



**Quando a canção *pop* encontra o ballet: O ballet hispânico de “¡Si señor! ¡Es mi son!”
por Alberto Alonso e Randy Barceló**

Igor Lemos Moreira¹

Resumo

Na década de 1990, os dançarinos e coreográficos cubanos Alberto Alonso e Randy Barceló se juntaram para produzir um ballet baseado nas produções da cantora cubana exilada Gloria Estefan. Baseados no último disco lançado pela artista naquele contexto, *Mi Tierra* (1993), Alonso e Barceló construíram uma performance, denominada ballet hispânico, composta por cinco seções que usavam as canções da artista como inspiração. Os primeiros esboços de roteiro, coreografia e pranchas de desenhos do figurino, indicam que a montagem teria iniciado em 1994, quando o disco da cantora foi lançado, sendo que a performance do ballet teria ocorrido pela primeira vez no mesmo ano, sendo que o espetáculo intitulado *¡Si Señor! ¡Es Mi Son!*, título inspirado em fonograma de Gloria Estefan, foi um dos últimos trabalhos de Barceló em vida. Este artigo, de caráter ensaístico, procura analisar o processo de construção narrativa da performance a partir de dois eixos principais: a forma como Alonso e Barceló adaptaram as canções e narrativas de Gloria Estefan para o ballet através da montagem do espetáculo e dos figurinos; as maneiras como esse processo elaborou narrativas sobre as identidades cubanas e latinas associadas a cantora e ao disco *Mi Tierra*. Procurando compreender as relações, circulações e trânsitos da produção composicional e artística de Gloria Estefan, esta comunicação procura demonstrar de que forma não houve uma mera adaptação das canções aos palcos, mas o seu uso como parte de um repertório que resultou num ato performático baseado na troca de memórias e na reafirmação de identidades a partir/através da cantora e sua produção. Para isso, são usados os documentos presentes na *Cuban Heritage Collection*, como esboços de figurinos, estudos de tecidos e rascunhos do roteiro, junto a análise das canções mobilizadas, entrevistas dos envolvidos e publicações em mídia.

Palavras-chave

Música Pop, Cubanidade, Latinidade, Ballet, Performance

A segunda metade do século XX foi palco central de eventos, processos e mobilizações que atuaram diretamente na configuração das identidades latinas e latino-americanas. Em especial após a Revolução Cubana (1959), percebe-se a inauguração de uma nova ordem do tempo, um novo regime de historicidade, que viabilizou a reflexão ampliada acerca das identidades no continente, assim como os projetos, utopias e distopias (ARAÚJO, 2019). Esse processo se estendeu para diversos campos como as artes (citando aqui apenas alguns exemplos como a *Nueva Canción*, o Cinema Novo e o *Boom Latino Americano* na literatura),

¹ Universidade do Estado de Santa Catarina. Doutorando e Mestre em História. Bolsista CAPES-DS. E-mail para contato: igorlemoreira@gmail.com.



campo de expressão e linguagem fundamental para a integração do continente, enquanto espaço de disputas e forma de elaboração de representações.

A historiografia do continente e os estudos culturais têm destacado a centralidade desse processo, mas muitas dessas análises tem se centrado no espaço Latino-Americano, deixando de fora os processos decorridos nas regiões anglófonas e francófilas. Algumas razões podem ser identificadas, como a questão linguística, o debate sobre migrações (que ocupa grande parte dos estudos que se aventuram a tal debate), as práticas imperialistas, e as discussões sobre as trajetórias de constituições dessas regiões e o afastamento. No entanto, esse enfoque tem colocado de lado debates centrais como a construção de identificações e engajamentos políticos de sujeitos deslocados, migrantes e exilados. Esses mesmos sujeitos, alguns nascidos já em contextos migratórias, se perceberam por vezes enquanto latino-americanos e/ou latinos, o que do ponto de vista de países como os Estados Unidos desperta debates intensos desde o século XX. Não pretendendo aqui realizar uma ampla revisão historiográfica, é importante pontuarmos esse aspecto tendo em vista que, se por um lado existiu um processo latino-americano, houve igualmente uma construção de identidades a partir destes outros países, envolvendo no caso migrantes latino-americanos, que passaram a se identificar como Latinos.

