

**Universidade de Brasília**  
**Faculdade de Comunicação**  
Thayná de Aquino Moura

## **Do preto ao branco:**

Um estudo preliminar para compreender o processo de  
embranquecimento da música eletrônica

Brasília,  
novembro de 2019

**Brasília, novembro de 2019**

Thayná de Aquino Moura

**Do preto ao branco**

Um estudo sobre o processo de embranquecimento da música eletrônica

Trabalho de conclusão de curso, apresentado à  
Universidade de Brasília como parte das exigências  
para a obtenção do título de graduação.

Brasília, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2019.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Wagner Rizzo

Universidade de Brasília

---

Prof. Carina Flexor

Universidade de Brasília

---

Prof. Renata Melo  
Universidade de Brasília

---

Prof. Priscila Borges  
Universidade de Brasília

## **Agradecimentos**

Chegamos aqui, finalmente! O meu primeiro agradecimento é à Faculdade de Comunicação, que me abrigou durante seis anos e meio e me ensinou a enxergar o mundo por diversas perspectivas: obrigada. À minha mãe, o meu primeiro e principal exemplo de dedicação e força de vontade. Obrigada por me apoiar em mais uma jornada e muito obrigada por todos os esforços e incentivos realizados para que eu pudesse aproveitar oportunidades de estudos, muito obrigada. À Adriana, obrigada por acreditar em mim e sempre me incentivar a ser o melhor que eu posso, você é uma jóia rara de se encontrar. Agradeço ainda à minha família da noite que me acolheu e me ensinou sobre a cena de música eletrônica, o coletivo Crazy Cake Crew, pelos seis anos de muita música e paixão pela contracultura, muito obrigada! E por último mas não menos importante, um muito obrigada a todos os professores e professoras que transformaram a minha jornada na universidade, em especial: Selma Oliveira, Carina Flexor, Renata Melo, Wagner Rizzo, Rafael Dietzsch (obrigada pela chuva de referências nas orientações!), Priscila Monteiro e Givânia Conceição, entre tantXs outrXs, vocês foram fundamentais para a construção desse trabalho.

## Sumário

### 1. Resumo

### 2. Introdução

2.1 De qual música eletrônica estamos falando?

2.2 Contextualização

### 3. Problema de pesquisa

### 4. Estado da Questão

### 5. Hipóteses

### 6. Justificativa

### 7. Objetivos

7.1 Geral

7.2 Específico

### 8. Metodologia

a) Metodologia da pesquisa

b) Mapa rizomático

### 9. Quadro referencial teórico

9.1 A diáspora

9.2 O viés político

9.3 O pós-*soul*

9.4 Reflexões sobre as teorias do essencialismo e antiessencialismo cultural

### 10. Considerações finais

### 11. Bibliografia

11.1 Livros e artigos

11.2 Sites de consulta

11.3 Documentários, filmes e séries

## 1. Resumo

Em trinta anos a música eletrônica cresceu em tecnologia e alcance, mas existem algumas questões que seguem pouco exploradas: qual a sua origem? Quais são suas características? Sobre o que ela fala? Quem lucra com ela? A presente pesquisa busca compreender como o movimento da *house music* e o *techno* foram recebidos nos Estados Unidos entre os 1980 aos anos 2000, principalmente pela comunidade preta<sup>1</sup>. De acordo com a proposição de Betram D. Ashe (2007), entende-se a *house music* como parte das produções artísticas *pós-soul* sendo, portanto, uma expressão preta. Apesar disso, atualmente, a indústria da música eletrônica dançante é majoritariamente branca.

Para compreender melhor o complexo tema das origens da música eletrônica foi utilizado o método dedutivo com pesquisa qualitativa-exploratória, além de revisão bibliográfica de livros, artigos e documentários e análise de objetos empíricos com objetivo de mapear como se deu o processo de engendramento da *house music* e do *techno* em seu berço de origem.

Os resultados verificados são de baixo impacto da *house* e *techno* na disseminação da música preta, por diversos fatores. A *house* e o *techno* surgiram paralelamente ao *hip-hop*, que é um marco na produção musical. Além disso, acredito que existiam expectativas da comunidade preta estadunidense para que a produção artística fosse diretamente politizada, falando da existência do preto frente à uma sociedade que viveu o separatismo de Jim Crow<sup>2</sup>. Tal comunidade não se identificou com a produção moderna, que foi taxada de “som de branco”. Não demorou muito para esse som ser adotado por europeus e de lá partir pro mundo.

---

<sup>1</sup> Durante o trabalho, trato da comunidade afrodescendente como preta. Acredito que devemos trabalhar para retirar o tabu das palavras.

<sup>2</sup> As leis de Jim Crow eram imposições de segregação racial nos Estados Unidos. Foram aplicadas até 1965.

A pesquisa conta com recorte na música eletrônica dançante estadunidense para que possamos compreender, primeiramente, como se desdobrou o processo de embranquecimento nos locais de origem do som. Ainda há muito a ser questionado, trazendo a pesquisa para a realidade do Brasil e enriquecendo o questionamento com interseccionalidades de gênero e a presença da mulher preta na indústria de música eletrônica dançante; tais questões ficam para o desenvolvimento da pesquisa em uma próxima oportunidade.

**Palavras-chave:** música eletrônica, *house music*, *techno*, tecnologia, comunidade preta, pós-*soul*

## 2. Introdução

A música eletrônica foi consequência da explosão dos processos de modernização dos anos 1980. A tecnologia possibilitou acesso aos instrumentos musicais e, muitas vezes, máquinas feitas com outros propósitos, como a bateria eletrônica - que foi criada para produções de rock - foram adaptadas à criação da música eletrônica dançante. Sem as amarras da música instrumental - que trabalha com a partitura, o compositor e o músico -, a tecnologia facilitou o acesso à produção musical. O momento foi resultado de um caldeirão de informações e novidades políticas, econômicas, sociais e artísticas das décadas que começavam a desbravar tudo que a tecnologia tinha para oferecer, o ônus e o bônus. Mas existem algumas questões a serem refletidas quanto ao início da música eletrônica, tanto no que diz respeito à *house music*, primeira descendente *underground* da *disco*, quanto do *techno*, descendente da *house*.

A intenção do trabalho é criar um mapeamento dos acontecimentos iniciais na música eletrônica, com foco na *house music* mas passando também pelo *techno*, já que o estilo traz diversas reflexões sobre a produção artística afrodiaspórica da era pós-*soul*.

## 2.1 De qual música eletrônica estamos falando?

“Música eletrônica” é um termo muito abrangente. Pode significar músicas que são feitas eletronicamente, como praticamente toda a produção sonora das últimas décadas. Pode significar também os experimentos que aconteceram na Europa nos anos 50: quando o pesquisador de física, química e matemática Werner Meyer-Eppler uniu-se ao compositor, musicólogo e jornalista Herbert Eimert e ao compositor e engenheiro Robert Beyer e, juntos, criaram um estúdio de música eletrônica na Alemanha, em 1953. Pode também falar da *musique concrete*, das composições clássicas eletrônicas dos anos 60, da *disco*, do *boogie* e do *electrofunk*, do *electro* e de diversas produções de *rock* que usam elementos eletrônicos como baterias, sintetizadores, *riffs*...

É importante ressaltar que o movimento da música eletrônica aconteceu em diversos locais do planeta, quase que simultaneamente e bebendo de diversas fontes para inspiração; tudo depende de que ponto de referência decidimos enxergá-lo. O exercício desta pesquisa foi reunir informações para que pudéssemos compreender esses movimentos. De acordo com o *musicmap*, site que desenvolve uma rica árvore genealógica da música, um dos possíveis inícios nos leva a 1948, até a música concreta e a composição clássica, majoritariamente na Alemanha e Inglaterra. Esse movimento se desenvolveu e adquiriu relevância na década de 1960 com a febre dos sintetizadores, com produções como os *Beatles* em *Strawberry Fields Forever*. Na mesma década surgiu o *Jazz Fusion*, que também trouxe referências para a música eletrônica de pista. Falaremos com mais detalhes sobre esses movimentos nos próximos tópicos da pesquisa.

A década de 1970 trouxe o movimento do *Krautrock* e a banda *Kraftwerk*, sucesso absoluto na cultura alemã. A banda serviu como referência direta para a produção do *techno*, alguns anos mais tarde. Já os anos 80s trouxeram o *synthpop* e *new wave*, além do movimento do *electro*, que bebeu de fontes do *funk*. O *electro* é um bom

exemplo de uma produção sonora híbrida entre a cultura preta estadunidense e a cultura branca europeia.

Em contrapartida, também podemos rastrear um possível início da música eletrônica de pista em 1870, com as canções *Spirituals* dos pretos. O som foi fonte primária para a produção do *gospel*, que foi referência para o *rhythm and blues*, em 1943. Do *R&B* original estadunidense surgiu o *Memphis/Southern Soul*, o *Chicago* e *Detroit Soul*, o *Philly Soul*, o *Early Funk* e *P-Funk* - referências pretas do *electro* - até chegar na *disco*, em 1972. Importante ressaltar que a *eurodisco*, a versão europeia da *disco* estadunidense, surgiu em 1982.

Todos os estilos citados acima são de fundamental importância porque resultaram no estilo que iria mudar tudo: a *disco*. Falaremos mais a respeito no desenvolvimento da pesquisa. A *disco* foi o útero que gerou a *house music*, e a partir daí, abriu-se o leque das produções eletrônicas dançantes.

Como podemos observar, definir a arte em geral é um território nebuloso, se é que isso é possível. Frente a esse complexo panorama da música eletrônica de pista fizemos um recorte focando na música eletrônica estadunidense, cuja gênese pode ser localizada no seio da música preta. Estando de acordo com as pesquisas de Kodwo Eshun, Sean Albiez e Betram D. Ashe, compreendo a *disco* e, conseqüentemente, a *house music*, como uma expressão pós-*soul* da comunidade preta; ela é descendente dos movimentos *Soul*, *R&B*, *Gospel* e das *Spiritual Songs*, além de estar posicionada no espaço-tempo pós-movimentos pelos direitos civis. De acordo com a pesquisa de Ashe (2007), uma das características do movimento pós-*soul* é a sua produção híbrida, existindo na intersecção entre o “som de branco” e o “som de preto”.

