sendo vistos ainda hoje como habitados por estrangeiros que comumente se identificam com o Islã, como a maioria dos *hausas* (Ibid, p. 453).

Esse imaginário passado de mobilidade e pertencimento eram acionados quando meus interlocutores ganeses construía os discursos sobre suas trajetórias. Casentini (2018, p. 454), que estudou o caso específico do Zongo de Tamale, na região norte de Gana, aponta para como essas comunidades se mantêm ativas “interlocutoras e produtoras de uma memória e história migrante”. Sule, por exemplo, me contava como seus ancestrais tinham vindo da Nigéria na trilha das oportunidades de trabalho que Gana oferecia. De fato, esse imaginário migratório, de busca de melhores oportunidades pelos seus antepassados, informava muitos dos projetos migratórios desses sujeitos de Sabon Zango ou pelo menos aqueles dos meus interlocutores.

Retomando a minha visita ao apartamento dos ganeses em Caxias do Sul, Mustapha me recebeu na portaria do prédio e enquanto subíamos ele tentava amenizar o meu estado de surpresa ao ver que sua mão estava enfaixada. Ele havia sofrido um acidente de trabalho e infelizmente teria que ficar um tempo sem tocar tambor. Logo pensei que isso prejudicaria o principal motivo da minha visita, que era entender um pouco mais sobre a percussão africana. Havia combinado com Mustapha na semana anterior que os visitaria para conversarmos sobre a prática do *djembe* e imaginava que iríamos tocar, mas logo percebi que Sulemana tinha outros planos.

Sentamos na sala e então Sulemana conectou seu notebook na televisão em nossa frente para reproduzir o DVD do concerto ao vivo do *djembefola* Mamady Keita gravado em Bruxelas, na Bélgica, em 2004. Sule então me explicou que muito da forma como ele toca *djembe* é inspirado em Mamady Keita. Ao passo que assistíamos essa performance Mustapha e Sulemana me explicavam as dinâmicas que estavam envolvidas naquele palco. Usando onomatopeias para reproduzirem os ritmos com a fala ou com toques no próprio *djembe*, mas com intensidade controlada já que estávamos no apartamento, eles chamavam a minha atenção para os ritmos

específicas que cada *djembe* e *dundun* executava e me esclareciam que:

Keita é o solista e o líder. É ele que indica quem vai fazer o solo, as transições e finalizações. Quando ele está fazendo o solo todos os outros devem continuar tocando os seus [respectivos] ritmos. Quando um outro percussionista vai fazer solo o Keita vai mudar para o ritmo que essa pessoa estava fazendo (Sulemana comunicação pessoal em 15/09/2018).

Quando alcançamos a sexta faixa do DVD, intitulada *Sunu*, Mustapha chamou a minha atenção para lembrar-me de que esse ritmo eles tocavam com o *Sabar África*. Mamady Keita é conhecido por seu papel na transmissão da tradição musical *mande* para um público ocidental. Nesse DVD, inclusive, ele divide o palco, em algumas das músicas, com o *Djembefola* italiano Bruno Genero, um exemplo dessa circulação global tanto desse instrumento como dos saberes relacionados a essa prática. Sulemana talvez tenha pensado que esse DVD poderia ser uma boa ferramenta para eu, um percussionista ocidental branco, entender do que se tratava a prática do *djembe*.

Sulemana me contou que quando vivia em Gana participava de um grupo chamado *Dromo Dance Ensemble* e que com ele tocava vários ritmos extraídos desse DVD. Sule me explicou que o *Dromo* era um grande grupo que fazia apresentações em casamentos, funerais, batizados, eventos para turistas em Acra e que, antes dele ingressar no grupo, o *Dromo Dance Ensemble* havia feito turnês para outros países africanos e inclusive para a Europa. Ele rapidamente abriu o YouTube para me mostrar alguns vídeos do ensaio do grupo que estavam disponíveis online²⁴. O grupo não ensaiava em Sabon Zango, como me esclareceu, e sim em *Korleworko*, um bairro cristão dos *ga*²⁵. Logo percebi, assistindo ao vídeo, que o grande conjunto de tambores, além de ser composto por vários *djembes*, *dunduns* e sinos de mão, apresentava uma série de outros tambores desconhecidos para mim e que Sulemana me explicou serem os tambores do *Kpanlogo*²⁶, originários do povo *ga* dessa região de Acra.

O *Dromo Dance Ensemble*, esse grupo do qual Sule fazia parte, em muito se assemelhava com a companhia de dança criada pelo governo ganês na década de 1960 e ainda em atividade no país, a *Gana Dance Ensemble* (GDE), abordada anteriormente, seja pelo seu repertório que trazia ritmos de dança emblemáticos de vários grupos étnicos de Gana, *atsia*

²⁴ Alguns desses registros do ensaio do grupo *Dromo Dance Ensemble* estão disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BCFIgBma4a8> [Acesso em: 17/01/2020].

²⁵ Grupo étnico da costa sudeste de Gana que fala o idioma *ga*, do ramo *kwa*, das línguas do Níger-Congo.

²⁶ *Kpanlogo* é uma forma recreativa de dança e música popular originada na década de 1960 entre os jovens urbanos de Acra, Gana. Foi tocado pela primeira vez pelo grupo étnico *ga*, a maioria dos qual vive na capital Acra e nos arredores, mas agora é tocado e apreciado em todo o país.

Ewe, siki Akan e danças sociais e recreativas *ga* como *gome, kpanlogo* e *fume fume*, seja pela busca por se apresentar para um público estrangeiro no mercado turístico ou em turnês internacionais.

Mustapha selecionou um dos vídeos do grupo *Dromo* disponíveis no YouTube, aquele no qual o grupo tocava um desses ritmos de dança, o *fume fume*, acompanhado de canto em língua *ga*, para me explicar que esse ritmo de dança além de fazer parte do repertório do *Sabar África*, era a dança que ele sempre ensinava quando as pessoas queriam aprender e lhe pediam aulas de dança, algo que realiza com um sentimento nostálgico, já que, segundo ele, era uma das atividades que realizava em Gana. Dessa forma Mustapha conseguia retomar, dentro do possível e com as devidas adaptações, atividades de que se ocupava antes de migrar. Essas aulas de dança em Acra eram para as crianças na escola corânica²⁷ em um período em que ainda estava envolvido com o futebol, antes de sofrer um acidente que o tirou dos gramados, quando então passou a fazer parte da torcida organizada. Foi assim que em 2014 ele e Sulemana acompanharam a seleção de Gana até o Brasil, onde disputaria a Copa do Mundo FIFA daquele ano. A seleção voltou, eles ficaram. Como eles contam, muitos dos amigos com quem tocavam, após se regularizarem, seguiram para Brasília e Santa Catarina.

Essas músicas de torcida eventualmente figuravam nos shows do grupo *Sabar África* ao lado desses ritmos de dança citados anteriormente, tanto aqueles que já a longo prazo fazem parte do repertório da *Gana Dance Ensemble* (GDE), a companhia de dança nacional de Gana, como aqueles outros que são apropriados a partir da referência do *djembefola* Mamady Keita.

O estudo etnomusicológico de Schauert (2015), “Staging Ghana: artistry and nationalism in state dance ensembles”, explora, desde um paradigma analítico pós-colonial, não só esse projeto nacionalista de espetacularização da cultura através da criação de companhias de dança pelo governo ganês, mas também como os sujeitos envolvidos agenciavam suas próprias trajetórias e projetos individuais através desses grupos e ideologia do governo. Schauert (2015, p. 3) fala como era relativamente comum membros da GDE acabarem não retornando para Gana depois de apresentações internacionais, mas que após uma dessas ocasiões, em uma apresentação da GDE no Canadá, em junho de 1989, quando 6 jovens membros do grupo não retornaram, a GDE foi obrigada a tomar algumas medidas, incorporando em suas políticas a assinatura de um documento de responsabilidade pelos responsáveis.

Assim como os meus colaboradores que se valeram da viagem para o Brasil

²⁷ As escolas corânicas são instituições de educação religiosa para o ensino da religião islâmica, do idioma árabe e dos ensinamentos do alcorão.

acompanhando a torcida organizada de Gana para migrar, as turnês internacionais desses grupos de dança acabavam sendo usadas como forma de subverter as políticas migratórias restritivas e seletivas dos estados, diminuir os altos custos dessa viagem e colocar em prática um projeto migratório. Esse é um assunto que apareceu mais de uma vez em meu campo e o qual eu discuto com maior profundidade no capítulo 4 dessa dissertação.

Ao longo desses encontros, conversas e performances musicais eu fui aos poucos entendendo, portanto, essas suas referências musicais a partir das quais reorganizavam suas vidas e suas práticas musicais nesse novo contexto, assim como quais eram os ajustes que precisavam ser feitos. No *Sabar África* a performance precisava ser negociada com os senegaleses que tinham as suas próprias referências musicais, já que não compartilhavam dos mesmos ritmos de dança dos ganeses. Essas negociações às vezes resultavam inclusive em atritos, que passavam despercebidos pelo público e inclusive para mim, mas que depois me eram relatados. Como quando, depois de uma apresentação do grupo, a qual havia sido bastante aplaudida e apreciada, Mustapha comentou como aquela apresentação havia sido “muito ruim” para ele, porque alguns integrantes não estavam “fazendo certo”. Questionei a definição de performance ruim de Mustapha apontando para o fato da grande apreciação positiva do público, e ele rapidamente me respondeu “sim, os brasileiros não percebem”. Conforme me envolvia nessa prática musical eu buscava, portanto, perceber essas sensibilidades e desvendar como poderia “fazer certo”, algo que só era possível pela prática e escuta atenta de dentro dessa tradição musical.

Não era só o contexto que havia mudado, a própria prática musical que reconstituíam não era a mesma, pois implicava uma série de negociações, sujeitos com imaginários musicais diferentes, de dentro de outras tradições musicais ou que inclusive não tocavam anteriormente. Isso tudo, de certa forma, se somava nesse desabafo de Mustapha que, por sua vez, era mantido no privado para não fraturar os valores de sociabilidade e aliança que o grupo representava. Retornarei a essa questão mais à frente.

Lembro que certa vez eu, Sule e Mustapha visitávamos, com a ajuda da tecnologia, o seu bairro *Sabon Zango*, em Acra, por meio do *Google maps*, parte do método que me permitia estabelecer esses diálogos e, de certa forma, acessar essas outras realidades. “Esse bairro é onde moram os muçulmanos na capital, mas tem muçulmanos em outros bairro também”²⁸.

²⁸ Em Gana, aproximadamente 71% população é adepta do Cristianismo, enquanto pouco mais de 17% seguem o Islã. Disponível em: <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/gh.html> [Acesso em: 18/01/2020]. Meus colaboradores ganeses seguem a guia espiritual islâmica da Tijāniyyah, irmandade sufi com bastante adeptos também no Senegal. Por via de comparação, no Senegal, por sua vez, aproximadamente 92% da

Percorríamos as ruas até chegarmos em alguma mesquita ou qualquer outro local que acionasse suas memórias. Em uma das ruas as casas baixas estendiam seus telhados de folhas de metal até a calçada sob os quais os mais variados produtos eram expostos para a venda. Sule, que possui um português proficiente, empenhava-se na tarefa de tradução cultural ao me explicar que em Sabon Zango algumas pessoas trabalham na “firma”, mas a maioria trabalha com comércio vendendo frutas, verduras, roupas “tradicionais”, sucata, “outros vão até um mercado que tem lá para vender” e também:

Tem aqueles que vendem roupas e um tecido que eles fazem com a mão mesmo, com linha e agulha que a gente chama *kente*. Esse é particular de *Sabon Zango*. Tem uns que fazem *dondo*²⁹ [*talking drum*] também e vendem, aquele tambor que o Baba Sissoko³⁰ toca, não sei se tu viu ele tocando com Mamady Keita, um tambor que coloca embaixo do braço assim e toca com um pauzinho pequenininho [Sulemana, comunicação pessoal em 13/01/2019].

Sule apontava para pontos-chave que caracterizavam as suas realidades em Gana e, ao mesmo tempo em que aquela dinâmica de vida era familiar para eles, ela também parecia distante e bastante contrastiva se comparada agora a esse novo contexto em que estavam inseridos. Ao mesmo tempo em que buscavam se manter alinhados a hábitos de sua terra natal, inclusive relacionados à prática musical e religiosa, precisavam se ajustar e tentar se encaixar nesse novo contexto ao mesmo tempo em que, com a piora na situação econômica brasileira, se mantinham atentos a novas oportunidades e quem sabe seguir adiante, migrar novamente para outro local com melhores perspectivas e, nesse processo, enfrentar novamente as restrições impostas aos povos africanos no que diz respeito à circulação global.

2.5 Entre os Tambores do *Sabar África* em um Festival *Blues*

Ao longo do meu campo, passei a transitar com mais frequência pelos diferentes cenários urbanos do Rio Grande do Sul e durante esse percurso fui me dando conta de que a imagem de Caxias do Sul que se projetava em meu inconsciente, como uma cidade média,

população é muçulmana adepta das diferentes irmandades Sufi. Disponível em: <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/sg.html> [Acesso em: 18/01/2020].

²⁹ O *Dondo*, também chamado de *Tama* ou *talking drum*, é um tambor em forma de ampulheta da África Ocidental, cujo o tom pode ser regulado para imitar o tom e a prosódia da fala humana. Suas duas extremidades são cobertas por pele e conectadas por cordões de couro que permitem a alteração do tom do tambor apertando os cordões entre o braço e o corpo.

³⁰ Baba Sissoko é um músico do Mali mestre no tambor *tamani* ou *dondo*, mais conhecido no ocidente como *talking drum*, e de origem *jeli*, os *griots mandinka* (CHARRY, 2000, p. 216; TANG, 2007, p. 2).

marcada por seu passado italiano e movida tão somente pela indústria, era bastante parcial. À medida que visitava a cidade, acompanhava as atividades de performance dos meus colaboradores e participava de eventos, na trilha dessa rede musical migrante, fui me deparando com uma Caxias do Sul dinâmica e culturalmente borbulhante. Uma cidade com várias universidades, uma juventude numerosa, bares, escolas de dança, de música, de artes plásticas, de atuação, grupos de maracatu, de capoeira, blocos de carnaval, teatros com agendas semanais, exposições artísticas, museus e diversas iniciativas e projetos socioculturais com foco nas culturas e identidades afro-brasileiras. Esse contexto ganhava ainda mais corpo agora, quando se somavam a ele os eventos tanto religiosos como culturais promovidos por essa nova comunidade de migrantes africanos e caribenhos que passavam a também fazer parte das territorialidades da cidade.

Dessa forma, contextualizar a cidade de Caxias do Sul é chegar em um certo paradoxo, porque ao passo que por um lado temos um cenário cultural dinâmico, diverso e cosmopolita, por outro temos um conservadorismo forte atrelado a essa identidade europeia branca que vem inclusive ganhando força nos últimos anos, em tempos de giro político à direita no Brasil. Esse processo de mudança ideológica, representado principalmente pela posição que as políticas públicas relacionadas à cultura passam a ocupar na escala de prioridades dos governantes, vem sendo sentido por esses diferentes atores sociais em Caxias do Sul, sentimento esse que chega até mim através dos discursos dos diversos jovens e artistas com quem conversei durante meus trânsitos pela cidade.

O *Mississippi Delta Blues Festival*, que se encaminhava para a sua décima primeira edição naquele ano de 2018, fazia, portanto, parte desse cenário contraditório caxiense como um dos eventos da indústria cultural que ganhou bastante corpo e visibilidade na agenda anual da cidade. O festival não só respondia a uma demanda interna de um público local cosmopolita identificado com esse gênero diaspórico afro-estadunidense, mas atraía também um número considerável de pessoas de todo o Brasil e do exterior ao passo que nomes internacionalmente conhecidos do blues norte-americano como J. J. Jackson, Magic Slim e Bob Stroger se apresentavam no palco do festival. O evento teve a sua primeira edição em 2008, quando o até então somente *Mississippi Delta Blues Bar* resolveu realizar um evento de final de ano que reunisse os diversos artistas que haviam se apresentado no bar. O sucesso da primeira edição desse festival e das edições que se seguiram o fixaram como um evento anual realizado pelo bar.

Desde sua formação em 2014 o grupo *Sabar África* vinha se inserindo nesse cenário da indústria cultural caxiense inicialmente se apresentando em festas e eventos culturais

organizados pela comunidade migrante da cidade e posteriormente na medida em que se tornava mais conhecido e por ser o único grupo de percussão africana de Caxias do Sul começava a ser convidado a participar dos mais variados eventos que aconteciam na cidade. O *Mississippi Delta Blues Festival* por sua visibilidade e amplitude talvez tenha sido o maior deles.

A tarde daquela quinta-feira 22 de novembro de 2018 já se encaminhava para o seu fim quando desembarquei na rodoviária de Caxias do Sul. Aquele era o primeiro dia do festival e o único em que poderia estar presente para assistir a apresentação do grupo *Sabar África*, que havia sido contratado para recepcionar o público no início de cada um dos três dias do evento. Como de costume fiz minha primeira parada no salão de cabeleireiro do senegalês Demba para cumprimentá-lo e o encontrei cortando o cabelo de um cliente ao som das músicas de Akon, esse cantor norte-americano filho de pais senegaleses³¹. Nos fundos da sala eu podia ver esse grande poster que trazia a imagem da mesquita central da irmandade muçulmana muride em Touba, no Senegal, assim como de seu fundador, o Sheikh Ahmadou Bamba Mbacke. Demba é um jovem senegalês com passagem pela faculdade de Letras e Ciências Humanas da Universidade Cheikh Anta Diop, de Dakar, e que em Caxias do Sul tem se dedicado ao ativismo pela causa negra e também migrante na cidade. O seu salão de cabeleireiro e também loja de roupas e acessórios africanos, localizada em uma galeria comercial no centro da cidade, também se tornou um dos meus pontos de parada durante as minhas passagens e trânsitos pelo perímetro urbano de Caxias do Sul. Ele rapidamente concluiu que eu estava na cidade para a apresentação do *Sabar África* e falou que assim que terminasse o atendimento seguiria para o festival. Nos despedimos com um até breve já que logo nos encontraríamos novamente.

A loja sempre movimentada do Billy foi a minha segunda parada. Servi-me desse café com especiarias chamado *Café Touba*, uma especialidade senegalesa, ao mesmo tempo em que acompanhava em um televisor a transmissão online da programação de uma emissora de TV do Senegal. Billy estava ocupado auxiliando sua vizinha Khady, proprietária do restaurante de gastronomia senegalesa ao lado. Ela havia recebido uma advertência "por uso indevido" das dependências do condomínio. Parecia estar relacionada ao cheiro forte das comidas e temperos, afinal de contas os sentidos possuem um papel determinante na produção da diferença e esses odores migrantes também enfrentavam desafios e resistência ao passo que buscavam se inserir no ambiente urbano cada vez mais cosmopolita, porém ainda resistente, da cidade.

Segui meu trajeto em direção à praça central para me encontrar com Dame, que já estava

³¹ Para uma análise das representações do Senegal e do contexto migrante senegalês nos EUA pelas lentes do rapper Akon, em músicas como "Mama África" e "Senegal", ver Madichie (2011).

desmontando a sua banca e se preparando para seguir para o local do festival, onde também iria expor os seus produtos para serem vendidos à noite. Aproveitei a oportunidade para auxiliá-lo e então seguimos juntos para o Largo da Estação Férrea. Esse espaço dos arredores da antiga estação ferroviária da cidade é parte do conjunto denominado “Sítio Ferroviário de Caxias do Sul”, que foi tombado em 2001 pelo Instituto do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural do Estado do Rio Grande do Sul (IPHAE), ali também se encontram a Secretaria Municipal da Cultura e a Biblioteca Parque da Estação. Além de oferecer uma variedade de opções de entretenimentos e atividades artísticas e culturais, é nesse espaço que também acontecem esses grandes eventos ao ar livre como o próprio *Mississippi Delta Blues Festival*. Dame montou sua banca ao lado da de outros senegaleses que já estavam no local. Havia também vários outros artistas e empreendedores expondo seus produtos por lá.

O público começava a preencher aquele espaço, e algumas das atrações já tomavam o seu lugar em certos palcos do festival. O *Sabar África*, porém, tardaria um pouco mais para chegar, afinal de contas era uma quinta-feira e alguns dos integrantes do grupo ainda estavam em seus trabalhos. Portanto, a função inicial de recepcionar o público foi alterada para uma apresentação no intervalo entre algum dos shows. Aproveitei para transitar pelos 6 palcos espalhados pelo amplo espaço entre os antigos trilhos, construções e armazéns, hoje restaurados, que compreendiam a antiga estação. Aos poucos o grupo foi se reunindo. Avistava-os chegarem ao longe com seus tambores e roupas coloridas, confeccionadas com tecidos vindos da África, um recado claro de suas trajetórias e identidades referenciadas também no contexto das companhias de dança africanas, como tratado anteriormente, e que buscavam reafirmar e agenciar na performance. No entanto, se nesses grupos de dança sejam as companhias nacionais ou o *Dromo Dance Ensemble* todos usavam roupas confeccionadas em um mesmo padrão de tecido, o *Sabar África* reunia uma variedade deles, o que me parece uma analogia apropriada para pensar essa prática musical do grupo que, assim como o conjunto de suas roupas, se reconstituía como algo fruto do encontro desses múltiplos pertencimentos e realidades. Era a reunião de estampas, tecidos e vidas que vinham de vários lugares da África.

Naquela ocasião, inclusive, o grupo contava com dois participantes novos. O primeiro deles era Gabriel, que veio de São Paulo e estava morando na cidade. Ele é *curimbeiro*, ou seja, se encarrega do tambor atabaque nos toques da religião afro-brasileira da Umbanda e se aproximou do grupo, assim como eu, interessado em aprender mais sobre a percussão africana. O segundo participante era Tônico de Ogum, “músico sergipano, educador, pesquisador da cultura popular e divulgador da cultura Negra”, como se define em seu perfil em uma rede social online. Tônico é bastante ativo na cena cultural da cidade, participando e liderando vários

grupos musicais e de dança, além de projetos de educação musical como o sucata-sonora, que tem levado para dentro de diversas escolas de ensino fundamental e médio da cidade oficinas de percussão com ritmos populares brasileiros por meio de instrumentos construídos com sucata. Tônico e o grupo *Sabar África* haviam estabelecido uma aliança musical importante na circulação por eventos na cidade.

Sulemana havia acabado de chegar e o grupo se preparava para o show junto aos seus instrumentos, porém sem saber ao certo onde tocariam. Pediram-me para tirar algumas fotos (figura 7), o que incentivou parte das pessoas que por aí passavam a também se fotografarem junto ao grupo. Enquanto aguardávamos, eu e Gabriel aproveitamos para aprender alguns ritmos com Mustapha. Dame havia deixado sua banca de produtos a cargo dos outros senegaleses que lá estavam e então, sentado ao meu lado, acertava os últimos detalhes de um tambor que construiu com um balde plástico, cordas e um couro de *djembe* usado.



Figura 7 - *Sabar África* na primeira noite do 11º *Mississippi Delta Blues Festival*. Da esquerda para a direita: Birane, Abdul, Tônico, Mustapha, Dame, Billy, Sulemana, Demba e Gabriel [Fonte: arquivo pessoal do autor].

Um de meus colaboradores questionou-se, ao olhar o panfleto do evento, do porquê do *Sabar África* não estar aí representado. De fato, o grupo não constava como atração no site do festival, porém aparecia como uma atração paralela em um guia online dos eventos culturais da cidade que falava sobre o festival. Segundo ele essa assimetria era justamente porque não receberiam a mesma remuneração que as outras atrações. De certa forma ele estava correto; porém, há que se ter em conta que a barreira da língua é um fator a ser considerado. Ao passo que o grupo começa a circular por eventos na cidade, negociações são feitas e informações são trocadas e nesse processo muitas vezes ocorrem falhas na comunicação, equívocos, desencontros, mal-entendidos, assim como podem acabar sendo enganados.

De fato, as condições de performance oferecidas ao grupo foram precárias e

improvisadas, algo que provavelmente não aconteceu com as outras atrações distribuídas nos palcos do festival. Foi somente no intervalo de uma dessas atrações que a equipe de organização do evento deslocou algumas cadeiras para os percussionistas e uma caixa de som com apenas um microfone. O público logo começou a se reunir formando uma espécie de semicírculo em frente aos percussionistas. A maioria gostou da ideia da proximidade tocando em meio ao público, já outros se questionavam por não estarem tocando sobre um dos grandes palcos do evento. Não havendo mais tempo e já posicionados junto a seus tambores, era hora de começar. Demba assumiu o microfone para dar início à apresentação:

Sábar África é um grupo formado pelos imigrantes. Senegaleses, ganeses... foi criado lá por 2014. A gente está aqui para oferecer para o público caxiense a nossa cultura musical. Mas não é moderno, esse aí é lá na época ancestral, sabe. Onde além da musicalidade mostra um pouco do que a gente sente dentro de nós. Uma vibração muito positiva. Então foi crescendo, foi crescendo. Veio um brasileiro lá do Nordeste. Veio também outro brasileiro que é o Gabriel, de São Paulo. E hoje o grupo tá crescendo junto com o povo brasileiro. Então, vou apresentar cada um. Aqui tem o Dame. Dame é um dos músicos da Sabar África. Quem incentivou mais pra criar. Aí tem o Gabriel, que é brasileiro. Paulista. Ali tem o Sulemana Adamu, da Gana. Grande Sulemana, mestre do djembe. Ali do lado tem o Tônico. Tônico de Ogum. Lá do nordeste do Brasil. Lá pra trás tem o grande bailarino Abdul Razak, que dança muito bem. Aí tem o Birane [...] e tem o Mustapha da voz africana. Então, isso é o *Sabar Africa*. Tem aqui o Abdullah Ndiaye Billy, que é o presidente do grupo, *Sabar África*. Tem o Cher, que é o secretário do grupo. Que lida com tudo que é documento do grupo. Tem eu que é o menager, que faço contratação, ideias, projetos para o grupo. Então isso é *Sabar África*. Boa apresentação para vocês (Diário de Campo de 22 de novembro de 2018).

Demba rapidamente fez a leitura desse complexo e contraditório cenário em que estava inserido e entendeu a necessidade de marcar uma posição forte em prol do que acreditava. Quando ele apresentou o grupo *Sabar África* para o público naquele festival de *blues*, Demba também estava fazendo política. Ele evidenciava, não só o profissionalismo do grupo, mas também a diversidade e multiplicidade de experiências que faziam parte do *Sabar África*, não só migrantes africanos, mas também vindos de outras regiões do Brasil, que naquela ocasião haviam se unido. O que Demba buscava deixar evidente era essa diversidade do grupo e como ela era de certa forma um reflexo direto das próprias dinâmicas da cidade, não só fundada por imigrantes europeus, mas que continuava crescendo e se desenvolvendo graças aos novos fluxos migratórios, trocas interculturais e alianças multilaterais.

Enquanto Sulemana dava os primeiros toques em seu *djembe*, um sinal para que os demais percussionistas se unissem a ele, o semicírculo já havia ganhado mais corpo com pessoas que se sentavam no chão enquanto outras se mantinham em pé. Posicionei-me de forma estratégica, pois queria registrar aquela performance. As frases rítmicas de pergunta e resposta

que haviam sido ensaiadas deram lugar à polirritmia. Mustapha então largou o tambor construído por Dame para dançar no centro do círculo, sendo recebido com palmas e satisfação pelo público. Ao retornar para o seu instrumento, foi a vez de Abdul, ganês que havia recentemente chegado na cidade, largar o seu instrumento, uma espécie de sino de dedo, o *grello*, para ocupar esse espaço dançando. O calor da performance e das palmas incentivaram Tônico de Ogum a também deixar o *djembe* que tocava para dançar. Seus movimentos remetiam a uma outra África, uma África que se desenvolveu aqui no Brasil. O público havia deixado de lado, por um tempo, as *blue notes* e solos de guitarra de nomes internacionais do *blues* para deixar-se tocar pelo universo da percussão e dança construídos pelo *Sabar África*. Convidada por Abdul, uma mulher arriscava alguns passos de dança. No entanto, não se tratava apenas de estranhamento, parte do público de fato já conhecia o *Sabar África* e cantava junto algumas das músicas. Atento ao grupo e já um pouco mais próximo dessa prática musical, eu podia perceber quando Sule interrompia a sua improvisação e, olhando para algum dos integrantes que havia se perdido, indicava o ritmo correto com seu *djembe* ou quando Mustapha, através de onomatopéias, corrigia um eventual deslize olhando fixamente para essa pessoa e reproduzindo o ritmo com a voz em seu encaixe devido no todo sonoro. Percebi que era disso que Mustapha falava, dos constantes deslizes, os quais alguns integrantes não conseguiam corrigir sozinhos, e de como os brasileiros, pelo menos aqueles distantes dessa prática musical africana, não conseguiam perceber, inclusive essas discretas estratégias musicais que colocavam a performance de volta nos trilhos.

Ao passar mais tempo com o grupo percebi que essas reclamações de alguns membros a respeito dos problemas e desencontros na performance, as quais eram compartilhadas comigo, não figuravam como temas nas discussões entre os integrantes do grupo. Quando apareciam, eram abordados de forma mais neutra, sugerindo que o grupo como um todo deveria ensaiar mais, algo que nem sempre era possível em função das suas rotinas e turnos de trabalho diversos. A partir dessas questões e dialogando com os conceitos de performance participatória e apresentacional trazidos por Turino (2008, p. 23), fui percebendo que, apesar do grupo planejar um fazer musical apresentacional, ou seja, um trabalho musical a ser apresentado para um público local, ele também incorporava valores participativos a sua performance ao passo que acolhia brasileiros e migrantes que não estavam familiarizados com essa tradição musical, eu incluído, e os incentivava inclusive a participar das apresentações.

Em uma de nossas conversas Mustapha me explicou que para o som ficar melhor era necessário um grupo maior, entre 10 e 12 pessoas, por exemplo. A quantidade de integrantes presentes durante os ensaios e apresentações do grupo *Sabar África* a que assisti e de que

participei geralmente variava entre 5 e 7 pessoas e dependia da disponibilidade desses sujeitos. Nesse sentido, partindo da elaboração de Mustapha sobre a quantidade de integrantes necessária para se ter um resultado sonoro satisfatório, o grupo que se constituiu no contexto migratório de Caxias do Sul enfrentava uma escassez de executantes, inclusive daqueles que realmente dominam essa prática musical e, portanto, pessoas que queriam aprender eram bem-vindas e os eventuais problemas e atritos desse encontro e aprendizado eram deixados em segundo plano. O contexto migratório é marcado por uma série de desafios tanto de ordem econômica quanto social, de integração não só com a sociedade local, mas com outros migrantes, e a prática musical se torna um importante meio agenciador dessas questões. Dessa forma, os elementos participativos e de sociabilidade envolvidos nela acabam se sobrepondo às preocupações sonoras e de execução musical propriamente dita, que acabam sendo mantidas no privado ou compartilhadas com alguém de fora como eu.

