***Siguen los pregones, la melancolia*: O álbum Mi Tierra (1993) de Gloria Estefan entre colaborações, ressentimento e cubanidades**

Igor Lemos Moreira[[1]](#footnote-1)

**Resumo**

Lançado em 1993, o álbum *Mi Tierra* marcou o retorno da cantora cubana exilada Gloria Estefan, ao segmento *Latin Pop Music*. O disco, produzido como uma forma de tributo as identidades cubanas no exílio, e por desdobramento a uma latinidade global, evocava (re)sentimentos, nostalgias, expectativas e esperanças da comunidade exilada cubana em Miami. Reunindo diversos artistas cubanos exilados renomados na indústria fonográfica, a exemplo de Arturo Sandoval, Cachao Lopez, Paquino Riveira e Jon Secada, *Mi Tierra*foi lançado no mesmo contexto em que as ondas do exílio cubano os Estados Unidos iniciavam uma nova fase. Marcada pela crise econômica pós-Queda da União Soviética, que levou a instalação do Período Especial Em Tempos De Paz, a população cubana descontente com os rumos do governo revolucionário passou a procurar vias alternativas a saída autorizada do país, sendo esse processo o impulsionador da crise dos balseiros instalada nos anos 1990. *Mi Tierra*, foi produzido e lançado nos Estados Unidos e globalmente no contexto de crise cubana em que, por um lado, a comunidade exilada percebia o momento como potencialidade para pressionar o governo revolucionário, mas que era atravessado por ressentimentos e nostalgias com uma promessa que país interrompida pela revolução. A presente comunicação analisa o álbum de Gloria Estefancomo possibilidade de reflexão sobre tal contexto, observando de que maneira sua composição, narrativa e circulação midiática representava projetos e sentimentos de grupos integrantes anticastristas que eram parte das comunidades exiladas. Inserido na interface entre História do Tempo Presente e Musicologia, ao problematizar os sentidos, significados e representações presentes em *Mi Tierra,*com ênfase em seu viés narrativo (NAPOLITANO, 2016; RICOEUR, 1994; OLIVEIRA, 2002), este trabalho explora *Mi Tierra* a partir de três aspectos principais: 1. O processo de colaboração entre artistas cubanos exilados que foi demando para sua composição, tornando o disco uma narrativa coletiva sobre o exílio cubano que manifesta, pela música, sentimentos de nostalgia e saudade; 2. O lugar do ressentimento com a Revolução presente nas narrativas; 3. A formulação de representações de identidades cubanas a partir do álbum e das divulgação midiática associada. Os três aspectos citados, possibilitaram pensar que o álbum ocupou um lugar central na construção de representações e na manifestação de sentimentos sobre o exílio cubano em um contexto de crise política e de novas ondas de deslocamentos.

**Palavras-chave**

Gloria Estefan, Mi Tierra, Cubanidades, História do Tempo Presente.

O início da década de 1990 foi um ponto de virada para a carreira da cantora cubana exilada Gloria Estefan. Após o acidente que quase deixou a artista paraplégica em março de 1990, uma série de processos passaram a ocorrer em sua trajetória artística. Em primeiro momento, houve o esforço para sua retomada aos palcos acompanhado pela imprensa, como *Billboard, The New York Times* e *The Miami Herald*, que conjecturavam sobre as formas de retorno*.* Os momentos após o acidente simbolizaram também a reafirmação de sua identidade artística enquanto cantora solo, tendo em vista que ainda em 1990 a artista lançou seu segundo disco individual, efetivando sua independência da banda *Miami Sound Machine.* O disco, intitulado *Into the Light,* retomava o perfil *pop* pelo qual a cantora já era reconhecida, mas ficou conhecido como um álbum catártico no qual o processo de readaptação pós-acidente foi tematizado em *singles* que marcaram a carreira de Gloria Estefan e a indústria fonográfica como *Coming out of the dark*.