A partir da constatação de que nos Estados Unidos a música eletrônica de pista teve origem preta, o objetivo do presente trabalho é compreender como se deu o processo



de embranquecimento do público, artistas, produtores e todos envolvidos na cena de música eletrônica dançante. Esse é um processo delicado pois a arte bebe de diversas fontes para inspiração, e elas não são separadas por “som de branco” ou “som de preto”. Acredito que o processo de utilização de um som como referência para produção de outros dependa muito mais da abertura do receptor, ao se permitir uma conexão sentimental com o som, do que fatores culturais ou raciais, que, ao mesmo tempo, não podem ser deixados de lado porque uma das suposições do trabalho é que esses são fatores decisivos no momento de conexão entre o público e o som.

Essa pesquisa tem como corpus a música eletrônica de pista ou música eletrônica dançante, principalmente a *house music* e suas descendentes musicais, em específico o *techno*. As questões iniciais que ajudaram a nortear a pesquisa foram: Quem foi responsável pela colocação do som no mercado? Quem foi responsável pela sua massificação?

## 2.2 Contextualização

Em 1948, Alemanha e Inglaterra já estavam produzindo sonoridades eletrônicas nos movimentos da *Musique Concrete* e da Música Clássica. A sociedade europeia já caminhava em direção das produções eletrônicas que serviram de referência para a criação estadunidense do *techno*, principalmente. Foram experimentos vanguardistas de compositores clássicos que utilizavam equipamentos eletrônicos como o curioso theremin, instrumento musical que é controlado sem contato do músico com o objeto.

A década de 1960 foi marcada pelas músicas que utilizavam sintetizadores, que também foram um importante passo para o desenvolvimento da música eletrônica dançante. Pode-se citar como exemplo produções de grande alcance mundial como os *Beatles* em *Strawberry Fields Forever*, *Pink Floyd*, *The Silver Tapes* e o movimento

*Jazz Fusion* - uma parte do movimento do *jazz* onde houveram tantas intersecções com outros estilos, principalmente o *funk* e o *rock*, que acabou ganhando o nome de *jazz fusion*.

Já nos anos 1970, ainda na Alemanha, surgiu o movimento *Krautrock*, que também pode ser compreendido como *electro-psy-prog-rock*, uma boa forma de resumir as combinações do estilo. Nascido pós-segunda guerra mundial, o movimento carregou a identidade industrial da cultura alemã, com muitos sons de máquinas. De acordo com o site *musicmap*, "*Krautrock* é um dos gêneros mais influentes, fazendo a ponte entre o rock e o dance<sup>3</sup>". Podemos citar como exemplo do movimento a banda *Kraftwerk*, sucesso absoluto na cultura alemã e referência fundamental para a criação do *techno*, alguns anos depois.

Na década de 1980 surgiram as bandas *Depeche Mode*, *Pet Shop Boys*, *New Order* e *Nine Inch Nails*, seguidos pelo estilo musical *electro* em 1982, que é classificado pelo *musicmap* como uma união do *hip-hop* com o *krautrock*. Um importante nome do movimento *electro* foi Afrika Baambata, que, segundo o *musicmap*, usou o *electro* para conquistar o público branco do *new wave* e o público preto do *hip-hop*. O estilo viveu um ápice eletrônico-dançante nos anos 2000 com o nome de "*eletroclash*", mas decaiu com o ápice da *house* e da música eletrônica dançante ou música eletrônica de pista, também conhecida como *dance music*. Atualmente o som é entendido como **música eletrônica** no *mainstream*. Esse é um breve histórico do desenvolvimento de uma das cenas que foi referência para o *techno* e também uma contextualização da difusão da música eletrônica dançante.

Se reposicionarmos nosso ponto de referência para os Estados Unidos teremos o seguinte marco inicial: 1870 com as *spiritual songs* dos pretos. Eram canções usadas

---

<sup>3</sup> <https://musicmap.info/> (acesso 6/10/19 às 17h29)

para enganar os colonizadores e escravistas e passar mensagens ocultas, com intuito de auxiliar povos escravizados fugitivos a achar o esconderijo dos abolicionistas.

Em 1880 nasceu o *Gospel*, importante gênero musical preto. Eram passadas mensagens de esperança e fé, expressão artística que a população se apegava para trazer leveza ao difícil dia-a-dia do preto estadunidense no século 19. Inclusive a *house music* tem muitas referências do *Gospel*, já que a *Disco*, inicialmente, trouxe vocais com mensagens da música *gospel*. O estilo também foi um passo fundamental para a criação do *R&B*, - e aqui não falamos do *R&B* produzido e finalizado pela indústria pop dos tempos atuais, mas sim do *rhythm and blues* original. De acordo com o site *musicmap*, este caracterizava-se por produções sonoras que eram entendidas como músicas não apropriadas para a “decência branca”. A proposta inicial do gênero continha poucos elementos, deixando o foco da apresentação para a personalidade e performance dos cantores.

O *Rhythm and Blues* foi referência para diversos estilos que transformaram a produção musical preta. Dele nasceram o *Chicago* e *Detroit Soul* - mesmas terras que no futuro produziram a *house* e o *techno* -, o *Memphis Southern Soul*, o *Early Funk* e *P-Funk* - que mais tarde serviu de referência para o *electro* -, o *Doo Wop* e o *Philly Soul*, entre os anos 1951 a 1965.

E finalmente, do *Philly Soul* chegamos na *Disco*. Para falar de música eletrônica dançante, precisamos falar da *disco*. Ela nasceu em 1972, com influências principalmente do *soul* e *R&B*. O ápice comercial veio principalmente após o sucesso do filme “Embalos de Sábado à Noite” (1977), onde John Travolta transita pelo universo *disco*. Em resposta à ascensão da música preta, gay e feminina, em 1979 surgiu um movimento apadrinhado pela cena de rock branco estadunidense, mais especificamente pelo DJ de rádio Steve Dahl. A campanha “*disco sucks*” promoveu a queima de diversos vinis de *disco*, e, não por acaso, diversos vinis de música preta, *R&B* e *soul*, artistas como Anita Ward, de “*Ring My Bell*” - música que alcançou

número um no *music chart* estadunidense, no Reino Unido e no Canadá, em 1979 - . O trabalho "Traços da pós-modernidade: o discurso dos DJs na cena *techno* de Brasília" contextualiza o momento de nascimento da *disco*:

Essa música traz consigo a febre das discotecas – boates ou clubs – nos Estados Unidos. Foi a primeira vez que a música eletrônica esteve envolvida num contexto de choque de idéias: o público da *disco* era composto, em sua grande maioria, por pessoas rejeitadas pela sociedade. Eram negros, gays e mulheres que trabalhavam. A resposta à novidade foi o preconceito. (MATOS, 2005, p.8)

O documentário *Pump Up The Volume* (2001) produzido pelo Channel 4 do Reino Unido faz um levantamento do início da *house music* nos Estados Unidos. No documentário, Vince Lawrence, produtor estadunidense de música eletrônica conhecido como criador da primeira *track* de *house music*, "*On and on*", conta como foi ver de perto o movimento *disco sucks*:

(...) Era mais para implodir discos de artistas negros do que destruir a disco. Estranha coincidência, eu estava na *Usher*, comprando o meu primeiro sintetizador na época. O que eu notei nos portões, foi que as pessoas traziam discos. Alguns deles eram de *disco*, e eu até achava bons. Alguns deles eram apenas discos de música *black*, não eram *disco*. Eram apenas *R&B*. Eu não deveria levar isso em consideração, para entender a real intenção daquelas pessoas. Eu sei que ninguém levou discos do *Metallica* por engano. Talvez traziam Marvin Gaye, que não era *disco*, e foi aceito e acabou sendo implodido junto com Donna Summer e Anita Ward. Então, o sentimento foi de racismo para mim. " (Pump Up The Volume, 2001, 09h48).



<https://www.musicorigins.org/wp-content/uploads/2018/11/Disco-sucks-color.jpg>. Acesso 6/10/19 às 19h01.

O destrutivo movimento *disco sucks* foi suficiente para enviar as produções, DJs e toda a cena que gerava postos de trabalho com a *disco* de volta para o *underground*. DJ do revolucionário programa de rádio *Hot Mix 5* - onde pela primeira vez tocava-se na rádio mixagens assim como os DJs faziam na noite -, Steve Smokin' Silz conta qual foi o impacto para quem estava trabalhando com a *disco*:

Steve (Dahl) "queimou" o mercado da *dance music*. Na época era incrível o número de músicas lançadas, e a popularização da *disco*. De repente tivemos esse retrocesso. Tínhamos emprego no *club* de sua preferência, com casa cheia, fazendo uma boa grana, e de repente não se conseguia mais tocar em lugar nenhum. (Pump Up The Volume, 2001, 11h04).

Passado o movimento *disco* - e as inúmeras perdas musicais que a campanha *disco sucks* deixou - os DJs usaram da criatividade para que conseguissem construir sets que fizessem o público dançar, levando em consideração a limitação de vinis disponíveis no mercado. Esse é o momento em que nasceu a *house music*. Desde o uso de vinis duplicados - onde cada *deck* era usado para repetição, corte, *break* ou

*loop* analógico de um trecho específico que havia sido planejado pelo DJ - ou de discos *acapella* com combinação de *bass* de outra música, ou de edição das fitas de rolo, tudo era válido. O céu era o limite. O momento transformador foi quando os DJs usaram a bateria eletrônica para criar graves mais potentes, unindo-os à vocais típicos da *disco*. No documentário *Pump Up The Volume*, o DJ e produtor estadunidense de *house* Joe Smooth comenta: "Todos perceberam: vou tentar criar minhas próprias batidas e ritmos para compensar a falta de música" (2001, 20h03).