Eram essas sutilezas, da não percepção dos brasileiros, das constantes correções feitas pelos mais experientes, os quais precisavam constantemente interromper as suas performances para isso, e da busca por não gerar conflitos nesse processo, que marcavam as dinâmicas sócio-musicais do grupo *Sabar África*, o qual, mesmo com estas tensões e reclamações discretas em suas negociações internas, se apresentava como um importante *locus* de sociabilidades migrantes no Rio Grande do Sul.

Assim que terminaram a apresentação Abdul se despediu rapidamente, pois precisaria acordar as três horas da madrugada do dia seguinte para trabalhar. Ele havia recentemente conseguido uma vaga de emprego em uma indústria metalomecânica da região. Eu pude seguir com eles para a praça de alimentação, já que Mustapha e Sulemana haviam me oferecido pouso em seu apartamento. Não estive presente nas apresentações posteriores do *Sabar África*; no entanto, nos dias que se seguiram, os registros das mesmas já começavam a chegar via aplicativos de mensagens instantâneas em meu celular. Nelas eu podia ver que alguns dos integrantes não estavam presentes, como Tônico, e outros sim, como Modou, que estava trabalhando durante a primeira apresentação. A prática musical do *Sabar África* assim como a experiência migrante se mostrava interseccionada constantemente pelo mundo do trabalho, e essa versatilidade do grupo se tornava uma peça chave nesse cenário. A presença dos senegaleses no festival vendendo os seus produtos, assim como a participação do *Sabar África*, talvez fosse um reflexo dessa tentativa local em lidar com a diferença, parte desse processo maior em que a própria cidade e suas dinâmicas precisavam aprender a operar com um cosmopolitismo e uma diversidade de práticas culturais e sujeitos em escala ascendente.

Durante o campo eu pude participar e acompanhar várias outras performances do grupo e de seus integrantes em eventos culturais promovidos pela Associação dos Senegaleses, performances na câmara de vereadores em assembleias que deliberavam sobre a situação dos migrantes na cidade, participações de seus integrantes em grupos de teatro, eventos em universidades, em blocos de carnaval ou ainda em outros projetos e eventos culturais aos quais o grupo era convidado. A escolha de tratar aqui especificamente da performance do grupo no *Mississippi Delta Blues Festival* se deu porque acredito que foi nessa ocasião que essas diversas complexidades e agentes que estavam envolvidos no fazer musical do grupo entraram em cena me mostrando que o *Sabar África* não era apenas um grupo de percussão africana, mas o resultado de inúmeras trajetórias migrantes e não migrantes que se encontravam nesse novo contexto e a partir dele negociavam uma prática musical ao mesmo tempo em que agenciavam as suas inserções sociais por entre as dinâmicas locais.

Nesse capítulo busquei, portanto, explicitar através da experiência das trocas e do envolvimento junto a esses amigos no campo, essas diversas dimensões e questões sócio-musicais que perpassavam o fazer musical do *Sabar África* ao passo que o grupo tentava se inserir e transitar por entre as dinâmicas culturais e cenas urbanas já diversas da cidade de Caxias do Sul. Nelas o grupo estabelecia alianças e redes de sociabilidade através da música que tencionavam nesse processo os discursos oficiais homogeneizantes da cidade.

Por meio da prática musical o grupo criava um sentido de comunidade e os registros dessas apresentações e ensaios circulam via aplicativos de mensagens instantâneas e em redes sociais online como uma forma de manterem-se conectados musicalmente ou reconectando-os com seus familiares e amigos que ficaram ou que também migraram para outros países e lá retomavam suas práticas musicais que, por sua vez, se tornavam importantes fontes de inspiração e de referência para seus projetos musicais.

Nas sociedades contemporâneas, projetos individuais não surgem de um vácuo e, como aponta Velho (1994, p. 119) interagem com outros dentro de um campo de possibilidades. Se antes de migrar a experiência de outros sujeitos que migraram através da prática musical, principalmente pelas companhias de dança, talvez tenha sido crucial nas decisões dos meus colaboradores, a experiência de seus conterrâneos, amigos e familiares que reconstituíam suas práticas musicais na Alemanha, Canadá, Estados Unidos e Portugal, por exemplo, valendo-se desse interesse e curiosidade do público local que muitas vezes caía no campo do exótico, e do investimento que esses países faziam nas práticas musicais e expressões artísticas, tornava-se experiência real e referência para os seus projetos musicais aqui no Brasil.

Era dessa forma, através desses vídeos e registros compartilhados e trocados online, que

eu também conseguia acompanhar as performances do grupo mesmo quando não estava presente (figura 8).



Figura 8 - Sabar África na segunda noite do 11º Mississippi Delta Blues Festival. Da esquerda para a direita: Mustapha, Birane, Gabriel e Dame [Foto: Gustavo Faraco].

Esse contato e a visibilidade por meio dos registros de suas práticas que eram veiculados online, no entanto, não se estabeleciam sem tensões. Ser migrante para esses sujeitos era também assumir responsabilidades e demandas em relação a seus familiares que ficaram em seus países de origem e, portanto, ser cobrado por essas responsabilidades. Certa vez estava conversando com Mustapha a respeito dos registros fotográficos do grupo que circulavam pelas mídias online e no jornal local impresso e comentava com ele como aquilo era bastante interessante para o grupo como um marcador da sua presença e circulação pela cidade. Porém, o que à primeira vista parecia ser algo bastante positivo para mim, para Mustapha, mesmo concordando comigo, a circulação daqueles registros tinha outras implicações como me relatou:

É complicado sabe, porque o filho da minha irmã tá com problema e minha irmã ligou pra mim pedindo ajuda e eu não tenho como ajudar só que, por exemplo, ela vê a minha foto que saiu no jornal e pensa que eu estou com dinheiro (Mustapha, comunicação pessoal em 03/05/2019).

O *Sabar África*, portanto, se constitui a partir dessas múltiplas experiências individuais e pertencimentos de seus integrantes juntamente com seus respectivos ajustes aos contextos e desafios que a migração propõe. O repertório musical do grupo, que ao longo do capítulo foi sendo tecido por entre as minhas experiências de aprendizagem e no encontro com essas diferentes subjetividades, se compõe como uma colcha de retalhos, uma montagem negociada

das canções, ritmos e danças que cada um dos integrantes carrega consigo grafadas no corpo, na voz e no movimento e que é externalizada na performance musical.

No capítulo a seguir, retorno a Porto Alegre para tratar do rapper senegalês Mr Wzeu e a forma por meio da qual ele retomou a sua carreira musical na capital do estado. Nesse capítulo, acompanho a trajetória de Wzeu desde de Dakar até o Brasil, as redes e alianças que estabeleceu através do fazer musical e como negociava essas duas realidades e os encontros interculturais que vivenciava, em suas produções e seus projetos musicais.

Capítulo 3

“Mixagens no Campo”³²

Mustapha e Abdul revisaram a sua performance de dança acompanhados pela percussão de Sulemana. Em algumas horas estaríamos participando da gravação do mais novo vídeo clipe de trabalho do rapper senegalês Mr. Wzeu (Ousmane Diaby) em Porto Alegre, no qual eu tinha uma participação de responsabilidade cantando o refrão. Os ganeses haviam se deslocado de Caxias do Sul no dia anterior a convite de Wzeu, que queria agregar marcadores de africanidade como a percussão e a dança a esse seu novo trabalho. Ofereci a eles que ficassem no meu apartamento durante aquele final de semana, uma forma que encontrei de auxiliar e facilitar a negociação, ao mesmo tempo em que poderia compreender um pouco mais de suas realidades, experiências migratórias e projetos musicais, os quais tratei no capítulo anterior. A vinda dos ganeses me revelava esses links que conectavam experiências migrantes e práticas musicais no estado. Essa foi a primeira das colaborações que fiz junto com Wzeu desde que nos encontramos pela primeira vez em novembro de 2018 na capital do estado.

Quando conheci Wzeu ele tinha acabado de lançar seu primeiro vídeo clip nas redes sociais e plataformas de *streaming*, “Sippil Sa Beut” (abra o olho)³³, cantada em *wolof*, uma das línguas mais faladas no Senegal. As legendas em inglês, buscando talvez ampliar o alcance de seu trabalho e inseri-lo em um circuito global e que indicavam também essa proximidade do rap senegalês com a sua contraparte norte-americana algo que desenvolverei mais à frente nesse capítulo me permitiram entender parte do que Wzeu cantava ao passo que, junto a um grupo de senegaleses e um brasileiro, ele caminhava por alguns locais do centro histórico de Porto Alegre rimando sobre abrir os olhos, tirar o véu de ilusões imposto pelo sistema, seguir lutando, amando, mostrando todo o seu potencial e não aceitando ser menos do que você pode ser.

Tratava-se de uma letra bastante engajada se pensarmos os contextos enfrentados pelas migrações contemporâneas e que me indicava o pensamento crítico, reflexivo e anticolonialista que Wzeu costurava em seus raps. Futuramente ele me explicaria que a colonização hoje é diferente e atua na mente das pessoas, ou seja, a violência simbólica da herança colonial

³² Este título e os diálogos que faço a partir dele são inspirados, como mencionado anteriormente, no livro *Mixagens em Campo: etnomusicologia, performance e diversidade musical* (LUCAS, 2013), que apresenta a produção etnomusicológica e antropológica recente do coletivo interdisciplinar GEM/UFRGS (Grupo de Estudo Musicais). A produção é um exemplo concreto da linhagem acadêmica-investigativa do grupo e tem sido uma referência importante no meu processo de formação.

³³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OTeOC6PDNF0> [Acesso em: 08/12/2019].

impregnada nas relações socioculturais e nas hegemonias globais (CARVALHO, 2001; MBEMBE, 2016; MIGNOLO, 2017).

Enviei uma mensagem a Wzeu explicando quem eu era, um músico e pesquisador que estava interessado em fazer uma investigação sobre artistas senegaleses aqui no Rio Grande do Sul. Esclareci que gostaria de saber mais sobre a sua trajetória musical e que havia chegado até seu nome graças a um amigo senegalês em comum, Lamine Kamara (capítulo 1). Pensei que dessa forma poderia estabelecer mais rapidamente uma relação de amizade e confiança com ele. Wzeu foi bastante atencioso comigo, porém essa conversa/entrevista começou a ficar distante, sendo adiada várias vezes, o que me fez pensar que Wzeu talvez não estivesse tão interessado nela. Algumas semanas depois, quando já estava cogitando não insistir mais em um encontro com ele e buscar alternativas, Wzeu entrou em contato:

Wzeu: esqueci de perguntar uma coisa, você canta?

Kelvin: não profissionalmente.

Wzeu: mas tu tem voz para cantar? É por um motivo.

Kelvin: se for algo simples eu posso tentar.

Wzeu: na real é simples, eu te indico. Preciso de alguém para cantar um refrão para mim. Lembra aquela música da banda Reflexu's "sene sene sene sene Senegal", lembra? Daí canta algo sobre isso para eu ouvir.

Kelvin: beleza, vou cantar esse refrão então [cantei para ele avaliar].

Wzeu: é isso mesmo, gostei. Daí a música que eu vou fazer é de cultura né, mas vai ser assim mesmo. Vai ter batida também de cultura e instrumentais, mas o refrão vai ser assim mesmo. Ela é bem comercial! Daí quarta-feira a gente se encontra e eu te indico como você vai cantar na batida. Daí na quinta-feira, se tu tiver disponibilidade, porque já marquei no estúdio às 19:30 para fazermos essa gravação, daí temos que ir um pouco mais cedo.

Uma música "bem comercial", ou seja, uma música que fosse capaz, segundo ele, de circular transnacionalmente e que fizesse sentido não só para os senegaleses, mas também para os brasileiros. Com uma "batida de cultural", ou seja, os toques e tambores dos ganeses vindos de Caxias do Sul que foram captados durante a gravação do vídeo clip e inseridos posteriormente na música durante o processo de edição e montagem do referido clip.

Essa nova música de trabalho que Wzeu preparava se chamava “Senegal” e era um *remix*³⁴ da música “Canto para o Senegal”, lançada pela banda baiana Reflexu’s nos anos 1980, parte do seu primeiro álbum chamado “Reflexu’s da Mãe África”, de 1987, e que trouxe algumas das músicas mais conhecidas do grupo. Segundo meus interlocutores em campo, de tempos em tempos alguma música brasileira encontra o seu caminho até o Senegal³⁵. Não é surpreendente que esse gênero de música popular baiana, o axé-music, caracterizado pela mistura de ritmos afro-brasileiros, tenha tido esse alcance, sendo reproduzida nas rádios senegalesas da época, principalmente através dessa canção que exalta as riquezas históricas e culturais da região hoje chamada Senegal, seus povos e belezas naturais. Minha posição segura de pesquisador em busca de uma entrevista acabava de sair do horizonte de possibilidades dando lugar a uma muito mais desafiadora, de envolvimento, colaboração e responsabilidade ao passo que Wzeu sugeria que eu, um brasileiro e gaúcho, poderia ser o cantor que ele procurava para esse seu novo som porque, como ele explicaria futuramente em uma entrevista em que o acompanhei, concedida para a TV educativa local, TVE/RS:

Como a gente quer valorizar a cultura africana e a cultura senegalesa também e como estamos morando em Porto Alegre, no Brasil, daí é bom também misturar a nossa cultura com a cultura gaúcha. A gente queria fazer algo alegre e conscientizar/informar os jovens, sejam eles senegaleses ou brasileiros. Passar uma mensagem boa. Também homenagear a banda Reflexu’s, porque eles também cantaram sobre a África e sobre o Senegal. [Diário de Campo de 21 de fevereiro de 2019].

O encontro que antes parecia distante de tornar-se realidade, agora, estabelecida uma relação de reciprocidade, tornava-se cada vez mais concreto, até que finalmente nos encontramos em sua residência. Enquanto subíamos os vários andares desse hotel bastante precário, localizado no centro histórico de Porto Alegre, em direção ao terraço, eu percebia que os apartamentos pareciam haver sido seccionados em vários outros menores por meio de divisórias simples de madeira, provavelmente uma alternativa para comportar mais inquilinos. Wzeu cumprimentava os vários senegaleses que transitavam pelos corredores, eles compunham a maioria dos moradores dali. Depois de um dia intenso de trabalho vendendo seus produtos em frente a uma agência bancária próxima nos sentamos para trabalhar na sua nova música. Conectou seu celular em uma caixa de som portátil, um dos vários itens que vendia, a qual

³⁴ Uma música que é modificada por outra pessoa ou pelo próprio produtor.

³⁵ Outro exemplo é a música “Lambada”, que é também um gênero de dança e música popular brasileira, lançada em 1989 parte do disco *Worldbeat*, da banda franco-brasileira *Kaoma*. Alguns dos membros do grupo eram ex-integrantes da banda senegalesa *Toure Kunda*.

passou a reproduzir a “batida” remixada da música “canto para o Senegal” sobre a qual iríamos cantar.

Conforme participava de forma ascendente na produção musical colaborativa com Wzeu, ia compreendendo parte de suas estratégias composicionais e criativas nesse processo de retomada de sua carreira musical, tendo que lidar com os desafios implicados em ser e representar a diferença, o migrante africano e muçulmano no Brasil, e frente a um novo público alvo composto tanto pelos brasileiros como pelos seus conterrâneos, tanto aqueles que migraram como os que permaneceram no Senegal. Parte dessas estratégias partiam da sua ideia de mistura, de proporcionar o encontro em suas músicas, uma mixagem sonora e cultural.

Se o seu primeiro trabalho de Wzeu, composto quando ainda não dominava o português, parecia ainda estar exclusivamente direcionado aos ouvidos senegaleses, agora Wzeu percebia que precisava reinventar-se nesse novo lugar, reconhecer o seu eu transformado pela experiência da mobilidade para então expressar musicalmente algo que, assim como ele, transitasse entre esses dois universos bastante contrastantes, seu país natal e o país para que escolheu migrar, o Brasil.

Para tanto, nesse seu segundo trabalho, Wzeu optou por uma divisão em duas partes. Na primeira delas, cantada em *wolof*, ele se direcionava aos senegaleses para apontar os valores morais e éticos implicados em ser um senegalês fora de seu país, que passa a representar a bandeira senegalesa no exterior e, portanto, deve agir com o máximo de caráter para não manchá-la com suas atitudes. Wzeu fala de um crescimento em conjunto na construção de um país que seja para todos, uma África que seja unida, um Senegal que seja uma grande família. Reflexões inspiradas em valores islâmicos e sociais que foram cuidadosamente cultivados durante seu processo educacional no Senegal e aos quais buscava manter-se afinado perante as adversidades dos contextos migratórios.

Na segunda parte, cantada em português, Wzeu se percebe e se afirma negro na sociedade brasileira, um trabalhador, com a cabeça no lugar, alguém que acorda cedo para buscar uma vida melhor. Um contexto em consonância com o de muitas pessoas que dividiam com ele os espaços de venda informal no centro da capital gaúcha e também de resposta e informação aos olhares de estranhamento baseados em opiniões preformadas direcionadas a eles e a seus conterrâneos diariamente.

Wzeu escolheu duas locações específicas para realizarmos as filmagens, lugares que em seus termos tinham a ver com a cultura local, proporcionariam boas imagens além de serem espaços que já figuravam no imaginário dos portoalegrenses. Tratava-se do Largo dos Açorianos, no centro da cidade, e um píer na orla do Lago Guaíba, próxima à Usina do

Gasômetro, um importante espaço turístico da cidade. Ao chegarmos no local Wzeu e sua rede de amigos, a maioria senegaleses, já estavam preparados com bandeiras do Senegal, do Brasil, roupas feitas com tecidos africanos e outras que traziam estampadas a bandeira do Senegal ou frases ilustrativas dessa vida entre lugares: “Vivendo no Brasil com raízes no Senegal”. Eu vestia uma camisa “tradicional” que havia adquirido com um dos meus amigos senegaleses que vendiam no centro da cidade, uma calça jeans e óculos escuros que disfarçassem a minha ansiedade e inexperiência em participar pela primeira vez na gravação de um clipe de rap. Sob o plano de fundo da música “Senegal”, reproduzida por uma pequena caixa de som portátil, seguia as indicações sugeridas por Wzeu ao mesmo tempo em que buscava em seus movimentos, gestos e posturas, muitos dos quais parte do panteon performático da cultura hip-hop, caminhos de ação os quais, de forma um tanto desconfortável e desajeitada, eu tentava mimetizar e interpretar da minha própria maneira.

Quando planejei minha pesquisa, seduzido pelas práticas percussivas africanas, eu não havia imaginado ou cogitado que iria encontrar outras formas de expressão musical. Meu interesse inicial, em me engajar no tema da migração senegalesa pelo viés da sua percussividade, logo se transformou, ou melhor, se abriu à diversidade das práticas e da complexidade desses fluxos migratórios e suas redes de interrelações no mundo globalizado contemporâneo. Quando me dei conta eu já estava cantando e dançando em um vídeo clipe colaborativo de rap e sendo ouvido e visto no outro lado do atlântico. Eu havia sido transformado pelo campo e o campo se transformava diante de mim. Percebi que era disso que Lucas (2013, p. 11) se referia ao falar da experiência transformadora do trabalho de campo pela via do deslocamento dos sentidos quando nos encontramos com alteridades humanas, sonoras, estéticas, políticas no campo. Mas o que tudo isso significava? O que eu, um estudante de pós-graduação, descendente de italianos, fazia nesse clipe idealizado por Wzeu, um rapper migrante senegalês? Ao assistir o clipe do *single* “Senegal”³⁶ pela primeira vez, conforme o mesmo passava a circular pelas vias online (figura 9), fui me dando conta de que eu também era músico, brasileiro, com minha própria rede de relações e que, a partir dessas posições, estabelecemos uma aliança que se materializou nesse *featuring*, ou seja, nessa colaboração. Se eu talvez potencializasse, ao seu ver, o alcance do seu trabalho musical, ele, por sua vez, potencializava o meu confronto com minha inexperiência etnomusicológica e minhas chances reais de entender o contexto migrante no extremo sul do Brasil partindo de dentro de suas formas expressivas.

³⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P46xvEApNO0> [Acesso em: 08/12/2019].



Figura 9 - Capa do single “Senegal” na plataforma de streaming Spotify [Fonte: página de Mr Wzeu na rede social Facebook]

3.1 Fazendo Parte do Mundo em Movimento

Estar residindo em Porto Alegre me permitia visitar Wzeu quase que semanalmente em seu ponto de vendas na movimentada região central e comercial da capital. Entre as vendas, durante longas esperas por clientes em momentos de baixo interesse dos transeuntes por adquirir os produtos, ou durante os almoços que aconteciam por ali mesmo, nas calçadas, quando algum senegalês ou senegalesa passava comercializando marmitas de comida que traziam em carrinhos de supermercado, geralmente em duas opções diferentes de pratos da cozinha senegalesa, Wzeu planejava um próximo clipe, escrevia novas letras, melhorava o português, fazia contatos e tinha ideias, muitas das quais inspiradas na paisagem sonora desse centro, do trânsito quase que ininterrupto de pessoas, carros e dos sons e músicas de diversos gêneros musicais (funk, sertanejo, pagode, hip-hop...) que os acompanhavam.

Ao transitar pelas ruas centrais da capital não era incomum ouvir gêneros musicais populares como o sertanejo e o funk, intercalados pelo *mbalax* senegalês, serem reproduzidos pelas caixas de som portáteis comercializadas pelos vendedores senegaleses. Apesar da trajetória musical de Wzeu ter sido construída dentro do universo do hip-hop na periferia de Dakar, assim como referenciada em sua contraparte norte-americana, a experiência migratória e o encontro com outras realidades aqui no Brasil, como ele fala, fez com que ele flexibilizasse bastante sua forma de pensar o rap e a música em geral.

Na real, aqui eu ganhei uma mente mais aberta da música. Se você viaja, você vai ter uma interação com outras culturas, outras realidades, daí você vai crescer também, na mente na ideologia. Foi o que aconteceu com a gente aqui. Cada pessoa vai ter uma

visão diferente da música, por isso o artista ou o músico não deve ser limitado e não deve criticar alguém que faz uma música diferente (Wzeu, comunicação pessoal em: 01/08/2019).

Esse centro portalegrense, porém, não é só um lugar de trânsito e comercialização de bens e serviços. Estabelecer-se em um ponto fixo para vender seus produtos é também passar a fazer parte de uma série de relações sociais envolvendo outros vendedores, tanto brasileiros como senegaleses, estabelecimentos comerciais e aquelas pessoas que elegem esse lugar como uma via praticamente diária de passagem ao se dirigirem para as suas ocupações semanais. Foi por meio dessas redes de relações, que se estabelecem pelos fluxos rotineiros do centro da capital, que Wzeu retomou a sua carreira musical. É nesse cenário em movimento que ele conheceu um rapper local chamado Maicon RM, que talvez tenha sido o primeiro link de Wzeu com uma rede de rappers, DJs e produtores da cidade, que o convidou para fazer parte do seu novo vídeo clipe de rap “Ganhar ou Perder”³⁷, experiência que o incentivou a voltar a gravar. Essas parcerias, como afirma Wzeu, são formas de fortalecer o trabalho musical e alcançar com ele um público maior. Nessa colaboração Maicon talvez buscasse ser ouvido por um público internacional por meio da rede de contatos e seguidores de Wzeu, que, por sua vez, enxergava nessa parceria a oportunidade de ser ouvido por um público local que gostava de rap e acompanhava o trabalho de Maicon.

O clip inicia em uma pista de skate com Maicon rimando sobre as batalhas diárias do mundo do trabalho e como o rap era uma forma de expressar essas experiências de vida que envolvem ganhar, perder e lutar, uma mensagem que, como cantou, buscava ultrapassar as fronteiras por meio das redes online, forma através da qual ele divulgava e veiculava o seu trabalho. O cenário muda com a entrada de Mr Wzeu cantando em *wolof*, sem legendas ou qualquer tipo de tradução, tendo como plano de fundo a Catedral Metropolitana de Porto Alegre.

Mais tarde Wzeu me explicou que nessa sua participação ele estava cantando que “Você pode estar no mundo parado ou no mundo em movimento e eu basicamente falo que tem que fazer parte do mundo em movimento”. Fazer parte de um mundo em que se segue sempre em frente não se deixando abalar pelos problemas que, como Maicon canta no refrão, fazem parte da vida. De diferentes perspectivas e em línguas diferentes, ambos falavam de uma experiência semelhante, das lutas do dia-a-dia no mercado de trabalho, de ganhar a vida, de sobreviver. Fazer parte do mundo em movimento para Wzeu era ser aquela pessoa que não esperava que

³⁷ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MRn1LiC6c_8 [Acesso em: 08/12/2019].

as coisas cheguem até ela, era ser aquele sujeito que vai buscar, sai a luta, se movimenta, enfrenta e supera os desafios desse mundo da mobilidade. Uma realidade que ele vivia naquele exato momento, imerso em um processo de transformação e de busca por compreender esse novo contexto assim como sua posicionalidade nele.

Em uma dessas minhas caminhadas semanais até o centro da cidade para me encontrar com ele, me deparei com esse espaço onde Wzeu e outros vendedores costumam estar completamente deserto. Rapidamente mandei uma mensagem para ele perguntando o que havia acontecido. Ele me respondeu que infelizmente o seu turno de trabalho naquela tarde teve que ser encerrado mais cedo por causa da fiscalização. Ele já estava em seu apartamento e me falou que eu poderia encontrar com ele por lá.

Se por um lado trabalhar com a venda informal possibilitava uma certa autonomia, o que significava em muitos casos não se submeter a empregos precarizados e mal remunerados, os quais são geralmente oferecidos aos migrantes, por outro, significava conviver com a tensão de uma possível fiscalização e a incerteza constante do quanto dinheiro será possível arrecadar até o final da semana. Tudo isso se somava à angústia de talvez não conseguir enviar uma quantia de dinheiro suficiente para os familiares que ficaram, algo que podia inclusive se agravar com a impossibilidade de vender devido ao trânsito de fiscais ou, em casos extremos, correr o risco até de perder os seus próprios produtos de venda, apreendidos por uma fiscalização inesperada, tendo então que investir novamente em um novo inventário. No campo alguns amigos me relatavam esses desconfortos ao passo que “não se consegue nem atender bem o cliente por causa do medo da fiscalização e do estresse de ter que estar sempre atento”. É nesse sentindo que, segundo meus colaboradores, muitos senegaleses se deslocaram de cidades como Caxias do Sul e Passo Fundo, quando do aumento da fiscalização, e seguiram para cidades maiores como Porto Alegre e São Paulo em busca de melhores mercados, porém sempre acompanhados por todas essas incertezas.

Aceitei o convite de Wzeu naquela tarde e nos encontramos no hotel onde ele morava na época para passarmos algumas horas conversando sobre assuntos diversos enquanto aproveitávamos aquele terraço, o dia de sol e essa folga que havia sido imposta a Wzeu pela fiscalização. Nessas conversas transitávamos por vários assuntos, que iam desde o pertencimento religioso às irmandades muçulmanas já que ele era tidiane³⁸ e não muride, como a maioria dos senegaleses no estado sobre as restrições da venda informal, que segundo ele

³⁸ Uma irmandade muçulmana sufi do norte da África, mas que se difundiu pela África Ocidental, particularmente no Senegal, Gâmbia, Mauritània, Mali, Guiné, Níger, Chade, Gana, Norte e Sudoeste da Nigéria e parte do Sudão.

também eram uma realidade em certos espaços da capital senegalesa, até o mercado da música e suas estratégias de se inserir nele por meio da criação de algo diferente, ou seja, pela mistura do que ele definia como cultura brasileira, senegalesa e africana.

Eram de conversas informais como essa resultado dos diversos encontros e visitas nos cenários urbanos do Rio Grande do Sul e onde esses sujeitos construía e davam sentido aos seus relatos de trajetória, compartilhavam as suas impressões e desafios no Brasil, seus objetivos musicais, pertencimentos religiosos e falavam do contexto tanto político como cultural do Senegal, de Gana e de suas concepções macro do continente africano que grande parte dos meus dados de campo foram coletados. Algumas dessas conversas eram eventualmente gravadas, com as devidas permissões, enquanto em outras eu apenas tomava as notas que julgava necessário. Durante o campo percebi o que Beaud e Weber (2007, p. 121) já haviam alertado a respeito das desvantagens de se avançar para o estágio da entrevista formal, que por si só implica em uma posição mais distanciada, quando a relação de amizade e colaboração já estabelecida lhe permite horas a fio de conversas e trocas, bastando ter um bloco de notas em mão para não deixarmos passar aquelas informações que julgamos demasiado importantes para que se percam, assim como aquelas que nos são apontadas como fundamentais pelos nossos interlocutores.

Wzeu estava recomeçando a sua carreira musical acompanhada pelos desafios da venda informal e transformada pela experiência da mobilidade, inscrita no fazer parte do mundo em movimento. Seus planos eram os de investir em seu fazer musical, principalmente pela divulgação de seus trabalhos em plataformas online como o YouTube, sem se preocupar inicialmente com um retorno financeiro e pensando a longo prazo no intuito de ir formando um novo público no Brasil e recuperar seus antigos seguidores no Senegal.

Como eu comecei de novo a minha carreira musical, então eu vou com paciência. Aos poucos as pessoas vão descobrindo o meu trabalho. Lá no Senegal eu tinha um público, só que lá era *underground*, do *ghetto* sabe. Em *Diamaguène*³⁹, tocava cada sábado com a *Boong Klyng* [...] *Boong Klyng* é um grupo que a gente criou lá no Senegal, eu e mais dois amigos. [...] esse nome vem da nossa etnia, porque nós todos somos *mandinka*, nossos pais vieram de *Casamance*⁴⁰. Ele significa uma mesma família, em dialeto *mandinka*. Na verdade, “Boong” é “quarto” e “Klyng” é “um”, ou seja, um quarto, o mesmo quarto, a mesma família (Mr Wzeu, comunicação pessoal em 09/05/2019).

³⁹ Diamaguène Sicap Mbaio é um dos 16 municípios distritais do departamento de Pikine, na zona leste da região metropolitana de Dakar.

⁴⁰ Casamansa é uma região ao sul do Senegal que faz fronteira com a Guiné-Bissau.

Apesar do nome do grupo estar no dialeto mandinka, Wzeu explica que conhece apenas algumas palavras desse idioma e que na verdade são seus pais que o falam mais. Com esse grupo Wzeu conta que faziam um rap “crítico” e “engajado”, em seus termos, que comentava de maneira contundente a desatenção do governo com a população. “Um rap que é a voz daqueles que não têm voz” e que era *underground* tanto pela sua marginalização no *mainstream* nacional e internacional muito em função das críticas duras ao governo, que limitavam, de certa forma, a sua circulação por rádios e emissoras de TVs locais quanto pelo paralelo com o discurso globalizado do hip-hop, um discurso de consciência social e descrição do *ghetto*, essas localidades empobrecidas e marginalizadas da cidade, que respaldava as suas próprias lutas na periferia da pós-colonial, cosmopolita e superpopulosa Dakar (APPERT, 2016, p. 288).

Quando ele fala que seus raps no Senegal eram *underground*, Wzeu estava apontando para como a sua prática musical já não era mais a mesma. Em meio a essa relação de amizade, pesquisa e colaboração musical, pude acompanhar o processo de Wzeu em manter e transformar esse seu fazer musical ligado ao hip-hop ao mesmo tempo em que ele reconstituía através do relato oral alguns de seus trânsitos pela capital senegalesa até o momento da partida rumo ao Brasil.