Todavia a mudança mais significativa ocorreu após o lançamento do álbum, com a decisão de Gloria Estefan que produzir seu primeiro disco totalmente voltado a identidade cubana. Apesar de se identificar enquanto uma cantora cubana exilada desde o início da carreira, na década de 1970, inclusive integrando o movimento *Miami Sound,* até aquele contexto ela não havia lançado nenhum disco totalmente dedicado a questão, ou mesmo um álbum integralmente em espanhol, por exemplo. Esse foi um momento de tensão nas relações dentro da indústria fonográfica, como afirmou Thomas Mottola (2016) em seu livro de memórias, tendo em vista que a construção de um álbum *crossover,* mesmo entre artistas latinos/as, era um projeto que demandava preparo, experimentações e sempre despertava receio nas gravadoras. Inclusive, tal processo sempre foi manifestadamente controverso dentro da indústria fonográfica, independente de um artista ser mais conhecido por suas produções em língua inglesa ou hispânica, tendo em vista que, dadas as características de segmentação do mercado (HERNANDEZ, 2010), havia uma tendência a se reforçar a retórica de uma barreira rígida e de alto-risco que, se não fosse bem sucedido poderia encerrar contratos. Como destaca Mottola (2016), que foi a primeira pessoa dentro da *Epic Records* consultada sobre o projeto*,* a proposta de um disco em espanhol tematizado pela identidade cubana, apesar das dificuldades envolvidas, foi manifestada pela artista como um anseio pessoal e por influência do contexto vivido pela comunidade cubana.

A década de 1990 é identificada pela historiografia como um momento de crise política, econômica e social nomeado “Período Especial em Tempos de Paz” (CHOMSKY, 2015). Dado o fim do bloco socialista, Cuba adentrou em um momento de tensões em função da perda de seu principal parceiro econômico no plano internacional, sentindo mais a força dos bloqueios e embargos estadunidenses. Tais impactos se estenderam desde a falta de combustíveis até mercadorias básicas para manutenção da vida cotidiana, levando, por exemplo, o país a adquirir centenas de bicicletas para sua população na tentativa de evitar levantes pela falta de transporte (GOTT, 2006) e a criação de “cotas” para bens de consumo básico, em especial alimentos. Além das crises econômicas que impactaram socialmente Cuba, o “Período Especial em Tempos de Paz” foi marcado pelo processo de dolarização, uma tentativa do governo revolucionário em tentar adquirir dólares estadunidenses tendo em visto o valor global da moeda, que não eram permitidos de circular internamente no país.

Foi nesse contexto, em especial, que se iniciou uma nova fase nas ondas de diáspora cubana para fora de Cuba, sendo majoritariamente os Estados Unidos o local de destino. Esse processo, marcado especialmente pela decisão do exilio por pessoas escolarizadas, mulheres e famílias inteiras (CHOMSKY, 2015), levou a uma instabilidade populacional e administrativa que culminou, por exemplo, na crise dos balseiros nas quais centenas de cubanos/as se lançavam ao mar em embarcações artesanais na tentativa de chegar à costa da Florida. Tal crise, influenciada especialmente pela reformulação do *Cuban Adjustment Act,* em 1996, no qual se adotou a política “pés secos, pés molhados”, colocou novamente o exílio cubano para os EUA no centro dos debates diplomáticos e mobilizou sobremaneira a comunidade cubana vivendo na Florida, com destaque a Miami, que não somente passaram a se manifestar sobre o caso e a intensificar as campanhas de incentivo aos cubanos/as deixarem a ilha caribenha, mas voltaram a discutir a identidade cubana, reafirmando uma forma de essência supostamente verdadeira salvaguardada pela geração do “exílio dourado” (BUSTAMANTE, 2021). Tais debates, engajaram a comunidade exilada em sua quase totalidade, sendo que personalidades públicas, em especial artistas, iniciaram processos de manifestações sobre as identidades cubanas desde o *Ballet,* através de figura de Alberto Allonso, até a música latina com Gloria Estefan.