Nessa mesma época o *club The Warehouse* abriu e levou para Chicago a atmosfera da cena gay de *Nova York*. Frankie Knuckles era residente do *club* e é conhecido como o pai da *house music*. O DJ construiu *sets* que faziam as pessoas dançarem a noite toda, na combinação perfeita da estética *disco* com o *bass* da *house*. Definir com exatidão o momento de nascimento da *house music* é muito complicado, mas dados mostram que a definição de *house music* na época remetia ao som que Frankie Knuckles tocava no *Warehouse*. O DJ Chip E trabalhava na loja de discos *Imports*, em Chicago, e conta como foi esse momento:

Se você fosse DJ em Chicago e quisesse comprar os melhores discos, havia apenas um lugar para ir, e era a *Imports*. As pessoas procuravam as músicas do *Warehouse*, e nós classificávamos como "tocada no *Warehouse*" e coisas do tipo. Eventualmente, diminuimos para, (*house music*), (...). Então começamos a escrever nos selos "*house music*", até que as pessoas começaram a perguntar: cadê as novas da *house music*?, encurtando para as músicas que tocavam no *Warehouse*. (*Pump Up The Volume*, 2001, 14h52).

Já o *techno* foi criado pelos artistas Derrick May, Juan Atkins, Eddie Fowlkes e Kevin Saunderson - há controvérsias sobre a participação ou não de Kevin Saunderson - em berço preto localizado em *Detroit*, nos anos 80. O estilo nasceu, então, numa cidade-indústria abandonada e quebrada economicamente, com uma população 80% preta e com o movimento dos direitos civis como uma das principais pautas.

O conceito inicial do *techno* era de uma sociedade futurista utópica-distópica onde a raça não importava. O estilo nasceu pelas mãos de quatro artistas pretos, mas com referências do *electro pop* europeu como *Kraftwerk*, *Depeche Mode*, *New Order* e *Gary Numan*, que é considerado pelos pretos como o som mais branco dos brancos (ALBIEZ, 2005). Segundo Albiez (2005), o *techno* "ainda não foi amplamente reconhecido como música afro-americana potencialmente radical em sua terra natal"<sup>4</sup>. Mas o som achou lar na Europa, especialmente na Inglaterra, e vem ganhando cada vez mais força com o passar dos anos.

Para contextualização, trago o *International Music Summit*, ou *IMS Business Report*, que faz estudos anuais sobre a indústria da música eletrônica há 10 anos. No último relatório disponível, de 2019, a música eletrônica aparece como o terceiro gênero mais escutado, com público equivalente a 1.5 bilhão de pessoas consumindo dance/eletrônica. No estudo o *techno* aparece como o gênero mais escutado, em segundo lugar o *tech-house* e em terceiro a *house music*. O relatório ainda traz um dado muito interessante: dos 5 DJs que mais tocaram nos circuitos de festivais de música eletrônica, dois primeiros lugares pertencem às DJs Nina Kraviz e Amelie Lens. A DJ Nina Kraviz tocou aproximadamente duas vezes mais em comparação com a banda de rock The Killers, que foi a mais tocada em circuito de festivais do seu gênero.

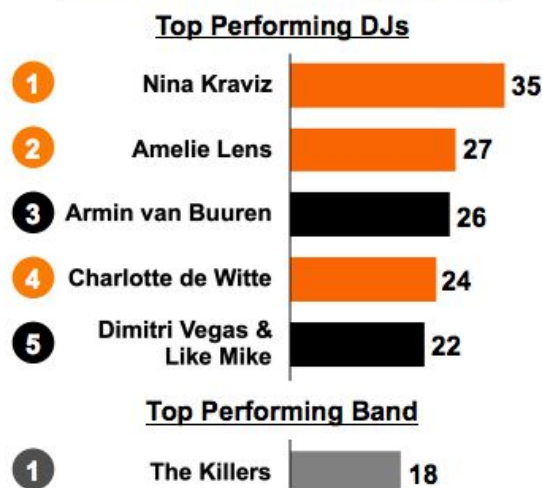
---

<sup>4</sup> tradução livre.

## Festivals

### Female Techno DJs dominated the festival circuit in 2018; Nina Kraviz played 2x as many as the leading band

#### Number of Festivals Played (2018)



- Nina Kraviz played 35 different festivals in 2018 according to Festicket
- This made her the top performing DJ, and meant she played nearly twice as many festivals as the top performing band The Killers
- Amelie Lens ranked 2<sup>nd</sup> with 27 festivals played – a huge rise from just 4 in 2017
- Charlotte de Witte also made the top 5 at #4 with 24 festivals played in 2018



Source: Festicket 'Festival Heroes'

IMS Business Report 2019 by Kevin Watson

10

fonte:

<https://www.internationalmusicsummit.com/wp-content/uploads/2019/05/IMS-Business-Report-2019-vFinal.pdf>. Acesso em 27/10/2019.

Atualmente, o estilo é visto como música branca europeia, apesar de vir de berço preto. Existem algumas questões a serem refletidas com a intenção de compreender por que a comunidade preta não se identificou com produções artísticas que, na perspectiva desta, diferem dos princípios da arte negra popular que, baseados na era *soul*, falam da rua, da igreja e do positividade, da união. O movimento preto precisou se unir para resistir política e socialmente e, em teoria, essa é a razão para a produção artística de grande alcance e importância para a comunidade girar em torno dos temas anteriormente enumerados.

Acontece que tamanho cuidado, preciosismo e protecionismo com a arte produzida pelos pretos provoca a discussão de temas como: a polarização entre brancos e



pretos que não deixou de existir, o receio da hibridização significar a perda da identidade negra (existe uma fragilidade histórica e cultural afrodiáspórica), as próprias noções de identidade dos pretos perante a sociedade, à criatividade, às limitações que foram impostas (por brancos e pelos próprios pretos) e, afinal, suscita-nos uma reflexão sobre a produção artística preta que se volta para as condições pós-escravidão dos afro-americanos e a irrecuperabilidade do lar.

### 3. Problema de pesquisa

Como o *techno* e a *house music* realocaram a produção musical negra nos Estados Unidos entre as décadas de 1980 aos anos 2000?

### 4. Estado da questão

A música eletrônica é um movimento relativamente novo e, por isso, estudos estão surgindo aos poucos. Muito se diz a respeito, principalmente pelo crescente acesso ao *mainstream*<sup>5</sup> que vem alcançando nos últimos anos, mas ainda se estuda pouco. Principalmente no Brasil. Menos ainda quando falamos de comunidade preta.

Atualmente, o discurso predominante dentro da cena de música eletrônica mundial é de que é uma música “sem raça”, “um som universal”, às vezes dita como música “despolitizada”, numa manifestação *millennial* de emancipação das questões políticas e complexas do mundo moderno. Mas alguns autores trazem à reflexão o processo de embranquecimento da música eletrônica que, após ser taxada como “música de

---

<sup>5</sup> *Mainstream* é entendida como a música comercial. É a música que toca nos rádios, nas telenovelas, nos comerciais publicitários etc. É a música de fácil acesso, muitas vezes também é “chiclete”, a música que fica na cabeça o dia inteiro. É entendida também como uma música “mastigada”, onde a percepção e compreensão da música são fáceis e rápidas.

branco” em seu berço estadunidense, não demorou muito para achar lar na Europa e de lá, partir para o mundo.

O autor Kembrew McLeod exemplifica como o estilo *jungle* passa por um processo de embranquecimento em função do potencial comercial: “À medida que o *jungle* se tornou menos associado à “negritude”, ele assumiu diferentes nomes de subgênero - como “*drum 'n' bass*”, um nome menos específico da identidade e mais universal.” (MCLEOD, 2001, p. 72). O mesmo acontece quando o *techno* foi lançado na Europa, mais especificamente, na Inglaterra, para cumprir a mesma função em relação ao estilo fadado à morte, o *acid house*. Contextualizando, o movimento do *acid house* - que pode ser compreendido como a versão europeia da *house music* - explodiu nos anos 1980 e chegou a reunir milhares de jovens em grandes descampados na beira das estradas do Reino Unido como a M27, que ficou marcada na história da música eletrônica. Além da novidade da música extremamente dançante e ácida, chegaram também as drogas, como o ecstasy. A substância altera o estado de consciência para um modo mais leve e relaxado, permitindo que os jovens passassem várias horas dançando ao som da *house music*. Ela altera também a percepção sonora, trazendo mais atenção para a música.

O movimento do *acid house* foi transformador para toda a juventude do Reino Unido; diversos relatos<sup>6</sup> mostraram que jovens que antes saíam de casa para brigar, algum tempo depois, estavam nas festas de *acid house* dançando e celebrando a vida. Mas tamanha movimentação não poderia passar despercebida: alvo de jornais sensacionalistas e um governo conservador, o movimento do *acid house* foi massacrado pela sociedade inglesa. Rapidamente, o movimento ficou conhecido como espaço para uso de drogas e, a partir daí, é obrigado a voltar para o *underground*.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Documentário Pump Up The Volume, 2001, produzido pela Channel 4 do Reino Unido.

<sup>7</sup> Underground é entendido como o antônimo de mainstream. É a produção musical que acontece longe dos holofotes, muitas vezes sendo entendida como a produção conceitual da música. Não

Assim sendo, a explicação de que o *techno* migrou para a Inglaterra para substituir o *acid* (sendo o próprio *acid house* um movimento muito característico da *house* de Chicago, que se desenvolveu até chegar em um som cada vez mais próximo do *post punk* inglês), —e que carrega uma identidade híbrida e não pertencente a lugar nenhum deve ser discutida. O ato de mudar nomes de gênero pode ser visto como “um ato de ressignificar a “alteridade” do nome original, para dar um significado menos associado com a negritude e é rearticulado como um universal, música global.” (MCLEOD, 2001, p. 71)

Como podemos observar, existe um movimento comum entre os estilos descendentes da *house music*: o som nasceu em berço preto, foi exportado para Inglaterra ou Alemanha, por lá trocou de nome - ou não - e ganhou uma identidade “universal”. Mas alguns autores discordam e acham essa conclusão muito reducionista. Sean Albez afirma que:

Precisamos olhar com mais cuidado. Os argumentos de que o *techno* criou novas identidades híbridas é muito recente. A recepção fria dada ao *techno* pelo público negro e branco norte americano deve ser levada em conta. O conceitualismo futurista teórico do *techno* não pode escapar da experiência vivida pelos afro-americanos dos Estados Unidos ou de seus pioneiros. É claramente um produto de um momento pós-soul peculiar ao pós-industrial do final do século XX. (ALBIEZ, p. 149, 2005).