Essa é uma discussão que igualmente acompanha os eventos do século metade do século XX, mas se intensificou a partir dos anos 1980 com a Década Hispânica, e ganhou ainda mais força nos anos 1990, momento conhecido como a Década Latina. É justamente no contexto da *Latin Decade*, ou do *Boom Latino*, nos EUA que este trabalho se insere. Esse contexto, marcou um ponto de virada nos debates sobre as identificações migrantes (inclusive seus descendentes) com a progressiva rejeição do lastro colonial hispânico e valorização de elementos do continente americano junto as experiências de grupos deslocados vivendo nos Estados Unidos. Segundo Ed Morales (2019), a década de 1990 foi, do ponto de vista cultural, político e midiático o momento de maior integração em torno da Latinidade, inclusive com debates sobre marcadores de gênero e sexualidade que se expressaram em terminologias como Latino/a e Latinx, mais recentemente.

Parte do sentido atribuído a Década Latina decorre dos projetos culturais desenvolvidos, movimentos que se desderam desde a cena *Underground* ao *mainstream*. Canais televisivos e emissoras de rádio foram criadas, revistas como a Latina e websites igualmente, premiações como o Latin Grammy foram estabelecidas, artistas produziram grandes obras sonoras e cinematográfica, etc. Um dos grandes marcos certamente foi o lançamento do álbum *Mi Tierra* em 1993, por Gloria Estefan, entendido como uma das principais produções desse contexto a potencializar visões sobre a latinidade globalmente (MOREIRA, 2021). O impacto do álbum,



**GILBERTO GILBERTO
MENDES MUNDOS**

**18º ENCONTRO INTERNACIONAL
DE MÚSICA E MÍDIA**

18th International Music and Media Meeting



tema que não será trabalhado nesta comunicação dado os limites de espaço e enfoque da proposta, foi notável. *Mi Tierra* permaneceu não apenas por semanas, mas anos nas paradas latinas da *Billboard* (grande parte desse período em primeiro lugar), tendo sido indicado premiações como o *Grammy* e o *Lo Nuestro*.

Parte considerável da recepção e da crítica, se deu pelo fato do álbum composto de forma colaborativa, evocar a cubanidade e, por desdobramento, a ideia de latinidade a partir da visão de Gloria Estefan que referendava um disco anticastrista. Dado seu eixo narrativo, temas como nostalgia, identidade, tradição e memórias foram frequentemente mobilizados nas canções, o que levou o disco a assumir um papel de “representante” de uma determinada latinidade e cubanidade. Essa significação pode ser percebida não apenas pelos *charts* e pela crítica, mas no uso de *Mi Tierra* em outros espaços que serviam para reafirmar a identidade latina na mesma década. Um dos principais, entre estes, foi o *Ballet Hispânico* de Nova York que em 1994 lançou o espetáculo “*¡Si señor! ¡Es mi son!*”, performance assinada por Randy Barceló e Alberto Alonso, ambos cubanos exilados.

O ballet foi elaborado como forma de representação de uma determinada latinidade, por meio da dança, a partir de canções de Gloria Estefan e de símbolos evocativos da cubanidade. Nesta breve comunicação, de caráter introdutório e ensaístico, pretendo apontar alguns elementos da construção do espetáculo, de forma a compreender as relações, circulações e trânsitos da produção cancional de Gloria Estefan em outros circuitos e no reforço de representações de latinidade e cubanidade. Neste sentido, espera-se demonstrar as maneiras como não apenas as canções/repertório foram incorporadas ao palco, mas como o ato performático do espetáculo se baseou na proposta de compartilhamento de memórias e na reafirmação de identificações em contextos de deslocamento e, principalmente, reivindicação de pertencimentos. Na ausência de um registro audiovisual acessível da peça, pretendemos trabalhar com documentos que permitam mapear os rastros da efemeridade, condição intrínseca a dança como produção histórica e cultural (SCHWALL, 2021). Neste sentido, analisarei registros como esboços de figurino, repercussão em mídia e o próprio esboço de repertório/roteiro, de forma a compreender a construção da performance.