3.2 Hip-Hop na Conexão Dakar/Porto Alegre

De acordo com alguns trabalhos da etnomusicologia sobre as culturas musicais no Senegal (APPERT, 2016; CHARRY, 2012; TANG, 2012), o rap, que começa a se desenvolver na década de 1970 nos EUA, se consolida na década de 1980 como um gênero de música globalizada da diáspora africana, parte da cultura hip-hop junto ao break dancing e o grafite. Foi através de gravações de áudio e vídeo de performances de rap que inicialmente essa cultura hip-hop fez seu caminho até a África, assim como até outros lugares do mundo, onde foi abraçada pelas juventudes e moldada segundo as suas próprias circunstâncias locais (CHARRY, 2012). No Senegal do início dos anos 1980 uma elite jovem ocidentalizada da capital, que tinham, segundo esses autores, pouca relação com gêneros de performance tradicional, começaram a fazer hip-hop imitando primeiramente o que ouviam e viam em vídeos e discos trazidos por familiares e comerciantes que viajavam para o exterior, em um contexto de amplo tráfego de mercadorias entre Nova Iorque e Dakar no período da primeira onda de imigrantes senegaleses nos Estados Unidos e de comerciantes que buscavam novos mercados no exterior (CHARRY, 2012).

Uma segunda geração de hip-hoppers no Senegal, formada no final dos anos 1980,

passou a se preocupar mais com o contexto local e a localizar a sua música sampleando instrumentos tradicionais, com letras em *wolof* e batidas de sua contraparte norte-americana (APPERT, 2016, p. 288-289). A partir disso o hip-hop foi se tornando um importante meio de expressar as insatisfações relacionadas aos problemas sociais, políticos e econômicos do país, dentre eles os altos níveis de desemprego, os quais persistem ainda hoje e continuam sendo um dos principais motivos propulsores da emigração contemporânea de senegaleses. O início dos anos 1990 é então marcado pelo surgimento de novos grupos de rap que se somam aos grupos antigos já consolidados, e por um intenso engajamento sócio-político. O perfil jovem da população senegalesa encontra no hip-hop, principalmente na superpopulosa Dakar, um importante meio de coesão, pressão popular e ativismo em prol da mudança política, o qual jogou um papel importante nas eleições dos anos 2000, quando Abdulaye Wade sagrou-se presidente, e novamente em 2007, quando os rappers mais uma vez manifestaram a insatisfação de parte da população com o governo de Wade (TANG, 2012).

Foi nesse cenário que em 2004 Mr Wzeu iniciou a sua carreira musical em Diamaguène Sicap Mbao, na zona leste da região de Dakar, e no ano seguinte formou o grupo de rap *Boong Klyng* junto a dois de seus amigos rappers, com os quais passou a se apresentar e transitar pelo contexto “underground” do rap em Pikine. Segundo o documentário “African Underground: Democracy in Dakar”⁴¹, que fala sobre o papel do hip-hop nas eleições presidenciais de 2007 em Dakar, Thiaroye e Pikine são as áreas urbanas mais difíceis e com maiores problemas sociais no Senegal como a falta de infraestrutura, acesso à educação, saneamento básico, uso informal do espaço, desemprego e um rápido crescimento populacional (PROTHMANN, 2018, p. 260), mas que por sua vez apresentavam uma juventude numerosa e engajada politicamente no rap, condenando ativamente as más condições de Pikine e expressando toda a sua indignação em relação a um sistema de distribuição socioeconômica injusto.

Wzeu conta que, naquela época, fazer rap para ele significava assumir uma responsabilidade e ser a voz que questionava a corrupção política no país, que exigia mudanças e que unia, conscientizava e informava os jovens do seu papel político, “a gente falava contra o sistema, política e sobre valorizar a favela né, o ghetto”. Wzeu me explicou que naquela época

⁴¹ Produzido pela Nomadic Wax e Sol Productions e disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=rLYGQ_PbvUk [Acesso em: 08/12/2019].

ele não achava interessante misturar instrumentos tradicionais, como o *sabar*, *kora*⁴², *xalam*⁴³ e *balafon*, com o rap, como faziam alguns rappers, porque para ele quanto mais próximo do rap *underground* norte-americano de consciência e crítica social, mais potente seria a sua música. Ele também tinha críticas em relação àqueles rappers que não assumiam uma postura crítica ou que optavam por apoiar algum dos lados dentro do espectro político em troca de visibilidade e apoio financeiro.

Tudo isso passou a mudar quando Wzeu resolveu, aos 25 anos, encarar novos desafios e ingressou, em 2008, no curso de Letras da universidade pública de Dakar, a Cheikh Anta Diop, para estudar o idioma inglês ao mesmo tempo em que, no turno da noite, fazia um curso técnico em logística. Com os estudos ocupando boa parte do seu tempo, Wzeu acabou tendo que deixar o rap um pouco de lado durante esse período de sua vida. Ao concluir os estudos se deparou com uma outra problemática, uma que talvez já fosse de certa forma esperada; a dificuldade, mesmo capacitado, de encontrar emprego. Wzeu relembra que nesse período conseguia eventualmente dar algumas aulas de francês e inglês e, então, com o dinheiro que juntou com essas aulas, submeteu-se a um novo desafio e encarou a complicada viagem até o Brasil pelo Equador na esteira desse novo destino migratório ao qual muitos senegaleses começavam a se dirigir na época.

O Senegal conquistou a sua independência bastante recentemente, em 4 de abril de 1960, e, portanto, ainda sente de forma contundente os reflexos da exploração de seus recursos naturais e da escravidão, imposta ao seu povo pelo imperialismo colonial no passado, ao mesmo tempo em que busca consolidar políticas econômicas e sociais que sejam efetivas para o país. No entanto, o êxodo rural em função das secas e desertificação do solo impacta diretamente o mercado de trabalho, principalmente em Dakar, onde 91% dos postos de trabalho são informais, e fazendo com que aproximadamente 85% da população do país experienciem a migração de alguma forma (NDIAYE et al., 2015, p. 270). Segundo Tedesco (2017, p. 314), em 2013, as remessas enviadas pelos imigrantes ao Senegal atingiram 17% do PIB do país. Para efeitos de comparação, segundo Nieswand (2008, p. 29), em 2004, 15% do produto interno bruto ganês vinha dessas remessas.

Wzeu chegou ao Brasil em 2013, com 30 anos, e inicialmente se estabeleceu na cidade de Caxias do Sul, porém com o aumento da fiscalização e as restrições mais severas em relação

⁴² Uma harpa *mandinka* do oeste da África de 21 cordas construída a partir de uma cabaça cortada ao meio e coberta com pele de vaca para criar um ressonador com um longo pescoço de madeira.

⁴³ Um cordofone da África Ocidental. Seu corpo tem formato ovalado coberto por pele de gado e pode ter de uma a cinco cordas.

à venda informal, o que fez com que muitos senegaleses deixassem a cidade em busca de melhores mercados em cidades como Porto Alegre e São Paulo, seguiu para a capital do estado, Porto Alegre. Apesar de continuar imerso no rap, escrevendo e agora, além de rappers norte-americanos e senegaleses, explorando também o contexto brasileiro do hip-hop e de outros gêneros musicais, optou por não gravar nada porque, segundo ele, sabia que seria convidado a falar sobre o rap e, portanto, precisava antes melhorar o seu português, algo que fez por conta própria, visto a sua formação acadêmica em um curso de letras, com ênfase no inglês:

Eu precisava ter mais noção da língua portuguesa porque, como eu estou aqui no Brasil, eu estava ligado que quando eu começasse a fazer o rap eu ia ser convidado para me apresentar e se eu não falasse a língua ia ficar complicado para mim me comunicar (Wzeu, comunicação pessoal em: 22/05/2019).

Essa pausa durou até 2018, quando conheceu Maicon RM em um encontro mediado pela venda de algum produto no centro da cidade e a partir do qual estabeleceram essa parceria ao se descobrirem ambos relacionados ao fazer musical ligado ao hip-hop. A partir dessa parceria Wzeu achou que estava na hora de retomar a sua carreira musical, uma carreira que não podia ser mais a mesma que havia construído no Senegal, de crítica da sua realidade em Diamaguène Sicap Mbaou, e que se estabelecia a partir de novas perspectivas e de horizontes de possibilidades ampliados. Um rap que buscava acessar um público brasileiro e também senegalês ao mesmo tempo em que, através dessa mixagem cultural proposta por ele, fosse capaz de adentrar um mercado da música transnacional.

Ao chegar no Brasil, Wzeu se deparou com uma outra realidade, aquela do extremo sul do Brasil. Mas não apenas isso, ele passou também a enxergar e descobrir o seu próprio país de uma perspectiva diferente ao se ver frente a um Senegal que se formava a partir da confluência de múltiplas identidades senegalesas que se encontravam no Brasil.

Quando eu cheguei aqui eu encontrei outra realidade da vida né, outras culturas, outra percepção... e do mesmo jeito que nós senegaleses convivemos aqui é diferente do Senegal. Aqui, por exemplo, é difícil encontrar alguém que tenha vindo do mesmo lugar do Senegal que você. Então cada um de nós é diferente e tem percepções diferentes da vida. A maioria vem do interior, muitos não falam o francês e às vezes eles não têm noção do rap e da cultura [norte] americana. Tu pode ter três senegaleses reunidos e tu nem conseguir conversar porque têm senegalês mais velho que não fala wolof. Tudo isso aparece nas vidas das pessoas aqui (Wzeu, comunicação pessoal em 01/08/2019).

Para entender melhor essas múltiplas realidades apontadas por Wzeu, que por sua vez se relacionam diretamente com os locais de origem desses sujeitos no Senegal, Sakho et al.

(2015, p. 29) trazem dados recentes sobre a emigração relacionados aos locais de partida no Senegal. Através deles eles fazem uma análise das transformações que tiveram lugar desde os anos de 1970 nos locais de partida desses fluxos migratórios. Os autores apontam que as circunstâncias climáticas que levaram a uma crise agrícola entre 1970 e 1980 tornavam primeiramente as áreas rurais como locais de evasão. Apesar de Wzeu falar que a maioria dos senegaleses migrantes chegaram do interior, talvez em função do êxodo rural, no qual muitos dos futuros migrantes internacionais tenham antes migrado para a capital e outras cidades, e também por estar considerando interior de forma ampla, incluindo as áreas e cidades além dos limites da região metropolitana de Dakar, Sakho et al. mostram que a partir dos anos de 1990 as cidades passaram a substituir o campo e Dakar se tornou responsável pela maior porcentagem de emigrantes (26%), ultrapassando o Vale do Rio Senegal (12%) e Touba (7%), a cidade sagrada dos murides, na região da Bacia do Amendoim (Ibid.).

Nessa sua fala Wzeu estava chamando a atenção para a multiplicidade de pertencimentos dos senegaleses que se encontram na mobilidade e das novas relações que se estabelecem entre eles e deles com esse contexto no Rio Grande do Sul. O encontro dele, vindo dessa grande região de Pikine marcada por muitas dificuldades, como as mencionadas anteriormente, e pela expressividade jovem através do hip-hop com seus conterrâneos vindos, por exemplo, de Touba, a cidade sagrada muride, ou de regiões agrícolas que sofrem com a desertificação do solo, e com as particularidades desse Senegal que se estabelece no estado o faziam refletir sobre que tipo de projeto musical e de rap ele pretendia fazer.

Era desses encontros de senegaleses na mobilidade que talvez esse contraste entre o interior rural e a capital cosmopolita Dakar, do multiétnico Senegal, ganhava mais corpo, principalmente no contexto do hip-hop e a identificação do mesmo com a cultura afro-estadunidense. Wzeu me falou que quando fazia rap no Senegal não achava interessante misturar o rap com melodias e instrumentos tradicionais locais, pois podia enfraquecer o *punchline*, ou seja, os jogos de palavras e significados que davam força e sentido à letra “crítica e determinada” que o rap supostamente deveria ter. “Eu não queria cantar uma música para curtir na boa, era só *underground*”. Foi através da migração que Wzeu se deparou com a diversidade dos seus próprios conterrâneos, quando encontrou no Brasil um outro Senegal. Um Senegal com o qual eu também havia me deparado e cujas experiências desse encontro tenho buscado tecer ao longo desse texto.

A nova carreira precisava levar em conta a negociação com o seu passado, sua trajetória musical e os valores éticos e morais que sempre carregou consigo, ao mesmo tempo em que abraçava os novos contextos e realidades aos quais se inseria, assim como novos gêneros e

estéticas musicais. Tudo isso o colocava, de certa forma, em meio a um suposto conflito geracional. Wzeu me explicou que existe no Senegal atualmente, com as novas gerações de hip-hoppers, e de certa forma no Brasil também, uma rivalidade e conflito geracional entre aqueles que denominou de *old school*, defensores de um rap sócio-politicamente engajado, que usa com cuidado *samples* de melodias e instrumentos tradicionais como importantes marcadores identitários e de significado, e uma nova geração que tem explorado novas batidas, *samples*, melodias e instrumentos tradicionais assim como novos subgêneros do rap, como o *trap*⁴⁴, colocando esse material instrumental por vezes hierarquicamente acima de uma letra, não de comentário social, mas que trata de temas cotidianos como relacionamentos e sobre uma ascensão financeira e social por meio de uma carreira no mercado da música. Mesmo diante dessas duas ideologias em relação ao rap no Senegal que nos são descritas por Wzeu, sabemos que as fronteiras musicais não são assim tão definidas e aparecem cada vez mais borradas na contemporaneidade. É um pouco disso que Wzeu descobria e se propunha a realizar no Brasil.

Imerso em um outro contexto cultural e fazendo parte de uma rede de relações muito mais ampla e diversificada, não mais restrita somente ao universo do rap de Diamaguène Sicap Mbao, Wzeu buscava negociar o seu fazer musical com sua vida nessa nova realidade segundo seus próprios conceitos e metáforas, os quais lhe ajudavam a me explicar como ele planejava esse seu desenvolvimento e caminho pessoal.

Eu vou tentar harmonizar a cultura daqui com a minha cultura porque a cultura cresce e se modifica assim como a pessoa. A cultura é a pessoa. Nenhuma cultura é perfeita e as pessoas vão abandonando certas coisas que não servem mais. Nós estrangeiros temos que adaptar e adotar. Adaptar é observar o que é melhor e o que é ruim em uma cultura e então adotar é pegar aquilo que tem validade da minha cultura e da cultura daqui (Mr Wzeu, comunicação pessoal em: 01/08/2019).

Algum tempo depois Wzeu finalmente lançou um terceiro trabalho em suas redes sociais online, o vídeo clipe intitulado “Say My Name”⁴⁵. Nele podemos perceber um pouco de como Wzeu buscava aplicar esses seus conceitos de adaptar e adotar em um fazer musical que se pretendia entre lugares. Segundo Wzeu, tratava-se de um *trap*, um novo estilo de rap dentro da cultura hip-hop. Wzeu queria uma “batida” de *trap* que incorporasse um ritmo de *funk* ao passo que já planejava convidar alguns dançarinos para participarem do clipe. Ele então apresentou

⁴⁴ O *trap* é um subgênero do rap caracterizado pelo diálogo mais próximo com a música eletrônica, pelo uso de *samples* de chimbales subdivididos em semicolcheias, bumbos, camadas de subgraves e batidas mais espaçadas além de sintetizadores multidimensionais que podem se somar a instrumentos de corda, sopro ou teclado.

⁴⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DV5RX8odUWk> [Acesso em: 09/12/2019].

essas ideias para o seu *beatmaker*⁴⁶ Aj04 retornarei a ele mais à frente que, após algumas versões, as quais eram enviadas para Wzeu, que avaliava e apontava as eventuais modificações, compôs a “batida” que serviu de base para Wzeu depois escrever o rap “Say My Name”.

Nesse clipe, gravado posteriormente, Wzeu está junto de alguns amigos senegaleses e um grupo de brasileiros(as) do *street dance*. As imagens foram feitas em alguns cenários de Porto Alegre nos quais Wzeu costumava transitar e eram intercaladas por trechos gravados de uma de suas apresentações na cidade. No clipe, Wzeu canta em *wolof*, inglês e português sobre conquistar o sucesso, um bem-estar financeiro através da música, mas também, como que estivesse falando para si mesmo, para não desistir “vai dar certo”. Wzeu me explicou que em alguns momentos ele também faz *egotrip*⁴⁷, ou seja, ele fala de si mesmo em primeira pessoa exaltando seus atributos no rap e da sua trajetória de vida. Um ritmo de funk passa a ocupar a paisagem sonora para acompanhar o refrão que dá nome à música “say my name, Wzeu”. Mas como Wzeu bem sabe, é praticamente impossível agradar a todos.

Seus antigos companheiros de grupo no Senegal, o *Boong Klyng*, por exemplo que também haviam seguido seus próprios percursos migratórios e musicais, um deles estabelecendo-se na França enquanto o outro estava morando no Marrocos, apesar de terem gostado do clipe “Senegal”, que trazia esse encontro quase diplomático-musical entre o Senegal, Gana e Brasil, não gostaram tanto desse seu último trabalho. Wzeu me contou que esse desagrado estava diretamente relacionado com a temática da letra, por não ser um rap “engajado”, e as escolhas rítmico-sonoras relacionadas ao *trap*, mas que levava como construtiva a crítica dos amigos, afinal de contas eles já não estavam mais todos inseridos em um mesmo contexto. De forma geral, segundo Wzeu, o clipe teve uma boa repercussão, principalmente entre os brasileiros, que sempre curtem e compartilham mais. No entanto, no momento da redação desse texto, atingiu pouco menos da metade das quase três mil visualizações alcançadas no YouTube pelo clipe “Senegal” tratado no início desse capítulo.

Se no Senegal o rap que Wzeu fazia era marcado, como ele explica, pela batida do hip-hop *underground* norte-americano e por uma letra crítica ao governo, à corrupção política e às deficiências sociais do seu bairro no Senegal, no Brasil o seu rap se reconstruía a partir de dois processos criativos principais.

O primeiro deles estava diretamente relacionado ao *trap* e ao sucesso que esse subgênero

⁴⁶ O *beatmaker*, dentro do hip hop, atua como uma espécie de produtor musical, construindo instrumentais com elementos percussivos a partir de uma melodia, sequenciando loops compostos com instrumentação ao vivo e/ou virtual ou sampleando outros artistas.

⁴⁷ Literalmente, uma viagem ao ego.

do rap estava tendo no *mainstream* musical global. Portanto, quando se tratava de um *trap*, Wzeu cantava letras que poderiam ser mais românticas, que falavam sobre relacionamentos ou que exaltavam a sua pessoa, suas habilidades (*egotrip*) e a busca pelo sucesso e dinheiro, como no exemplo do *trap* “Say My Name”, citado acima.

A segunda abordagem criativa de Wzeu estava mais relacionado ao rap “Senegal”, tratado anteriormente, no qual Wzeu focava mais nos encontros interculturais, na migração e nos desafios enfrentados no Brasil, porém de uma forma que não gerasse problemas para ele ou outros migrantes senegaleses, optando não por uma crítica direta ao preconceito, às políticas migratórias restritivas ou à fiscalização violenta, mas pela positivação da migração, da cultura senegalesa, do trabalho duro dele e de seus conterrâneos e dos encontros interculturais, uma postura diplomática inclusive semelhante à tomada pela associação dos senegaleses em seus eventos culturais.

Podemos aproximar esse segundo estilo de rap de Wzeu com as elaborações de Dave (2014, p. 14) sobre a produção dos músicos da Guiné no período pós-golpe militar, que optam por se abster da crítica política e raramente demonstrar discordância com o governo militar em suas músicas, nas quais priorizam temas como a paz e, apesar de cantarem sobre os problemas sociais e sobre a vida difícil em Conakry, o fazem sem os relacionar com questões políticas de corrupção e violência estatal. Contudo, seguindo a autora, os músicos da diáspora na França, por sua vez, protegidos da violência e da política de silenciamento, criticavam de forma contundente a violência e corrupção do governo militar em suas músicas. Ou ainda com o caso dos músicos em Kinshaasa, que, durante a ditadura personalista de Mobuto na República Democrática do Congo, então Zaire, endereçavam as dificuldades sociais da população através de canções melancólicas de amor como forma de não se colocarem em uma situação de risco político (WHITE, 2008 apud DAVE, 2014, p. 14).

O processo criativo de Wzeu em ambos os estilos envolvia essa sua ideia de mistura, agregando instrumentos, ritmos e melodias tradicionais do Senegal, África, e também de gêneros musicais brasileiros, e depositava na produção musical em ambos os estilos a busca pelo hit de sucesso que “estourasse” alcançando, dessa forma, o circuito global do mercado da música.

Essas experiências mostram que a produção musical nem sempre se apresenta como um ponto de resistência e crítica política, como discute Dave (2014, p. 2), já que em certas situações e contextos se torna mais vantajoso para esses sujeitos assumirem um posicionamento de guarda e autopreservação em ambientes muitas vezes hostis, ou ainda de mediação ou diplomacia, que me parece ser a posição assumida por Wzeu nessa metamorfose pela qual passava a sua prática

musical relacionada ao rap.

Em nossas conversas Wzeu me explicava que uma das peças-chaves da produção de conteúdo online é ter estratégias que potencializem a circulação do conteúdo pelas redes e que faça com que ele chegue ao maior número de pessoas.

Na divulgação de seus trabalhos Wzeu conta que foi importante o contato com a página do Instagram “Rap RJ” que, ao veicular o clipe “Senegal” em suas redes, permitiu a ele atingir um público muito maior, o qual se somou ainda a divulgação que fez na página online de notícias do Senegal, a “Senego⁴⁸”, que, segundo Wzeu, se mostra sempre bastante interessada na diáspora senegalesa, em particular em sua produção expressiva. A página “Rap Nacional”, no Facebook, também era outro espaço importante, segundo Wzeu, para a divulgação de rap no Brasil. Wzeu também faz uma avaliação da divulgação do seu trabalho em um contexto mais local onde mesmo sendo os brasileiros que compartilham mais deve se levar em conta o compartilhamento por outros senegaleses pois, como Wzeu explica, cada um deles possui sua própria rede de contatos e amigos brasileiros.

Essas eram algumas estratégias que Wzeu e seus interlocutores compartilhavam entre si e que, por sua vez, eram compartilhadas comigo e representavam essa busca por ganhar alguma visibilidade e atingir um número maior de ouvintes e visualizações em um contexto em que a facilidade tecnológica permite com que a produção e veiculação de conteúdo audiovisual na internet seja massiva e a busca por visualização cada vez mais competitiva, sendo necessário inclusive investir dinheiro para que a suas postagens atinjam um número considerável de pessoas nas redes sociais.

3.3 Construindo Novas Redes, Acionando Antigas

Foi nesse momento de reconstituição e de retomada de sua carreira musical, quando ele começava a construir novas redes e fazer alianças através da prática musical, que conheci Mr Wzeu e passei a acompanhá-lo e participar de sua trajetória aqui no Brasil. Durante o trabalho musical colaborativo com Maicon RM, Wzeu conheceu essa rede de rappers, *beatmakers* e produtores audiovisuais em Porto Alegre, os quais estavam envolvidos na construção desse novo trabalho de Maicon RM, e percebeu que com a ajuda deles ele poderia materializar as ideias e letras que já vinha compondo.

Pude conhecer pessoalmente essa rede que Wzeu construía durante o processo de

⁴⁸ Disponível em: <https://senego.com/> [Acesso em: 12/01/2020].

gravação da música e clipe “Senegal”, que iniciou quando nos deslocamos pela primeira vez até o home estúdio da OnRecordz, no bairro Campo Novo, na zona sul de Porto Alegre. AJ04, um jovem negro brasileiro de 27 anos (figura 10), nos recebeu e nos conduziu até os fundos de sua casa onde ficava o pequeno estúdio de gravação caseiro. Nele AJ, junto a outros parceiros rappers como D’lock, LeeJay e Sdogg, produziam suas próprias carreiras, compunham beats e gravavam uma série de músicos locais, não só do cenário hip-hop, mas também de outros gêneros musicais como o funk, o pop, o rock. Sentamos no sofá enquanto AJ abria o estúdio virtual “FL Studio” (*FruityLoops*)⁴⁹ no seu computador e começava a organizar a base com os instrumentos virtuais e *samples*, sobre a qual, em seguida, gravaríamos as vozes. A próxima etapa era a gravação do vídeo clipe para o qual contamos com o trabalho de edição e captação de imagens do Leandro. Ele tinha 35 anos na época e me contou que ingressou no ramo audiovisual registrando as suas manobras de skate e fazendo pequenas edições, mas aos poucos foi sendo solicitado para fazer produções de vídeo clipes de música e então precisou criar a sua própria marca, foi assim que nasceu a Selo Verde.



Figura 10 - AJ04 e Mr Wzeu no home studio da OnRecordz [Fonte: perfil de Ousmane Diaby na rede social Facebook]

⁴⁹ O FL Studio, antigo *FruityLoops*, é um software de criação e edição musical que tem sido amplamente usado desde os anos 2000 devido a sua praticidade, sofisticação e acessibilidade. O programa vem acompanhado de uma biblioteca de *samples* (sons) de baterias, instrumentos virtuais e até mesmo loops prontos. Além dessas facilidades é possível inclusive conseguir o programa de forma gratuita na internet.

O Processo de criação de Wzeu era bastante particular e multidimensional. Ele compunha a letra ao mesmo tempo em que imaginava uma batida, referenciada no capital de músicas e artistas (brasileiros, norte-americanos, senegaleses) que ouvia, juntamente com uma performance visual a ser materializada em um futuro clipe. Wzeu eventualmente compartilhava essas ideias comigo cantando a batida e me explicando, por exemplo, como seria um de seus futuros raps no qual ele iria incorporar ritmos “tradicionais do Senegal” juntamente com trompetes que fariam essa melodia principal, semelhante a uma marcha, ao mesmo tempo em que me descrevia as imagens visuais do clipe que ele já vislumbrava, uma espécie de desfile cultural.

Era mais ou menos dessa forma, usando esse exemplo de um de seus próximos trabalhos que estavam ainda no campo das ideias, que Wzeu operava o seu fazer musical. Mas como transmitir essas ideias e imaginários, alguns deles bastante distantes da realidade cultural e musical dos seus produtores, para os seus *beatmakers*? Percebi que para superar essas barreiras Wzeu precisava acionar redes e parceiros *beatmakers* do Senegal, porque no Brasil os seus produtores não possuíam os *samples* específicos dos instrumentos que ele queria, como *balafon*, *kora*, *xalan*, *sabar*, e muito menos a experiência e o conhecimento desses gêneros e tradições musicais africanas para compor o *beat*. Wzeu não costumava participar *in loco*, no estúdio, da produção do *beat*. Ele optava por enviar referências de músicas apontando nelas os elementos rítmicos e melódicos que se aproximavam do que ele planejava sonoramente para o *beat* que solicitava. Dessa forma, quando ele queria instrumentos, melodias e ritmos tradicionais em seus *beats*, ele os solicitava a amigos e *beatmakers* no Senegal, que por sua vez poderiam compor a batida por completo ou apenas parte dela, um ritmo de *mbalax* com as devidas adaptações para o subgênero do *trap music*, por exemplo, que então seria repassado para AJ no Brasil, que acrescentaria os instrumentais e estética de um *trap*, por exemplo. Alguns de seus trabalhos, portanto, já se tornavam transnacionais antes mesmo do seu lançamento, através dessas interlocuções ainda na fase de produção.

Wzeu precisava investir por volta de R\$300,00 a R\$350,00 reais para ter um clip concluído e pronto para ser postado no YouTube e então investir mais alguma quantia no impulsionamento online. Wzeu trabalhava com uma rede de parceiros tanto no Senegal como no Brasil que lhe faziam um preço acessível, mesmo assim precisava investir de R\$100,00 a R\$150,00 na produção do *beat*, mais R\$100,00 pela gravação das vozes, mixagem e masterização, além de por volta de mais R\$100,00 pela gravação e edição do vídeo clipe. Essa era uma quantia bastante significativa que Wzeu administrava com precaução. Ele costumava sempre ter alguns *beats* prontos com as respectivas ideias de letras, as quais então analisava

segundo a sua experiência e percepção do mercado musical e gosto estético do entorno do gênero musical, medindo as suas potencialidades de “bombar” para fazer esse investimento da melhor forma possível.

3.4 Retornando aos Palcos com Wzeu

Ao passar do contexto de criação musical em estúdio para o campo da performance musical ao vivo (TURINO, 2008, p. 21) eu voltei a experienciar as ansiedades e os estranhamentos que havia vivido no início, quando da gravação e atuação com Wzeu pela primeira vez em um clip de rap. Quando começaram a surgir convites para Wzeu se apresentar ao vivo, ele entrou em contato comigo para me convidar para fazer participações em seus shows cantando com ele a música que havíamos feito em colaboração. Fiquei feliz com a confiança e pelo convite, o qual aceitei prontamente, porém, precisaríamos agora lidar com um público ao vivo, cara-a-cara e todas as relações sociais envolvidas nisso, por exemplo, que público é esse, em que contexto ocorre a apresentação e qual é a expectativa desse público assim como qual era a minha expectativa e a de Wzeu em relação a nossa apresentação. Essas são perguntas, como apontadas por Seeger (2008, p. 253), imprescindíveis em uma etnografia da música e nesse contexto migrante nos ajudam a elucidar as subjetividades dos encontros interculturais. Não estávamos mais, para usar a analogia de Turino (2008, p. 78), pensando a nossa criação musical essencialmente como uma pintura para ser apreciada depois de pronta, e sim como o resultado da nossa performance no palco, a participação do público e a interatividade entre nós e eles.

De fato, cantaríamos sobre uma trilha pré-gravada, porém nossas performances agora seriam ao vivo. Nossas interações e falas um com o outro no palco e nossas interlocuções com o público em sincronia com uma trilha sonora pré-gravada era o que tornava aquela experiência completamente nova e desafiadora para mim. Esse processo, por sua vez, envolvia uma série de adaptações na trilha sonora, como marcações ou reforços sonoros em certas partes, para que não perdêssemos a referência de onde estávamos na estrutura da música, e a eliminação ou diminuição da intensidade de nossas vozes pré-gravadas.

A primeira dessas experiências de performance ao vivo se deu quando Wzeu foi convidado a participar de um evento chamado Virada Sustentável⁵⁰, que aconteceria de forma

⁵⁰ A Virada Sustentável é um movimento que articula organizações, grupos e instituições públicas e privadas com objetivo de difundir e ampliar as informações sobre sustentabilidade através de inúmeras atividades socioculturais e educativas.

descentralizada pela cidade de Porto Alegre durante o mês de abril de 2019. Com edições já em várias cidades do Brasil, naquele ano ela seria realizada em Porto Alegre e contaria com a parceria da ONG Misturaí, uma organização da sociedade civil, sem fins lucrativos, e que tinha como missão promover ações que unissem os diferentes grupos e classes sociais e, dessa forma, impactar de forma positiva a sociedade e principalmente as comunidades periféricas e socialmente desfavorecidas. Ela foi uma das apoiadoras daquela virada sustentável promovendo diversas atividades, entre elas um campeonato de futebol com times de imigrantes haitianos, senegaleses e de mais três bairros de Porto Alegre e um show com artistas também dessas três localidades e nacionalidades, no qual Wzeu era um dos protagonistas.