Estando de acordo com a linha de pensamento de Sean Albez, acredito que o desafio aqui é conseguir enxergar a complexidade da problemática. Afinal, diversos acontecimentos impactaram o processo de embranquecimento da música eletrônica dançante. A autora Lúcia Santaella nos traz uma reflexão interessante quando discorre sobre a busca pelo entendimento dos processos que nos cercam; devemos procurar respostas completas que tenham elasticidade o suficiente para cobrir as mais

---

necessariamente tem objetivos comerciais e, muitas vezes, exatamente por isso é underground - é a arte em seu formato mais puro.

diversas fractalidades do processo de apropriação e embranquecimento das produções culturais pretas do pós-soul.

Porque sabemos que há uma imprecisão congênita em tudo que dizemos, nossos esforços, tanto de observação empírica quanto de clareza intelectual, devem se redobrar se pretendemos trazer alguma contribuição para a compreensão menos superficial da complexidade que nos rodeia. (SANTAELLA, 2003, p. 26)

As questões que gostaria de levantar refletem sobre a produção se originar em berço preto, e, principalmente, sobre como o ambiente em que ela foi criada a influenciou. A *house music* nasceu da resistência e resiliência de grupos minoritários, rejeitados nos espaços hegemônicos da sociedade estadunidense. Já o *techno* nasceu do desejo distópico por uma sociedade livre e igualitária, na qual a raça não é um fator decisório ou impeditivo para que todos recebam tratamento humanizado. Esse tipo de conceituação veio de Juan Atkins, Eddie Fowlkes, Derrick May e Kevin Saunderson, homens que viveram o racismo e suas dificuldades diariamente, inseridos na realidade de Detroit, a cidade-indústria quebrada economicamente. Como a arte que é produto desse ambiente poderia “não ter raça”? Como a sua produção poderia se desatrelar da realidade vivida pelos afro-americanos nos Estados Unidos da América?

## 5. Hipóteses

Acredito que a pesquisa resultará em baixo impacto da *house* na realocação da música preta, por diversos fatores. A *house* e o *techno* surgem paralelamente ao *hip-hop*, que é um marco na produção musical mundial. Além disso, acredito que existam expectativas da comunidade preta estadunidense para que a produção artística seja diretamente politizada, falando da existência do preto frente à uma sociedade que viveu o separatismo de Jim Crow. Em consequência, a comunidade não se identifica com a produção moderna, que é taxada de “som de branco”.

Devemos considerar também que a sociedade europeia, mais especificamente a alemã e inglesa já consumiam produções como Kraftwerk, os movimentos do *krautrock* e do *post punk*, as bandas Depeche Mode e Pink Floyd; logo, estavam mais familiarizadas com sonoridades parecidas - para recepção calorosa da música eletrônica de pista.

Além disso, a indústria musical estadunidense já havia vivido uma quebra com o movimento preto dançante, mais especificamente com a *disco*: altos investimentos foram feitos, mas o movimento foi massacrado pela campanha *disco sucks*, que levou ao fechamento de gravadoras de *dance*. Além disso, no momento de surgimento da *house*, a indústria estava focada no *hip-hop*, não na música eletrônica.

## 6. Justificativa

A música eletrônica é espaço dos pretos e gays, excluídos, desajustados e *outsiders*. Mas então, o que aconteceu nesse percurso para que hoje a indústria de música eletrônica seja majoritariamente branca? Quem está monetizando esse som que nasceu em berço preto? Por que os pretos em geral não se identificam nem reconhecem o *techno* e a *house music* como música preta? Existem traços do movimento preto que limitam a produção e conexão da sociedade preta com a arte preta? Quais são os traços do movimento pós-*soul* que podemos identificar no *techno* e na *house*? Qual é a reflexão que tentam trazer? É possível considerarmos a existência de uma produção musical eletrônica dançante apolitizada?

A comunidade preta lida com diversas fragilidades do ponto de vista histórico; nosso passado foi arrancado de nós. Ainda colhemos diversos frutos de uma existência que nos foi impedida. As atrocidades do período escravocrata e os traumas vividos pelos afro-descendentes ainda estão alcançando a luz. Cabe a nós e as próximas gerações

prestarmos atenção e criticarmos, analisarmos e entendermos de onde vem e não deixar que nos limitem.

Acredito que a produção artística preta possa ter sido prejudicada por questões existentes no movimento preto, somado a outros fatores que entram nesse caldeirão como o racismo estrutural, a indústria cultural hegemônica e a apropriação cultural que monetiza produções que originalmente pertencem a grupos marginalizados e que continuam esquecidas no passado.

Logo, a resposta da sociedade estadunidense que viveu o separatismo de Jim Crow não poderia ser diferente: nota-se a necessidade de diferir e cuidar das produções que são definitivamente pretas, separando o “joio do trigo”, - como o movimento do *hip-hop* ilustrou, mesmo com artistas brancos como Eminem - que ganha muito dinheiro com a indústria -, mas é criticado; temos também como exemplo o estilo musical *trap*, que recebe críticas por ser entendido, em parte, como o descendente embranquecido, apolitizado e *millennial* do *hip-hop*. A separação é clara: música branca de um lado e a preta do outro. Nesse movimento, o som moderno do *techno* e da *house* caem num limbo onde são rapidamente definidos como branco. Juan Atkins, um dos criadores do *techno*, disse em uma entrevista que “negros afro-americanos sofreram lavagem cerebral por tantos anos que, quando surge uma mudança, ainda agimos como se estivéssemos acorrentados...” (ATKINS, 2001, p. 16)

A fragilidade histórica e cultural dos afro-descendentes pode criar intransigências intelectuais limitantes, as mesmas que têm deixado a *house music* e o *techno* escapem e têm permitido que brancos europeus tenham o crédito - e pagamento - por sua produção. Devemos valorizar e nos orgulhar das nossas produções artísticas. A *house* e o *techno* revolucionaram a música e hoje fazem parte do *hall* dos principais estilos musicais em ascensão mundial.

## 7. Objetivos

### 7.1 Geral

Ter uma primeira compreensão do impacto da *house music* e do *techno* na disseminação e realocação da produção artística preta nos Estados Unidos entre os anos de 1980 aos 2000.

### 7.2 Específicos

- Por intermédio de leituras e documentários, entender o impacto da *house music* e do *techno* na comunidade preta estadunidense.
- Estudar o processo de embranquecimento da *house music* e do *techno*.
- Com auxílio de produções acadêmicas, entender as características do movimento pós-*soul*.
- Compreender o impacto dos movimentos essencialistas e antiessencialistas na disseminação da *house music* e do *techno* nos Estados Unidos.
- Alcançar uma primeira noção do impacto da indústria cultural estadunidense na disseminação do *techno* e da *house* nos Estados Unidos.

## 8. Metodologia

O caminho metodológico deste trabalho foi construído a partir da pesquisa empírica qualitativa, bibliográfica e conceitual. Além das publicações acadêmicas (artigos e livros) que referenciam esta investigação, foram selecionadas e utilizadas como fontes filmes, documentários e, principalmente, muita música. Busquei referências em livros, documentários, filmes e artigos que falavam sobre a teoria do pós-*soul*, questionavam a existência do pós-pós-*soul*, ainda também sobre a pós-modernidade, a identidade do preto, artigos sobre a expressão do preto por meio do *R&B*, *blues*, *soul*, *hip-hop*, *techno* e da *house music* além de textos que falavam sobre a pesquisa cultural preta pela música. Uma das propostas de método de trabalho desta investigação foi construir uma cartografia da música eletrônica de pista, chegando até as produções

híbridas da *house music* e do *techno*, ainda levando em consideração outros sons que surgem em paralelo.

O documentário *Pump Up The Volume* (2001), produzido pelo Channel 4 do Reino Unido trouxe a história da música eletrônica de pista, iniciando-se na *disco*. O foco do trabalho é a *house music*, mas este passa por diversos gêneros descendentes da *house*, inclusive o *techno*. O documentário conta ainda com entrevistas de *clubbers*, produtores musicais e culturais, sócios de gravadoras e de *clubs* e artistas que fizeram parte das cenas que foram construídas a partir da música. Desde os criadores das primeiras *tracks* de *house* e *techno*, como Vince Lawrence - criador da track *On and On* (1984) - e Marshall Jefferson, - que trouxe visibilidade midiática para a *house music*, com a criação de *Move Your Body* (1987) ("*Gotta have house music all night long / It's gonna set you free*") -, até frequentadores das noites de Chicago, Nova Iorque e Detroit como Screamin' Rachel Cain, *habituée* do *club Warehouse* e atual proprietária da *Trax Records* - o "berço de origem da *house*" - de acordo com o site da empresa. Larry Sherman, proprietário da *Trax Records* na época de nascimento da *house*, conta em entrevista para o documentário como foi o processo de compra das músicas, prensagem e venda dos vinis de *house*.

As produções de *Um Maluco no Pedaco* (1990) e *Hair* (1979) foram utilizadas para contextualização da produção midiática racial e de contracultura da época. Já a série fictícia *The Get Down* (2016) e o documentário *Hip-Hop Evolution* trouxeram um panorama da cena do *hip-hop* estadunidense, movimento que aconteceu em paralelo à música eletrônica - e que nos trouxe diversos aspectos para análise, comparação e outras indagações para pesquisas futuras. *Pose* (2018), *RuPaul Drag Race* (2009) e *Paris Is Burning* (1991) mostram como a cena *disco* e *house* foram, inicialmente, intimamente conectadas com a cena *queer*.