O Ballet Hispânico e os elaboradores do espetáculo

Em 1970, o *Ballet Hispanico* foi fundado em Nova York pela dançarina e coreógrafa porto-riquenha / mexicano-americana Tina Ramírez. A proposta de criação da companhia de dança emergiu do cenário dos movimentos de luta pelos direitos civis nos Estados Unidos, em



**GILBERTO GILBERTO
MENDES MUNDOS**

**18º ENCONTRO INTERNACIONAL
DE MÚSICA E MÍDIA**

18th International Music and Media Meeting



especial no *Upper West Side*, idealizando o grupo como um espaço de integração de jovens latinos/as e negros/as em torno das artes. Com foco em performance e dança, sendo um espaço formativo e de desenvolvimento profissional, o *Ballet Hispanico* visava formar uma nova geração de dançarinos nos Estados Unidos, integrantes das consideradas “minorias”, aliada a busca por reafirmar e construir novas representações de latinidades no país. O grupo criado por Ramírez visava ser um espaço de encontro, uma forma de comunidade, que se pautava na aproximação étnica e nas artes como forma de reafirmar as próprias identidades latinas no país.

Alberto Alonso, principal coreógrafo do espetáculo, era reconhecido na cena da dança cubana, tendo colaborado diretamente para a expansão da dança folclórica (apesar do desestímulo do Estado) desde a fundação do *Conjunto Experimental de Danza de La Habana*. Um ano antes de montar o espetáculo baseado no álbum de Gloria Estefan, Alonso deixou Cuba, optando pelo exílio, por desacordos e críticas ao governo revolucionário. O coreógrafo, que sempre fora crítico ao governo, mas havia conseguido ocupar uma posição de “negociante” frente Estado, chegou aos Estados Unidos já como um artista consolidado e, principalmente, experiente nos pressupostos de uma arte revolucionária produzida em Cuba, o que ecoou de forma crítica e como influência no espetáculo montado para o *Ballet Hispanico*. De certa forma, a performance montada para o grupo de Nova York evocava essa experiência, em especial ligada a dança folclórica, através não somente da corporeidade, mas dos cenários e do figurino projetado por Randy Barceló, que iam desde animais “exóticos” como zebras, a figuras marcadas por estereótipos, como “mulatas”, “reis do carnaval”, “dançarinas de rumba”.

Randy Barceló, coreógrafo e figurinista, trabalhou juntamente a Alonso na construção de “*¡Si señor! ¡Es mi son!*”, sendo este o último trabalho de design de indumentárias do artista cubano antes de seu falecimento ainda em 1994. Barceló, que deixou Cuba juntamente a outras crianças através Operação Pedro Pan, tinha formação em Porto Rico e nos Estados Unidos, sendo reconhecido como um dos principais figurinistas da Broadway após trabalhar em *Jesus Cristo Superstar*. O trabalho no principal palco do teatro musical mundial garantiu a indicação ao *Tony Awards*, tornando Randy Barceló o primeiro artista latino indicado a categoria figurino da premiação. Para “*¡Si señor! ¡Es mi son!*”, o figurinista trabalhou com representações do “senso comum” de forma a construir visualmente algo que pudesse ser identificado, a partir de um imaginário pré-estabelecido, enquanto latino e cubano.

Neste caso, a noção de representação de Barceló dialogava muito mais com o reforço de estereótipos, uma ideia de narrativamente presentificar objetos considerados ausentes pelo que era mais próximo do imaginário coletivo (CHARTIER, 1991), do que uma construção visual revolucionária ou inovadora. Nesse movimento, para estabelecer a ideia de “personagens



cubanos”, o figurinista recorrente ao uso de signos religiosos, véus, e peças com viés carnavalesco, como os esboços de figurino permitem identificar. Os desenhos existentes, assim como a paleta de amostra de tecidos, do figurino são demonstrativos dessa operação, uma ideia de identificarem e serem identificado os traços de uma latinidade imaginada/projetada que se voltava a estereótipos e signos inclusive anacrônicos/descontextualizados, como zebras, apesar de neste caso provavelmente se pretender fazer alguma alusão ao continente africano. Foi a ação dos cubanos exilados, inspirados pelas canções de Gloria Estefan, que resultou na construção da performance do *Ballet*.

Performatividades Latinas em “¡Si señor! ¡Es mi son!”