O contexto vivido/experienciado foi um dos principais determinantes para a decisão de Gloria Estefan compor seu primeiro disco totalmente em espanhol, e dedicado ao país no qual nasceu em 1957, mas que viveu poucos anos de sua vida tendo em vista que deixou-o em 1960. O álbum, que veio a ser intitulado *Mi Tierra,* foi lançado em 1993, sendo composto e trabalhado ao longo de aproximadamente dois anos que envolveram desde as negociações com a gravadora para autorização e liberação da verba até a reunião de diversos artistas na tentativa de construir um disco cujo a sonoridade fosse supostamente a mais “cubana” possível. Figuras como Arturo Sandoval, Cachao Lopez, Paquino Riveira e Jon Secada foram convidados a integrar a equipe de composição e mixagem, o que resultou em doze faixas que mobilizavam ritmos, temáticas e compunham narrativas nostálgicas sobre o país. Essa composição coletiva visava constituir um disco que representasse um canto de “saudade”, um álbum de nostalgia, de uma terra imaginada por uma comunidade emocional em resposta ao contexto vivido. Desta forma, *Mi Tierra* ecoa o contexto de crise do “Período Especial em Tempos de Paz”, assim como, em camadas mais profundas, narrativas anteriores resultantes da ruptura gerada pela Revolução Cubana e influenciadas pelo anticastrismo, sendo aqui considerado como um disco coletivo que está, apesar de seu viés *pop* e comercial, diretamente envolvido nos debates da cultura política daquele momento.

Nesta breve comunicação pretendo apresentar algumas análises em desenvolvimento a respeito do disco *Mi Tierra,* inserindo-o no campo da História do Tempo Presente. Visando sistematizar esta apresentação, de caráter introdutório e com resultados ainda em aprofundamento, o texto encontra-se estruturado em três eixos: a colaboração de artistas cubanos exilados na composição do álbum; A noção de ressentimento presente nas faixas que mencionam (in)diretamente a Revolução Cubana; Elementos que integram as representações de cubanidades presentes no álbum e sua recepção pela mídia especializada. A partir destes três eixos, pretendo demonstrar a relação estabelecida entre o álbum e seu contexto, como tem sido característico nas abordagens historiográficas da canção (NAPOLITANO, 2016), mas também o processo de elaboração de sentidos, sentimentos e sensibilidades ligadas ao exílio cubano envolvidos na construção de *Mi Tierra.*

**A composição de Mi Tierra, um disco para os/as cubanos/as no exílio**

Como identifica Sergio Molina (2017), desde a década de 1960 uma série de reformulações tecnológicas e de formato dos fonogramas levaram a constituição de práticas de composição definidas como “montagem”. A expansão de recursos como *samples,* a gravação multicanais e a possibilidade de circularidade de trechos pré-gravados de faixas entre diferentes regiões do mundo devida a aceleração da globalização intensificaram as possibilidade de colaboração entre diferentes sujeitos e diminuíram os tempos para que uma mesma faixa fosse criada. Se por um lado é possível identificar a ascensão de uma nova fase das práticas de reprodutibilidade técnica e de estandirzação dos gêneros musicais (ADORNO, 1986), esse mesmo período também gerou uma série de novas experimentações sonoras possibilitadas pelo uso de computadores. Neste processo, todavia, o uso de recursos tecnológicos nunca chegou a diminuir a participação efetiva de sujeitos no processo de composição e, em alguns casos, significou uma expansão do número de envolvidos em tais processos sendo *Mi Tierra,* composto no início dos anos 1990,um exemplo.

No contexto em que Gloria Estefan propôs a composição do disco *Mi Tierra,* a música *pop* e a canção latina caminhavam para caminhos particularmente distintos. No segmento *pop,* a década de 1990 foi marcada pelo lançamento de grupos como *Backstreet Boys* e *Spice Girls,* além de artistas como Beyoncé, Britney Spears e Amy Winehouse. Essa configuração, levou não somente ao estabelecimento do *pop* enquanto um dos principais braços da indústria fonográfica, processo que se inicia na década de 1980 (MOREIRA, 2019), mas também ao reforço de um perfil consolidado de composição que integrariam o gênero, além da adesão ao ambiente virtual como outro espaço de comunicação social possível. Tal perfil *pop,* com destaque a ideias de juventude, estava vinculado a um perfil performático que mobilizava grandes elaborações cénicas aliadas aos movimentos de juventude e rebeldia, também ecoava no segmento latino com personalidades como Shakira, Jennifer Lopez, Rick Martin, Thalia, Paula Rubio e Enrique Iglesias.