O palco do show ficava na Vila Planetário, uma vila popular encravada dentro de um bairro nobre e central da capital, que historicamente sofre com desemprego, informalidade do mercado de trabalho, estigmatização de seus moradores e problemas de infraestrutura e saneamento. Era nessa vila onde também se localizava a sede da ONG Misturaí e onde ela realizava grande parte de suas ações.

As apresentações aconteceriam na parte da tarde, mas por volta do horário do almoço, o qual estava sendo produzido pelos moradores da vila, o lugar já estava bastante movimentado com a chegada dos times de futebol que jogaram o campeonato pela manhã. Havia também várias bancas que foram montadas pelos moradores e onde se podiam adquirir bebidas. O ônibus palco, cedido pela prefeitura da cidade, também já estava lá ocupando o largo, que era cercado pelas casas e ruelas da vila. Muitos dos artistas que logo mais se apresentariam também já estavam por lá, como o Negro Moura e a Negra Jaque, conhecidos rappers e moradores do Morro da Cruz, outra comunidade periférica localizada no bairro São José, em Porto Alegre. Kòmandan Kòbòy era outro dos artistas. Vindo do Haiti, ele ia apresentar o seu show que mistura o reggae e o *kompas* haitiano, esse gênero de música e dança caribenho⁵¹. Um grupo de samba e pagode da própria vila também faria a sua apresentação assim como outros artistas. Wzeu também já estava por lá junto com seus amigos e colaboradores musicais, Leandro da Selo Verde, que iria fazer a filmagem daquela ocasião, os rappers da OnRecordz, que também participariam como parte de seu show, e o senegalês Mo, um dos amigos que fez em Porto Alegre e que também havia começado a fazer rap.

Em torno de 8 apresentações circularam pelo palco durante aquela tarde diante de um público de aproximadamente 100 a 120 pessoas. Eu acompanhava os shows até que finalmente chegou a hora de Wzeu assumir o microfone. Depois de vários anos sem subir aos palcos, pelo

⁵¹ Para saber mais sobre práticas musicais de imigrantes haitianos no Rio Grande do Sul ver SANTOS, 2018.

menos não com uma apresentação e show próprio, ele teria a oportunidade de compartilhar essa sua nova fase com aquele público composto por haitianos, senegaleses e brasileiros de diversas partes da cidade. Em cima do palco e de frente para a vila, com suas casas de estrutura homogênea, entre elas pequenas ruas que se tornavam o pátio ou extensões das próprias moradias e muitas crianças correndo, dançando e pulando, Wzeu talvez pudesse perceber um pouco de Diamaguène Sicap Mbao naquele lugar, com seus shows de rap ao ar livre em palcos montados na rua. Batalhas de rap e *free style* (rap improvisado) foram parte de sua realidade no Senegal e aos poucos voltavam a ser também aqui no Brasil.

No palco Wzeu colocou em prática as suas estratégias de performance fazendo o que definia como o “*feedback* com o público” ou ainda “aquecendo o público”. Sobre uma base rítmico-melódica ele iniciou essa interação por meio de uma rima de pergunta e resposta na qual articulava o seu nome artístico de uma forma que fosse bastante energética e participativa. Usando movimentos de braços, apontando para as pessoas e andando de um lado a outro do palco ele se apresentava para o público rimando:

Wzeu: When I say Mr, You say Wzeu. Mr...

Público: Wzeu!

Wzeu: Mr...

Público: Wzeu!

Wzeu: Quando eu digo Mr, vocês falam Wzeu. Mr...

Público: Wzeu!

Wzeu: Mr...

Público: Wzeu!

Durante sua apresentação Wzeu buscava mediar esse encontro intercultural traduzindo certas partes do rap que eram cantadas em *wolof* ou explicando a temática do rap, para que as pessoas pudessem compreender e se engajar na sua apresentação. Esse procedimento fez toda a diferença na relação público/performer (SEEGGER, 2008, p. 253), pois o público entendia que se tratava de um rapper migrante senegalês e passavam a construir as suas expectativas e imaginários, que seriam confirmados ou não, nessa relação. Esse aspecto da relação público/performance ganha mais peso quando comparado com uma outra experiência de performance de Mr Wzeu, na ocasião em que foi convidado a fazer uma participação em uma apresentação de Maicon RM em um clube noturno da cidade, no bairro Cidade Baixa, para

cantar a música que eles haviam feito em colaboração. Nessa ocasião, Wzeu subiu ao palco sem ser devidamente apresentado por Maicon, o que se somou ao fato do som não estar regulado de forma satisfatória gerando uma quebra de expectativa por parte do público, que esperava uma performance de rap em português e que, como pude ver em suas expressões faciais, não estavam entendendo, principalmente a parte em que Wzeu cantava em *wolof*. O público não havia sido informado e muito menos percebido que ele vinha de fora do país e estava cantando em sua língua e não o português. Há que se ter em conta também outra categoria apontada por Seeger como indispensável para uma etnografia da música, que é o contexto, “onde?” (SEEGGER, 2008, p. 253). A Virada Sustentável havia sido um evento de fato pensado como um encontro intercultural e, de certa forma, essas relações interculturais que se estabeleceriam, principalmente envolvendo sujeitos migrantes, já eram em parte esperadas pelo público. No caso do clube noturno, por sua vez, tratava-se de um contexto bastante diferente, onde aconteceriam apresentações de rap relacionadas a uma rede específica de rappers, Djs e produtores, que atrairia um público diverso de apreciadores do gênero, mas que também já acompanhavam as carreiras desses artistas pela cidade e, portanto, com expectativas já construídas, a partir de experiências anteriores, sobre o resultado musical que teriam. Nesse caso, a apresentação formal de Wzeu como um artista migrante se fazia mais que necessária.

Retomando a performance de Wzeu no palco da Virada Sustentável, ele aos poucos foi chamando os seus convidados conforme avançava em seu repertório de músicas até que, pego um tanto de surpresa e distraído com a energia e intensidade do primeiro show dele que eu estava assistindo e de sua interação com aquele público, havia chegado a minha vez de dividir o palco com ele.

Yo, vai ter uma lembrança. Não sei se vocês vão lembrar dessa música meu. É bem antiga. Agora a gente fez de novo. É Senegal. Vou chamar o meu parceiro Kelvin para cantar comigo (Wzeu, comunicação pessoal em 07/04/2019).

Ansioso e um pouco perdido, busquei nos movimentos de Wzeu, seu caminhar de um lado ao outro do palco, os gestos que fazia com as mãos em direção ao público, suas falas e interações, as referências que iriam me guiar em cima daquele palco assim como haviam me guiado em tantas outras primeiras experiências junto com Wzeu, quando participei, por exemplo, pela primeira vez da gravação de um vídeo clipe de rap ou sendo convidado por ele para acompanhá-lo em entrevistas e programas ao vivo em uma TV local. Nessas entrevistas, inclusive, Wzeu sempre buscava evidenciar o seu capital escolar, adquirido no Senegal, a carreira musical que havia iniciado lá, que havia sido interrompida pelos estudos e depois pela

futura decisão de migrar, assim como a atual retomada no Brasil dessa carreira musical. Aspectos de sua vida que destacava, pois julgava como importantes detalhes na construção dessa narrativa e representação de si.

Se naquela tarde Wzeu conseguia rememorar um pouco do seu passado em Diamaguène, seja por meio de sua performance e interação com o público (figura 11), daquele contexto de palco específico ou das especificidades daquele lugar, o que se somava às suas estratégias e seus procedimentos para se apresentar nesse contexto estrangeiro. Eu pude, por outro lado, talvez imaginar, sentir e vivenciar, ao subir ao palco e cantar junto com ele, uma pequena amostra do que era e como era para ele fazer rap no Senegal e como estava sendo voltar a fazer rap no Brasil.



Figura 11 - Mr Wzeu no palco da Virada Sustentável [Fonte: arquivo pessoal do autor]

3.5 Festival Africanidades: Materializando Redes de Alianças

Depois dessas várias experiências que Wzeu vinha tendo em Porto Alegre, as quais eu acompanhava de perto, ele percebeu que o que ele viveu no palco da Virada Sustentável precisava ser ampliado e reproduzido. Uma experiência que contrastava bastante com aquela que teve em um clube noturno. Talvez tenha percebido que precisava criar o seu próprio espaço de performance, onde não se sentisse tão deslocado e cujo público fosse mais simpático a suas mixagens culturais.

Wzeu então apresentou para a ONG Misturaí a sua ideia de produzir um festival que reunisse as diversas áfricas, ou africanidades, presentes no Rio Grande do Sul e com as quais ele vinha se encontrando ao circular pela cidade. Inicialmente Wzeu planejava inclusive trazer grupos musicais do Senegal, o que retoma novamente a questão das estratégias de mobilidade pelo musical que foram discutidas no capítulo 2 e que serão melhor exploradas no capítulo 4, porém em função do pouco tempo disponível, pouco mais de dois meses, e do tempo necessário para o procedimento de solicitação de visto, essa ideia foi arquivada para, quem sabe, ser retomada em uma próxima edição. A ONG aceitou fazer parte da produção do evento, com sua rede de contatos e apoiadores, e a partir de então nos reunimos quase que semanalmente, junto aos artistas e empreendedores, tanto migrantes como não migrantes, e voluntários que estivessem interessados em fazer o “Festival Africanidades” virar realidade. Marcamos uma data, dia três de novembro de 2019, no ponto de cultura Afro-Sul Odomode⁵², um espaço de resistência que a mais de 40 anos promove uma série de atividades socioculturais e educativas relacionadas à cultura afro-brasileira, que foi uma das nossas parcerias e viabilizou o espaço para realizarmos esse evento.

O festival compreendeu diversas atividades que já me eram bastante familiares porque já haviam se tornado recorrentes nos diversos eventos que envolviam expressividades e experiências migrantes no estado, sejam aqueles realizados pelas associações dos senegaleses, pelas universidades ou pelas organizações da sociedade civil atentas a esse aumento da diversidade e chegada de pessoas de outros países e continentes. Atividades como uma roda de conversa sobre relações raciais e migração, um desfile de moda africana cujas peças foram produzidas por costureiros senegaleses da cidade, os quais também venderam seus tecidos e roupas durante o festival, um almoço com comida senegalesa que foi produzido por Omar, um dos senegaleses responsável pela venda de marmitas de comida aos vendedores do centro da cidade, e que para o evento contou inclusive com a consultoria do renomado e bastante respeitado chef e professor senegalês Mamadou Sène⁵³, além de uma tarde inteira de apresentações musicais e de dança de uma diversidade de gêneros.

Muitos dos artistas que participaram daquele evento faziam parte dessa rede de relações e contatos que Wzeu vinha estabelecendo ao longo desse quase um ano em que havia retomado

⁵² Disponível em: <https://afrosulodode.wordpress.com/ancestralidade/sobre/> [Acesso em: 13/01/2020].

⁵³ Mamadou Sène é formado em Gastronomia na França, contemplado com uma bolsa de estudos do governo do Senegal. Trabalhou nas redes de hotéis Meridian e Club Méditerranée, passando por mais de 20 países. Atuou também como chef itinerante da embaixada do Brasil em Dakar e em 1979 veio para o Brasil interessado na cozinha brasileira. Em Porto Alegre desde 1983, dedica-se à docência como professor de Gastronomia do Senac (Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial) desde 1997.

a sua prática musical e o rap. De certa forma toda essa rede e essas conexões musicais se materializavam e ganhavam visibilidade perante mim naquele evento. Entre os artistas, muitos dos quais em certos momentos compartilhavam juntos o mesmo espaço no palco para apresentar as suas músicas feitas em parceria, estavam o percussionista marfinense Loua Pacom e a dançarina angolana Aguiomar Prescinda, os quais Wzeu conheceu na Semana da África da UFRGS⁵⁴, quando foi convidado a compor uma mesa redonda que tinha como pauta as práticas expressivas de imigrantes africanos no Brasil⁵⁵. Além deles, Negro Moura e Negra Jaque, que participaram da Virada Sustentável, seus parceiros da OnRecordz, Maicom RM, o senegalês e agora também rapper Mo e o haitiano Kòmandan Kòbòy. O festival contou também com a presença do DJ Mister da XV, um conhecido MC da cidade, e com os músicos ganeses de Caxias do Sul, Mustapha, Sulemana, Abdul e Hassam, amigos e parceiros de Wzeu e também meus já a algum tempo. Juntos eles formaram um novo grupo para essa ocasião, que chamaram de *Trupo Gana*.

Esse novo grupo formado pelos ganeses, que também integravam o *Sabar África*, e sua apresentação nesse festival me deixaram, de certa forma, intrigado. Por que formaram um novo grupo? Por que não se apresentaram com o *Sabar África*? Mustapha então me explicou que, como Wzeu os chamou, eles aproveitaram para criar esse grupo porque queriam fazer algo diferente do que faziam com o *Sabar África* e que fosse “igual” ao que faziam em Gana e que dessa forma “tudo” ficava mais fácil porque entre eles se entendiam melhor. O grupo *Sabar África*, como explicado no capítulo 2, se constituiu pela negociação dessa experiência musical diversa de senegaleses e ganeses que se encontraram em Caxias do Sul. O surgimento do grupo *Trupo Gana* para essa ocasião vai ao encontro do que eu vinha discutindo no capítulo 2, no que tange às relações interculturais que se estabeleciam entre esses sujeitos que integravam o grupo *Sabar África*, ao passo que por mais que o grupo representasse um importantes *locus* de sociabilidade e cooperação em ambientes geralmente hostis e realidades de bastante contraste com as suas, também envolvia conflitos de interesse, mal-entendidos e o desejo de alguns dos seus integrantes em buscar reproduzir uma identidade ou pertencimento ainda mais particular.

Essa facilidade relatada por Musta é, de certa forma, compreensível na medida em que todos falavam a mesma língua (o *hausa*), moravam no mesmo apartamento e compartilhavam

⁵⁴ A Semana da África é um evento de extensão realizado pelo DEDES e NEAB da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) com o objetivo de criar uma semana de reflexão e debate sobre a África com atividades práticas, reflexivas e expressivas sobre as interpretações contemporâneas das realidades africanas.

⁵⁵ “Diáspora africana e percursos artísticos” – Roda de conversa com artistas africanos(as) residentes no Brasil, com o objetivo de apresentar e refletir sobre suas trajetórias artísticas. Pensar o mercado musical brasileiro, as influências africanas e da diáspora nos seus percursos.

do mesmo repertório de ritmos de danças e canções que buscavam remontar o mais próximo possível dessas suas experiências anteriores em Gana. Foi nessa apresentação que descobri que Sulemana também tocava flauta. “Essa é uma *flute* da etnia dos *ga*, de Acra”, me explicou. Ela havia viajado com ele desde Gana e abriu o show do grupo naquela ocasião. De fato, o grupo estava bem mais coeso. A apresentação teve um começo bem definido, que iniciou com a flauta de Sule e a entrada de Abdul, dançando, juntamente com a percussão de Mustapha e seguiu sem interrupções quando Sule deixou a flauta e assumiu novamente o *djembe*. A performance do *Trupo Gana*, nesse sentido, contrastava com as apresentações do *Sabar África*, que havia assistido e participado, as quais pareciam ser mais improvisadas com pequenos intervalos para decidir qual seria o próximo ritmo de dança ou canção. Ficava nítida a fluência e intimidade deles com esse repertório e com as dinâmicas que o acompanhavam. Mesmo Hassam, que nunca havia se envolvido diretamente com o fazer musical, parecia conhecer o repertório de ritmos de dança e canções, participando da performance percutindo as folhas de estanho, ressonadores que geralmente são colocados nas laterais do *djembe* para adicionar um efeito sonoro de zunido, mas que naquela ocasião eram usados por ele como instrumentos de percussão.

Quando chegou a minha vez de compartilhar novamente o palco com Wzeu, percebi que aquele lugar já não era mais tão estranho para mim como havia sido no início. Havia aprendido a me movimentar, a usar a linguagem corporal do hip-hop, pelo menos da forma como Wzeu se apropriava dela, a interagir com o público e com as rimas lançadas por Wzeu. Se inicialmente pensei que meu aprendizado seria na tradição do tambor, agora havia me tornando um aprendiz também na cultura hip-hop. Àquela altura o Festival Africanidade já havia se mostrado exitoso e, assim como na Virada Sustentável, as relações interculturais e o encontro com o outro, com o diferente, já estavam no imaginário e na expectativa do público desse evento. Wzeu já planejava uma segunda edição para o ano seguinte, com planos inclusive de que dessa próxima vez o festival poderia vir acompanhado de uma coletânea de músicas compostas por esses mesmo artistas do festival. Ideias empreendedoras e estratégias do mundo da música que começavam a se mostrar possíveis e viáveis graças a essas parcerias e alianças pelo musical.

Ao transitar pelos espaços do Odomode coordenando as apresentações musicais, Wzeu exibiu, costuradas em sua roupa que havia sido confeccionada especificamente para aquela ocasião, algumas figuras que selecionou e que representavam seu percurso, deixando o continente africano e se estabelecendo no Brasil, onde agora reconstituía sua vida e retomava um fazer musical que abraçava as diferenças culturais e as relações interculturais como material

composicional e de performance (figura 12). A experiência de campo e musical junto a Wzeu me mostravam que o migrante senegalês não era apenas um sujeito que buscava em outros países melhores condições financeiras para auxiliar seus familiares, ele era também aquele que se estabelecia em outros lugares com o desejo de envolver e aprender com o “outro”, compartilhando e contribuindo com os seus próprios saberes nessa sociedade e sempre tendo em mente um futuro retorno, afinal de contas, ele faz parte do mundo em movimento.



Figura 12 - Mr Wzeu no Festival Africanidades [Fonte: arquivo pessoal do autor]

Nesse capítulo busquei tecer as minhas experiências de colaboração musical e amizade junto ao rapper senegalês Mr Wzeu na altura em que ele reconstituía sua vida e prática musical no Brasil estabelecendo uma série de redes e alianças e transformando-se nesse processo. Engajar esse contexto migratório pelo nexos de suas práticas musicais me revelava essas outras lógicas que aproximavam diferentes grupos migrantes e brasileiros por meio do fazer musical assim como seus trajetos de circulação nas e entre as diferentes cidades do Rio Grande do Sul. Na esteira de uma etnografia multissituada, no próximo capítulo continuo explorando essa rede de músicos migrantes quando retorno para Caxias do Sul para falar da minha experiência junto ao cantor e compositor senegalês Mouhamed Aw e da minha viagem até Passo Fundo, uma cidade que assim como Caxias do Sul fez parte da rota de imigrantes senegaleses, porém quando da minha chegada já havia sofrido um esvaziamento o qual impactou a própria prática musical cuja trilha eu seguia.

Capítulo 4

Expressividades Musicais de Migrantes no Norte do RS

Na trilha das práticas musicais de imigrantes no Rio Grande do Sul, algumas conexões não eram assim tão óbvias ou evidentes. Conforme transitava pelos eventos das associações dos senegaleses, conversava com amigos e colaboradores em campo e participava de grupos de discussão dessa comunidade nas redes sociais online, ia aos poucos entrando em contato e sendo informado, em função principalmente de deixar visível o meu interesse em estudar e me envolver com as práticas musicais de migrantes senegaleses e ganeses no estado, sobre outros artistas e grupos musicais que não necessariamente estavam tão próximos ou que eu não conseguia, pelo menos não naquele momento, encontrar uma ligação ou conexão entre suas experiências, que os relacionasse às associações dos senegaleses, por exemplo, a não ser pelo fato de serem imigrantes senegaleses ligados a alguma prática musical na mesma cidade ou estado. Esses sujeitos e suas práticas musicais não figuravam nos eventos culturais das associações que eu acompanhava e até então não os havia encontrado nas celebrações religiosas de que participei. Suas lógicas de circulação e redes de relações, assim como as de Wzeu tratadas no capítulo 3, eram diferentes.

Essa dificuldade em encontrar uma lógica que os conectasse entre si estava diretamente relacionada a minha posicionalidade e meu ponto de vista inicial em campo que se dava principalmente pela maneira como me inseri nesse contexto de pesquisa, essencialmente pela via da minha participação em eventos culturais das associações dos senegaleses e celebrações religiosas islâmicas murides⁵⁶ dessa comunidade, nas cidades de Caxias do Sul e Porto Alegre. Essa visão inicial comprava a ideia de uma comunidade coesa em torno das associações senegalesas, que por sua vez se mantinham conectadas entre si, assim como pelos eventos religiosos dessa irmandade muçulmana sufi transnacional, os murides, da qual, segundo meus colaboradores, a maioria dos senegaleses no Brasil faziam parte. De fato, os murides adquiriram bastante poder político durante tanto o período colonial como da pós-independência do Senegal, estando diretamente envolvidos com a plantação e exportação de amendoim e intimamente

⁵⁶ Dentre elas estão O Grande Magal de Touba, que é uma peregrinação religiosa anual da irmandade muride do Senegal, que acontece todo dia 18 de *Safar*, o segundo mês do calendário islâmico, quando os peregrinos se reúnem na santa cidade de Touba, para celebrar a vida e os ensinamentos de Cheikh Amadou Bamba, o fundador da irmandade. O Grande Magal é uma das celebrações mais importantes da irmandade muride e vem sendo reproduzido nos diversos lugares do globo ao longo da diáspora muride a partir da década de 70 (DIOUF, 2000, p. 695; EBIN, 1996). Participei em duas ocasiões dessa celebração em cidades do estado do Rio Grande do Sul. A primeira delas foi em Porto Alegre, em 08/11/2017, e, dois anos depois, em 17/10/2019 na cidade de Caxias do Sul.

ligados ao comércio a partir da proliferação de produtos vindos da Ásia nos anos de 1970, que entravam pelos portos da Gâmbia em direção ao seu centro religioso, Touba (PERRY, 1997, p. 234), resultando na posterior expansão dos seus mercados ao incentivarem a migração de seus adeptos para explorarem novos mercados no exterior. Essas questões colocam os murides ainda hoje como grande parte desse contingente migratório de senegaleses (STOLLER, 2002, p. 39-40) inclusive no Brasil. Na diáspora os murides se mantêm profundamente conectados entre si e com sua cidade sagrada, Touba, através de associações religiosas, as *dahiras*, criadas em cidades com um número significativo de adeptos à irmandade, que se constituem como importantes redes de solidariedade, religiosidade e de coesão transnacional por meio da visita de líderes religiosos, os *marabouts*, que se colocam em constante circulação pelas comunidades senegalesas murides na diáspora (ROSSA, 2018, p. 45). No entanto, alguns dos meus colaboradores não se diziam pertencentes a essa irmandade e muito menos encaixavam-se nessa lógica e nesse caminho de mobilidade.

Dessa forma, percebi em campo que não eram apenas as associações ou o pertencimento religioso ao Islã, em suas várias irmandades, que proporcionavam a conexão dessas várias experiências migrantes no estado. Na verdade as práticas musicais de que eu participava e os sujeitos envolvidos nelas não necessariamente participavam dessa lógica. A solução encontrada para superar esse obstáculo foi a de abordar esse contexto migratório pelo nexo de suas práticas musicais e, dessa forma, diversas outras dimensões passaram a se tornar visíveis. Ao entrar em contato com esses outros sujeitos com suas práticas musicais próprias e diferentes pertencimentos religiosos, fui percebendo que essa comunidade senegalesa não era nada homogênea e se conectava a partir de múltiplas vias. O encontro com essas trajetórias migratórias e musicais diversas me ajudou inclusive a entender as transformações e dinâmicas internas que já haviam tido lugar nesse cenário migratório recente no Rio Grande do Sul e nas próprias práticas musicais que se estabeleciam através desse contexto migratório e que, por sua vez, continuavam a ser impactadas pela mobilidade no estado. As práticas musicais por vezes eram inclusive as facilitadoras do empreendimento migratório com suas próprias redes e caminhos de mobilidade.

Nesse sentido, retomo algumas experiências de campo a fim de explorar essas outras dimensões, pertencimentos e lógicas por meio dos quais meus colaboradores senegaleses operavam no processo de reconstituição de suas práticas musicais no estado. Na primeira delas eu retorno a Caxias do Sul para continuar desenvolvendo um assunto iniciado no capítulo 2 sobre o contexto migratório e cultural da cidade, dessa vez para tratar da trajetória e redes de outro imigrante senegalês, o cantor, compositor e percussionista Mouhamed Aw, e as formas,

discursos e motivações por meio das quais ele agenciava o seu fazer musical na cidade. No segundo caso eu exploro a minha passagem pela cidade de Passo Fundo, uma das três cidades que mais receberam imigrantes senegaleses no estado, junto com Caxias do Sul e Porto Alegre, na trilha de uma prática musical já bastante impactada pelas dinâmicas internas desse novo fluxo migratório. Juntas essas duas experiências contribuem para ampliar o entendimento da multiplicidade de pertencimentos que estão em jogo dentro dessa comunidade migrante e como as práticas musicais perpassam as diversas dimensões (laboral, religiosa, social, ideológica...) desse contexto de mobilidade, proporcionando possibilidades migratórias, de circulação nesses novos espaços, de aproximação desses sujeitos, assim como, impactadas e transformadas em seus respectivos contextos de chegada, passam a compor a diversidade da paleta de sonoridades que emanam dessas regiões cada vez mais pluriculturais.

4.1 “Sons que Vêm da Serra”

Já há alguns anos que as sonoridades que vêm da região nordeste do estado do Rio Grande do Sul, no sul do Brasil, onde boa parte de sua população possui ascendência alemã e italiana, têm se tornado cada vez mais diversas e cosmopolitas, seja pelo aporte migratório que a prosperidade econômica da região atrai quanto pela agência de estratos sociais até então invisibilizados (Capítulo 2).

O cantor, compositor e percussionista Mouhamed Aw, ou apenas Ameth, como é conhecido entre os amigos, tinha 36 anos quando nos conhecemos em Caxias do Sul e nos tornamos amigos. A partir de então Ameth passou a compartilhar comigo as suas experiências no Senegal, em especial em sua cidade natal Kébémér até a passagem e decisão de ficar no Brasil em 2013.

Kébémér é uma cidade de aproximadamente 20 mil habitantes localizada a 156 Km a nordeste de Dakar e, segundo Ameth, ela funciona como um local de passagem, já que conecta cidades importantes da região, como a própria capital Dakar, St Louis ao norte, Touba a sudeste além de uma importante região turística, a cidade de Lompoul a oeste, próxima ao litoral. Ameth me contou que sua família é bastante grande na região e a maioria de seus membros trabalha no ramo dos transportes, escoando a produção agrícola local, sobretudo o amendoim, mas também no transporte urbano e turístico. Ele brinca que alguns dos seus familiares, porém, decidiram seguir um outro caminho e se tornaram músicos ou produtores artísticos, como, por exemplo, seu irmão mais velho, Abou Aw, e ele próprio, ambos inspirados em seu falecido pai, Papa Soulaye Aw, que construiu sua carreira fazendo cinema, tanto na França como no Senegal.

Meus colaboradores falavam sobre o quão grande eram suas famílias. Eles possuíam geralmente por volta de 5 ou mais irmãos, um número que poderia aumentar com os irmãos de mães diferentes no exercício da poligamia, como no caso de Ameth.

Em nossas conversas Ameth criava uma narrativa de sua história e trajetória que era bastante descontínua, fragmentada e, às vezes, atemporal. Romantizava a sua paixão desde criança pela “música” ao mesmo tempo em que me contava que trabalhava no ramo de transportes da família, que fazia o transporte de produtos agrícolas para outras cidades, que havia trabalhado também com vendas, em restaurantes e então finalmente com o turismo. Conta que seus irmãos na Europa ligavam para ele avisando que iria chegar um grupo de pessoas de lá e ele então pegava o seu carro e levava esse grupo para os locais turísticos. Ameth então me explicou que esse período economicamente positivo, pelo menos para para ele e sua família no Senegal, se deu entre 2000 e 2012, quando Abdoulaye Wade ocupava a presidência do país. Ameth relata que como o então presidente era natural de Kébémér, a cidade recebeu bastante atenção, a qual se traduziu em muitos dos seus moradores ocupando cargos no governo, inclusive alguns dos familiares de Ameth.

Por entre essas histórias que iam e voltavam no tempo e que também acompanhavam seus trânsitos entre Kébémér e Dakar, as quais me eram reveladas aos poucos quando nos encontrávamos ou conversávamos online, Ameth me contou que, por volta de 2004, com 22 anos, portanto, começou a estudar música no Centro Cultural Blaise Senghor, em Dakar. Esse período compreendeu por volta de dois anos, quando então começou a trabalhar bastante como motorista particular, segundo ele, para o governo. Contou-me que estudou principalmente canto, mas que também aprendeu um pouco de violão e percussão (*djembe*).

O centro cultural Blaise Senghor foi criado em 1976, ainda durante o governo de Léopold Sédar Senghor, primeiro presidente do Senegal independente, e, portanto, se estabeleceu como parte do projeto de governo de Senghor, empenhado em criar e fomentar uma cultura expressiva senegalesa. Hoje o centro oferece as mais diversas disciplinas artísticas e culturais envolvendo patrimônio cultural, teatro, dança, música, artes plásticas, fotografia e cinema com o objetivo não só de fomentar as culturas expressivas regionais, mas também de formar atores culturais locais.

Segundo Ameth, nesse período que compreendeu dois anos de sua vida, ele estudava primeiramente música tradicional, principalmente através de artistas da música popular urbana senegalesa como Baaba Maal e Ndiaga Mbaye. Como aponta Döring (2016, p. 134), a divisão entre música tradicional e popular nos contextos africanos é mais complexa e flexível ao passo que se dá em um sentido de continuidade, diferente talvez dos contextos da diáspora africana

no Brasil, por exemplo, onde assume uma posição de resistência e preservação de saberes da tradição oral.

A vinda para o Brasil acontece logo depois da saída de Wade da presidência senegalesa, em 2013, quando essas oportunidades que desfrutava desapareceram e então a migração surge como uma possibilidade real, apesar de sempre gravitar em seu imaginário, vide a experiência de familiares e amigos no exterior. Através das narrativas de Ameth podemos perceber que ele talvez se encontrasse inserido em um contexto econômico mais favorável que outros dos seus conterrâneos migrantes, mas mesmo assim optou pelo caminho migratório e conta que ao chegar em Caxias do Sul encontrou um cenário oportuno para retomar a sua prática musical, muito em função do interesse local por essa alteridade sonora que chegava, tanto àquele interesse relacionado a uma dimensão de certa forma exótica quanto àquele ligado a uma identificação ou ancestralidade africana, e passou, inclusive, a se envolver mais com o fazer musical do que antes. Seis anos depois de se estabelecer na cidade a sua prática musical começou a figurar nas produções sonoras como vídeo clipes e compilações musicais locais.