Performance pode ser entendida como uma ação desenvolvida que estabelece uma troca/transmissão entre sujeitos, objetos e memórias. Mais que apenas uma “atuação artística”, a performance é um ato de transferência que não possui uma delimitação fechada e/ou conclusiva. Como destaca Diana Taylor (2013), os sentidos atribuídos a performance, justamente por ser um processo de transmissão e conexão, estão abertos aos entendimentos e as significações daqueles que se envolvem com o ato. A performance não pode ser entendida como “algo que é”, mas é algo que “está ocorrendo” entre a dimensão “real” e a dimensão representativa de um conjunto de práticas. Desta forma, a temporalidade da performance é o presente, mas que não é um tempo único e linear. Como ato de troca, de estabelecimento de relações, a performance se desenvolve no tempo imediato, mas mobiliza elementos, estratos e experiências que desenvolve nos sujeitos envolvidos o despertar das sensações, o processo de significação e, principalmente, a transmissão de memórias (TAYLOR, 2013).

Entender a performance como “ato”, enquanto “ser e estar”, segundo Taylor (2013; 2020), não significa necessariamente negar os processos já analisados por outros autores como Judith Butler (2018), para a qual o ato performativo é um ato de socialização que produz práticas regulatórias e/ou contestatórias que visam a uma normalização. A performance como um exercício performático, aponta para um esforço em ressaltar as múltiplas camadas que estão envolvidas na sua ocorrência. Elas não possibilitam visualizar uma cultura e/ou uma mensagem em sua totalidade, por exemplo, mas entender os processos que levaram a sua construção e a nossa própria determinação. Com relação, especificamente, as identidades, por exemplo, as performances são formas de construir e de representar laços nacionais, étnicos, de gênero, sexualidade e articulações políticas ao longo do tempo.



**GILBERTO GILBERTO
MENDES MUNDOS**

**18º ENCONTRO INTERNACIONAL
DE MÚSICA E MÍDIA**

18th International Music and Media Meeting



Sob a ótica da performance, identificações como “latinidade” e “hispanidade” podem ser compreendidas enquanto processos de construção histórico-culturais baseadas na elaboração de roteiros que ancoram suas existências no tempo/espaço. Em outras palavras, as identificações latinx e/ou hispânicas nos Estados Unidos são elaborações pautadas na escolha de signos e na execução de práticas culturais e sociais que aproximem sujeitos de diferentes nacionalidades, gêneros e gerações em torno de elos em comum.

O Ballet “*¡Si señor! ¡Es mi son!*” deve ser entendido justamente nessa chave analítica. Foi uma produção alusiva das identidades latino-americanas e cubanas e, em paralelo, as identificações latinas a partir do trabalho entre um exilado cubano que se identificava latino e outro que recentemente chegará ao país e tinha ainda grande experiência no cenário latino-americano. Ambos trabalharam com canções de uma artista que transitava entre as duas representações e cujo posicionamento político era assumidamente anticastrista. Parte desse entendimento começou a circular ainda em novembro de 1994, quando os ensaios já estavam a pleno vapor. No dia 28 daquele mês, o *The New York Times* passou a anunciar a performance como parte da programação de dezembro promovida pelo *Ballet Hispanico* no teatro Joyce de Nova York. Poucos dias depois, a crítica do jornal, Anna Kisselgoff, analisou a performance em texto publicado afirmando que a proposta se baseava na hibridização entre as tradições folclóricas e a dança contemporânea, traço característico da arte revolucionária em Cuba. A avaliação de Kisselgoff destacava o retorno de Alberto Alonso aos palcos, além da existência de abertura e encerramento que simulavam desfiles de carnaval com dançarinos iniciantes da companhia de dança que incitavam o público a se engajar na performance.