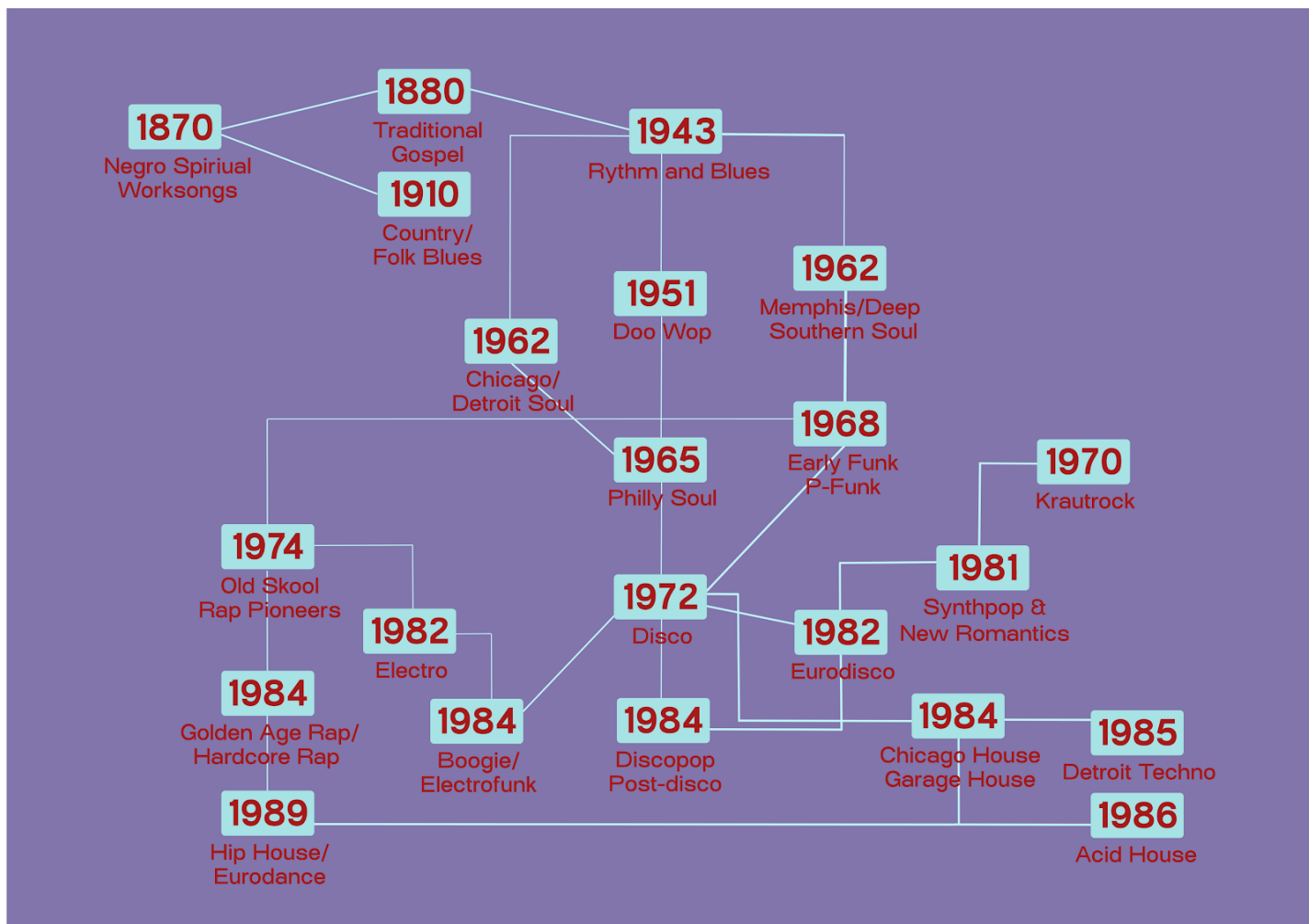
Ainda foi feita uma revisão de duas premiações da indústria da música estadunidense, a *Billboard* entre os anos de 1990 a 1997 e *MTV Awards*, entre 1984 a 2018. Na lista,



aparecem músicas *soul* e *disco*, mas nenhuma *house* ou *techno*. Além disso, as classificações de música eletrônica nas premiações são genéricas: encaixam-se sobre o guarda-chuva da “*dance music*” ou “*eletronica*”. Nota-se um caso, no Billboard Hot 100 de 1971, da música *Family Affair* - *Sly & The Family Stone* ser classificada como *dance/eletronica*, mas a banda ser classificada como funk/rock. A intenção do levantamento era descobrir se a produção seria branca ou preta, caso a *house* ou o *techno* aparecessem na lista.

Richard Crawford (1986) nos trouxe algumas questões sobre a pesquisa da música preta: existem trabalhos que focam na experiência afrodiáspórica, com metodologias qualitativas e políticas que falam também da forma cruel que a indústria cultural estadunidense usou a produção preta para o seu lucro e “ilumina as circunstâncias humanas que levaram os músicos afro-americanos a alcançar um poder expressivo extraordinário.” (p. 5). O autor cita também pesquisas que não deixam de contextualizar a experiência afro-americana estadunidense, mas focam na teoria musical para entender quais foram as conquistas das produções pretas. Ao final do artigo, o autor recomenda que as produções acadêmicas sobre música preta consigam unir as duas vertentes para alcançar uma pesquisa mais rica. O exercício do trabalho foi tentar chegar ao meio termo, trazendo problematizações a respeito da indústria da música, o processo de embranquecimento e, ao mesmo tempo, foi uma tentativa de compreensão das condições sociais, políticas e raciais que levaram a população preta à produção da *house music* e do *techno*.

O método de trabalho escolhido foi a produção de um mapa rizomático da música eletrônica dançante. As pesquisas foram feitas em sites, documentários, livros e artigos científicos para auxiliar a compreensão das origens das principais referências da música eletrônica de pista.



No mapa acima estão relacionadas as vertentes da música eletrônica dançante que são relevantes para a pesquisa e seus respectivos pontos de partida tanto da Europa, quanto dos Estados Unidos. O mapa foi construído de acordo com o recorte da pesquisa, trazendo suporte visual para as híbridas ramificações das origens da música eletrônica. Essa etapa do trabalho foi importante pois auxiliou a compreensão temporal do surgimento dos gêneros musicais. Notou-se também os momentos de mescla de estilos, por exemplo, quando o movimento do *hip-hop* (1974, *Old Skool Rap Pioneers*) está relacionado ao surgimento do *electro*. Outra observação curiosa foi a velocidade que os gêneros se desenvolveram: a *disco* surgiu em 1972 e, até o final dos anos 1980 surgiram a *eurodisco* (1984), o *discopop/postdisco* (1984), *chicago* e

*garage house* (1984), *boogie/electrofunk* (1984), *detroit techno* (1985) e *acid house* (1986), de acordo com o recorte da pesquisa.

## 9. Quadro referencial teórico

### 9.1 A diáspora preta

A diáspora fala sobre movimentos geopolíticos de populações. De acordo com Gilroy (2001), o conceito da diáspora nasceu como consequência dos movimentos transnacionais da organização Black Power durante a Guerra Fria. Seguindo a linha de raciocínio do autor, acredito que conceito utilizado aqui é baliza fundamental para adentrarmos os estudos da produção musical preta:

Os mecanismos culturais e políticos não podem ser compreendidos sem que se atente para o tempo da migração forçada e para o ritmo quebrado no qual artistas e ativistas deixam regimes assassinos para trás e encontram asilo político em outro lugar. (GILROY, 2001, p. 21).

Ao falar de produção musical preta inevitavelmente falamos de uma produção afrodiaspórica. Entende-se que existe uma conexão transnacional entre as produções musicais pretas da diáspora, que refletem temas inevitáveis da vivência do preto frente à nossa história. A diáspora viveu os sentimentos de perda do lar, não pertencimento à terra e à cultura que fomos inseridos e a inevitável hibridização das produções. Ela também funciona como uma conexão desterritorializada que pode essencializar as formas de ser preto, com trocas culturais transnacionais. A diáspora é importante porque devolve ao preto o sentimento de pertencimento, auto-estima, valor criativo e de união de uma nação desprendida do território. A solidariedade devolvida pelo movimento da diáspora é construtiva não só da saúde mental da população, mas também de organizações sociais que têm impacto na política e no dia-a-dia dos pretos. Gilroy explica:

(Os movimentos afrodiaspóricos) sugerem um modo diferente de ser, entre as formas de agenciamento micro-político exercitado nas culturas e movimentos de resistência e de transformação e outros processos políticos que são visíveis em escala maior. Juntas, sua pluralidade, regionalidade e ligação transversal promovem algo mais que uma condição adiada de lamentação social diante das rupturas do exílio, da perda, da brutalidade, do stress e da separação forçada. Elas iluminam um clima mais indeterminado, e alguns diriam, mais modernista, no qual a alienação natal e o estranhamento cultural são capazes de conferir criatividade e de gerar prazer, assim como de acabar com a ansiedade em relação a coerência da raça ou da nação e a estabilidade de uma imaginária base étnica. (GILROY, 2001, p. 19)

O projeto da diáspora parte do princípio que já perdemos muito do nosso passado. A intenção não é resumida a lamúria e o sofrimento. Aqui existe o esforço para utilizar as vias de comunicação entre os pretos da diáspora africana e “mais recentemente até a sincronizar significativos elementos de suas vidas culturais e sociais. Esta versão da diáspora é distinta, porque ela enxerga a relação como algo mais do que uma via de mão única.” (GILROY, 2001, p. 20). É uma nova experiência da negritude pós-movimentos pelos direitos civis.