A coletânea de “Sons que Vêm da Serra”, lançada em novembro 2019 na cidade de Caxias do Sul, com financiamento da secretaria de cultura do estado do Rio Grande do Sul e patrocínio da Natura Musical, produziu e lançou em plataformas online de streaming como Spotify e Youtube 10 músicas, com seus respectivos vídeo clipes, de 10 artistas e grupos musicais da região. Nesse empreendimento o projeto buscava reunir e visibilizar, segundo seus próprios critérios, esses diferentes gêneros musicais e aspectos socioculturais locais. Logo na faixa dois da coletânea, intitulada “Sois Cool”⁵⁷ (seja legal), está o trabalho de Mouhamed Aw (Ameth), em sua parceria já a alguns anos, desde 2015, com a banda de rock *Não Alimente os Animais*, ambos residentes em Caxias do Sul.

Nos pouco mais de quatro minutos de duração do clipe é possível transitar pelas paisagens naturais da região e ao mesmo tempo acompanhar o dia-a-dia de Ameth trabalhando com a venda de roupas no comércio informal de rua. No vídeo Ameth caminhava pelas praças arborizadas da cidade ao mesmo tempo em que assistia, pelo visor de seu aparelho celular, às dinâmicas da sua cidade natal a nordeste de Dakar, Kébémér, em todos os seus contrastes, climáticos, culturais, religiosos com essa região sul do Brasil, especificamente Caxias do Sul. Ameth me contou que queria mostrar, através do clipe, como ele e a maioria dos senegaleses estavam vivendo na região, de forma simples, humilde, trabalhando com o comércio de produtos e sempre conectados com o seu país. Apesar de não abordar diretamente, ficava

⁵⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=isHliBYnPlk> [Acesso em: 17/12/2019].

implícito na composição das imagens, de gestos e sonoridades intimistas as dificuldades e os desafios que, como procurei tecer ao longo do texto, faziam parte do dia-a-dia desses sujeitos no Rio Grande do Sul.

Apesar do rótulo em francês, nessa canção Ameth cantava em *wolof* para que as pessoas fossem legais e que não falassem mal umas das outras pelas costas. Pedia para que elas deixassem esse comportamento ruim de lado. Esse estilo de canto, que preza por essa transmissão de valores éticos e morais islâmicos, os quais são intermediados pelas várias irmandades e seus respectivos guias espirituais no Senegal, é bastante presente na música popular urbana senegalesa. Ameth, mesmo não se definindo como tal, se inspira nesse gênero musical e no papel do *griot wolof* (*gèwël*), tido como fomentador da coesão social, mediador de conflitos, crítico de comportamentos impróprios e transmissor dos valores *wolof* e também islâmicos para a população. Na contemporaneidade os *griots* continuam buscando cumprir esses deveres sociais que são herdados no seio familiar, conscientizando e informando a sociedade senegalesa através da música popular e de gêneros musicais populares como *mbalax* e também o rap (MANGIN, 2013, p. 15).

Ao cantar em *wolof*, o que torna o significado da canção praticamente ininteligível para os brasileiros, e buscando ilustrar as dinâmicas de sua vida por entre essa nova paisagem, Ameth parecia estar se dirigindo para o outro lado do Atlântico, para essa outra realidade em direção aos seus conterrâneos no Senegal, talvez em especial para a pequena cidade de Kébémér, onde vivem sua família e amigos.

Eu ouvi pela primeira vez o trabalho de Ameth ainda em 2017, através das redes online, quando do anúncio de sua parceria com esse grupo de músicos da cidade, alguns dos quais inclusive faziam parte da minha própria rede de relações musicais e com os quais eu já havia tocado e feito trabalhos juntos. Essa aliança vinha materializada em um outro vídeo clipe gravado no Estúdio Retrola de Caxias do Sul. Naquela ocasião, acompanhado pelos arranjos do grupo inspirados no rock dos anos 1970, década marcada pelo amplo uso de sintetizadores (a início os Moogs e Minimoogs, inventados por Robert Moog), Ameth cantava “Man Gone Soumare”⁵⁸, o nome de sua avó, a qual saudava e a que agradecia pelo seu importante papel em sua formação como pessoa.

Meu encontro com Ameth, porém, só aconteceria no ano seguinte, em 2018, quando o conheci pessoalmente depois de uma apresentação sua em um teatro de Caxias do Sul, parte de um evento cultural na cidade (figura 13). Como conhecia a maioria dos músicos que o

⁵⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pDCBUOq4g3A> [Acesso em: 18/12/2019].

acompanhavam, não tive dificuldades em iniciar uma conversa. Me apresentei e logo estabelecemos uma relação de amizade.



Figura 13 - Mouhamed Aw em uma de suas apresentações em Caxias do Sul
[Fonte: perfil de Ameth Tam Tam África Aw na rede social Facebook]

Naquela ocasião Ameth apresentava para um público, quase que exclusivamente local, o seu repertório composto, em grande parte, por canções autorais e outras adaptações de músicas de conhecidos artistas populares senegaleses, como Touré Kunda e Baaba Maal, cantando em *wolof* e um pouco em *pulaar*⁵⁹. Em uma das canções, no entanto, chamada “Pai”⁶⁰, Ameth alternava entre o *wolof* e a língua portuguesa, a qual ainda não dominava tão bem, para falar da presença constante do seu falecido pai em seus pensamentos. Ameth conta a história que, em uma noite em que não conseguia dormir, essa música veio praticamente inteira em sua cabeça. Ele então se levantou e correu para a casa e estúdio de um amigo em Caxias do Sul para registrá-la ainda durante a madrugada.

A respeito de sua chegada ao Brasil em 2013, Ameth me explicou que ser artista facilitou o processo migratório, porque conseguiu um “visto de músico”. De fato, essa categoria de visto não existe, porém o que Ameth quer dizer com ela é que através da prática musical e de uma apresentação que faria no Brasil, fato que comprovou perante a Embaixada brasileira em Dakar, conseguiu um visto para entrar no país.

⁵⁹ *Pulaar* é uma língua falada principalmente como primeira língua pelos povos *fula* e *toucouleur* (também chamados de *haalpulaar*) na região do Rio Senegal conhecida como Futa Tooro.

⁶⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2yDKr4sBRMs> [Acesso em: 18/12/2019].

Ameth ingressou no país pela Bahia, acompanhando um grupo de percussão, dança e canto, o *Tam Tam África*, produzido pelo seu irmão Abou Aw, que depois seguiu viagem enquanto ele permaneceu, já que o Senegal, segundo ele, não lhe oferecia mais as oportunidades que ele tinha antes. Ele conta que, depois de uma breve passagem pelo Rio de Janeiro, seguiu para o Rio Grande do Sul e em Caxias do Sul resolveu refundar o *Tam Tam África* junto com seu outro irmão, Ousseyfall Fall Aw, que também havia migrado para o Brasil e atualmente morava em Porto Alegre, e o senegalês Dame Ndiaye (capítulo 2), que havia conhecido ainda no Rio de Janeiro.

Ameth fez algumas apresentações na cidade com a *Tam Tam África* e nesses trânsitos começou a conhecer esse grupo de músicos envolvidos em um circuito de música autoral da cidade junto aos quais depois estabeleceria uma parceria. Ameth me explicou um pouco sobre essa sua mudança de perspectiva a respeito do seu fazer musical na qual ele elaborou que:

As pessoas não querem ir em um bar para ouvir só percussão, eles querem ouvir música assim mais calma. Essa música tradicional é mais para festivais (Ameth, comunicação pessoal em 13/10/2018).

Segundo Ameth, o repertório do *Tam Tam África* era composto de canções africanas e algumas canções autorais suas e o instrumental, composto por *djembe* e *dundun*. A aliança de Ameth com essa banda de rock implicou uma mudança radical na sessão instrumental de suas músicas, que agora era composta por guitarra, baixo, bateria, teclado e, eventualmente, Ameth tocava *djembe* em algumas músicas. Essa sua fala explicava um pouco a razão pela qual eu não o encontrava nos festivais das associações dos senegaleses e/ou eventos culturais da cidade que não levassem em conta uma remuneração justa. Em todos os nossos encontros Ameth sempre deixava claro o seu profissionalismo em relação ao fazer musical, reiterando essa identidade de músico, contando inclusive que certa vez recusou um convite da prefeitura da cidade para se apresentar em um evento cultural porque não haveria remuneração para os músicos. Ele é firme em dizer que não é pelo dinheiro, mas pelo respeito ao trabalho do artista. De fato, não era apenas a questão monetária que colocava Ameth nessa outra lógica de circulação, mas também a sua inserção nessa outra rede de músicos, principalmente ligados à banda *Não Alimente os Animais*, concentrados na produção musical autoral e com redes próprias de circulação em espaços onde gravavam e apresentavam seus trabalhos autorais.

Essa parceria com a banda *Não Alimente os Animais* permitiu que Ameth conseguisse avançar em suas composições musicais registrando várias delas através de trabalhos audiovisuais e se inserir aos poucos nas dinâmicas da produção cultural da cidade pelas vias

das alianças e redes desses grupos de artistas e músicos. Ameth inclusive já havia tocado no *Mississippi Delta Blues Festival*, na edição anterior à em que o *Sabar África* se apresentou, como tratado no capítulo 2, e agora esse seu mais novo trabalho, fruto dessa parceria, figurava como um dos fazeres musicais que soavam dessa região do estado, materializados dentro dessa coletânea de sons que vinham da Serra.

Com o afastamento de Ameth desse grupo que ele havia reconstituído em Caxias do Sul, o *Tam Tam África*, Dame resolveu tomar a frente e dar continuidade a esse fazer musical. Foi então que o grupo passou a se chamar *Sabar África*, um pouco antes dos ganeses se juntarem a ele, e focar mais em ritmos de dança, apesar de manter algumas canções. Lembro-me de conversar com Dame sobre como ele e Ameth haviam se conhecido, ainda no Rio de Janeiro, e depois se reencontrado em Caxias do Sul, quando então começaram a tocar juntos. Dame me confirmou essa experiência passada e completou dizendo que “sim, Ameh estava no grupo, só que agora ele só faz *musique*”. Dame me explicava que Ameth estava agora envolvido com um outro tipo de fazer musical, com a “*musique*”, termo do francês que usou para diferenciar essa prática musical popular urbana de Ameth, mais cosmopolita, daquela entendida por ele como “tradicional”, ou seja, a prática percussiva. Como havia tratado anteriormente, essa divisão entre música tradicional e música moderna, popular urbana ou *musique*, para ficar no mesmo termo usado por Dame, é um tanto complicada nos contextos africanos, porque se apresenta como uma forma de continuidade, já que as músicas populares africanas há décadas incorporam criativamente saberes musicais locais de diversas culturas com gêneros musicais europeus e da diáspora afro-americana (DÖRING, 2016, p. 132). Nesse sentido, as fronteiras entre uma e a outra se tornam um tanto borradas e mudam segundo diferentes perspectivas. Ameth por vezes afirmava que o que ele fazia era também música tradicional.

Assim como na experiência de Mr Wzeu tratada no capítulo 3, Ameth também precisou lidar com as implicações das relações interculturais e traduções culturais principalmente em suas apresentações para um público composto quase em sua totalidade de pessoas que desconheciam a sua cultura musical. Em uma dessas ocasiões Ameth estava explicando o que uma de suas canções queria dizer. Ele frisava o papel importante que a mulher tinha na criação dos filhos e, ao lançar uma pergunta para o público sobre quem era responsável por criar uma criança, o público respondeu que o pai e a mãe. Ameth então concordou com a resposta do público e iniciou a canção. Era em momentos como esse que as diferentes interpretações culturalmente informadas sobre a organização familiar, por exemplo, da norma patriarcal, onde a mulher assume o papel de criar os filhos e cuidar da casa enquanto o homem se coloca como o provedor da família, muitas vezes migrando sozinho para cumprir essa função, ganham uma

visibilidade e precisam ser negociadas e flexibilizadas, assim como muitos dos meus interlocutores o faziam em suas relações pessoais nesse outro contexto sociocultural.

Essa nova rede de relações na qual o seu fazer musical agora estava envolvido implicava a sua circulação por ambientes de ensaio e clubes noturnos não tão afinados com os valores islâmicos, que procurava seguir com rigor. No entanto, a decisão de migrar por si só implicava estar aberto a novas experiências e a se envolver com o culturalmente diferente. Mesmo tendo que constantemente recusar as bebidas alcoólicas que lhe eram oferecidas nesses ambientes, Ameth buscava se manter firme aos preceitos morais e éticos muçulmanos, ao mesmo tempo que se envolvia plenamente com esses parceiros, que se tornaram também grandes amigos, tanto no fazer musical como nas relações cotidianas.

4.2 Entre Chegadas e Partidas

Enquanto dividia meu campo entre as disciplinas acadêmicas do mestrado, performances e gravações de hip-hop em Porto Alegre com Mr Wzeu (capítulo 3), aulas de *djembe* e shows com o *Sabar África* em Caxias do Sul (capítulo 2), ao mesmo tempo que acompanhava os ensaios e apresentações de Mouhamed Aw nessa mesma cidade, fui informado pelos meus amigos em campo que na cidade de Passo Fundo, ao norte do estado, também havia um grupo de percussão e que eles tocavam *sabar*, essa prática percussiva dos *griots* da etnia *wolof* do Senegal e que talvez eu devesse fazer uma visita a Passo Fundo para conversar com eles.

Animado com a nova descoberta, meu próximo passo foi buscar por eles nas redes online e tentar estabelecer um contato. *Africa Show Music* era como o grupo se apresentava em sua página pessoal na rede social *facebook*⁶¹. Nela eu pude ver fotos e vídeos que registravam os trânsitos do grupo pela cidade dançando, tocando os tambores do *sabar* e vestindo figurinos nas cores da bandeira senegalesa. A página arquivava os registros da participação do grupo em reportagens no jornal local assim como de apresentações deles pela cidade. Estabeleci contato com dois dos seus integrantes, os senegaleses Pape Saliou Camara (34 anos) e Amed Mbaye (32 anos), aqueles que percebi como os mais ativos com as postagens na página. Depois de me apresentar a eles e de descobrirmos as várias amizades em comum que já compartilhávamos, em função principalmente do meu relacionamento intenso com a comunidade senegalesa no estado, falaram que ficariam felizes em me receber por lá para conversarmos e que era só avisá-

⁶¹ Disponível em: <https://www.facebook.com/africashowmusic/> [Acesso em: 24/01/2019].

los da data em que eu fosse chegar na cidade.

Passo Fundo é uma cidade média da região centro-norte do estado, com pouco mais de 200 mil habitantes, e ocupa a posição de cidade mais populosa dessa região. Com um forte setor agropecuário, de comércio, vários campi universitários e centros hospitalares, o município vem assumindo, ao longo dos anos, uma posição importante como uma espécie de centro econômico, educacional e de serviços, principalmente na área da saúde, dessa porção do estado. Na última década tem se tornado também um lugar de chegada de muitos imigrantes, dentre eles senegaleses e ganeses, atraídos pelas oportunidades de trabalho tanto em Passo Fundo como em municípios próximos e em grande parte absorvidos pelo forte setor frigorífico⁶², principalmente de aves, da região (TEDESCO, 2017, p. 311).

Segundo dados estatísticos divulgados pela Polícia Federal de Passo Fundo, até julho de 2016, o município havia registrado a passagem de aproximadamente 1.930 imigrantes, sendo que destes 850 eram senegaleses. Esses dados, porém, não são absolutos, tendo-se em conta que eles dizem respeito apenas àqueles que se identificaram perante o órgão federal na cidade e é sabido que muitos realizaram seus processos de regulamentação migratória em delegacias da Polícia Federal de outros municípios, como Caxias do Sul, São Paulo ou ainda em Brasília, no Acre, onde muitos foram inclusive contratados em loco por representantes de frigoríficos de São Paulo, Santa Catarina, Minas Gerais, Paraná e Rio Grande do Sul⁶³. A associação dos Senegaleses de Passo Fundo, por sua vez, estimou em torno de 700 senegaleses na região no mês de julho de 2016 (Ibid., 2017, p. 314).

Essas dinâmicas migratórias e os trânsitos internos desses sujeitos, muitos dos quais ligados ao universo das oportunidades laborais, apareciam refletidos na trajetória de alguns de meus colaboradores, especificamente os meus interlocutores ganeses em Caxias do Sul (capítulo 2). Eles me relataram que depois que chegaram e se regularizaram em Caxias do Sul receberam, ainda enquanto se encontravam em um abrigo oferecido pela prefeitura, propostas de emprego para trabalhar em um frigorífico da região de Passo Fundo, porém depois de alguns

⁶² Esse aporte de imigrantes muçulmanos no país foi visto com interesse pelos frigoríficos, principalmente como mão de obra para o sistema *halal*, no qual, a fim de receber o certificado *halal* e atender a alta demanda de exportação, o animal precisa ser abatido segundo os preceitos da religião islâmica e por um muçulmano que, por sua vez, é considerado mais confiável pelas empresas que prestam esse serviço de certificação (TEDESCO, 2017, p.330). O Brasil é atualmente o maior exportador global de proteína animal com o certificado *halal* exigido pelo consumidor islâmico. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/economia/2018/04/24/internas_economia,953748/brasil-lidera-mercado-de-carne-para-muculmanos.shtml [Acesso em: 21/12/2019].

⁶³ Disponível em: <http://amazonia.org.br/2014/03/isolamento-do-acre-deixa-mais-de-1300-haitianos-e-senegaleses-retidos-em-abrigo-na-fronteira/> [Acesso em: 21/12/2019].

meses de um trabalho que, segundo eles, era muito pesado e desgastante, resolveram voltar para Caxias do Sul onde começaram a trabalhar em uma transportadora, além de que, Caxias do Sul, era para eles uma cidade com maiores oportunidades inclusive para retomarem uma prática musical.

Quando da minha passagem por Passo Fundo, em fevereiro de 2019, esse momento de efervescência migratória já havia, de certa forma, sido superado. Ainda dentro do ônibus e percorrendo a rua principal da cidade naquela sexta-feira à tarde, avistava um número bastante reduzido de senegaleses ocupando-se da venda de rua. A paisagem parecia ir na direção completamente oposta daquela projetada pelo meu imaginário, já que Passo Fundo estava entre as três cidades que mais receberam imigrantes no estado, e se mostrava bastante contrastante em relação aos cenários pelos quais eu já transitava entre Caxias do Sul e Porto Alegre.

Mal sabia eu que esse esvaziamento havia impactado a própria prática musical que eu buscava acompanhar. O grupo que, segundo sua página online, havia sido tão ativo no passado já não estava mais completo. Com a saturação do mercado de trabalho e as restrições à venda informal, muitos optaram novamente pela mobilidade em direção a São Paulo. É nessa esteira que muitos integrantes do grupo também escolheram seguir para a metrópole da região sudeste do Brasil. Lá, alguns deles passaram a integrar um grupo de música instrumental chamado *Höröyá*⁶⁴ e a fazer shows, dar aulas e oficinas de dança e percussão do *sabar*. Os que ficaram, seja por motivos pessoais e profissionais como Pape e Amed, compartilharam comigo as suas frustrações a respeito da descontinuidade do grupo e de não conseguirem desenvolver da forma como gostariam um fazer musical que é parte importante de suas vidas e de quem eles são. Essas falas apontam inclusive para as formas por meio das quais seus projetos musicais impactam as suas vidas como migrantes no Brasil. Essa cidade, que havia sido um ponto de chegada de muitos senegaleses a alguns anos atrás, se tornava agora, quando da minha chegada, um lugar também de muitas partidas.

4.3 Práticas Musicais dos senegaleses em Passo Fundo

Depois de negociar essa visita com os meus possíveis futuros colaboradores em Passo

⁶⁴ Höröyá é um grupo de música instrumental da cidade de São Paulo, Brasil, composto por brasileiros e africanos naturais do Mali, Guiné, Senegal e Burquina Fasso. Em sua página online, o grupo descreve a sua prática musical como fruto do diálogo com culturas tradicionais de países do oeste africano, como Guiné, Mali e Senegal; ritmos afro-brasileiros, como o samba e o candomblé; o *afrobeat* da Nigéria e de Gana e gêneros musicais como o funk e o jazz. Ainda segundo a página do grupo, Höröyá é uma palavra de origem *Mandeng*, cultura do oeste da África, que significa "liberdade", "autonomia", "dignidade" e foi o termo usado durante a luta anticolonialista na Guiné, para a afirmação de seus caminhos e ideais.

Fundo, decidi fazer essa viagem em um final de semana porque percebi que dessa forma não iria prejudicar suas rotinas de trabalho, Pape com a venda de rua e Amed ocupado com um cargo de serviços gerais em um hospital, e assim poderia também ter mais tempo com eles. Já instalado na cidade, contatei Pape para comunicá-lo da minha chegada e de que havia inclusive trazido comigo o meu *djembe* e então, se ele concordasse, poderíamos combinar de nos encontrar em algum lugar para tocar e conversar. Diante disso Pape sugeriu que nos encontrássemos no dia seguinte em uma praça da cidade.

A decisão um tanto inconsciente de levar o meu *djembe*, buscando dar continuidade ao meu aprendizado no instrumento, acabou contribuindo para com a minha busca em me afastar da formalidade das entrevistas indo em direção àqueles encontros e conversas pela prática musical e que, por esse mesmo motivo, me pareciam muito mais ricos de experiência e envolvendo trocas talvez mais recíprocas no âmbito da pesquisa musical. Pape e eu nos conhecemos um ao outro e estabelecemos uma relação de amizade ao mesmo tempo em que nos engajávamos no fazer musical. O meu profundo interesse em entender e aprender fez par com a gentileza e prazer de Pape em se doar para explicar e me ensinar.

Com os tambores sobre os ombros e no caminho até essa área verde na região central da cidade, Pape me contava como no começo as pessoas estavam bastante interessadas no grupo deles, que havia inclusive tocado num grande evento da cidade, o XIII Festival Internacional de Folclore, em 2016, um festival que acontece desde 1992, onde se apresentaram ao lado de grupos de diversos outros países. Pape explicou que fizeram várias apresentações durante esse evento, mas depois esse interesse foi diminuindo e com a partida de vários de seus companheiros o grupo foi se desarticulando e, como que em um desabafo, me falou que o *djembe* ou o *sabar* não são instrumentos para serem tocados sozinho.



Figura 14 - Pape e eu na praça da Gare em Passo Fundo. Na foto estou com o *djembe* de Pape, que usa três ressonadores, essas folhas de estanho com argolas que produzem um efeito sonoro de zumbido [Fonte: arquivo pessoal do autor]

Ao nos sentarmos em um dos bancos dessa praça ampla e arborizada (figura 14), Pape me perguntou que toques eu sabia e pareceu surpreso quando logo em seguida percebeu que o meu conhecimento de ritmos no instrumento era bastante limitado, afinal de contas eu que havia proposto esse encontro musical. Depois de fazer uma pausa silenciosa que me deixou um tanto constrangido, Pape pareceu recuperar a empolgação e fazendo uma demonstração em seu *djembe* falou: “esse toque é *liberté*⁶⁵. É um toque livre. Ele tem dois acompanhamentos. Vou te ensinar!”

Naquela tarde, nos intervalos entre as lições de tambor, Pape me convidava a visitar Dakar através de suas memórias e me explicou como foi o seu aprendizado no instrumento por lá. Falou que se você quer aprender algo você precisa ir viver com uma família que vai te ensinar. Pape apontava para as linhagens de ofícios na África, em especial para o contexto do Senegal na África Ocidental com a linhagem *géwël wolof* (os *griots*), mestres do *sabar* (TANG, 2007, p. 47), ou ainda a linhagem dos *numu mande*, os artesãos e ferreiros considerados detentores dos saberes relacionados ao *djembe* (CHARRY, 2000, p. 213), ofícios que eram transmitidos hereditariamente, mas que na modernidade vão ganhando novas dimensões e fluidez ao passo que membros de fora da família podem também adquirir esse saber e se tornar mestres do ofício (SKINNER, 2015, p. 9). Foi esse o seu caminho e acrescentou que começou aprendendo a tocar *dundun* e só depois o seu mestre lhe permitiu passar para o *djembe*. Pape

⁶⁵ *Liberté* é um ritmo moderno de Conakry, Guiné, na África Ocidental. No ano da independência, em 1958, um grupo de tambores e danças chamado “Ballet Liberté” tocou esse ritmo no “Festival Nacional” e desde então ele ficou conhecido como *liberté* (liberdade), sendo reproduzido por grupos de tambores e danças.

conta que depois disso, em sua busca por ser “um artista completo”, ele foi viver com uma outra família para aprender *sabar*, essa outra tradição percussiva. Foi nesse momento que o seu caminho se cruzou com o de Amed, ainda em Dakar.

A vida de Pape sempre esteve intimamente ligada ao fazer musical, indicando uma relação profissional com o mundo da música. Em Dakar trabalhava com o mercado turístico dando aulas e oficinas de percussão e fazendo apresentações. Mas não só isso, a própria chegada ao Brasil foi facilitada pela prática musical através da participação em festivais pela América Latina como tratarei mais à frente. Essa experiência anterior, de profundo envolvimento com o fazer musical, acentuava ainda mais as suas frustrações em relação ao dismantelamento do grupo que haviam formado no Brasil e ao próprio contexto onde agora ele estava inserido, no qual a prática musical não era tratada com o mesmo valor e importância profissional com a qual ele estava acostumado. A percepção de Pape desse novo lugar, Passo Fundo, era de uma cidade, segundo ele, de gaúcho, como são chamados os nativos da região, onde se valorizava muito alguns instrumentos como o violão e a bateria, mas que ao mesmo tempo as pessoas não se mostravam sensíveis e abertas para entenderem a importância e o valor da música, ou melhor, desse fazer musical que Pape trazia consigo do outro lado do Atlântico, ao ponto de que aqui ele precisava muitas vezes buscar um lugar afastado dos espaços urbanos residenciais, o que se podia lograr deslocando-se até algumas das praças da cidade, para tocar tambor. O relato de Pape me mostrava como ele estava sendo impactado pelas diferenças culturais com as quais ele se deparava no Brasil, principalmente por aquelas relacionadas às práticas musicais.

Apesar de todos esses desafios, Pape se mantinha firme em sua prática musical e ao mesmo tempo também aberto às novas possibilidades que surgiam para ele na cidade. Me falou que já havia tocado com vários grupos de rock e de samba em Passo Fundo, principalmente no período do carnaval, e que com o *djembe*, um instrumento internacional em suas palavras (capítulo 2), ele podia tocar qualquer tipo de música. No capítulo 2 discorri sobre essa circulação internacional do instrumento desde a África Ocidental, sendo incorporado e incorporando diversas outras tradições e gêneros musicais dentro e fora da África. Pape se definia como “um músico profissional” e, portanto, apesar dos conflitos e negociações com esse novo contexto musical, ele afirmava que, como estava vivendo no Brasil, não poderia deixar o país sem antes aprender a tocar o violão, tido por ele como um representante da cultura brasileira. Ou seja, a passagem pelo Brasil era temporária e Pape tratava de deixar evidente quem ele era, um artista cuja profissão sempre foi o tambor e que viajar sempre fez parte de sua trajetória:

Se você pergunta hoje, em 2019, qual é a minha profissão, o tambor é a minha profissão. Tocar tambor é a minha vida. O tambor é a minha alma. Quando um soldado vai para a guerra ele leva a sua arma. Eu levo o meu tambor, se não quem vai saber que Pape é artista? Eu já viajei muito! (Pape, comunicação pessoal em 12/06/2019).

Pape chegou no Brasil em 2015 atendendo ao convite de Amed, que havia chegado um ano antes, em 2014. Essas informações me foram dadas por Amed, que no dia seguinte me recebeu em seu apartamento na cidade. Ele me contou que precisava de Pape, com quem tinha uma relação de amizade desde o Senegal, para reconstituírem juntos um grupo em Passo Fundo. Amed estava a quase 4 anos no Marrocos, envolvido com a prática do *sabar* no mercado turístico, quando então decidiu vir para o Brasil, que, por sua vez, apareceu em seu horizonte de possibilidades quando ouviu de alguns amigos as oportunidades que o país oferecia. Países do Magreb como o Marrocos, como apontam Sakho et al. (2015, p. 32), também se tornaram destinos migratórios na virada do século XX para o XXI, talvez em função da sua proximidade com a Europa, tornarem-se parte das rotas migratórias para países europeus. Ao chegar aqui, porém, Amed me contou que se deparou com um cenário não tão próspero como o pintado pelos seus conhecidos, o qual inclusive já começava a mostrar sinais de piora.

Eu vou te falar a verdade, essa cidade agora tá... vou falar, bem ruim. Isso que a África precisa não tem aqui em Passo Fundo. Se eu estou aqui agora é graças a minha esposa, porque eu não paro em país. Eu sempre vou de um país ao outro, mas agora, como eu casei, eu fiquei (Amed, comunicação pessoal em 03/02/2019).

Ao longo de minha conversa com Amed foi percebendo que o que ele queria dizer com a frase “o que a África precisa não tem aqui” não necessariamente referia-se apenas às oportunidades de trabalho e boa remuneração para enviar para o Senegal, mas também à falta de valorização com que os saberes que ele carregava consigo, aqueles relacionados à tradição *griot wolof* do *sabar*, que é parte importante de quem ele é como pessoa, eram ouvidos nesse novo lugar.

Amed vem de uma família tradicional *géwël* (*griot*), os *Mbaye*, e tão logo chegou em Passo Fundo começou a planejar e reconstituir um grupo musical. Com a ajuda de Pape eles conseguiram fazer chegar todos os tambores que eles precisavam. Perguntei para ele se todas as pessoas do grupo tocavam antes de chegarem no Brasil e ele me falou que não, que foram eles que ensinaram todos eles e que inclusive foi um processo bastante demorado. A partida de muitos desses sujeitos contribuiu para com as frustrações de Amed juntamente com a sua percepção de que a sua prática musical não estava sendo suficientemente valorizada aqui. Amed

expôs um pouco desses seus desapontamentos assim como algumas estratégias através das quais conciliavam essas duas tradições percussivas, o *djembe mande* com o *sabar wolof*.

Só eu e Pape que tocávamos aqui. Pape, o profissional dele é o *djembe* e o meu profissional é o *sabar*. Todos os shows que nós fizemos, ele faz a primeira parte, depois eu faço a segunda, depois ele volta, depois eu volto solo e nós fizemos essa troca, entendeu. Mas nós fizemos bastante shows aqui. É bom, mas o problema aqui, vou te falar a verdade, não dá valor. Por isso que eu não quis mais [tocar de graça]. As pessoas não sabem como foi difícil trazer os tambores, custou bastante dinheiro. Mas eu tenho os instrumentos lá em cima. Eu tenho *djembe*, *dundun*, tem *sabar*. Tenho todos os tipos de *sabar* da África (Amed, comunicação pessoal em 03/02/2019).