Por outro lado, esse processo não pode ser visto enquanto um todo homogêneo, ou enquanto uma caracterização coletiva. Ao mesmo tempo que o perfil *pop,* em especial com a aproximação aos recursos eletrônicos, se consolidava, a música *popular* latina se expandia a partir dos processos de hibridização com gêneros estadunidenses, a exemplo da música chicana (HERNANDEZ, 2010), com destaque ao Texas. Um exemplo deste processo foi a cantora Selena que apesar dos esforços em tentar se aproximar da figura de uma *diva* pop, seguia um perfil bastante “popular” em suas sonoridades, com a predominância das baladas, o uso do espanhol e a o destaque dado gêneros latinos como a *Cumbia.* As paradas músicas da *Billboard* demonstram a heterogeneidade mencionada pois as listagens que integravam a parte dedicada a *Latin Music*, registravam a frequente mistura entre gêneros mais midiáticos-comerciais e mais tradicionais-populares, indicando que por vezes o “*Latin”* estava muito mais vinculado ao intérprete. Ao mesmo tempo, era possível que uma mesma faixa, como ocorre recorrentemente com Gloria Estefan e Selena, integrasse as seções mais amplas da revista como a *Adult Contemporary* ou mesmo o *Hot 100 da Billboard* que, apesar de ser dedicado aos cosmopolitismo e ser liderado por formatos hegemônicos do mercado, não estava totalmente fechado aos ritmos latinos.

O cenário de 1990, desta forma, era bastante complexo, mas tornava possível que Gloria Estefan elaborasse um “experimentalismo sonoro” ao compor um novo disco. Tal empreendimento certamente foi um processo ao inverso de outros artistas que eram muito mais conhecidos no circuito latino (como Selena) e que tentaram se inserir no *mainstream pop*, mas também se manifestou como um marco na trajetória da própria artista. Gravado entre 1992 e 1993 nos estúdios da *Crescent Moon Studios*, localizada em Miami e de propriedade de Gloria e Emílio Estefan, *Mi Tierra* foi o primeiro grande projeto da cantora após seu acidente. Para compor as faixas, nomes importantes que tinham relação direta com as sonoridades cubanas foram convidados, como Estéfano, Juanito R. Marquez, Israel “Cachao” Lopez, Jon Secada, Rafael Fesso e Jorge Luis Piloto. Além disso, o casal Estefan atuou na composição de faixas e acompanhou todo o processo de concepção do disco que conta com 12 faixas. O grupo de músicos, em sua quase totalidade cubanos-exilados e homens, convidado para atuação na composição, atuou dentro do princípio da montagem, mas principalmente pela construção de um produto coletivo (HENNION, 1990) considerando que, apesar de cada faixa ter uma autoria creditada, todos/as colaborariam no construção de um projeto artístico coletivo ao disco, como ficava registrado nos agradecimentos de Gloria e Emílio Estefan no encarte do disco.

Algumas colaborações não foram inéditas ao longo da carreira de Gloria Estefan. A aproximação com Jon Secada, por exemplo, se iniciou anos antes quando o músico foi convidado a integrar o grupo de apoio (Backing Vocal) da cantora, ainda na época do *Miami Sound Machine.* Nesse mesmo contexto, é importante destacar, que o músico vinha se consolidando enquanto um artista solo, tendo lançado seu primeiro álbum, autointitulado, em 1992 com produção de Emílio Estefan, que apesar das sonoridades caribenhas seguia um estilo muito próximo da *Latin Music* no mesmo período. Outras figuras como Juanito Márquez eram reconhecidas pelas suas colaborações com outros artistas no segmento e foram convidados especialmente para trabalhar com os instrumentais como o violão e os timbales, sendo que no caso do filho do diretor de orquestra Juan Márquez Gómez, ele assinou sozinho as faixas “*¡Sí Señor!...*”*,* que veio a dar origem ao Ballet de Alberto Alonso, *Ayer* e *Montuno,* esta última uma canção dedicada ao gênero musical afro-cubano que usa ele como a base sonora. Perfil semelhante foi seguido por Jorge Luis Piloto que atuou na composição de canções para o disco, mas que no mesmo período era A&R da *Sony Music Latin*, indicando que houve seu envolvimento e apoio na gravadora para o que disco fosse lançado.