A performance, com o valor não tão acessível de 28 dólares o ingresso, foi novamente avaliada pelo jornal dias depois. A autora da crítica, dessa vez foi Jennifer Dunning, que ressaltou a articulação entre elementos da sociedade cubana anos 1920 e 1930 com as canções de Gloria Estefan. Em linhas gerais, sua crítica ressaltava a ambiguidade e o entre-lugar do Ballet, que recorria a canções como *Montuno* e *Tradición*, integrantes do álbum *Mi Tierra*, para reforçar não apenas o aspecto cubano, mas a nostalgia e a ideia de oposição a revolução. O uso das faixas do álbum, demonstra, entre outras problemática, o papel ocupado pelo disco ara a produção de representações da cubanidade no exílio, os usos políticos e sociais das canções de Gloria Estefa, e a conversão do fonograma em algo representante das comunidades latinas. O disco foi, desde o início, promovido como um álbum com sonoridades “*before Castro*”, recorrendo a gêneros como *son*, *montuno* e *guajura*, o que foi reforçado pela cenografia do *Ballet Hispanico* e a composição dos atos.



Para Stuart Hall (2003), os sentidos políticos atribuídos as representações e narrativas são fundamentais para os jogos de identificações, ressaltando que tais processos, inseridos em em dimensões sociais e culturais, são sempre políticos. Tal processo, no entanto, é marcado paralelamente pela noção de um “outro”, pelo contato relacional, pois é através desse “choque” pela contraposição ou semelhança que a identidade se manifesta. No álbum *Mi Tierra*, a construção da identidade cubana, desta forma, não era apenas política, mas de estabelecida pelo choque com o outro: “a revolução”. A retomada de gêneros musicais e as narrativas sobre Cuba a partir da nostalgia eram parte dessa operação.

A montagem do *Ballet Hispanico* operou dentro dessa construção narrativa. A Cubanidade e a Latinidade performáticas do espetáculo se basearam nos sentidos atribuídos ao álbum e a canção, de forma as canções servirem como um eixo narrativo que estabelecia uma relação passado-presente (HUYSSSEN, 2014) que fosse elaboradora da narrativa. Como visto anteriormente, essa ação, foi realizada a partir mobilização de arquivos/repertórios de forma a promover a rememoração de experiências não mais presentes (TAYLOR, 2013), promovendo o estabelecimento de signos. Uma forma de compreender isso, é através do esboço de roteiro da performance. Ao longo de um dos rascunhos, de novembro de 1994, é possível identificar que o espetáculo contaria com ao menos seis partes.

Na primeira *In The Begining* não existe indicação de canção de Gloria Estefan. A Segunda, intitulada *Tradicion* era evocativa de uma das faixas de Gloria Estefan, e contou com personagens animais, além de personagens como Eribanga e Anamanguí (simbolizando supostamente o “mal” na peça. Ainda nessa seção, um desfile de carnaval apareceria, de forma a contrapor o moderno e o “primitivo” (esse termo utilizado na peça para se referir aos animais). Uma terceira seção, nomeada *Danzon*, fez menção ao gênero musical e de dança que influenciou parte das composições do álbum *Mi Tierra*, assim como ocorre nos duas patês seguintes com momentos dedicados ao *Boleto* e a *Guaracha*. A finalização da peça usava a própria composição *Si Señor!...*, faixa que abordava a questão do *Montuno* e do *Son* como sonoridades parte das identidades cubanas.

O roteiro estabelecido, que articulava não apenas canções de *Mi Tierra* mas os gêneros musicais que o influenciaram, operava um movimento que carregava “uma instrumentalidade e transitividade: o roteiro transporta ‘nós’ [...] daqui para um ‘lá’ exótico; transfere o ‘não nosso’ para um sistema que afirmamos compreender; transforma encenações passadas [...] em resultados futuros” (TAYLOR, 2013, p. 92). No caso, o principal elemento instrumentalizado em questão, assumido como o foco de análise, é justamente a identidade cubana a partir das canções de Gloria Estefan em encontro com os corpos em movimento e os figurinos que, através



**GILBERTO GILBERTO
MENDES MUNDOS**

**18º ENCONTRO INTERNACIONAL
DE MÚSICA E MÍDIA**

18th International Music and Media Meeting



da indumentária, elaboram uma visualidade-narrativa das personagens em cena. Essa articulação entre canção (provavelmente convertida em instrumental e com novo arranjo), movimentos corporais e vestuário eram o que possibilitava a “troca de memórias” através da performance, como defende Diana Taylor (2013) acerca dos processos que envolvem o ato performativo. Em outras palavras, foi nessa articulação que existiu o esforço para aproximar a representação de latinidade a partir da composição das canções e do *Ballet* que mobilizou narrativas de Gloria Estefan.