## **9.2 O viés político da produção da diáspora**

A música fez parte da formação de base da cultura da diáspora. Ela esteve presente como forma de resistência, como restauração da fé, protesto e denúncia das diversas vivências do preto, entre tantas outras. As canções *Spirituals* podem ser entendidas como o início da tradição musical na diáspora: elas foram importantes vias de comunicação e fortalecimento dos pretos escravizados dos Estados Unidos. Devemos nos atentar ao fato de que a escrita e a leitura eram privilégios que andaram distantes dos escravizados no país. Gilroy (2001) discorre sobre a importância da música e da oralidade para a resistência dos povos pretos, um hábito cultural que se mantém presente, mas se reinventa com o passar das gerações. O autor traz uma avaliação

interessante sobre a produção musical se tornar mais importante do que a textualidade na comunidade preta:

O topos de indizibilidade produzido a partir das experiências dos escravos com o terror racial e reiteradamente representado em avaliações feitas no século XIX sobre a música escrava tem outras importantes implicações. Ele pode ser utilizado para contestar as concepções privilegiadas tanto da língua como da literatura enquanto formas dominantes de consciência humana. (GILROY, 2001, p. 160)

No texto, Gilroy utiliza a produção musical para análise da diáspora, partindo do pressuposto que esta é parte fundamental da cultura preta. Estou de acordo com o autor quando entende-se a música como campo rico para investigação da cosmovisão da comunidade preta; para compreender a forma que a negritude foi enxergada, como são tratadas as dores, as textualidades e a formação da cultura preta.

Examinar o lugar da música no mundo do Atlântico Negro significa observar a autocompreensão articulada pelos músicos que a têm produzido, o uso simbólico que lhe é dado por outros artistas e escritores negros e as relações sociais que têm produzido e reproduzido a cultura expressiva única, na qual a música constitui um elemento central e mesmo fundamental. (GILROY, 2001, p. 161)

No livro *“Just My Soul Responding”*, o autor Brian Ward (1998) fala sobre a expressão artística de culturas: “As culturas populares de grupos oprimidos geralmente contêm dentro de si - explícita ou implicitamente - uma crítica do sistema pelo qual esses grupos são oprimidos, constituindo, assim, um modo de resistência psicológica à sua situação.” (p. 3). Daqui levanto o questionamento: é possível considerarmos uma produção artística apolitizada, levando em consideração que a *house* e o *techno* nascem em culturas oprimidas? Utilizando a produção de Ward, Gilroy, David, Abreu e Ashe como balizamento, tendo a acreditar que não. Apesar do discurso político não ser explícito como em outras vertentes musicais pretas - como por exemplo o *hip-hop* - pode-se observar uma dimensão política e rebelde inseparável da *house* e do *techno*. “O futurismo na música negra tem a ver com uma experiência alienada,

desenraizada, descentralizada, mas positiva; é um despertar para a irrecuperabilidade do lar.” (JONKER, 2002, p. 8). Aqui, encaro as produções do *techno* e da *house* como a expressão pós-movimentos pelos direitos civis da comunidade negra.

Seguindo na análise da produção musical preta como forma política de resistência e rebeldia, a autora Rietveld (2011) classifica a *house music* como a vingança da *disco*: ela afirma que essa é a versão *underground*, mais dançante e com mais elementos eletrônicos, que também aparece como lar para as minorias. A *house music* - e todas as descendentes eletrônicas de pista que vêm em sequência - são vistas como formas de resistência da *disco*.

A música *house* pode ser percebida como um arquivo musical fluido, operando entre a mediação da produção musical gravada e a memória cultural vivida. Nesse processo, a estética fragmentada da *disco* (*underground*) de uma comunidade marginalizada capacitada, sem dúvida estabelecida pela primeira vez na versão americana de racismo, homofobia e divisão econômica, é reformulada. (RIETVELD, 2011, p. 2).

No artigo “*Post Soul Futurama: African American cultural politics and early Detroit Techno*”, Sean Albiez (2003) dialoga com as reflexões do autor Kodwo Eshun (1998), sobre o conceito de negritude embutido no *techno*, nos iluminando o viés político que é inseparável da produção do *techno*:

(A dimensão racial) (...) é informada por um desejo progressivo de ir além da “negritude” essencializada. Mas este é um ato político que encoraja a expressão cultural negra a se libertar do que pode ser considerado como as limitações conservadoras e auto-impostas e as limitações musicais bem guardadas do *hip-hop* e *R&B*. O processo de deslocamento étnico é central para o *techno*, mas o que está em jogo nessa transformação das identidades musicais negras? (ALBIEZ, 2003, p. 143).

### 9.3 O pós-soul

Para falarmos sobre *house*, *techno* e cultura preta precisamos entender melhor o movimento pós-*soul*. De acordo com Ashe (2007), o pós-*soul* caracteriza-se por uma arte produzida por afro-americanos que ou nasceram ou vieram da década pós-movimentos dos direitos civis. Mas aí encontramos uma problemática: segundo o autor, ter nascido ou crescido em uma geração pós-movimentos pelos direitos civis torna essa arte passível de se enquadrar no pós-*soul*, mas não significa que ela o seja. O desafio é delimitar onde o movimento pós-*soul* começa e quais são as características do mesmo, porque o pós-*soul* é uma expressão da liberdade artística preta - logo, o movimento não se limita, não é delimitado, não existe espaço que ele não possa ser - mas, ao mesmo tempo, essa característica também o prejudica. O autor questiona: como um observador pode identificar o movimento se não existem linhas gerais a serem seguidas?

Dizia-se que (o pós-*soul*) abarcava, entre outras coisas, a irreverência, a lucratividade, uma visão elástica da arte "negra", ideias de integração e nacionalismo, um iene pela tradição (ou pelo menos o vestuário) e as perguntas habituais sobre quem nós somos e onde é a nossa casa. (JONES, 1997, p. 134).

O ponto central do movimento pós-*soul* que gostaria de trazer para o trabalho é que pode ser uma produção que se distancia das ditas fronteiras da produção artística preta. A discussão presente é um questionamento a respeito da existência de alguns pré-requisitos para que a população preta identifique produções artísticas como produções pretas. Um desses pré-requisitos seria essa produção falar da rua ou da igreja, da violência, racismo e da realidade preta estadunidense. Nas produções pós-*soul*, em teoria, existia um distanciamento dessas questões, onde não necessariamente são citadas e também não existe preocupação com tal. O ponto de virada é que os artistas do pós-*soul* são de uma geração que cresceu no pós-movimentos pelos direitos civis, alguns sendo descendentes de mães brancas e pais pretos - ou o contrário -, alguns sendo descendentes dos integrantes dos

Panteras Negras, outros inseridos numa realidade distante do que é comumente entendido como a realidade do preto, principalmente na classe média. “A atual geração de artistas negros é o cruzamento de referências estéticas como ninguém está falando ainda”. (TATE, 1998, p. 207). Em resumo, acontece aqui uma hibridização da ideia do “ser preto”. Significa também questionamentos novos por ser “branco demais para os pretos, preto demais para os brancos”, e, afinal e em repetição dos questionamentos de movimentos anteriores, o exercício para tentar compreender onde é o nosso lar - que é a questão central para toda produção afrodiaspórica. “Em todos os lugares, a “rua” é considerada a base e a garantia de toda a realidade, uma lógica compulsória explicando toda a música negra, convenientemente misturando o surrealismo antissocial como realismo social. Aqui o som é descolado de tais obrigações, até que escapa a toda responsabilidade social, acentuando assim seu princípio de irrealidade.” (ESHUN, 1998, p.4)

Agora, algumas questões devem ser levadas em consideração quando adentrarmos a análise do movimento *pós-soul*: nas produções musicais anteriores ao movimento pelos direitos civis, a produção preta estava falando de liberdade física. “A principal diferença entre o Movimento dos Direitos Civis e anterior e a era pós-movimento dos direitos civis é a relação dos artistas negros com a ideia de liberdade.” (ASHE, 2007, p.4). Estava falando da dignidade do preto, da necessidade de ser tratado como um ser humano. Já nas produções *pós-soul*, pós-movimento pelos direitos civis, a situação é outra: estamos falando de diversos artistas pretos que também são brancos; estamos falando da necessidade de liberdade artística, porque a arte flui como um rio segue seu fluxo: ela vaza de nós. Não devemos limitar as nossas expressões. Estamos falando de frutos da miscigenação inseridos numa sociedade dicotômica onde muito se resume a “coisa de preto” ou “coisa de branco”. “Como resultado, os artistas negros de hoje, que cresceram nesta era nebulosa, pós-movimento dos direitos civis, de liberdade às vezes real, algumas vezes imaginada, estão explorando a negritude de dentro de contextos marcadamente



diferente de seus antepassados”. (ASHE, 2007, p. 619). Mas como se inserir nesse lugar onde se é preto demais pra branquitude e branco demais para a negritude?

Segundo Albiez (2005), o *techno* faz parte da expressão “pós-soul” da música preta:

Se o *techno* é música afro-americana que lança seus olhos e ouvidos em outro lugar que não o gueto urbano, a igreja e a rua para inspiração criativa, favorecendo o futurismo sonoro alienígena branco europeu, então essa música é indiscutivelmente “pós-soul” e aparentemente ocupa uma esfera cultural removida das “músicas” populares negras do *gospel* e do *blues*. (ALBIEZ, 2001, p.1).

Assim sendo, considero a *house* e o *techno* como uma vertente da produção musical preta pós-soul, que busca suas referências no futurismo europeu. Um som removido da cultura negra. De acordo com Jonker (2002), isso ocorre por meio da “tecnologia secreta dos pretos”, a utilização da ficção científica para produzir a arte da diáspora preta - a irrecuperabilidade do lar -. Tal movimento é comumente visto como o “embranquecimento” da produção preta por se basear na ficção científica, na tecnologia, no futurismo e não no movimento, na comunidade e na realidade preta. “Esperava-se que músicos negros “olhassem para dentro”, para falar da cultura afro-americana em vez de entreter a modernidade “branca” ou o intelectualismo pós-humano deslocado da ficção científica.” (ALBIEZ, 2001, p. 9). O autor continua:

O *techno* era uma música que aparentemente tentou se deslocar e se desterritorializar, ao olhar para a música eletrônica europeia, para novas formas e novas tecnologias musicais e para teoria política futurista ocidental. No entanto, o *techno* não foi uma rejeição à herança afro-americana, mas uma tentativa de se envolver e considerar os “significados completos da identidade negra”, em uma América pós-industrial, pós-moderna e pós-soul. (ALBIEZ, 2001, p. 12)

E, de acordo com Jonker (2002), o *techno* é a expressão do não-pertencimento à lugar nenhum, da vivência do preto de classe média inserido em Detroit. Na década de 1980 a cidade se encontrava quebrada economicamente e esvaziada

emocionalmente, além de ter sido o ícone da tecnologia capitalista dos anos 1970 e 1980 por ter sido sede de grandes fábricas de carros. Não demorou muito pra cidade se encontrar em uma realidade onde 80% da sua população era negra.