Além da atuação desse conjunto de músicos, indicados no encarte do disco e também no crédito das canções, um outro grupo de artistas esteve envolvido diretamente segundo os agradecimentos de Gloria e Emílio Estefan no álbum. Personalidades como Paquito D’Riveira, Luis Enrique, Paquito Hechavarria, Tito Puente, Arturo Sandoval e Nestor Torres são indicadas como colaboradores fundamentais, sem que fosse especificado de que forma atuaram. Outros músicos, como ex-integrantes da *Miami Sound Machine,* se juntaram a equipe a exemplo de Randy Barlo, Jorge Casas, Clay Ostwald e Mike Scoglione. A reunião deste vasto conjunto de artistas, alguns mais conhecidos e outros menos, indicava um esforço manifestado por Gloria Estefan em diversos momentos de um álbum que fosse ao mesmo tempo uma montagem, um recorte de fragmentos de uma suposta identidade cubana, mas que expressasse um projeto coletivo de colaboração.

A questão da cubanidade será explorada nos tópicos a seguir, sendo importante, antes disso, destacar o papel que a coletividade ocupou para que tal narrativa fosse construída. A existência de redes de circulação e colaboração é características de qualquer campo artístico (BOURDIEU, 1992), sendo o segmento musical um exemplo de tais teias de relação. O estabelecimento destas redes, mais que reafirmações no campo, pode ser entendido como um esforço por aproximar e complementar visões, projetos e elementos que constituem um projeto comum. No caso da comunidade cubana exilada, uma vasta bibliografia tem destacado este processo, sendo que recentemente Bustamante (2021) observou o papel de tais redes em sua heterogeneidade, ou seja, para além de uma criação de um discurso comum é importante observamos as divergências presentes em perspectivas distintas. Apesar das diferentes gerações de exilados/as que atuaram no disco, uma parte considerável era integrante da primeira geração que deixou Cuba após a revolução, sendo muitos destes jovens e/ou crianças na ocasião, e constituíram suas identificações cubanas a partir de uma outra territorialidade, da ruptura e da noção do entendimento de uma suposta essencialidade cubana que existiria entre si. Os convites e a equipe envolvida na composição do álbum demonstram um esforço de tentar trabalhar estas diferenciações através da arte, pensando que a aproximação e a interlocução possibilitariam complementar focos, brechas e/ou a falta de experiências individuais, como veio a relatar Gloria Estefan em entrevista (ESTEFAN; COBO, 2021). *Mi Tierra*, a partir desta interlocução, foi um movimento coletivo de composição, onde o próprio álbum e seu projeto foi entendido como fruto coletivo e no qual a voz/performance da cantora seria a representante de todo um segmento: os músicos exilados.