Diante do meu interesse em saber mais sobre essa fase inicial do grupo, Amed ligou seu notebook para me mostrar os diversos registros que guardava de apresentações do *África Show Music* durante esse período de efervescência migratória em Passo Fundo e o respectivo interesse local pelas suas práticas musicais (figura 15). Ao mesmo tempo que visitávamos esses registros Amed comparava esse novo contexto com o de Dakar, onde quase que diariamente tinha compromissos tocando em casamentos, batizados e *tànimbéer*⁶⁶. Segundo Patrícia Tang (2007, p. 18), desde tempos antigos que os *griots wolof* recebem dinheiro em troca de seus serviços como cantos de louvor ou exaltação de seus patronos (*gээр*) traçando as genealogias, parte da antiga organização social baseada em linhagens familiares, assim como por sua função como historiadores e mantenedores de uma ordem social. Na contemporaneidade o papel do *griot* continua tendo a sua importância, figurando em eventos como os citados acima, nos quais lhes são oferecidas gorjetas pelo público como sinal de respeito e agradecimento pelos serviços prestados, assim como na sua participação no mercado nacional e internacional da música, um reflexo do seu passado, quando eram eles os responsáveis pelo canto e pelo toque dos tambores (APPERT, 2016; MANGIN, 2013; TANG, 2007; 2012).

Muitas das frustrações de Amed estavam diretamente relacionadas a esse distanciamento do contexto sociocultural de sua terra natal, onde o seu fazer musical possuía uma importante função e valor social. Amed estava agora inserido em uma outra realidade cultural, na qual as pessoas não necessariamente compreendiam o significado dessa sua prática musical e, mesmo quando ouvida como uma espécie de entretenimento cultural, não era adequadamente remunerada, recebendo inclusive convites para que se apresentassem de forma

⁶⁶ O *tànimbéer* é um evento de dança e percussão relacionado ao *sabar* que é promovido e organizado pelas associações de mulheres (TANG, 2007, p. 18). Segundo Döring (2016, p. 125), esses eventos podem se desenrolar em contextos ao ar livre para as mulheres jovens, ou para as mulheres mais velhas, num quintal ou outro espaço fechado.

gratuita ou sem nenhum tipo de contrapartida.



Figura 15 - Amed Mbaye, no centro, em uma das apresentações do *África Show Music*, em Passo Fundo, durante o XIII Festival Internacional de Folclore de 2016 [Foto: Andréa Grando]

Amed me mostrou um registro no qual o seu falecido pai, Mbaye Faye, liderava um grupo de *sabar* no desfile cívico-militar de 4 de Abril⁶⁷, no Senegal. Ele me falou que esse era um dos serviços que fazia ao lado do seu pai no Senegal, que nessa ocasião havia sido contratado pelo *Institution Notre Dame*, uma instituição de ensino particular de Dakar em funcionamento desde 1938, para ensaiar e acompanhar o desfile das *majorettes*⁶⁸, uma tradição já de longa data da escola. Amed então me falou que retomar esses afazeres no Brasil era um dos seus sonhos e que inclusive tem buscado um espaço particular ou em alguma escola para poder dar aulas de percussão e dança para jovens e então poder organizar uma apresentação como a desse desfile que assistíamos porque, segundo Amed, era esse o seu trabalho.

Era dessa forma, engajado na conversa informal, que aos poucos eu ia entendendo as diversas dimensões que perpassavam a prática musical que Amed buscava reconstituir em Passo Fundo. Enquanto ouvíamos outro dos registros, Amed chamou a minha atenção para me explicar que esse primeiro toque que eu estava ouvindo ele executar era diferente dos outros,

⁶⁷ O desfile cívico-militar de 4 de Abril marca a independência do Senegal, que deixou de ser colônia francesa por meio de um acordo assinado em 1960.

⁶⁸ As *majorettes* são um grupo de garotas que marcham enquanto giram um bastão e cuja performance é frequentemente acompanhada de dança, movimento ou ginástica; elas estão principalmente associadas a bandas musicais escolares durante desfiles. Pelo que percebi através dos vídeos online que Amed me mostrou, no Senegal esse tipo de desfile das *majorettes* é acompanhado pela percussão de um grupo de *sabar*.

pois tratava-se de um toque de religião. Perguntei a ele se por acaso tratava-se de um toque *baye fall* e ele então me respondeu que sim e que ele sempre iniciava as suas apresentações com ele. Desde que entrei em seu apartamento havia percebido o grande pôster do Cheikh Ibrahima Fall (1855–1930), um dos primeiros e mais controversos discípulos (*talibé*) do fundador do muridismo, o Cheikh Ahmadou Bamba (1857–1927), que pendia atrás da porta de entrada e que me sugeria a afiliação de Amed a esse subgrupo muride. Os murides que seguem o caminho e a filosofia de vida do Cheikh Ibrahima Fall são chamados de *baye fall* e são um subgrupo singular com uma história particular dentro da *Muridiyya*, onde mantém práticas próprias, que enfatizam mais a práxis sufi, uma dimensão espiritual do Islã, do que a Islâmica ortodoxa. Os *baye fall* possuem suas próprias práticas rituais com performances de cantos próprios de louvor a *Allah* que podem ser acompanhados pelo toque de tambores e também por passos de dança. Grande parte dos murides que se definem como *baye fall* consideram que seu caminho de devoção deve ser através do trabalho físico e de uma vida humilde e simples. São eles que se encarregam, por exemplo, do trabalho manual dentro da irmandade, cozinhando e limpando durante as celebrações religiosas, e consideram dessa forma que a devoção por meio do ato de servir os abstém das orações diárias e do estudo do Alcorão (GUIJARRO, 2016; MANGIN, 2013, p. 186; ROSSA, 2017, p. 301-302; TANG, 2007, p. 11).

Mais tarde, um pouco antes de nos despedirmos, Amed fez questão de me levar até o depósito do seu prédio para me mostrar os seus instrumentos. Pude perceber então como os tambores do *sabar* apresentam vários formatos e são montados com pele de cabra, que é presa à madeira por sete estacas de madeira e um complexo de cordas e amarrações (TANG, 2007, p. 35). Ele então me explicou algumas diferenças entre esses tambores a partir de uma ordem de aprendizado; portanto, começa-se aprendendo o *tungune*, depois o *mbëng-mbëng*, responsável por tocar um ritmo de acompanhamento chamado *mbalax*, o qual dá nome ao gênero de música popular urbana senegalesa *mbalax*, em seguida aprende-se o *thiol* ou *tulli*, e finalmente o *nder*, que é o tambor líder dentro do conjunto dos tambores do *sabar*⁶⁹. Esse *nder* que Amed me mostrava inclusive apresentava um sistema diferente de montagem, semelhante àquele usado no *djembe*, no qual a pele é fixada na madeira por um sistema de argolas de metal e cordas. Amed me falou que com esse sistema era mais fácil devido às dificuldades em conseguir os materiais necessários para levar a cabo o outro sistema envolvendo estacas de madeira.

⁶⁹ Para mais detalhes sobre o conjunto dos tambores do *sabar*, suas proporções, dinâmicas e sonoridades ver Döring (2016, p. 125) e Tang (2007, p. 35-38).

Amed então me mostrou um outro tambor, percebi que ele era menor do que todos os outros e me falou que ele se chamava *xiin*⁷⁰ e era um tambor *baye fall*, ou seja, usado nos toques de louvor dos *baye fall*. Nessa espécie de lição abreviada, Amed me ensinou alguns toques básicos do *sabar*, os quais são tocados com a mão esquerda em contato direto com a pele e uma pequena baqueta na mão direita, assim como um outro toque de sua contraparte religiosa *baye fall*. Retornamos ao seu apartamento quando ele então me mostrou mais um tipo de tambor, o qual ainda estava aprendendo a tocar, chamado *tama*. Esse tambor é conhecido também como *talking drum* ou ainda *dondo* e muito usado no gênero de música popular urbana *mbalax* (DÖRING, 2016, p. 128). Ele demonstrou para mim algumas de suas sonoridades, avançando para ritmos e técnicas mais complexas que, segundo ele, ainda não havia conseguido dominar com perfeição.

Quando da minha passagem por Passo Fundo já faziam aproximadamente cinco meses que o irmão mais novo de Amed, Lamine Mbaye, de 28 anos, havia chegado do Senegal e estava morando com ele (figura 16). Amed estava animado com a chegada do irmão e me contou que aos poucos estava ensinando ele. Me falou que estava feliz com a minha visita e com meu interesse e que quando eu quisesse voltar eles ficariam felizes em me receber novamente porque, segundo ele, “a vida é isso, conhecer pessoas”. Falei que foi um prazer para mim conhecê-los e que esperava retribuir a gentileza algum dia quando da passagem deles por Porto Alegre.



Figura 16 - Lamine e Amed Mbaye durante a minha passagem por Passo Fundo [Fonte: arquivo pessoal do autor]

Deixando as frustrações um pouco de lado, Amed me relatava que, incentivado por

⁷⁰ Para saber mais ver Mangin (2013, p. 186).

amigos, estava querendo novamente retomar o seu fazer musical e reconstituir o seu grupo.

Agora meus amigos estão me incentivando para formar um grupo de novo. Isso é bom para a gente. É uma coisa que a gente gosta. Porque nós, olha, hoje se eu estou aqui é graças ao meu instrumento, essa cultura que eu tenho, entendeu? Tem muita gente que chegou aqui no Brasil pagando bastante dinheiro. Eu não paguei nenhum centavo, tudo graças ao instrumento, graças a esse serviço que eu tenho, entendeu? (Amed, comunicação pessoal em 03/02/2019).

Esse fazer musical era para Amed não só o seu “serviço”, uma parte importante de sua identidade, de quem ele é e de quem ele era no Senegal, mas foi através dele que ele pode iniciar sua trajetória de mobilidade de forma talvez menos traumática e precária. Como ele relata, foi por meio do seu instrumento e de sua prática musical que ele pode chegar no Brasil de uma maneira muito mais fácil e barata se comparada à maioria de seus conterrâneos. No item a seguir exploro um pouco mais sobre esse assunto, tratando de entender de que forma as práticas musicais podem funcionar não só como propulsoras de encontros como esses nossos em Passo Fundo, mas também como uma espécie de facilitadora da mobilidade, considerando que por meio delas são estabelecidos caminhos específicos de deslocamento por esses sujeitos.

4.4 Estabelecendo Caminhos de Mobilidade Através das Práticas Musicais

O fazer musical assim como o tambor, tanto em sua materialidade como em seu significado simbólico e em saberes relacionados a ele, fazem parte e têm acompanhado a vida e as trajetórias de mobilidade de muitos dos meus colaboradores e amigos em campo e, nesse sentido, têm me mostrado que as práticas musicais não eram apenas um meio de expressarem quem eles são, mas também uma importante fonte de significado e de motivação em suas vidas. Fui percebendo em nossas conversas que se apropriar ou adotar essas categorias ocidentais como a de “artista” ou de “músico” era, em muitos casos, para esses sujeitos, uma forma de garantirem um direito à mobilidade da qual são muitas vezes cerceados, basta olharmos os controles migratórios contemporâneos ou ouvirmos as histórias de tentativas frustradas dessas pessoas de conseguir um visto, muitas das quais me eram relatadas por alguns interlocutores no campo, ficando sujeitas às perigosas rotas clandestinas, aos altos custos dos atravessadores e da irregularidade migratória nos países de entrada.

Nas inúmeras conversas que tive com esses sujeitos em campo, algumas delas trazidas inclusive nesse capítulo, tenho escutado muitos relatos de como o fazer musical e os tambores, com todas as suas complexidades simbólicas, eram importantes para eles como garantidores e

os responsáveis por proporcionarem a sua mobilidade. Depois de décadas em que o Ocidente buscou na África o exótico e o estudo da cultura do outro ou, como argumenta Stokes (2011, p. 30), frente a como o ocidente adora a ideia desses sons migratórios ao mesmo tempo em que nutre várias incertezas em relação às pessoas que viajam com eles, esses sujeitos passam a enxergar esse saber musical também como algo que é monetizável e demandado pelo exterior. Dessa forma, agenciam através dele o seu direito à mobilidade e de valorização desse saber que não pode ser desvinculado das pessoas que o fazem. Agenciamentos que, conscientes ou não, caracterizam-se como atos de resistência às relações colonialistas.

Portanto, através da organização e participação em apresentações de percussão, dança e canto em festivais, feiras e eventos culturais de outros países, é possível conseguir um visto com mais facilidade, superar as políticas migratórias seletivas dos Estados e evitar, dessa forma, as complicadas, caras e perigosas rotas que a maioria dos imigrantes acabam tomando. Assim como na experiência de Mouhamed Aw (Ameth), a qual tratei no início desse capítulo, ou ainda naquela dos ganeses na trilha da torcida organizada de Gana em tempos de Copa do Mundo no Brasil, tratado no capítulo 2 dessa dissertação, Pape e Amed também chegaram ao Brasil através dessas rotas que se estabelecem pelo fazer musical e pelas identidades de músico e artista. Alguns interlocutores me relataram experiências nas quais se apresentaram em festivais no Equador, Paraguai e na Bolívia. Pape, nessa sua busca por se manter ativo como um “músico e artista profissional”, me relatou que tem viajado anualmente até a Bolívia, onde participa de um festival afro-boliviano, apresentando-se com grupos vindos do Senegal e amigos de São Paulo. Falou-me inclusive que, inseridos nestas redes, eles também conseguem, de forma mais fácil e barata, importar materiais que necessitam, como instrumentos, peles e tambores.

Pape e outros africanos se inseriam, portanto, nesse circuito cultural afrolatinoamericano, parte de uma rede cultural que se abriu nos marcos das políticas étnico-culturais de esquerda na América Latina, e da qual o festival afro-boliviano era um desses links. Uma notícia veiculada pela Agência Plurinacional de Comunicação da Bolívia, agência estatal ligada ao projeto presidencial de Evo Morales, em setembro de 2019 anunciou a edição de 2019 desse festival afro-boliviano do qual Pape me falava, assim como a participação dos senegaleses do grupo “Tigres da África”, que vinham do Senegal:

Como antesala al Día Nacional del Pueblo y la Cultura Afroboliviana, que se celebrará el 23 de septiembre, La Paz-Bolivia será sede del Festival Internacional de Afrodescendientes 2019, informó el domingo el exdiputado y activista por los derechos del pueblo afroboliviano, Jorge Medina. “Este evento se realizará el viernes en plaza San Francisco, que se engalanará con cultura y tradición afroboliviana y con la presencia de nuestros hermanos de Senegal que vuelven al país para mostrar riqueza

cultural que poseen y hacer un intercambio con la comunidad afroboliviana”. El festival reunirá a varios grupos de la saya afroboliviana y al conjunto ‘Tigres de África’ de Senegal para realzar el mes de la afrobolivianidad que se celebra cada septiembre mediante la Ley 200 promulgado por el presidente, Evo Morales, en el 2011. Explicó que el Centro Afroboliviano para el Desarrollo Integral y Comunitario (CADIC) emprende actividades con motivo del mes de la afrobolivianidad. Rememoró que el Festival de la Saya Afroboliviana que se llevó a cabo el 2017 se convirtió en un evento internacional del Afrodescendiente, al trascender con la participación de grupos africanos que llegan al país para mostrar y compartir su cultura. El pueblo afroboliviano organiza en las ciudades de Santa Cruz, Cochabamba y Sucre encuentros académicos, deportivos y culinarios para celebrar este mes (APCBOLÍVIA, 2019⁷¹).

Possuir um visto, porém, não garante imunidade perante os mecanismos de controle migratório cada vez mais seletivos dos Estados. Alguns anos antes, em agosto de 2015, a agência de notícias equatoriana “El Universo” noticiava que esse mesmo grupo de senegaleses, que figuraram na notícia acima e que inclusive já haviam feito apresentações no ano anterior no país segundo notícias desse mesmo site⁷², haviam sido retidos pela migração no aeroporto de Guayaquil, no Equador, apesar de estarem com a devida documentação. Nessa ocasião o grupo participaria da quarta edição da Feira Culinária Guayaquil Gastronômico.

Viviana Quintero, directora de Relaciones Internacionales de la feria Guayaquil Gastronómico, expresó su inconformidad porque, según dijo, desde el jueves pasado una delegación de ciudadanos de Senegal, que participarían en el festival, fueron retenidos por Migración. La mujer señaló que hasta el mediodía de ayer el grupo de 25 africanos, que tenían asignado un estand dentro del certamen culinario, no era liberado, pese a tener su documentación en regla. Este Diario acudió ayer a la Policía de Migración para solicitar una versión respecto a la situación, pero allí se indicó que la institución no manejaba esos temas, sino directamente agentes del aeropuerto. En la estación se indicó que el tema debía ser informado por la Policía (EL UNIVERSO, 2015⁷³).

Apesar da notícia não mencionar serem os senegaleses do grupo “Tigres da África”, soube que realmente se tratava desse mesmo grupo por meio de comentários em redes sociais que repudiavam, naquela ocasião, essa retenção irregular dos senegaleses do grupo. No ano seguinte em outubro de 2016, porém, o grupo novamente era anunciado como uma das atrações em uma outra feira em Guayaquil⁷⁴. A notícia acima deixava claras as questões referentes à

⁷¹ Disponível em: <http://www.apcbolivia.org/noticias/noticia.aspx?fill=61264&t=bolivia-sede-de-festival-internacional-afrodescendientes-2019> [Acesso em: 24/12/2019].

⁷² Disponível em: <https://www.eluniverso.com/vida-estilo/2014/08/26/nota/3549626/noche-expresiones-afro-centro-civico> [Acesso em: 01/01/2020].

⁷³ Disponível em: <https://www.eluniverso.com/noticias/2015/08/09/nota/5059360/queja-retenidos> [Acesso em: 01/01/2020].

⁷⁴ Disponível em: <https://www.eluniverso.com/vida-estilo/2016/10/03/nota/5834734/feria-artesanal-se-realiza-malecon-salado> [Acesso em: 01/01/2020].

vigilância repressiva, ao controle arbitrário dos corpos e à repressão estatal que eram justificadas pelo rótulo da segurança das fronteiras.

Casos como esse, da não permissão de entrada do grupo mesmo portando visto, evidenciavam essa tensão que se estabelece entre o direito de livre circulação de pessoas contido na Declaração Universal dos Direitos Humanos (DUDH), uma recomendação da Organização das Nações Unidas (ONU), e a soberania dos Estados-Nação no controle de suas fronteiras que, nos últimos anos, principalmente a partir dos atentados aos Estados Unidos em Setembro de 2001, tem tratado a imigração cada vez mais como uma questão de segurança nacional (MAZZA, 2015, p. 245). Nesse processo:

A consolidação de “um espaço de segurança” [no entorno da imigração] implica em políticas restritivas, redução dos direitos dos imigrantes, autorização policial e armada de abordagem de qualquer pessoa que pareça ser estrangeira, militarização das fronteiras, limitação de liberdades e de direitos de alguns humanos e estigmatização de determinados países, gêneros, regiões, religiões e etnias (Ibid., p. 246).

Essas questões estão no centro da noção de *biopolítica*, no uso em que Mbembe (2016) faz do termo, segunda a qual os Estados-Nação do Ocidente, através do exercício da soberania e do pressuposto da segurança, instituem zonas de controle, de separação e vigilância, criando, dessa forma, novos modelos de controle e de exercer poder sobre os corpos na modernidade. Esses mecanismos de controle produzem imaginários culturais e instituem diferentes direitos para diferentes categorias de pessoas. Nesse processo, através do exercício da *biopolítica*, as hegemonias de poder garantem o seu controle sobre os corpos e reproduzem as assimetrias de poder norte e sul e da colonialidade como lógica do projeto da modernidade (MIGNOLO, 2017).

Nesse sentido é interessante pensar como as práticas musicais, como articuladas por esses sujeitos, podem em certas instâncias subverter esses mecanismos de controle e garantir um direito à mobilidade e livre circulação por meio da atuação desses sujeitos no mercado dos bens culturais e no campo dos interesses que circundam as expressões socioculturais no mundo globalizado contemporâneo.

Depois dessa minha passagem por Passo Fundo eu segui mantendo contato através das redes online com Pape e Amed e foi por via delas que esses amigos seguiram compartilhando comigo suas frustrações e avanços no processo de reconstituírem e se manterem atuantes com suas práticas musicais. Em setembro de 2019, um mês antes do golpe envolvendo as eleições presidenciais bolivianas nas quais Evo Morales, apesar de ter sido reeleito para um terceiro mandato, foi obrigado a renunciar ao cargo antes mesmo de cumprir o seu segundo mandato,

frente aos violentos protestos que irromperam no país e à posterior adesão dos militares, Pape compartilhou comigo uma foto de uma de suas mais recentes apresentações em La Paz, na Bolívia, junto ao grupo “Tigres da África” (figura 17).



Figura 17 - Pape com seu *djembe* preparando-se para a sua apresentação em La Paz, na Bolívia, junto ao grupo “Tigres da África” em setembro de 2019. Na direita um dos tambores do *sabar* chamado *nder* [Fonte: perfil de Pape Saliou Camara na rede social Facebook].

Esses grupos como o “Tigres da África” parecem se inspirar ou dialogar, como discutido no capítulo 2, com os balés e companhias de dança africana, criados depois da independência, e que combinam as diversas culturas musicais dos grupos étnicos regionais em forma de um espetáculo a ser apresentado em turnês internacionais. Era através de registros de apresentações como essa, compartilhados comigo pelas redes online, que eu podia ver e ouvir essas diversas culturas musicais da região do Senegal, em especial os saberes do *djembe* com os tambores do *sabar*, que apareciam combinados pelos palcos da América Latina trazidos por esses músicos migrantes da costa oeste africana ao longo de rotas de mobilidade que se estabeleciam por meio do fazer musical.

Neste capítulo tratei de duas experiências musicais de migrantes no norte do estado e as transformações nos projetos musicais desses sujeitos em relação aos seus diferentes objetivos e contextos nos quais tentavam se inserir. Também argumentei a respeito de como as práticas musicais se tonavam também projetos de deslocamento, já que alguns dos meus colaboradores mediarão a sua viagem ao Brasil por meio dos seus fazeres musicais. No próximo capítulo, eu coloco essas várias experiências e trajetórias musicais de migrantes, tratadas nestes 4 capítulos que se seguiram até aqui, em perspectiva, apontando para os seus nexos musicais e as diferentes formas por meio das quais esses sujeitos negociaram, transformaram e continuam transformando seus projetos musicais nestes diferentes contextos no estado.

Capítulo 5

Nexos, Projetos e Metamorfoses

A minha aproximação e participação nas práticas musicais de imigrantes senegaleses e ganeses no Rio Grande do Sul de fato me revelou e trouxe à tona a multiplicidade de pertencimentos que estavam em jogo e que marcavam as relações, escolhas, sociabilidades e os projetos no campo do fazer musical migrante no estado. Esses sujeitos vinham não só de diferentes contextos socioculturais, classes sociais e com níveis de escolaridade distintos, alguns com ensino superior enquanto outros haviam apenas frequentado as escolas corânicas, mas de realidades contrastantes dentro do próprio território dos países onde nasceram. Núcleos populacionais localizados mais no interior rural desses países, como Kébémér, capitais cosmopolitas como Acra e Dakar e bairros periféricos dessas capitais africanas subsaarianas, como Sabon Zango e Pikine, com seus enfrentamentos em relação a infraestrutura e saneamento, que se complicam com o intenso crescimento populacional desses bairros, são espaços que marcavam profundamente as vidas desses meus amigos e colaboradores em campo e, por sua vez, as suas escolhas, seus caminhos e projetos, tanto migratórios como musicais, que empreendiam em seus países de origem e depois no Brasil. Contrastes que se tornavam visíveis através dos encontros que se estabeleciam nesse jogo triplo entre Senegal, Gana e Brasil.

As práticas musicais dessas pessoas em deslocamento pelo Rio Grande do Sul, com as quais me relacionei e que tentei acompanhar através de diferentes engajamentos em campo, se estabeleciam, portanto, a partir da negociação desses múltiplos pertencimentos, realidades e maneiras por meio das quais eles interpretavam o seu fazer musical. Uma negociação não só com seus conterrâneos africanos, por assim dizer, mas também com os próprios brasileiros, como eu por exemplo, que se aproximavam seja como público ou como aprendizes culturais, ou como performers musicais. Nesse processo os seus diferentes projetos musicais e de vida também ganhavam outras dimensões. Era necessário encontrar pontos em comum, flexibilizá-los e reposicioná-los conforme faziam a leitura e interpretação desse contexto no qual agora estavam inseridos, ou tentavam se inserir, e de como essas localidades, as cidades de Porto Alegre, Caxias do Sul e Passo Fundo no Rio Grande do Sul, e seus habitantes ouviam e tratavam essas sonoridades estrangeiras que chegavam.

Os projetos assim como as pessoas também se transformam ao longo do tempo e em função dos diferentes contextos por onde circulam (VELHO, 1994, p. 124). Meus colaboradores, portanto, precisavam negociar esses seus projetos musicais profundamente

marcados por suas identidades, as quais foram construídas segundo seus pertencimentos étnicos e familiares, com esses outros atores, indivíduos e coletivos migrantes e não migrantes que agora faziam parte dessas suas realidades no Brasil.

Dame Ndiaye, por exemplo, de 49 anos, é natural de Dakar, fala *wolof*, francês, um pouco de italiano, em decorrência de experiências migratórias anteriores, e de árabe, em função da escola corânica, sendo adepto da irmandade muçulmana *sufi muride*. Depois de cumprir dois anos de serviço militar no Senegal passou a se dedicar ao artesanato, à pintura e à prática do *djembe*, habilidades que segundo ele foram adquiridas com outros membros da família. Foi através dessas atividades que de certa forma o Brasil entrou no seu “campo de possibilidades”⁷⁵, após ganhar um visto temporário em troca de serviços de decoração prestados à Embaixada brasileira na capital senegalesa⁷⁶. Amed Mbaye também é natural de Dakar, tem 32 anos e vem de uma família *gèwël (griot) wolof*; portanto, desde que se recorda, tem se dedicado à prática musical do *sabar* como um ofício familiar. Amed fala *wolof*, francês, um pouco de árabe e se identifica como *baye fall*, ou seja, faz parte desse subgrupo dentro da irmandade muçulmana *muride* com práticas musicais próprias de louvor. Antes de vir para o Brasil Amed estava no Marrocos envolvido com prática do *sabar*, tanto em um contexto turístico como de uma comunidade *wolof* na região. Pape Saliou Camara tem 34 anos, é natural de Dakar e, apesar de falar *wolof*, assim como o francês e um pouco de árabe, seus familiares pertencem aos grupos étnicos *fulani* (Saliou) e *mandinka* (Camara). Pape teve uma passagem pela Guiné, onde aprendeu o ofício do *djembe* e, de volta a Dakar, aprendeu também a prática do *sabar*, dedicando-se a partir de então exclusivamente à performance musical no contexto de um mercado cultural turístico na capital senegalesa. Pape, assim como Amed, também se identifica como *baye fall* e, apesar de terem chegado em momentos diferentes no Brasil Pape em 2015 enquanto Amed em 2014, ambos fizeram esse percurso até países próximos como Equador e Bolívia acompanhando um grupo de percussão, canto e dança chamado “Tigres da África”, que havia feito várias turnês pela América Latina, como tratado no capítulo 4.

Mouhamed Aw (Ameth), por sua vez, tem 37 anos e é natural de Kébémér, uma cidade localizada em uma região rural a nordeste de Dakar. Ameth fala *wolof*, francês, um pouco de árabe e *pulaar*, essa última sendo a língua falada pelo grupo étnico do qual pertence, os

⁷⁵ Entendo aqui o conceito de “campo de possibilidades” nos termos de Velho (1996, p. 102) como o espaço sociocultural onde os projetos são formulados e implementados.

⁷⁶ A representação diplomática brasileira no Senegal, localizada na capital Dakar, foi estabelecida pouco após a independência do país em 1960 e foi a primeira Embaixada brasileira na África subsaariana. A Embaixada do Senegal no Brasil, por sua vez, foi inaugurada em 1963.

*toucouleur*⁷⁷, além disso segue a irmandade muçulmana sufi *tidiane*. O envolvimento com a prática musical se deu aos 22 anos, quando começou a estudar música popular⁷⁸, principalmente canto e percussão, no centro cultural Blaise Senghor, em Dakar, até finalmente chegar ao Brasil em 2013 acompanhando um grupo de percussão, dança e canto produzido por seu irmão e também músico popular Abou Aw, que havia se apresentado na Bahia. Os ganeses Mustapha Ibrahim e Sulemana Nero, 32 e 35 anos, são naturais de Acra, onde residiam em um bairro majoritariamente muçulmano da etnia *hausa* chamado *Sabon Zango*. Ambos falam o *hausa* além do inglês⁷⁹ e um pouco de árabe, em função novamente da escola corânica, e são adeptos à irmandade muçulmana sufi *tidiane*. Sulemana me contou que o interesse pela percussão veio desde criança através de experiências musicais na escola corânica e que um tempo depois começou a estudar *djembe* com um mestre local do instrumento e então finalmente ingressou em uma companhia de dança, a *Dromo Dance Ensemble*. Além disso, Sulemana também estudou Ciência da Computação na *Data Link University College*⁸⁰, em Acra. Mustapha, por sua vez, me disse que sempre teve mais intimidade com a dança e que ensinava as crianças na escola corânica, atividade que era acompanhada por uma posterior apresentação em um evento para a comunidade. Ao sofrer um acidente que o impossibilitou de continuar jogando futebol em um time local, sua principal atividade, passou a participar da torcida organizada. Foi através dessa torcida organizada que ambos vieram para o Brasil acompanhando a seleção de Gana que disputaria a Copa do Mundo de 2014.

Outro dos meus colaboradores é Ousmane Diaby (Mr Wzeu), de 36 anos, que é natural de Dakar, mais especificamente de Diamaguene Sicap Mbao, um município do departamento de Pikine, na região metropolitana da capital senegalesa. Desde cedo Wzeu esteve engajado no contexto do hip-hop de Pikine, algo que somente foi interrompido quando iniciou seus estudos no curso de Letras da Universidade Cheikh Anta Diop, de Dakar, para estudar o idioma inglês, o qual fala junto com *wolof*, francês e um pouco de *mandinke*, grupo étnico ao qual ele e sua

⁷⁷ O povo *toucouleur*, também chamado *haalpulaar* (aquele que fala pular), se afastando, portanto, da marcação francesa, é um grupo étnico da África Ocidental nativo da região de Futa Tooro no Senegal. Existem comunidades menores no Mali e na Mauritânia.

⁷⁸ Refiro-me aqui à música popular urbana senegalesa em seu histórico de mixagens de culturas musicais, instrumentos, melodias, cantos e ritmos regionais com gêneros musicais globais e afro-diaspóricos, representado por artistas como Baaba Maal, Ismael Lo, Ndiaga Mbaye e Youssou N'Dour.

⁷⁹ Gana tornou-se o primeiro país da África a conquistar a independência da Grã-Bretanha em 6 de março de 1957 e, apesar de ser um país multilíngue, a língua inglesa, herdada da era colonial, é a língua oficial e língua franca.