Como uma verdadeira paisagem cyberpunk, Motor City foi entropia realizada; um lugar que tem sido chamado de "primeira cidade do terceiro mundo da América". Essa transição foi refletida nos códigos de máquina gerados pela cena *techno* jovem. (JONKER, 2002, p. 7)

Além disso, nos anos 1980 os pretos se apropriaram das ferramentas tecnológicas dos brancos e as subverteram para produção musical. Eshun fala que "(as músicas tecnológicas) se formam até se tornarem dispositivos para perfurar as novas experiências sensoriais, endoscópios para ampliar os novos estados mentais que a Música das Máquinas está induzindo." (ESHUN, 1998).

Mais especificamente, a tecnologia secreta negra está desmembrando a tecnologia branca e não a repondo adequadamente. A tecnologia secreta negra está encontrando a vida secreta de equipamentos de alta fidelidade como o Technics SL1200. A tecnologia secreta negra está descobrindo o uso indevido do Roland TB303, uma máquina originalmente destinada a ajudar os guitarristas do rock a praticar sobre linhas de baixo sintetizadas, mas ajustadas para criar o *acid house* e todas as suas variações subseqüentes. A tecnologia secreta negra é George Clinton que se propõe a encontrar uma "psicodelia da mesa de mixagem". Ou Lee Perry confessando que seu estúdio havia se tornado um "cérebro pulsante e imprevisível". "Era como uma nave espacial. Você podia ouvir o espaço nos trilhos." (JONKER, 2002, p. 6)

Eshun fala da relação humana com a tecnologia e a produção artística, os receios que as inovações tecnológicas trazem para estudiosos e uma avaliação sobre o que a tecnologia desperta em nós:

Onde críticos da cybercultura ainda se reúnem, 99,9% deles irão lamentar a desincorporação do humano pela tecnologia. Mas as máquinas não o distanciam de suas emoções, na verdade, muito pelo contrário. As máquinas de som fazem você se sentir mais intensamente, ao longo de uma faixa mais ampla de espectros do que nunca no século XX. Sonicamente falando, a era pós-humana não é de

desincorporação, mas o inverso exato: é uma hiperreincorporação. (ESHUN, 1998, p.4).

Assim, observamos que o *techno* - e, naturalmente, o movimento pós-*soul* - é uma produção afrodiaspórica protestante do sistema limitante em que os pretos foram inseridos como consequência da retirada violenta do nosso continente de origem, arrancando sentidos culturais, sociais e políticos. Os teóricos essencialistas negam o *techno* como produção preta por receio do hibridismo que é fruto da experiência pós-moderna pós-movimentos dos direitos civis. Jonker (2002, p.9) afirma: "Eu nunca experimentei a perda de alguma pureza de experiência como uma perda real. Experiências híbridas e culturas imersivas não rastreiam a propriedade ou o lar, mas fornecem mais espaço para a imaginação respirar".

#### **9.4 Reflexões sobre as teorias do essencialismo e antiessencialismo cultural**

Existe um ponto que é central para análise do processo de embranquecimento da música eletrônica: a baixa receptividade e presença da comunidade preta na cena de *house* e *techno* estadunidenses. Os dois gêneros musicais são produzidos por artistas pretos e inicialmente os *clubs* de *house* estavam lotados de homens negros, segundo relato da *habituée* do *The Warehouse*, Screamin' Rachel Crain: "(...) Era uma mistura de corpos (o *club*). Me lembro que eram todos pretos... homens pretos. Havia poucas mulheres, não muitas. Mas era um lugar bem cool, e me fazia sentir em casa." (Pump Up The Volume, 2001, 14h03). Mas o *techno* já sentia dificuldades na sua cidade natal. Albiez (2005) explora essa questão:

Nas observações de Atkins et al. sobre a resposta local e internacional ao *techno* nesse período inicial, há uma referência contínua a temas e conflitos raciais - por exemplo, no desinteresse dos frequentadores de *clubs* brancos de Detroit na música underground negra, a segregação de classes na cena dos *clubs* negros e a recepção entusiástica do *techno* por músicos e públicos predominantemente brancos na Europa. (ALBIEZ, 2005, p. 132).

Uma das teorias que explica a baixa receptividade da comunidade preta estadunidense está no cerne dos estudos do essencialismo cultural. A teoria do essencialismo da cultura preta, segundo Gilroy (2001) é a “busca por um atalho em direção à unidade”. O autor destaca que o essencialismo é fruto dos movimentos nacionalistas, que são comuns a diversas culturas. Ele se manifesta com uma busca pela pureza, inclusive a musical, e é compreensível que a música seja um ponto delicado para a comunidade preta, dada a importância que esta tem para a diáspora. A impossibilidade de aceitação de produções híbridas - que rapidamente são denominadas “músicas de branco” - exclui a chance da negritude se identificar com o *techno*. O curioso é o fato de que o *techno* é uma rebeldia contra esse essencialismo dicotômico, sendo essa uma importante marca também do movimento pós-*soul*. Ao mesmo tempo, a complexidade da questão racial não é esquecida. “Em resposta, (o *techno*) produz uma percepção positiva voltada para o futuro. Expectativa - desatada do passado, a imaginação é libertada.” (ALBIEZ, 2005, p. 138). Gilroy (2001) discorre sobre os perigos do essencialismo: “estas duvidosas aquisições tornaram os negros não apenas contingentemente similares, mas permanentemente e irredutivelmente os mesmos.” (2001, p. 18). De acordo com o autor, a representatividade da negritude foi ficando cada vez mais escassa, principalmente depois que as “lutas anti-coloniais na África pararam de representar o papel central que tinham durante a Guerra Fria” (2001, p. 23). A imagem da negritude mais comum tornou-se o modo estadunidense de ser preto, o que reforça o movimento essencialista - onde o *hip-hop* é, declaradamente, o “som de preto” - e que também pode afastar a comunidade preta das produções do *techno* e da *house music*. O autor ainda desenvolve uma crítica às características de produções estadunidenses centradas em si somente, sem preocupação, crítica ou impacto real sobre a África e toda a diáspora existentes no ocidente. Ele discorre:

Com algumas nobres exceções, as explicações críticas da dinâmica da subordinação e da resistência negra têm sido obstinadamente monoculturais, nacionais e etnocêntricas. Isso empobrece a história cultural negra moderna, pois as estruturas transnacionais que trouxeram à existência o mundo do Atlântico negro também se

desenvolveram e agora articulam suas múltiplas formas em um sistema de comunicações globais constituído por fluxos. Este deslocamento fundamental da cultura negra é particularmente importante na história recente da música negra que, produzida a partir da escravidão racial que possibilitou a moderna civilização ocidental, agora domina suas culturas populares.(GILROY, 2001, p. 170)

O texto de Albiez mostra que alguns autores consideram o *techno* uma expressão antiessencialista da cultura preta. O movimento antiessencialista tem a perspectiva de afastamento de questões complexas como temas raciais, políticos e culturais. São contrários à homogeneização da população e das formas de ser preto. Gilroy discorre: “Esse pluralismo de noções é enganoso, seu desagrado com as questões incômodas de classe e de poder torna o cálculo político arriscado, se não impossível”. (2001, p. 206). Sean Albiez discorre sobre a expressão afrodiáspórica - de desterritorialização - pós-*soul* presente no discurso do *techno* e demonstra como o gênero não fala de uma negação da negritude ou um embranquecimento da negritude, apesar de se situar distante de paradigmas essencialistas de parte da comunidade negra.

O *techno* era uma música que aparentemente tentou se deslocar e se desterritorializar, ao olhar para a música eletrônica europeia, para novas formas e novas tecnologias musicais e para teoria política futurista ocidental. No entanto, o *techno* não foi uma rejeição à herança afro-americana, mas uma tentativa de se envolver e considerar os significados completos da identidade negra, em uma América pós industrial, pós moderna e pós soul. (ALBIEZ, 2005, p. 12)

Dessa forma, entendo que o movimento de identificação da comunidade preta com o *house* e o *techno* foi prejudicado por vieses essencialistas. Ainda de acordo com a linha de pensamento de Gilroy, entendo que a música eletrônica de pista se localize no meio do caminho da problemática essencialista e antiessencialista; uma nova imagem do preto é produzida quando criamos produções híbridas, com referências europeias e futuristas que fogem das regras essencialistas da negritude; ao mesmo tempo, não existe um afastamento de questões políticas e raciais, bem pelo contrário: como poderia uma expressão musical que nasce no cerne de complexas questões raciais se afastar do discurso da diáspora africana? A autora Martha Abreu destaca, à

luz da teoria de Du Bois e Coelho Netto, a importância da musicalidade política para integração dos pretos na sociedade afrodiáspórica:

Ambos os autores, por mais que tenham evidenciado as transformações que o exílio e a escravidão impingiram aos africanos, estabeleceram elos de continuidade entre a África e a América e perceberam como as disputas em torno da memória e do esquecimento da África no campo cultural e musical seriam fundamentais para a integração dos libertos nas sociedades pós-escravidão e para construção do imaginário de suas nações. (ABREU, 2015, p. 185)

Ainda, estou de acordo com Gilroy quando diz que “diferenças dentro do coletivo em questão não podem ser indefinidamente reprimidas em prol de que se maximize as diferenças entre este grupo em particular e os outros.” (2001, p.17). Acredito que devemos nos abrir para as infinitas formas de experimentar a negritude, sem separações dicotômicas. O hibridismo cultural pode nos trazer resultados inesperados e transformadores, como o *techno* e a *house music*.