**Ressentimento e nostalgia em *Mi Tierra***

Além de agradecimentos a equipe envolvida, o encarte de *Mi Tierra* possui uma dedicatória aos país de Gloria e Emílio Estefan, sendo afirmado que “we dedicate this album for Always keeping our culture in our hearts. And to our Nayb, so that never forget his heritage. MAY THE TRADITION CONTINUE”. A mensagem dedicada a família reforçava uma ideia de “débito” e de papel social e político que as gerações de jovens exilados/as deveriam assumir ao manter uma suposta “verdadeira” identidade cubana no exílio após a saída do país. Segundo Bustamante (2021) e Abreu (2015) estes grupos, se percebiam como sujeitos prometidos, uma espécie de “verdadeiros cubanos/as” que não teriam traído a nação por uma revolução, e que um dia retornariam a sua terra. Tal geração, academicamente definida como “exílio dourado” pela forma como se projetavam, foi a mesma que apoiou e participou ativamente do Ataque a Baia dos Porcos de 1961, na qual o pai de Gloria Estefan foi participante e acabou preso e submetido a interrogatório pelo governo revolucionário. A menção aos familiares, visava retomar a ideia de uma “herança” dessa geração cujo os filhos desses exilados/as seriam detentores e responsáveis por transmitir a diante, inclusive essa era a intenção de mencionar o filho Nayb*.*

A noção de *Heritage* conecta as três gerações de cubanos/as exilados/as (avôs, pais e filhos) nos agradecimentos do encarte do disco. *Heritage*, em tradução literal, pode ser definida como “herança”, uma forma de “bem próprio”, que neste caso aponta para a ideia de uma cultura essencializada da qual estes grupos seriam detentores: a supostamente “verdadeira” cubanidade. Ao invocarem esse papel, os sujeitos se percebiam enquanto não apenas “autênticos”, mas vozes autorizadas e senhores/as do passado, presente e futuro de Cuba, mesmo que impossibilitados de retornar, sendo o mito do retorno parte das narrativas transmitidas de geração em geração. Como aponta Roniger (2011, p. 42), “para os exilados, a manutenção de uma identidade comum é uma condição *sine qua non* de sua existência, já que vacilam entre seu passado e um possível regresso a casa em seu presente no estrangeiro”, o que indicava não somente a nostalgia com um passado distante espacialmente, mas principalmente um compromisso social, cultural e político destes grupos. Mais que uma narrativa mítica ou saudosista, a noção de *Heritage*, atende indica uma ação ativa no presente, que visa um futuro pautado no ressentimento.

A noção de “*Heritage”,* que articula ressentimento e nostalgia, é o fio que articular as faixas e temáticas presentes no álbum *Mi Tierra.* Ao longo das doze faixas, o álbum que foi lançado em diversos formatos, possui uma estrutura que prioriza das baladas românticas e as canções populares urbanas, alternando os temas entre o amor, a saudade, o idioma, e a tradição. Apesar de Perez-Firmat (2011) afirmar que na produção de Gloria Estefan, assim como dos demais artistas cubanos exilados/as, é possível considerar que as faixas que se dedicam a relacionamentos amorosos tratam também da nostalgia de Cuba, o mesmo não pode ser entendido como uma totalidade pois cada fonograma deve ser analisado primeiramente isoladamente e depois inscrito ao disco e ao contexto. Todavia, no caso de *Mi Tierra* é possível identificar a influência destes sentimentos de nostalgia e ressentimento em canções como *Mi Buen Amor* e *Tu Ojos.* Apesar das temáticas diversas, verifica-se a estruturação as composições em dois blocos principais: 1. aquelas que narram sentimentos amorosos (geralmente com temáticas heteroafetivas); 2. aquela que tematizam a nostalgia e a suposta “herança” cubana dos grupos exilados. Nesta breve comunicação, nos concentraremos neste segundo conjunto.

As canções que tematizam diretamente a nostalgia ou o ressentimento com Cuba em *Mi Tierra* são *Mi Tierra*, *¡Sí Señor!...*, *Montuno*, *Hablemos el mismo idioma* e *Tradicíon*. Outras, a exemplo de *Con los años que me quedan* e *Volveras,* abordam essa temática de forma indireta e/ou metafórica, mas são faixas tematizadas pelo amor romântico. Em canções como *Mi Tierra* e *Hablemos el mismo idioma,* a questão da nostalgia causa pelo exílio aparece como um ponto de ruptura, mas também de unificação das populações exiladas, indicando um esforço por criar canções coletivas que expressavam a condição exílica, como defende Said (2003) sobre a maleabilidade do exílio. Tais canções, apesar de abordarem diretamente a questão cubana, possuem narrativas amplas que podem ser estendidas a outras localidades do Caribe, mesmo que usem ao longo de suas letras termos populares em Cuba como recurso de referenciação (RICOUER, 1994). Neste sentido, estas faixas possuem uma potencialidade de se expandir a outros grupos *latinx,* também nos Estados Unidos, intenção que certamente esteve presente nas intenções de composição. No caso de *Montuno* e *Tradicíon,* por exemplo, a questão cubana fica ainda mais explicita, com um canto elogioso e de exacerbação das já citadas noções de *Heritage* e de bens comuns coletivos, além da própria defesa de uma suposta autenticidade dos grupos cubanos no exílio, essa questão especialmente presente em *Tradicíon*.