⁸⁰ O DataLink Institute é uma instituição sem fins lucrativos fundada em 1993 como um instituto educacional e filantrópico. Posteriormente foi transformado em um colégio universitário que oferece programas de acesso à universidade e certificados em outras disciplinas. Atualmente, possui escolas de Ciência da Computação, Administração de Empresas e Estudos de Pós-Graduação.

família pertencem, vindos da região da Casamança, ao Sul do Senegal, onde grande parte da sua família ainda mora. Wzeu também concluiu um curso de técnico em logística, o qual realizou paralelamente ao de Letras. Em relação ao pertencimento religioso, Wzeu conta que sempre acreditou em Deus e automaticamente no Islã, porém nunca havia seguido uma irmandade específica, ou guia espiritual, como ele chama. Isto ocorreu somente mais tarde, quando resolveu seguir a irmandade muçulmana sufi *tidiâne* acompanhando um de seus irmãos, porém esclarece que no meio familiar onde nasceu cada um escolhe o guia espiritual que desejar e que, nesse aspecto, a sua família é bastante diversa. Wzeu seguiu para o Brasil através de atravessadores, graças ao dinheiro que juntou dando aulas de francês e inglês no Senegal, chegando ao Rio Grande do Sul através das rotas que se estabeleceram a partir do Equador⁸¹.

Ameth encontrou Dame ainda no Rio de Janeiro, e em Caxias do Sul iniciaram o grupo *Tam Tam África* em 2013. Com a saída de Ameth posteriormente para perseguir um outro projeto musical autoral em um maior diálogo talvez com a música popular urbana senegalesa⁸², porém junto a um grupo de rock local o grupo incorporou os ganeses Mustapha e Sulemana em 2014 e passou a se chamar *Sabar África*. Em Passo Fundo Pape e Amed iniciaram em 2015 um grupo de percussão, dança e canto, o *África Show Music*, enquanto que em Porto Alegre, Mr Wzeu retomou a sua carreira musical relacionada ao rap apenas em 2018 e um dos seus cliques musicais com maior número visualizações no YouTube, “Senegal”, conta com a participação de Sulemana e Mustapha, os quais conheceu durante sua passagem por Caxias do Sul.

Retomei aqui de forma bastante resumida essas 7 trajetórias dos meus principais colaboradores em campo com as suas respectivas rupturas, continuidades e seus projetos musicais no Brasil, como forma de ressaltar esses diferentes pertencimentos que tenho apontado, sejam eles musicais, religiosos, étnicos, e ao mesmo tempo notar os pontos em comum e pontes que são construídas por eles como forma de conectarem essas experiências distintas tanto entre eles como entre os contextos e as pessoas desses lugares onde estão agora. Essas identificações e os nexos que eles construíam avançavam além do registro religioso, indo em direção à materialidade, ao simbolismo e às subjetividades do tambor, seja ele o *sabar* ou o *djembe*, à participação em companhias de dança, à migração por meio da prática musical, ao desejo de retomar um fazer musical interrompido pela mobilidade, à paixão pela sua cultura

⁸¹ Wzeu tomou a rota número 1 descrita por Uebel (2015, p. 174), chegando à América Latina por Quito, no Equador, seguindo a partir dali via ônibus para Lima, no Peru, de lá para Cobija, na Bolívia, entrando no Brasil por Brasiléia, no Acre, e de lá seguindo para São Paulo e finalmente para o Rio Grande do Sul.

⁸² No sentido de que se coloca mais próximo da experiência que teve estudando música popular no centro cultural Blase Senghor e em diálogo com a trajetória de seu irmão Abu Aw, que é músico popular e também produtor musical.

que, por sua vez, se potencializava pela distância, assim como ao desejo de expressá-la para novos públicos que se mostravam interessados, à sociabilidade migrante e aos encontros culturais que se estabeleciam por meio desse fazer musical, além do potencial político e de agência dessa expressividade musical frente aos dramas dos contextos migrantes.

Grande parte dos meus interlocutores, talvez com uma certa exceção Mr Wzeu, cuja carreira musical ligada ao hip-hop começou a ser agenciada mais recentemente, depois de já estar a alguns anos no Brasil, experienciaram não só um olhar e escuta de estranhamento, por vezes estigmatizante e preconceituoso, direcionado aos seus corpos e suas falas estrangeiras, mas também um interesse em suas produções sonoras no momento posterior à sua chegada, seja por um imaginário ligado ao exotismo das diferenças culturais quanto por uma identificação e pertencimentos comuns ligados a outro imaginário, aquele da herança africana que aparecia representado nesse encontro de expressividades afro-brasileiras com africanas subsaarianas.

Suas práticas musicais foram importantes mediadoras dos seus empreendimentos migratórios. Portanto, retomá-las ou lhes dar continuidade nesse novo local se tornou parte significativa de seus projetos no Brasil, tanto como forma de se manterem firmes a um ofício que era parte importante de suas vidas como também como uma maneira de garantir as potencialidades de circulação e sociabilidades proporcionadas pela reunião no entorno de suas práticas musicais no Brasil. Esse fazer musical também visava um retorno financeiro, porém a partir de diferentes interpretações. De fato, na maioria das vezes, essa remuneração não correspondia com o que planejavam, quando, por exemplo, a divisão do cachê entre 6 ou 7 integrantes tornava o ganho individual bastante baixo ou frente à própria inexistência de cachê, quando da apresentação em eventos das associações dos senegaleses ou outros eventos culturais pela cidade⁸³, os quais poderiam compreender apenas uma ajuda de custo para o deslocamento. Entre o grupo havia tanto aqueles que viam o retorno financeiro como indispensável, se negando, inclusive, a participar de eventos que não levassem em conta uma remuneração justa, como no caso de Ameth, como aqueles que enxergavam a oportunidade de “mostrar a sua cultura musical” como algo mais importante que o retorno financeiro, uma política inclusive presente no grupo *Sabar África*, porém constantemente discutida e tencionada internamente. Existia também uma terceira postura que se encontrava mais no meio do caminho entre essas duas posições anteriores, que considerava tocar de graça válido para esse momento inicial como

⁸³ Entre eles estavam a participação em blocos de carnaval, shows ao ar livre com entrada franca e apresentações em escolas da rede pública e particular.

forma das pessoas conhecerem o seu trabalho musical, mas que no futuro esperava ganhar algo através dessa atividade. Esse terceiro ponto de vista era a postura de Mr Wzeu e também havia sido a postura do grupo *Africa Show Music* de Passo Fundo, porém quando da minha visita já estavam um tanto frustrados com a não valorização do seu trabalho na cidade.

De uma perspectiva musical, a primeira fase dessa migração de senegaleses e ganeses para o Rio Grande do Sul foi de fato marcada pelo interesse e curiosidade local por essas sonoridades estrangeiras que chegavam e pelo empenho desses sujeitos, muitos dos quais se conheceram no Brasil, no exercício de retomada de suas práticas musicais segundo as possibilidades locais, negociando seus diferentes pertencimentos musicais e no entorno de um projeto apresentacional (TURINO, 2008, p. 23) baseado talvez no imaginário dos balés e companhias de dança africanas que, no contexto dos processos de descolonização em África, operaram na lógica da mixagem de culturas musicais. Nesse processo, migrantes que não possuíam uma relação com o fazer musical em seus países de origem passaram a se envolver com ele na mobilidade. Conversando com esses sujeitos fui percebendo as várias questões que estavam envolvidas no despertar desse interesse. A curiosidade local por essas sonoridades e instrumentos que chegavam de fato era uma delas e isso se somava ao desconhecimento desse mesmo público sobre as culturas musicais africanas que davam a esses sujeitos mais liberdade e tranquilidade para se apresentarem ao mesmo tempo em que aprendiam, pois, como Mustapha mencionou no capítulo 2, “os brasileiros não percebem que não está certo”. O que Mustapha queria dizer era que os constantes desencontros e rupturas na performance, frutos da inexperiência de alguns dos integrantes e que talvez fossem nitidamente percebidas em seus países, principalmente porque prejudicariam a continuidade da dança, no Brasil passavam despercebidos. Outros colaboradores também me falaram que esse interesse se dava porque “eles querem mostrar a cultura deles” e, pelos motivos citados acima, se sentiam confortáveis em o fazer. Mas nesse sentido também podemos pensar, como apontado por Stokes (2011, p. 31) a respeito de comunidades migrantes na Europa Ocidental e na América do Norte, que, em contextos de mobilidade e distanciamento de seu país natal, a participação no fazer musical fornece um amparo social, cultural e um senso de lar. Cabe acrescentar aqui, ainda em diálogo com Stokes, que esse distanciamento possibilitava um olhar diferenciado em direção a esse contexto sociocultural deixado para trás e o envolvimento com essa prática musical, que na verdade era um produto desse novo contexto, se tornava uma forma de acessar essa realidade anterior que agora era percebida de forma diferente e em perspectiva com a desse outro lugar.

Um segundo momento, posterior a esse período de efervescência migratória e reconstituição não só de suas práticas musicais, mas também de suas vidas nesse lugar, alguns

dos meus colaboradores começaram a repensar e a reformular os seus projetos musicais. Estabelecidos já a alguns anos no Brasil, alguns inclusive com visto de permanência, haviam construído redes e alianças muitas das quais ligadas às dinâmicas culturais das cidades onde estavam vivendo e também já compreendiam, em parte, as circunstâncias desse novo contexto, principalmente as relacionadas à prática musical. Ameth, por exemplo, iniciou sua trajetória musical em Caxias do Sul formando o grupo *Tam Tam África*, com o qual buscou veicular algumas de suas canções acompanhadas apenas por instrumentos de percussão e intercaladas pelos ritmos de danças e solos de *djembe*, parte da experiência desses outros integrantes, e correspondendo, de certa forma, com as expectativas do público local (figura 18). Em um momento posterior Ameth buscou reformular o seu projeto musical para focar na sua produção musical autoral. Ao estabelecer parcerias com músicos locais inseridos em uma rede de produção e divulgação de projetos musicais autorais em Caxias do Sul⁸⁴, transformou o resultado sonoro de sua produção musical focando em arranjos com instrumentos como guitarra, baixo, teclado e bateria para as suas canções e se tornando mais rígido em relação às negociações de cachê para as suas apresentações (figura 19). Ao atualizar o seu projeto musical Ameth acionava o período em que estudou música popular no Centro cultural Blaise Senghor, quando cantava os sucessos de músicos populares senegaleses como Baaba Maal e Ndiaga Mbaye, e a própria experiência de seu irmão, produtor e músico popular, Abou Aw.

⁸⁴ Em especial o grupo de rock caxiense “Não Alimente os Animais”.



Figura 18 - Primeira formação do *Sabar África*, quando ainda se chamava *Tam Tam África*. Mouhamed Aw (Ameth) no centro e Dame Ndiaye no canto esquerdo em uma apresentação no ano de 2013 [Fonte: perfil de Ameth Tam Tam África Aw na rede social Facebook]



Figura 19 - Mouhamed Aw em uma apresentação no ano de 2018 [Fonte: perfil de Ameth Tam Tam África Aw na rede social Facebook]

Mr Wzeu também foi aos poucos reformulando os seus projetos. Quando resolveu retomar a prática do rap no Brasil, o fez como forma de dar continuidade a esse fazer musical interrompido a alguns anos atrás, no Senegal, pelos estudos e depois pelo empreendimento migratório. Logo em seguida, porém, ele percebeu que para “chamar atenção” ele precisava ser criativo e aproveitar esse encontro de realidades diferentes que ele estava vivendo. Seus conceitos de “adaptar e adotar” serviam justamente como ferramentas para selecionar os elementos dentro desses dois universos que fossem úteis tanto para a sua vida como para a sua produção musical. Seu projeto musical transnacional passou então a partir do pressuposto de que a expressão desse encontro geraria interesse tanto para um público brasileiro como para o

senegalês. Nesse caminho, como tratado no capítulo 3, seu processo criativo transitava entre duas estéticas, aquela que focava nesse encontro intercultural e uma outra que estava mais relacionada ao subgênero *trap*, com letras tratando de romance, relacionamento, a conquista do sucesso e sobre seus atributos como rapper (*egotrip*), e no qual também buscava representar esse encontro intercultural, incorporando ritmos populares brasileiros como o funk e convidando músicos brasileiros para fazerem participações.

Conforme acumulava experiências musicais no Brasil, Wzeu foi percebendo que precisava usar os elementos que o diferenciava de outros rappers e músicos ao seu favor e passou a também moldar o seu projeto musical nessa direção. Ao acompanhar suas apresentações pela cidade fui percebendo essas transformações e como ele construía a sua identidade no palco. Ao comparar dois registros de apresentações de Wzeu, essas transformações e construções identitárias ficavam mais evidentes, materializadas em como ele se apresentava para o seu público. Apesar de manter nas duas performances os movimentos e gestuais inspirados no hip-hop *underground* norte-americano e dos subúrbios de Dakar, na primeira delas (figura 20) Wzeu se apresentou muito próximo da realidade do rap em Diamaguène Sicap Mbao, na periferia de Dakar, enquanto que na segunda imagem (figura 21) ele construiu essa outra identidade que o diferenciava, através dessa roupa confeccionada exclusivamente para a sua apresentação, que, como me explicou, contava a história de seus ancestrais e ao mesmo tempo a sua própria trajetória de mobilidade.



Figura 20; 21 - Mr Wzeu em duas de suas performances em Porto Alegre. Na Virada Sustentável, em 07/04/2019, e em um festival que denominou Africanidades, em 03/11/2019, junto com Maicon RM e DJ Mister da XV [Fonte: arquivo pessoal do autor]

Este projeto de Wzeu, porém, também era negociado com seu antigo grupo, o *Boong Klyng*, que, apesar de se encontrarem dispersos em diferentes países (França, Marrocos e Brasil), permaneciam conectados e com futuros projetos conjuntos. Dessa forma Wzeu planejava um próximo rap que retornasse ou incorporasse uma temática de comentário social característico da estética do grupo. Tudo isso significava que essa reconstituição de um fazer musical que se pretende transnacional e que tenta, ao mesmo tempo, negociar realidades bastante diferentes em busca de um hit que faça sucesso não era tarefa simples e colocava o projeto musical de Wzeu em constante transformação.

5.1 Performatizando a “Nação” nos Palcos da Mobilidade

Boa parte da literatura etnomusicológica sobre países africanos em anos recentes procurou mostrar como as políticas culturais nacionalistas dos Estados-Nação do pós-independência foram marcadas por estratégias próprias de valorização da cultura e da história africana que haviam sido apagadas pela expropriação colonialista europeia (ASKEW, 2002; DAVE, 2014; ERLMANN, 1990; SCHAUERT, 2015; TURINO, 2000; WATERMAN, 1990; WHITE, 2002). Como aponta Askew (2002, p. 13), uma estratégia comum desses países foi estabelecer ministros da cultura encarregados de recuperar esse passado, como no caso da Tanzânia, foco do estudo da autora, cujo projeto de nação explicitamente citava uma homogeneização cultural que partia da busca pelo “melhor das tradições e costumes tribais”, os quais seriam depois incorporados na criação dessa cultura nacional. A construção dessa nação reunificada precisava lidar com a imensa diversidade étnica e cultural interna de seu território. Nesse sentido, Turino, em seu estudo sobre cosmopolitismo, nacionalismo e música popular no Zimbábue, discorre sobre como os líderes nacionalistas, na busca por criar essa cultura nacional unificada, enfatizavam elementos como o tambor, roupas nacionais, orações ancestrais, como forma das pessoas se sentirem parte desse projeto de nação independente sem despertar questionamentos a respeito de “quem” e “o que” estava sendo incorporado ou deixado de fora (2000, p. 186; 2008, p.145).

A performance musical teve um papel importante na articulação desses projetos nacionalistas, principalmente através da criação dos balés ou companhias de dança nacionais. Segundo Turino (2008, p. 149-151), a Companhia de Dança Nacional do Zimbábue, por meio de seus diretores e coreógrafos, selecionou mestres de cada uma das danças regionais, os quais ensinaram para outros professores e então para um grupo de jovens escolhidos através de uma audição. O foco na coreografia de palco visando a montagem de espetáculos em moldes

ocidentais resultou em profundas mudanças que por vezes resultaram na rejeição pelos povos locais dessas versões reinventadas de suas danças. Turino relata um exemplo marcante dessas transformações, que ocorreu com a versão coreografada de uma dança chamada *jerusarema*, do distrito de Murehwa, na qual um casal de dançarinos eventualmente, como uma brincadeira em situações específicas, executavam um impulso pélvico que, por sua sexualidade, se tornou o elemento central dessa dança coreografada pela Companhia Nacional de Bailado, o que alimentou e, de certa forma, correspondeu com a imagem cosmopolita da dança africana como sexual, reificando esse estereótipo (2008, p. 151-153).

De fato, as companhias de dança foram projetos nacionais que, na busca pela construção e unificação social de um Estado-Nação africano pós-colonial, envolveram conseqüentemente processos de homogeneização, porém, há que se pensar também nos sujeitos envolvidos nessas práticas musicais e como eles ao longo do tempo foram subvertendo e passaram a usar a seu favor o nacionalismo estatal. Nesse sentido Schauert (2015, p. 5), em seu estudo etnográfico sobre o nacionalismo e as companhias de dança estatais de Gana, levanta questões importantes para se pensar essa relação como, por exemplo, com que intensidade esses sujeitos investem nesse projeto nacional do qual são em alguma instância parte e que outras maneiras os membros desses grupos usam estrategicamente as instituições nacionais para buscar fins pessoais, tanto no exterior quanto no mercado interno. Schauert aponta para como essas companhias se tornaram também rotas estratégicas de imigração, ao passo que muitos integrantes emigram através desses grupos, tanto legalmente como ilegalmente, se valendo dessa visibilidade e do status para contruírem suas próprias carreiras internacionais inspirados por antigos membros hoje professores em universidades norte-americanas (2015, p. 3). O que Schauert evidencia é que, apesar desses dançarinos e percussionistas estarem diretamente envolvidos com essa “reinvenção” de sua cultura para o palco e imersos na criação dessa identidade nacional, eles não perdem de vista as suas individualidades, ambições artísticas ao passo que negociam esses seus projetos individuais com aqueles do Estado-Nação.

O grupo *Sabar África*, de Caxias do Sul, e o grupo *África Show Music*, de Passo Fundo, possuem algumas semelhanças entre si, uma vez que ambos parecem se inspirar ou pelo menos dialogam com a experiência, imaginários e repertórios relacionados a esses balés e companhias de dança africanas fruto da política cultural anticolonial dos novos Estados-Nação africanos. A prática musical desses dois grupos abre espaço para pensarmos como esse legado dos movimentos nacionalistas africanos disseminou-se e aparece ressignificado em múltiplos projetos artístico-musicais na mobilidade e na construção de carreiras musicais internacionais. Em Passo Fundo, Amed, que é mestre da tradição do *sabar*, criou o grupo *África Show Music*

não no formato das companhias de dança, mas como forma de reorganizar e reposicionar o seu fazer musical e ofício familiar relacionado à tradição *gèwël (griot) wolof* do *sabar*; mesmo assim o grupo fazia questão de se apresentar com roupas nas cores da bandeira senegalesa, em diálogo com esse imaginário da espetacularização de uma cultura e nação senegalesa. A presença de seu amigo Pape nesse processo de reconstituição, que é mestre na tradição e prática do *djembe* e que participou e ainda participa dessas companhias de dança como os “Tigres da África”, abordados no capítulo 4, resultou nessa negociação na qual a prática do *djembe* também figurava nas apresentações do grupo, algo que talvez não fosse tão comum em grupos de *sabar*. Como aponta Tang (2007, p. 172), no contexto específico dos balés no Senegal a performance das tradições do *sabar* e do *djembe* aparecem sim combinadas, enquanto que os grupos de *sabar*, por sua vez, não costumam misturar outros instrumentos em suas performances, se apresentando geralmente em eventos da tradição *wolof*.

Enquanto podemos interpretar o *África Show Music* como um projeto musical de Amed e no qual os integrantes do grupo eram todos senegaleses reconstituindo culturas musicais que apesar de distintas figuravam juntas pelas políticas culturais desenvolvidas pelo Estado senegalês, o *Sabar África*, como tratado no capítulo 2, precisava negociar culturas musicais e realidades bastante diferentes envolvendo ganeses, senegaleses e brasileiros, muito em função de ser um projeto coletivo vinculado à Associação dos Senegaleses de Caxias do Sul, no qual a prática musical se tornava uma forma de usar politicamente as suas culturas nos agenciamentos locais. Nesse sentido, os projetos individuais desses sujeitos ficavam um tanto em segundo plano em prol do projeto coletivo encabeçado pela associação, de construção de sociabilidades, integração local e desconstrução de estigmas e preconceitos em relação à migração através de performances musicais que fossem participativas. Esses projetos individuais, porém, emergiam em situações específicas como, por exemplo, aquela referente à criação do grupo *Trupo Gana*, tratado no capítulo 3, no qual os ganeses buscaram retomar um repertório de ritmos de dança próprio e levar para o palco seus pertencimentos, práticas musicais e culturais relacionadas às suas construções identitárias como ganeses. Em Passo Fundo, com a desestruturação do grupo *África Show Music*, quando da ida de muitos de seus integrantes para São Paulo, Pape também buscou retomar um projeto próprio, aquele de músico itinerante, se deslocando periodicamente para São Paulo e Bolívia para participar de festivais, muitos dos quais junto ao grupo “Tigres da África”.

O surgimento de uma música popular urbana cosmopolita africana em paralelo com os movimentos políticos e culturais nacionalistas dos recentes Estados-Nação africanos pós-coloniais (DAVE, 2014; ERLMANN, 1990; SKINNER, 2015; TURINO, 2000; WATERMAN,

1990; WHITE, 2002) e a inserção dessa música no mercado fonográfico e econômico da *World Music*⁸⁵, com sua busca por novidades e sonoridades estrangeiras ou “étnicas” do mundo todo, suscitou preocupações em relação à exploração econômica desses repertórios pelas gravadoras e por artistas ocidentais de grande visibilidade midiática, além da suposta perda de identidade devido às apropriações estéticas e musicais do Ocidente (DÖRING, 2016, p. 132). Apesar de ser necessário de fato manter uma postura crítica relacionada ao imperialismo cultural e às hegemonias econômicas (CARVALHO, 2003, p.8), sabe-se hoje que esses músicos populares africanos na verdade construíram e constroem projetos musicais desde suas próprias perspectivas e interpretações dos gêneros musicais globais, os quais são ressignificados e combinados criativamente com suas tradições e culturas musicais locais segundo seus próprios objetivos e gostos musicais (APPERT, 2016; DÖRING, 2016; FELD, 2012; MBEMBE, 2015; SKINNER, 2015).

Em seus projetos, tanto Wzeu como Ameth navegam de forma particular por esses gêneros musicais, sejam eles a música popular urbana senegalesa, o rock ou o hip-hop com seus subgêneros, e expressam através deles representações próprias do Senegal e do Rio Grande do Sul, assim como endereçam por meio deles suas trajetórias, pertencimentos, experiências e encontros da mobilidade. Na música e clipe “Sois Cool” Ameth coloca em perspectiva as paisagens desérticas do entorno e do meio urbano da cidade de Kébémér com as de Caxias do Sul, assim como combina criativamente o seu canto e percussão com os arranjos do grupo de rock que o acompanha. Mr Wzeu escreve seus raps, imagina e planeja vídeo clipes e batidas a partir de suas próprias referências e dos diálogos interculturais que propõe desde Diamaguène Sicap Mbao até Porto Alegre.

Nesse sentido, as representações feitas de seus países por esses músicos, seja nos palcos ou em vídeo clips, eram multidimensionais, ao passo que apareciam inscritas na escolha de imagens, de sonoridades, de ritmos de dança, na linguagem e também nas roupas. Mr Wzeu, por exemplo, acionou o seu pertencimento étnico relacionado a uma ancestralidade ligada ao povo *mandinka* da Casamansa, no sul do Senegal, para a partir dela elaborar uma roupa, na medida em que dialogasse com esse passado distante, incorporasse também a sua própria experiência migratória através de mapas da África e bandeiras brasileira costurados no tecido. Em um outro exemplo, quando da participação dos ganeses em seu clipe, “Senegal”, estes

⁸⁵ O termo *World Music* foi popularizado nos anos 1980 como uma categoria de marketing para se referir às músicas populares e tradicionais não ocidentais e se tornou também um tópico de pesquisa na área da música cujos estudos têm buscado, nos últimos anos, problematizar cada vez mais as implicações por trás dessa categoria. Ver Döring (2016).

selecionaram alguns movimentos retirados das danças *fume fume* e *kpanlogo*, parte do repertório das companhias de dança de Gana, e vestiram roupas feitas com o tecido *kente*, confeccionadas no bairro *hausa* de Acra, Sabon Zango. Elementos que eram criativamente escolhidos e mixados em suas produções musicais como representantes de suas identidades como senegaleses e ganeses. Através desses projetos audiovisuais eles proporcionavam com que as pessoas de lá experienciassem essas realidades e encontros interculturais que eram recriados por eles em seus vídeo clipes, assim como a oportunidade de seu público local experimentar essas representações feitas por eles do Senegal e de Gana.

Nesse processo de produção audiovisual também lidavam com uma série de outras questões, como a construção de redes e parcerias que compreendiam estúdios de gravação, pessoas que fizessem a captação de imagens, além das estratégias de divulgação e veiculação desse conteúdo online. Os outros dois grupos, tanto o *Sabar África* como alguns integrantes do *África Show Music*, cuja prática musical estava mais relacionada à percussão e a ritmos de dança, construíram redes que os ligavam mais a uma prática musical, grupos musicais e eventos culturais que estavam relacionados à cultura afro-brasileira, algo que aparecia com maior amplitude na experiência do *Sabar África*, muito em função das dinâmicas urbanas de Caxias do Sul, como tratado no capítulo 2.

Na mobilidade meus colaboradores abraçavam e ressignificavam esses imaginários culturais nacionais de seus países juntamente com seus saberes, práticas musicais e suas experiências interculturais na mobilidade, as quais eram agenciadas de forma criativa na construção de seus projetos musicais.

Colocados em perspectiva, esses projetos mostram como esses sujeitos migrantes negociavam e transformavam criativamente o seu fazer musical segundo os novos contextos e os sujeitos, tanto o público como os performers, do entorno dessas práticas. Em outras palavras, podemos pensar, através desses exemplos, como estas práticas musicais acontecem como uma forma de mediação local de encontros transculturais que vão sendo transformados por múltiplos vetores da mobilidade. Eles nos revelam o que foi possível manter, o que precisou ser deixado de lado, negociado e que novos elementos e dimensões passaram a fazer parte desses projetos musicais a partir de agora e por meio dos quais esses sujeitos se empenham em traduzir e expressar essas experiências e os encontros interculturais vivenciados em seus trânsitos por outras realidades e os quais, por sua vez, continuam em constante transformação através das dinâmicas dos seus "campos de possibilidade".

Pensando os projetos como condutas organizadas no intuito de se atingir determinados fins (VELHO, 1996, p. 102) e no campo do fazer musical migrante do Rio Grande do Sul, meus

colaboradores abraçavam suas práticas musicais e elaboravam projetos tanto individuais como coletivos a partir delas. Buscavam, por exemplo, retomar um ofício familiar ligado ao fazer musical, construir uma carreira no mercado da música, ou então apoiavam-se no potencial de sociabilidade que a reunião no entorno de tais práticas proporcionava e na capacidade de agenciar através das mesmas caminhos e possibilidades de mobilidade global ou circulação local, ou ainda como um meio particular de expressar suas identidades ou sentimentos de pertença cultural. Tais projetos, tanto aqueles elaborados por meus interlocutores ainda em seus países de origem, aqueles traçados por eles na mobilidade ou aqueles outros formulados ou reformulados aqui no Brasil, se mantinham em constante fluidez. Esses múltiplos objetivos se entrecruzavam em seus projetos, ambos sendo transformados ou em contínua metamorfose, como aponta velho (1996), diante das dinâmicas, continuidades e rupturas de suas vidas e dos contextos socioculturais onde se estabeleciam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desses três anos em que estive atento às dinâmicas do entorno das migrações no estado do Rio Grande do Sul vivi junto com meus colaboradores as suas angústias, conquistas, frustrações, constrangimentos, alegrias, escolhas e transformações que tomavam lugar em suas vidas ao passo que perseguiram seus sonhos, objetivos e projetos musicais no Brasil.

Como tratei no capítulo 1 desta dissertação, minha inserção inicial nesse universo se deu por meio das associações dos senegaleses, principalmente aquelas que se estabeleceram nas cidades de Porto Alegre e Caxias do Sul. Essas organizações, as quais foram fundadas por aqueles indivíduos que já estavam a mais tempo nessas cidades, foram cruciais no acolhimento e instrução dos migrantes quando do grande número de senegaleses que começavam a chegar. Minha relação com essas associações, no entanto, se desenrolou através de outra de suas facetas, aquela da atuação política e social através da organização de eventos culturais que envolviam moda, gastronomia, teatro, música, dentre outras atividades. Eram projetos por meio dos quais elas buscavam construir pontes com a sociedade local e transmitir as suas próprias percepções da África, do Senegal e da imigração, as quais eram bastante contrastantes e uma resposta àquelas representações veiculadas pelas mídias jornalísticas brasileiras.

Foi através da minha participação como voluntário nesses eventos culturais e da rede que comecei a construir através deles que encontrei as pistas que me conduziram a seguir as trilhas deixada por suas práticas musicais. A primeira delas me levou até a cidade de Caxias do Sul, no norte do estado, como tratei no capítulo 2, e onde esses sujeitos senegaleses e ganeses negociavam os seus diferentes pertencimentos e projetos musicais em torno de um grupo de percussão, dança e canto que chamaram de *Sabar África*. O grupo não era apenas um importante local de sociabilidade, mas também uma forma dos meus colaboradores retomarem suas práticas musicais ao mesmo tempo em que se valiam de um relativo interesse local por essas sonoridades estrangeiras que chegavam. O *Sabar África* acabava, nesse processo, fazendo parte de um projeto maior de integração, sociabilidade e desconstrução de preconceitos encabeçado pela Associação dos Senegaleses de Caxias do Sul, no qual tanto senegaleses como brasileiros externos a essa tradição percussiva se juntavam ao grupo em busca de aprender. As complexidades que surgem desses diferentes pertencimentos, projetos individuais e encontros interculturais com suas respectivas negociações se tornaram, portanto, questões centrais desse capítulo. Além disso, a construção de redes e alianças com outros grupos da cidade, muitos dos quais relacionados às práticas musicais afro-brasileiras, e a circulação por eventos da indústria

cultural local me mostraram como essas sonoridades e presenças tencionavam as narrativas hegemônicas da região, principalmente dessa cidade fundada por imigrantes europeus.

Nessa caminhada percebi como a imigração senegalesa e suas práticas musicais passavam longe da homogeneidade que um olhar superficial podia sugerir. Em Porto Alegre, como tratei no capítulo 3, estabeleci uma relação musical colaborativa com o rapper Mr Wzeu, que na capital do estado buscava retomar a sua prática musical por meio de um projeto musical transnacional. Nesse processo acompanhei Wzeu em suas negociações com a sua trajetória anterior, relacionada a um rap *underground* de comentário social na periferia da capital senegalesa Dakar, com essa nova realidade, frente aos subgêneros do rap que ganharam espaço nos últimos anos no mercado da música, aos encontros interculturais que vivenciava no Brasil e de como percebia que a expressão dessa sua identidade “africana” e “senegalesa” em interlocução com elementos culturais e musicais brasileiros, os quais se davam através dos diálogos interculturais que ele propunha, poderiam ser caminhos promissores na busca de um hit que emplacasse um sucesso.