## 10. Considerações finais

Como discutimos previamente, a musicalidade está inserida no cerne dos estudos culturais da comunidade preta. Iniciar um estudo sobre o processo de embranquecimento da música eletrônica de pista se mostrou um verdadeiro desafio, pois tendo a me cercar de pesquisas que buscam atravessar a superficialidade do discurso em busca de respostas completas. Considero impossível falarmos de raça sem passar por questões geopolíticas e críticas ao sistema que estamos inseridos. Toda a construção deste foi baseada em sistemas escravocratas que são marcas na história da população preta; ao meu ver, são fatos indissociáveis quando vamos estudar produções artísticas desta comunidade. Estou de acordo com Lúcia Santaella (2003) quando diz que “é, de fato, uma espécie de teoria não-verbal e poética que artistas criam na sua aproximação sensível dos enigmas do real. Por isso, sou movida

pela convicção de que (...) temos que prestar atenção no que os artistas estão fazendo.” (p. 31). Acredito que estes são os mais sinceros espelhos da realidade que vivenciam.

Existem ainda alguns tópicos que precisamos levar em consideração ao adentrarmos a conclusão da primeira parte do estudo. A *house* e *techno* passam por recepções frias com o público estadunidense e em seguida chegam à terras europeias - mais especificamente, Alemanha e Reino Unido - e lá encontram o sucesso. Acredito que um dos fatores responsáveis pelo processo de embranquecimento da música eletrônica de pista foi o de ocupação do espaço disponível. Ao chegar na Europa, o processo de hibridização da música ganha força e pretos - em número menor - trabalharam ao lado de brancos para construção da cena e produções musicais.

Como foi dito anteriormente, a sociedade europeia já consumia sons futuristas como Kraftwerk e a *musique concrete*, logo, é de se esperar que estejam mais aptos para recepção calorosa do som futurista e dançante do *techno* e *house*. Além disso, os gêneros estadunidenses chegam à Europa como um movimento musical, não como um movimento racial. A característica subjetiva da negritude intrínseca ao *techno* e *house* se apresenta em formato diferente, dessa vez; ora, esta é a expressão afrodiáspórica pós-*soul*, pós-movimentos pelos direitos civis. Uma visão futurista da negritude. Também é de se esperar que ela se apresente de forma diferenciada.

Além disso, devemos levar em consideração a indústria de música estadunidense nessa conta: como vimos, esta já tinha passado por uma quebra com o movimento *disco*. Ainda existe o fator do movimento essencialista presente na sociedade estadunidense. Incapaz de alargar as percepções do que significa *ser preto*, a indústria investe no movimento do *hip-hop* no momento de nascimento e crescimento da música eletrônica de pista, e esta fica reservada, em maioria, à cultura europeia - onde, diga-se de passagem, nunca foi vivido o mainstream como na cultura estadunidense - e das diásporas.

Assim sendo, acredito que a *house* e o *techno* tiveram baixo impacto na realocação das produções musicais pretas dos Estados Unidos entre os anos de 1980 aos 2000. Como vimos após revisão bibliográfica, os gêneros têm impacto significativo na cultura europeia, não na estadunidense.

## 11. Bibliografia

### 11.1 Livros e artigos

ABREU, Martha. **O legado das canções escravas nos Estados Unidos e no Brasil: diálogos musicais no pós-abolição.** *Revista Brasileira de História*. Rio de Janeiro. Volume 35, nº 69, p 177-204. 2015. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882015000100177&lng=en&nrm=iso&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882015000100177&lng=en&nrm=iso&tlng=pt). Acesso em 7/11/2018.

ALBIEZ, Sean. **Post Soul Futurama: African American Cultural Politics and Early Detroit Techno.** University of Plymouth. *European Journal of American Culture*, volume 24 nº 2. 2005. 22 p.

ANGELOU, Maya. **Eu sei porque o pássaro canta na gaiola.** Estados Unidos: Random House, 1969. 262 p.

ASHE, Betram. **Theorizing Post Soul Aesthetic: An Introduction.** *African American Review* 41, nº 4. 2007, p. 602-23. Disponível em <https://scholarship.richmond.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1091&context=english-faculty-publications>. Acesso em 20/11/2018.



DAVID, Marlo. **Afrofuturism and Post-Soul Possibility in Black Popular Music**. Florida. African American Review. Volume 41, nº 4. The Johns Hopkins University Press. p. 695-706. 2007. Disponível em [https://www.academia.edu/20440249/Afrofuturism\\_and\\_Post-Soul\\_Possibility\\_in\\_Black\\_Popular\\_Music](https://www.academia.edu/20440249/Afrofuturism_and_Post-Soul_Possibility_in_Black_Popular_Music). Acesso 17/11/2018.

ESHUN, Kodwo. **Further Considerations on Afrofuturism**. The New Centennial Review, Michigan. Volume 3, nº 2, p. 287-302. 2003. Disponível em [https://www.kit.ntnu.no/sites/www.kit.ntnu.no/files/KodwoEshun\\_Afrofuturism\\_0.pdf](https://www.kit.ntnu.no/sites/www.kit.ntnu.no/files/KodwoEshun_Afrofuturism_0.pdf). Acesso em 8/8/2019.

ESHUN, Kodwo. **More Brilliant Than The Sun**. Londres. Quartet Books. 1998. 215 p.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: Modernidade e Dupla Consciência**. São Paulo. Editora 34. 2001. 421 p.

JONKER, Julian. **Black Secret Technology** (The Whitney On The Moon Dub). **Chimurenga**. Segundo volume. 2002. 10 p. África do Sul. Disponível em: [http://ctheory.net/ctheory\\_wp/black-secret-technology-the-whitey-on-the-moon-dub/](http://ctheory.net/ctheory_wp/black-secret-technology-the-whitey-on-the-moon-dub/). Acesso em 7/11/2018.

MATOS, Hélio. **Traços da Pós-Modernidade: Os discursos dos DJs na Cena de Techno de Brasília**. 2005. 60 p. Monografia. UniCeub. Brasília. 2005.

MCLEOD, Kembrew. **Genres, Subgenres Sub-subgenres and more: Musical and Social Differentiation Within Electronic/Dance Music Communitities**. Journal of Popular Music Studies. Iowa. Volume 13. 2001. 59-75. Disponível em [https://ir.uiowa.edu/commstud\\_pubs/6/](https://ir.uiowa.edu/commstud_pubs/6/). Acesso em 7/11/2018.

PINHO, Osmund. Qual é a identidade do homem negro? **Democracia Viva**, Rio de Janeiro, v. 22, p.64-69, jul. 2004. Disponível em: [https://www.academia.edu/1420907/Qual\\_%C3%A9\\_a\\_identidade\\_do\\_homem\\_negro](https://www.academia.edu/1420907/Qual_%C3%A9_a_identidade_do_homem_negro). Acesso em: 5/11/2018.

RIETVELD, Hiellegonda. Disco's Revenge: House Music's Nomadic Memory. London South Bank University. **Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture**. Londres. Volume 2. 4-23. 2011. Disponível em [https://www.academia.edu/511360/Disco\\_s\\_Revenge\\_House\\_Music\\_s\\_Nomadic\\_Memory](https://www.academia.edu/511360/Disco_s_Revenge_House_Music_s_Nomadic_Memory). Acesso em 31/8/2019.

SANTAELLA, Lúcia. **Comunicação e pesquisa**. 1ª edição. São Paulo. Hacker Editores. 2002.

SANTAELLA, Lúcia. **Da cultura das mídias à cibercultura**: O advento do pós humano. Revista FAMECOS. Porto Alegre, nº 22, dezembro de 2003. P. 23-32.

WARD, Brian. **Just My Soul Responding**. Rythm and Blues, Black Consciousness and Race Relations. Reino Unido. UCL Press. 1998. 553 p.

## 11.2 Sites

**Billboard**. [Data desconhecida]. Disponível em: <https://www.billboard.com/archive/charts/1971/hot-100>

**Discogs**. [Data desconhecida]. Disponível em: <https://www.discogs.com/artist/1104-Marshall-Jefferson?query=move%20your%20body>. Acesso 9/2019.

**Discogs.** [Data desconhecida]. Disponível em: [https://www.discogs.com/pt\\_BR/artist/30602-Vince-Lawrence?query=on%20and%20on](https://www.discogs.com/pt_BR/artist/30602-Vince-Lawrence?query=on%20and%20on). Acesso 9/2019.

**MTV Video Music Awards.** [Data desconhecida]. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/MTV\\_Video\\_Music\\_Awards](https://pt.wikipedia.org/wiki/MTV_Video_Music_Awards)

Music Ishkur. **Ishkur's Guide to Electronic Music.** 2010. Disponível em <http://music.ishkur.com/>. Acesso 28/9/2019.

Music Map. **The Genealogy and History of Popular Music Genres from Origin till Present** (1870-2016). 2016. Disponível em <https://musicmap.info/>. Acesso 28/9/2019.

**Trax Records.** [Data desconhecida]. Disponível em: <http://traxrecords.net/>. Acesso 4/11/2019.

### 11.3 Documentários, filmes e séries

**Hair.** Estados Unidos: Michael Butler e Lester Persky. 1979. 61 min. Son., color. Legendado.

**Hip Hop Evolution.** Canadá: Hbo, 2016. Son., color. Legendado.

**Paris Is Burning.** Estados Unidos: Off White Productions. 1991.

**POSE.** Estados Unidos: Fx, 2018. Son., color. Legendado.

**Pump Up The Volume.** Reino Unido: Channel 4, 2001. 172 min., son., color. Legendado.

**Rupaul's Drag Race.** Estados Unidos: World of Wonder. 2009. Son., color. Legendado.

**The Get Down.** Estados Unidos: Sony. 2016. son., color. Legendado.

**Um Maluco no Pedaco.** Estados Unidos: Nbc, 1990. Son., color. Legendado.