A nostalgia, a partir de Huyssen (2014), pode ser definida como uma tripla condição: a saudade de um passado irrecuperável; um presente marcado pela incerteza; um desejo de futuro que não encontra caminhos de se concretizar. No caso das canções que tematizam a nostalgia de uma Cuba pré-revolução (referenciada como a autêntica por tais grupos), nas quais a questão do ressentimento está diretamente relacionada a tais narrativas, é possível perceber que a ideia foi ressaltar aspectos ligados a essa projeção, mas que indicavam o papel e a suposta responsabilidade dos/as exilados/as em salvaguardar a “essência” cubana. A salvaguarda da *Heritage,* passada de geração em geração pela memória coletiva, reforçava essa nostalgia de um país que existiria somente no imaginário e cujo a legitimação só é possível a partir deste e com a mobilização de referenciais como ritmos, terminologias e da posição incorporada as própria composição de “defesa” dessa postura. Neste sentido, as canções compostas falam de um país imaginário e defendido na diáspora como um compromisso de futuro, mas também uma herança de um passado que se faz extremamente presente e em disputa. Tal processo encontra-se diretamente envolvido a projeção de cubanidades.

**Cubanidades em *Mi Tierra:* algumas considerações finais**

Nas últimas décadas, a discussão sobre as identidades nacionais tem se expandido na historiografia, assim como nas artes e nas ciências humanas em geral, com particular interesse pelos processos de construção, elaboração e alteridade (HALL, 2003). Segundo tais debates, as identidades (em seu sentido plural) são fluidas, com dimensões coletivas e singulares, e contextuais que resultam de jogos de identificação que articulam experiências, expectativas e projetos (CANCLINI, 2015). Tal processo, demanda um esforço de romper com visões essencialistas e estáticas sobre as identidades, e entende que suas elaboração são resultados de auto-afirmações que dependem de fatores internos e externos circunscritos e diferentes contextos, sendo que para tal discussão, a construção de representações se torna central. Ao presentificar um objeto/uma narrativa ausente (RANCIÈRE, 2018), a construção de representações possibilita a constituição de uma identificação (seja de proximidade, afastamento, familiaridade, afastamento), ou seja, a representação se torna peça central da construção da identidade.

O debate sobre “cubanidade” situa-se justamente neste contexto. Não cabendo neste momento realizar uma revisão ampla do conceito, é importante ressaltar que *Cubanidade* é uma representação de uma identidade projetada sobre o “ser cubano” marcada por conflitos políticos, sociais e culturais que se intensificam após a revolução de 1959 (BUSTAMANTE, 2021). Todavia, interessa-nos particularmente compreender qual o entendimento sobre a identidade cubana presente em *Mi Tierra.* Resultado de um projeto político anticastrista, a ideia de um pertencimento a Cuba é elaborada no álbum a partir do reforço a visões, elementos e aspectos que indicavam ideias de “tradição”. Fosse em canções que diretamente falavam sobre a valorização da “tradição”, como *Tradicíon* que falava diretamente sobre as supostas tradições cubanas dos quais os/as exilados/as seriam guardiões, ou em faixas que recorriam a símbolos constitutivos dessa suposta “identidade cubana”, que remontava as projetos nacionais do início do século XX, como *Montuno* que trata do gênero musical urbano afro-cubano, as composições diretamente tratavam, falavam e legitimavam a ideia de “cubanidade”, ou de identidade cubana, defendida pelos artistas anticastristas nos Estados Unidos.