Também em Caxias do Sul, como tratei no capítulo 4, o cantor e compositor senegalês Mouhamed Aw, que foi o responsável pela primeira formação do que depois viria a ser o grupo *Sabar África*, resolveu depois de um tempo seguir um outro projeto musical junto a uma rede de músicos de rock da cidade. Através desse novo empreendimento Ameth retomou a sua ligação com a música popular urbana senegalesa, dando as suas canções autorais uma outra roupagem com os arranjos de rock desse grupo que o acompanhava. A partir desse novo projeto ele passou a assumir uma postura mais rígida em relação às negociações de cachê e condições mínimas, quanto a equipamentos de som, por exemplo, necessários para as suas apresentações.

Essa rede que foi se construindo ao longo do meu campo e dos meus relacionamentos com esse universo migrante me levou até a cidade de Passo Fundo no centro-norte do estado, como tratei no capítulo 4, onde conheci os senegaleses Pape e Amed, os quais formaram o grupo *Africa Show Music* em um momento onde a cidade recebia muitos imigrantes, mas que quando da minha chegada, já havia entrado em um recesso devido à partida de muitos de seus membros para São Paulo. As trajetórias de mobilidade de Pape e Amed, em consonância com as de outros dos meus colaboradores, como Ameth e os ganeses Mustapha e Sulemana, me mostraram como as práticas musicais também se tornavam projetos de deslocamento, já que através do seu fazer musical eles estabeleciam caminhos de mobilidade os quais inclusive lhes trouxeram até o Brasil.

Este é um dos assuntos que tratei no capítulo 5, no qual coloquei esses diferentes projetos musicais, tanto coletivos como individuais, em perspectiva, para visualizar os

diferentes objetivos, diálogos interculturais e construções identitárias que eram agenciados através deles. Para tanto, realizei uma reflexão a respeito de como o legado dos movimentos nacionalistas dos países africanos pós-coloniais com suas companhias de bailado em trânsito global e o surgimento de uma música popular urbana africana nesses países, que negociava criativamente as diversas tradições e culturas musicais regionais com gêneros musicais globais, apareciam, influenciavam e dialogavam com os projetos musicais dos meus colaboradores no Brasil e na mobilidade.

Durante o campo passei a acompanhar de perto o desenrolar das vidas dos meus colaboradores e a participar delas, ao passo que eles também participavam da minha. Nesse período, alguns deles conseguiram fazer o seu primeiro retorno ao continente africano para visitar seus familiares. Mustapha e Sulemana, depois de quatro anos no Brasil, retornaram para Gana em junho de 2017, onde passaram quase quatro meses junto a seus entes queridos, familiares e amigos em Acra. A decisão de estender essa visita para aproximadamente quatro meses implicou terem que abrir mão de seus trabalhos formais em Caxias do Sul, mas como me contou Mustapha, a empresa de transportes os contratou novamente assim que retornaram, pois gostava dos seus serviços. A estada na capital ganesa não poderia passar sem compreender uma visita ao “Accra Sports Stadium” para assistir a alguma partida de futebol e, como no passado, apoiar algum dos times através do canto, dança e do tambor, trânsitos que eu acompanhava à distância através das fotos e vídeos que eles publicavam em suas redes sociais.

Ameth também já havia visitado sua família no Senegal em 2016; porém, dando uma pausa na escrita desse texto, pude acompanhá-lo até o aeroporto de Porto Alegre em janeiro de 2020, quando ele novamente retornaria ao seu país natal. Ameth, assim como os três outros senegaleses que encontramos no aeroporto, aproveitavam o recente voo direto que passou a ligar Porto Alegre à Ilha do Sal, em Cabo Verde, oferecido pela Cabo Verde Airline, o qual diminuiu o custo e o tempo de viagem até o Senegal. Com malas cheias de presentes (roupas, cremes, calçados, aparelho eletrônicos, etc...) e após diversos ajustes transferindo itens de uma mala para a outra, para que esta não ultrapassasse o limite de peso e deixando inclusive alguns itens comigo, seguiram viagem.

Outros, porém, estão perto de completar oito anos no Brasil sem ter a chance ou disporem dos recursos necessários para tal viagem. Para eles as tecnologias de comunicação das redes sociais online e os aplicativos em seus smartphones continuam sendo as ferramentas que lhes permitem superar a distância, ver e ouvir seus entes queridos e assistir de longe, por meio do visor de seus celulares, o crescimento de seus filhos e filhas.

A participação em seus projetos musicais se tornou uma via de acesso privilegiada a

essas questões sensíveis do meio migrante, ao mesmo tempo em que contribuía dentro das minhas potencialidades com seus objetivos e com suas propostas de diálogos interculturais em suas produções. “Findada” a pesquisa, pelo menos essa etapa de aprendizado e início da escrita, minha parceria com esses amigos continuava, pois de fato foi além do trabalho de campo propriamente dito. Wzeu recentemente entrou em contato comigo pois queria me mostrar a sua mais nova batida de *trap* que havia sido produzida por um parceiro *beatmaker* no Senegal e que incorporava instrumentos tradicionais como os tambores do *sabar*, *balafon* e *xalam*. Ele estava ansioso para que eu ouvisse e inclusive já havia composto um refrão em inglês para que eu cantasse enquanto ele cantaria grande parte em *wolof* e um pouco de inglês. Já nos reunimos algumas vezes para ensaiar ao passo que agora Wzeu estava buscando ampliar suas redes, trabalhando com diferentes produtores e estúdios de gravação, dentre eles o do haitiano Baadbadu Beats, onde provavelmente gravaremos esse próximo trabalho.

O campo no qual eu estive inserido não era estático. Pelo contrário, ele se apresentava em constante movimento assim como as histórias de vida e os projetos musicais dos meus colaboradores. Pape me contou, em uma conversa recente que tivemos pelas redes sociais, que ele estava pensando em passar um tempo em São Paulo e ver que oportunidades iriam surgir para ele por lá, já que vários de seus amigos estavam agora vivendo na metrópole.

Esta dissertação compreende, portanto, um recorte específico, temporal e espacial, transcorrido nesse período de três anos (2017, 2018 e 2019) em que estive intimamente relacionado e atento aos contextos sonoros da migração no estado, e no qual tratei de entender as dinâmicas que tiveram lugar nas vidas dos meus colaboradores e como as suas histórias de vida e as complexidades do continente africano se tornavam visíveis e eram agenciadas por eles em seus projetos musicais. Busquei neste estudo contribuir desde a etnomusicologia com uma primeira escuta das práticas musicais de senegaleses e ganeses no Rio Grande do Sul, no contexto desse recente fluxo migratório do oeste da África para o Brasil, e iniciar uma conversa na qual outras possibilidades de escutas possam se juntar à minha no campo sonoro e da mobilidade no estado.

GLOSSÁRIO

Balafon: é um instrumento musical da África Ocidental associado a cultura *mande*, semelhante a um xilofone, que é feito com uma armação de bambu na qual as chaves de madeira são colocadas sobre ressonadores feitos com cabaças.

Baye fall: subgrupo dentro da irmandade muride que possui suas próprias práticas rituais com performances e cantos próprios de louvor a *Allah* que podem ser acompanhados pelo toque de tambores e também por passos de dança.

Beatmaker: atua como uma espécie de produtor musical no contexto do hip-hop, construindo instrumentais com elementos percussivos a partir de uma melodia, sequenciando loops compostos com instrumentação ao vivo e/ou virtual ou sampleando outros artistas.

Dahira: uma espécie de associação religiosa e se estabelece como um espaço de construção de sociabilidade dentro das irmandades muçulmanas.

Djembe: tambor em forma de taça da África Ocidental associado a cultura *mande*, o qual possui uma de suas extremidades coberta por pele de couro e é tocado com ambas as mãos.

Djembefola: aquele que domina os saberes e a prática musical relacionada ao *djembe*. Significa literalmente “aquele que faz o tambor falar”.

Dondo: também chamado de *Tama* ou *talking drum*, é um tambor em forma de ampulheta da África Ocidental, cujo tom pode ser regulado para imitar o tom e a prosódia da fala humana. Suas duas extremidades são cobertas por pele e conectadas por cordões de couro que permitem a alteração do tom do tambor apertando os cordões entre o braço e o corpo.

Dundun: é o nome genérico dado para a família de tambores da África Ocidental que se desenvolveu ao lado do *djembe* no conjunto de tambores associado a cultura *mande*. Um *dundun* é um tambor cilíndrico, com pele em suas duas extremidades, afinado por corda e tocado com baquetas.

Fume fume: é uma dança recreativa do povo *ga* de Gana, cujos movimentos foram adaptados de outras danças recreativas tradicionais e religiosas.

Ga: grupo étnico da costa sudeste de Gana, que falam o idioma *ga*, do ramo *kwa* das línguas do Níger-Congo.

Hausa: um grupo étnico que compõem grande parte da população da região noroeste da Nigéria e do sul adjacente do Níger. Sua língua (*hausa*) pertence ao grupo de línguas chádicas da família linguística afro-asiática.

Khassidas: poemas escritos em árabe por Cheikh Ahmadou Bamba.

Kpanlogo: é uma forma recreativa de dança e música popular originada na década de 1960 entre os jovens urbanos de Acra, Gana. Foi tocado pela primeira vez pelo grupo étnico *ga*, a maioria dos quais vive na capital Accra e em seus arredores, mas agora é tocado e apreciado em todo o país.

Kora: é uma harpa *mandinka*, do oeste da África, de 21 cordas, construída a partir de uma cabaça cortada ao meio e coberta com pele de vaca para criar um ressonador com um longo pescoço de madeira.

Kuku: é um ritmo do grupo étnico *manian*, da região florestal da Guiné, em torno da cidade de Beyla, não muito longe da fronteira com a Costa do Marfim e originalmente era tocado para as mulheres dançarem quando retornavam da pesca. É um dos ritmos mais populares da África Ocidental. Na Guiné, é tocado hoje em diversas ocasiões de celebração e em velocidades muito diferentes, dependendo da região.

Laamb: é um tipo de luta tradicionalmente praticada pelo povo *serer*, que se tornou um esporte nacional no Senegal e em partes da Gâmbia.

Liberte: é um ritmo moderno da Guiné, Conakry na África Ocidental. No ano da independência, em 1958, um grupo de tambores e danças, chamado “Ballet Liberté”, tocou esse ritmo no

“Festival Nacional” e desde então ele ficou conhecido como *liberté* (liberdade), sendo reproduzido por grupos de tambores e danças.

Mande: um dos vários grupos étnicos que fizeram parte do império do Mali, entre os séculos XIII e XVII, e que se dispersaram por toda a África Ocidental.

Mbalax: Gênero de música popular urbana e cosmopolita senegalesa, surgido em 1970 e popularizado pelo cantor Youssou N’Dour, que mistura o pop, o jazz, hip hop e gêneros afro diaspóricos, a um plano rítmico tecido pelo *sabar*, tradição percussiva dos *griots* da etnia *wolof* do Senegal.

Muridiyya: é uma irmandade muçulmana sufi, presente especialmente no Senegal e na Gâmbia, mas que foi transnacionalizada em função da emigração. Sua sede está localizada em Touba, Senegal, e seus seguidores são chamados murides.

Muridismo: são as crenças e práticas realizadas pela irmandade muride.

Musique: refere-se a música popular urbana senegalesa.

Tánimbéer: é um evento de dança e percussão, relacionado ao *sabar*, que é promovido e organizado pelas associações de mulheres, podendo acontecer ao ar livre, para as mulheres jovens, ou para as mulheres mais velhas, num quintal ou outro espaço fechado.

Tijaniyyah: ou tidiane, é uma irmandade muçulmana sufi do norte da África, mas que se difundiu pela África Ocidental, particularmente no Senegal, Gâmbia, Mauritânia, Mali, Guiné, Níger, Chade, Gana, Norte e Sudoeste da Nigéria e parte do Sudão.

Trap: é um subgênero do rap marcado pelo diálogo mais próximo com a música eletrônica, pelo uso de *samples* de chimbales subdivididos em semicolcheias, bumbos, camadas de subgraves e batidas mais espaçadas, além de sintetizadores multidimensionais que podem se somar a instrumentos de corda, sopro ou teclado.

Sabar: esse termo pode designar tanto a tradição percussiva dos *griots* da etnia *wolof* do Senegal, como a dança relacionada a essa prática, os tambores, o grupo de performers e o próprio evento de performance em si.

Wolof: é uma língua do Senegal, Gâmbia e Mauritânia e a língua nativa do povo wolof. Ao lado de línguas vizinhas, como o *serer* e o fula, pertence ao ramo senegambiano da família de línguas da região Níger – Congo.

Xalam: é um instrumento musical tradicional de cordas da África Ocidental. Seu corpo tem formato ovalado, coberto por pele de gado e pode ter de uma a cinco cordas.

REFERÊNCIAS

- AGAWU, V. Kofi. The Rhythmic Structure of West African Music Agawu. *The Journal of Musicology*. v. 5, n. 3, p. 400-418, (Summer, 1987).
- APPERT, Catherine M. On Hybridity in African Popular Music: The Case of Senegalese Hip Hop. *Ethnomusicology*, v. 60, n. 2, p. 279-299, (Spring/Summer 2016).
- ARAÚJO, S. et al. A violência como conceito na pesquisa musical: reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré, Rio de Janeiro. *TRANS Revista Transcultural de Música*, n. 10, dez. 2006. Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/p5/trans-10-2006> [Acesso em: 12/02/2020]
- ASKEW, Kelly Michelle. *Performing the Nation: Swahili Music and Cultural Politics in Tanzania*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- BABOU, Cheikh Anta. *Fighting the Greater Jihad: Amadu Bamba and the Founding of the Muridiyya of Senegal*. Athens: Ohio University Press, 2007.
- BEAUD, B; WEBER, F. *Guia para a pesquisa de campo: produzir e analisar dados etnográficos*. Petrópolis: Vozes, 2007.
- BLACKING, John. *How Music is Man*. Seattle and London: University of Washington Press, 1974.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaina & FERREIRA, Marieta M. (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006.
- BRETTELL, C. Theorizing Migration in Anthropology: The Cultural, Social, and Phenomenological Dimensions of Movement. In: BRETTELL, C.; HOLLIFIELD, J. F. (eds.). *Migration theory: talking across disciplines*. New York: Routledge, 2008. p.639-865. (iBook)
- BRIGNOL, Liliana Dutra. Senegaleses na mídia: representações de novos fluxos migratórios para o Rio Grande do Sul. In: *ALAIC - Revista latino-americana de ciencias de la comunicaci3n*. v. 12, n. 22 (ano 12), p. 70-81, enero/junio, 2015a.
- _____. Usos sociais das TICs em dinâmicas de transnacionalismo e comunicação migrante em rede: uma aproximação à diáspora senegalesa no sul do Brasil. *Comunicação: mídia e consumo*, São Paulo, v. 12, n. 35, p. 89-109, set./dez., 2015b.
- BRIGNOL, Liliane Dutra; COSTA, Nathália Drey. Migração e usos sociais do facebook: uma aproximação à webdiáspora senegalesa no Rio Grande do Sul. *REMHU, Rev. Interdiscip. Mobil. Hum*, v. 24, n. 46, p. 91-108, 2016.
- _____. Diáspora senegalesa e mediação tecnológica: entre tempos e lugares na observação do Magal de Touba. *Contracampo*, Niterói, v. 37, n. 01, p. 09-29, abr./jul., 2018.
- CARVALHO, José Jorge de. O olhar etnográfico e a voz subalterna. *Horizontes antropológicos*, v. 7, n. 15, p. 107-147, 2001.
- _____. La etnomusicología en tiempos de canibalismo musical: una reflexión a partir de las tradiciones musicales afroamericanas. *Revista Transcultural*, n. 7, 2003.

CASENTINI, Giulia. Migration networks and narratives in Ghana: a case study from the Zongo. *Africa* v. 88, n. 3, p. 452–468, 2018.

CAVALCANTI, L. et al. *Dicionário Crítico de Migrações Internacionais*. Editora: Edu - Unb. 2017.

CHARRY, Eric. *Mande Music*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

_____. *Senegal*. Grove Music Online. 2001. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025404> [Acesso em: 12/02/2020]

_____. (ed.). *Hip Hop Africa: New African Music in a Globalizing World*. Bloomington: Indiana University Press, 2012

CHÁVEZ, Alex E. *Sounds of crossing: music, migration, and the aural poetics of Huapango Arribeño*. Duke University Press, 2017.

CHERNOFF, John M. *African Rhythm and African Sensibility: Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms*. Chicago: University of Chicago Press, 1979.

_____. The relevance of ethnomusicology to anthropology: strategies of inquiry and interpretation. In: DjeDje, Jacqueline (ed.) *African musicology: current trends*. (trad.) Grupo de estudos musicais – PPGMus/UFRGS. Los Angeles, Univ. of California Press. 1989. Vol. 1. p. 59-92.

COOLEY, Timothy J.; BARZ, Gregory. Casting shadows: fieldwork is dead! Long live fieldwork! In: BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy J. (org.). *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. (2ª ed.) Oxford University Press, 2008, p. 3-24.

DANG, Christine Thu Nhi. *Pilgrimage Through Poetry: Sung Journeys Within the Murid Spiritual Diaspora*. *Islamic Africa*, v. 4, n. 1, Spring, 2013.

DAVE, Nomi. The Politics of Silence: Music, Violence and Protest in Guinea. *Ethnomusicology*. v. 58, n. 1, p. 1-29, (Winter 2014).

DIOUF, Mamadou. The Senegalese Murid Trade Diaspora and the Making of a Vernacular Cosmopolitanism. *Public Culture*, 12(3), p. 679–702, Duke University Press, 2000.

DÖRING, Katharina. *Mbalax – Música Popular no Senegal: uma tradição moderna entre herança colonial e World Music*. *Sankofa. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana*. Ano IX, NoXVII, p. 118 – 136, agosto/2016.

EBIN, Victoria. Making Room versus Creating Space: the construction of spatial categories by itinerant mouride traders. In: METCALF, Barbara Daly (Ed). *Making Muslim Space in North America and Europe*. Berkeley: University of California Press, 1996, p. 92-109. (iBook)

ERLMANN, Veit. Migration and Performance: Zulu Migrant Workers' Isicathamiya Performance in South Africa, 1890-1950. *Ethnomusicology*, v. 34, n. 2, p. 199-220, (Spring - Summer, 1990).

_____. But What of the Ethnographic Ear? Anthropology, Sound, and the Senses. In: ERLMANN, Veit (ed.). *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening and Modernity*. New York: Oxford, 2004. p. 1-20.

FELD, Steven. *Jazz Cosmopolitanism in Accra: Five Musical Years in Ghana*. Durham, NC: Duke University Press, 2012.

FELD, Steven; BRENNEIS, Donald. Doing Anthropology in Sound. *American Ethnologist*. v. 31, n. 4, p. 461-474, 2004.

GABACCIA, Donna R. Time and Temporality in Migration Studies. In: BRETTELL, C.; HOLLIFIELD, J. F. (eds.). *Migration theory: talking across disciplines*. New York: Routledge. 2008. p. 177-305. (iBook)

Ghana. In: CIA World FactBook. Disponível em: <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/gh.html> [Acesso em: 18/01/2020]

GONÇALVES, M. C.; KOAKOSKI, Y. C. “Salaam Aleikum”: o aspecto religioso na dinâmica migratória dos senegaleses para Caxias do Sul. In: HERÉDIA, Vania Beatriz Melotti (org.). *Migrações Internacionais: o caso dos senegaleses no sul do Brasil*. Caxias do Sul, RS: Belas-Letras, 2015. p. 239-261.

GUIJARRO, Ester Massó. Transnational Baye-fallism: Transformation of a Sufi Heterodoxy through Diasporic Circulation. *African Diaspora*, v. 9, p. 77–99, 2016.

HERÉDIA, Vania Beatriz Melotti (org.). *Migrações Internacionais: o caso dos senegaleses no sul do Brasil*. Caxias do Sul, RS: Belas-Letras, 2015.

HERÉDIA, V. B. M.; GONÇALVES, M. C. S. Experiências migratórias: uma migração sem mulheres. *Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13 Women’s Worlds Congress* (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017.

HOLM, Filip. *Sounds of Mouridism: A study on the use of music and song in the Mouridiyya*. Södertörn University, Study of Religion, School of History and Contemporary Studies. 2016.

IMPEY, Angela. Culture, Conservation and Community Reconstruction: Explorations in Advocacy Ethnomusicology and Participatory Action. *Yearbook for Traditional Music*, v. 34, p. 9-24, 2002.

KOSER, Khalid. *International Migration: a very short introduction*. New York: Oxford. 2007.

LOCKE, David. Principles of Offbeat Timing and Cross-Rhythm in Southern Eye Dance Drumming. *Ethnomusicology*, v. 26, n. 2, p. 217-246, (May, 1982).

LUCAS, Maria Elizabeth (org.). *Mixagens em campo: etnomusicologia, performance e diversidade musical*. Porto Alegre: Marcavisual, 2013.

LUHNING, Angela; TUGNY, Rosângela Pereira de (org.). *Etnomusicologia no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2016.

MACEDO, José Rivair. *História da África*. São Paulo. Editora Contexto, 2013.

MADICHIE, Nnamdi O. Marketing Senegal through hip-hop – a discourse analysis of Akon's music and lyrics. *Journal of Place Management and Development*, v. 4, n. 2, p. 169-197, 2011.

MAESTRO, S. M. *Aquí u Allí, Viviendo en los dos Lados: los senegaleses se Sevilla, una comunidad transnacional*. Studios y Monografías (1). Sevilla: Consejería de Gobernación, 2006.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Etnografia como Prática e Experiência. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 15, n. 32, p. 129-156, jul./dez., 2009.

MANGIN, Timothy R. *Mbalax: Cosmopolitanism in Senegalese Urban Popular Music*. New York: Columbia University Academic Commons, 2013.

MARCUS, George E. Ethnography in/of the world system: the emergence of multi-sited ethnography. *Annual Review of Anthropology*, Palo Alto, California, v. 24, p. 95-117, 1995.

MATTOS, Alice Lopes. *Racismo e xenofobia no Brasil: análise dos instrumentos jurídicos de proteção ao imigrante negro*, 2016, 75 p. Monografia (Graduação em Direito) Departamento de Direito, Universidade Federal de Santa Maria, 2016.

MAZZA, Débora. O Direito Humano à Mobilidade: dois textos e dois contextos. *REMHU - Rev. Interdiscip. Mobil. Hum.*, Brasília, Ano XXIII, n. 44, p. 237-257, jan./jun., 2015.

MBEMBE, Achille. Afropolitanismo. *Áskesis*, v. 4, n. 2, p. 68-71, julho/dezembro, 2015.

_____. Necropolítica. *Arte & Ensaios, revista do ppgav/eba/ufrrj*, n. 32, p. 124-151, dezembro, 2016.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. *RBCS*, v. 32 n. 94, junho/2017.

MUSIC ROUGH GUIDES. *The Rough Guide To The Music Of Senegal & Gambia*. UK: World Music Network, RGNET 1060 CD. 2000.

_____. *The Rough Guide To The Music Of Nigeria And Ghana*. UK: World Music Network, RGNET 1060 CD. 2002.

_____. *The Rough Guide To The Music Of Senegal*. UK: World Music Network. 2013.

NDIAYE, Abdou Lahat; MOOJEN, Vanessa Perine; GONÇALVES, Maria do Carmo dos Santos. Teranga! Impressões construídas numa viagem ao Senegal. In: HERÉDIA, Vania Beatriz Melotti (org.). *Migrações Internacionais: o caso dos senegaleses no sul do Brasil*. Caxias do Sul, RS: Belas-Letras, 2015, p. 263-284.

NIESWAND, Boris. Ghanaian Migrants in Germany and the Social Construction of Diaspora. *African Disapora*, v. 1, p. 28-52, 2008.

NKETIA, J. H. Kwabena. *The music of Africa*. New York: W.W. Norton & Company, 1974.

_____. *Ghana*, Republic of. Grove Music Online. 2001. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011009> [Acesso em: 12/02/2020]

PERRY, Donna L. Rural Ideologies and Urban Imaginings: Wolof Immigrants in New York City. *Africa Today*. v. 44, n. 2, p. 229-259 (Apr. - Jun., 1997).

POLAK, Rainer. *A Musical Instrument Travels Around the World: Jenbe Playing in Bamako, West Africa, and Beyond*. In: POST, Jennifer (ed). *Ethnomusicology: A Contemporary Reader*, 2005.

PROTHMANN, Sebastian. Urban Identities and Belonging: Young Men's Discourses about Pikine (Senegal). In: AMMANN, Carole; FORSTER, Till. *African Cities and the Development Conundrum*. Brill, 2018.

PRICE, Tanya, Y. Rhythms of Culture: Djembe and African Memory in African-American Cultural. *Black Music Research Journal*, v. 33, n. 2, p. 227-247, (Fall 2013).

RICCIO, Bruno. Senegalese street-sellers, racism and the discourse on 'irregular trade' in Rimini. *Modern Italy*, v. 4, n. 2, p. 225-239, 1999.

RICE, Timothy. Ethnomusicology in Times of Trouble. *Yearbook for Traditional Music*, v.46, p. 191-209, 2014.

ROMERO, Longa Fanny. Islã, parentesco e ritual na irmandade religiosa Mouridiyya: percursos da etnografia no contexto da imigração de africanos senegaleses no Brasil. In: TEDESCO, J. C.; KLEIDERMACHER, G (org.). *A imigração senegalesa no Brasil e na Argentina: múltiplos olhares*. Porto Alegre: EST Edições, 2017, p. 275-296.

ROSSA, J. Poética vocal religiosa de imigrantes senegaleses mourides em Caxias do Sul-RS. In: TEDESCO, J. C.; KLEIDERMACHER, G (org.). *A imigração senegalesa no Brasil e na Argentina: múltiplos olhares*. Porto Alegre: EST Edições, 2017, p. 297-309.

_____. *Cantos Religiosos de Senegaleses Murides: escrita, leitura, poética vocal e performance*, 2018, 184 p. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Doutorado em Letras, associação Ampla UCS/UniRitter, Caxias do Sul, 2018.

SAKHO, Pape et al. A Imigração Internacional Senegalesa: das casas no campo às cidades litorâneas. In: HERÉDIA, Vania Beatriz Melotti (org.). *Migrações Internacionais: o caso dos senegaleses no sul do Brasil*. Caxias do Sul, RS: Belas-Letras, 2015, p. 23-49.

SANTOS, Caetano Maschio. Ayisyen kite lakay (Haitianos deixam suas casas): um estudo etnomusicológico do musicar de artistas imigrantes haitianos no estado do Rio Grande do Sul. 173 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

SCHAUERT, Paul W. *Staging Ghana: artistry and nationalism in state dance ensembles*. Bloomington: Indiana University Press, 2015.

SCHILLER, N. G. et al. *Transnationalism: A New Analytic Framework for Understanding Migration*. Annals of the New York Academy of Sciences. 1992.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. *Cadernos de campo*, São Paulo. n. 17, p. 237-260, 2008.

Senegal. In: CIA World FactBook. Disponível em: <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/sg.html> [Acesso em: 18/01/2020]

SKINNER, Ryan Thomas. *Bamako Sounds: The Afropolitan Ethics of Malian Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015. (iBook)

STOKES, Martin. Migrant/migrating music and the Mediterranean. In: TOYNBEE, Jason; DUECK, Byron (eds.). *Migrating music*. Londres, (RU), Routledge, 2011. p. 21-37.

STOLLER, Paul. *Money Has No Smell: The Africanization of New York City*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

SY, Cheikh Tidiane. *La confrérie sénégalaise des mourides*. Présence Africaine, 1969.

TANG, Patricia. *Masters of the Sabar: Wolof Griot Percussionists of Senegal*. Philadelphia: Temple University Press, 2007.

_____. The Rapper as Modern Griot: Reclaiming Ancient Traditions. In: CHARRY, Eric (ed). *Hip Hop Africa: New African Music in a Globalizing World*. Bloomington: Indiana University Press, 2012. p. 79-91.

TEDESCO, J. Carlos. “Em nome de ...”: religião, trabalho e mercado. Senegaleses em frigoríficos do centro-norte do Rio Grande do Sul. In: TEDESCO, J. C.; KLEIDERMACHER, G (org.). *A imigração senegalesa no Brasil e na Argentina: múltiplos olhares*. Porto Alegre: EST Edições, 2017, p. 311-338.

TEDESCO, J. Carlos; GRZYBOVSKI, Denise. Senegaleses no Norte do Rio Grande do Sul: integração cultural, trabalho e dinâmica migratória internacional. *REP – Revista Espaço Pedagógico*, v. 18, n. 2, Passo Fundo, p. 336-355, jul/dez, 2011.

TEDESCO, J. Carlos; KLEIDERMACHER, G. (org.). *A imigração senegalesa no Brasil e na Argentina: múltiplos olhares*. Porto Alegre: EST Edições, 2017.

TITON, Jeff Todd. Knowing fieldwork. In: BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy J. (orgs.). *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. (2ª ed.) Oxford University Press, 2008. p. 25-41.

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

_____. *Music as Social Life: the politics of participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

UEBEL, Roberto Rodolfo Georg. Análise do perfil socioespacial das migrações internacionais para o Rio Grande do Sul no início do século XXI: redes, atores e cenários da imigração haitiana e senegalesa, 2015, 248 p. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

_____. Política externa migratória brasileira: das migrações de perspectiva à hiperdinamização das migrações durante os governos Lula da Silva e Dilma Rousseff, 2018, 631 p. Tese (Tese em Estudos Estratégicos Internacionais) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Estratégicos Internacionais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

VELHO, Gilberto. Projeto e metamorfose. Antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994.

VENTURIN, Kelvin. A experiência musical de senegaleses e ganeses em contextos de mobilidade no sul do Brasil. *Reunião de Antropologia do Mercosul*, Porto Alegre, Julho, 2019. [Anais Eletrônicos]. Disponível em: http://www.ram2019.sinteseeventos.com.br/site/anais2?AREA=68#php2go_top [12/02/2020]

VENTURIN, Kelvin; LUCAS, Maria Elizabeth. Os fazeres musicais de imigrantes africanos no Rio Grande do Sul: o caso dos senegaleses e ganeses em Caxias do Sul. *XXIX Congresso da ANPPOM*, Pelotas, agosto de 2019 [Anais Eletrônicos]. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/29anppom/29CongrAnppom/schedConf/resentations> [Acesso em: 13/02/2020]

_____. Os fazeres musicais de imigrantes africanos no Rio Grande do Sul: o caso dos senegaleses e ganeses do Sabar África. *IX Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia*, Campinas, Maio, 2019 [Anais Eletrônicos]. Disponível em: <http://www.abet.mus.br/portfolio/ix-encontro-nacional-da-abet-campinas-2019/> [Acesso em: 13/02/2020]

VIANNA, Leticia C. R. *Bezerra da Silva: produto do morro: trajetória e obra de um sambista que não é santo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

WATERMAN, Christopher Alan. *Jùjú: A Social History and Ethnography of an African Popular Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

WHITE, Bob W. Congolese Rumba and Other Cosmopolitanisms. *Cahiers d'Études africaines*, 168, XLII-4, p. 663-686, 2002.