Do ponto de vista midiático, esses aspectos foram ressaltados pela revista *Billboard*, que na ocasião de lançamento identificava as faixas como “representantes” de uma “característica e predominante” identidade cubana. A crítica especializada, para além de significar as composições a partir de um olhar externo tendo em vista que apesar de ascendências ou descendências os críticos do periódico raramente eram *latinx*, atuou diretamente no reforço ao suposto “potencial” do disco, colaborando em reforçar uma ideia em que o disco era representante de uma supostamente essencialidade de cubanidade. Ao mesmo tempo, a atuação da mídia e os debates sobre *Mi Tierra,* etapa em atual levantamento e análise do âmbito dessa pesquisa em andamento, indica que revistas como a *Billboard* foram fundamentais para acompanhar a trajetória do disco e que por diversos meses o álbum seguiu no topo das paradas musicais dedicadas a música latina ou “tropical”, fenômeno singular nesse período. Tendo em vista a dimensão nostálgica e a ideia de uma defesa de uma suposta “cubanidade legitima” nas comunidades exiladas, acompanhar esse processo de cobertura em especial nos EUA indica que havia certo grau de concordância e a conversão de *Mi Tierra* em uma manifestação não somente artística e massificada, mas como símbolo político de reafirmação das identificações e de reforço desse projeto.

**Referências**

ABREU, Christina D. **Rhythms of Race:** Cuban Musicians and the Making of Latino New York City and Miami, 1940-1960. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2015.

ADORNO, Theodor W. Indústria Cultural. In: **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1986. p. 92-99.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte:** gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BUSTAMANTE, Michael J. **Cuban Memory Wars**: Retrospective Politics in Revolution and Exile. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2021.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**. 4. ed. 7 reimp. São Paulo: Edusp, 2015.

CHOMSKY, Aviva. **História da Revolução Cubana**. São Paulo: Veneta, 2015.

ESTEFAN, Gloria. Conga*.*COBO, Leia. **Decoding "Despacito:** An Oral History of Latin Music. Nova York: Vintage, 2021.

GOTT, Richard. **Cuba:**Uma História. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

HALL, Stuart. **Pensando a diáspora:** reflexões sobre a terra no exterior. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HENNION, Antoine. “The Production of Success: An Antimusicology of the Pop Song” In: FRITH, Simon; GOODWIN, Andrew (Org.). **On Record:** Rock, Pop, and the Written Word. New York: Pantheon Books, 1990.

HERNANDEZ, Deborah Pacini. **Oye como va!** Hybridity and Identity in Latino Popular Music. Philadephia, PA: Temple University Press, 2010.

HUYSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**: modernismo, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

MOREIRA, Igor Lemos.  **Half of my heart is in havana***:*Uma análise da trajetória da cantora cubana Camila Cabello (2012-2018). Dissertação (mestrado). Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação, Programa de Pós-graduação em História, Florianópolis, 2019.

MOTTOLA, Thomas. **A New America: How Music Reshaped the Culture and Future of a Nation and Redefined My Life.** Nova York: Celebra, 2016.

NAPOLITANO, Marcos.**História & música:**história cultural da música popular. 3. ed. rev. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

PÉREZ-FIRMANT, Gustavo. **Life on the Hyphen:** The Cuban-AmericanWay. Texas: University of Texas Press, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **Figuras da história.**São Paulo: Editora Unesp, 2018.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa (Tomo I).**Campinas, SP: Papirus, 1994.

RONIGER, Luis. Reflexões sobre o exílio como tema de investigação: avanços teóricos e desafios. QUADRAT, Samantha Viz (Org.). **Caminhos cruzados**: história e memória dos exílios latino-americanos no século XX. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011.

SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

1. Doutorando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da UDESC. *Visiting Scholar* na *University of Miami* (setembro de 2021-fevereiro de 2022). Bolsista CAPES-DS . E-mail: igorlemoreira@gmail.com [↑](#footnote-ref-1)