Foi o roteiro que estabeleceu a ligação entre as canções, o figurino, a corporeidade e os sentidos atribuídos ao espetáculo. Apesar da efemeridade e do ato sempre presente da performance, é pela reunião desses elementos que se pode compreender a narrativa e a intenção por trás da construção da apresentação. O roteiro estabelecia muito mais a pretensão, do que necessariamente os sentidos que foram atribuídos (TAYLOR, 2013) pelo público espectador. Nesse sentido, é possível através das seções, dos figurinos e dos usos das canções perceber uma ideia de latinidade a ser representada que se aproximava da cubanidade. Não se tratava apenas de uma articulação, falar que ser cubano era ser latino e latino-americano, mas reafirmar os pontos em comum a partir de um determinado olhar. Essa articulação, inclusive, fora o que teria perpassado a performance que transitava entre uma representação da latinidade e uma construção de cubanidade a partir dos signos. Usar as canções e se inspirar no projeto de *Mi Tierra*, neste sentido, foi central pois Gloria Estefan eram o símbolo dessa articulação.

Considerações finais

Como citado inicialmente, “*¡Si señor! ¡Es mi son!*” foi produzido no contexto em que diversos setores culturais, políticos e sociais começaram a abordar com maior ênfase a questão latina. Esse movimento, em paralelo, foi acompanhado por iniciativas criadas pelas próprias comunidades latinas que, percebendo a necessidade de ocuparem espaços e veículos, criaram emissoras, publicações, grupos, empresas e até mesmo premiações segmentadas (MORALES, 2019). O *Ballet Hispanico* de Nova York, foi um dos principais espaços de atuação desses sujeitos interessados por representar uma determinada latinidade (entendida como uma identificação que articulava subjetividades latino-americanas e estadunidenses). O grupo, fundado por Tina Ramirez nos anos 1970 (outra década central para o movimento latino), foi um dos principais meios de produção/circulação/expressão dos projetos de latinidade. A Década Latina, que viria a dar origem ao *Boom Latino*, foi um momento em que grupos passaram a recorrer, elaborar e promover representações que possibilitassem a eles reafirmar



**GILBERTO GILBERTO
MENDES MUNDOS**

**18º ENCONTRO INTERNACIONAL
DE MÚSICA E MÍDIA**

18th International Music and Media Meeting



pertencimentos. A companhia nova-iorquina, apesar de várias críticas recebidas, foi esse local, e suas produções contaram com a participação de figuras de referência, como Alberto Alonso e Randy Barceló, nos processos. Essas figuras, articularam não apenas tais projetos de representação, mas operaram entre diferentes grupos, segmentos e mídias, fato que ocorreu com “*¡Si señor! ¡Es mi son!*”.

O *Ballet* inspirado nas canções do álbum *Mi Tierra* de Gloria Estefan, não foi um espetáculo no qual o corpo de baile apenas representou as narrativas ali presentes. O fonograma serviu como base, mas principalmente foi uma inspiração a Alberto Alonso e Randy Barceló, como se perceber nos documentos e críticas publicadas. O uso do álbum se deu tanto pelas canções, como pela proposta de sonoridades “*Before Castro*”, noção essa que foi inclusive entendida como bastante expressiva do projeto pelo *The New York Times*. Essa ideia foi expressa pela articulação a gêneros populares urbanos identificados nas partes do espetáculo, como *Montuno*, e nos figurinos que remetiam a símbolos do imaginário que transitavam entre noções de modernidade e tradição.

Como destaca Rancière (2021, p. 92), analisar esses elementos conectados é “uma nova maneira de perceber as performances executadas por certos corpos e de relacioná-las a outras performances e outros modos de percepção dentro de um mundo comum”. É no movimento de conectar esses elementos e de reforçar a relação entre a produção de Gloria Estefan e o contexto social que se perceber a articulação estabelecida. Corporalidade, Sonoridade e Visualidade foram articuladas de forma a produzir uma representação de latinidade que partir das identidades cubanas imaginadas pelo exílio. Ao assumir Gloria Estefan como símbolo e inspiração, os artistas promoveram representação sobre o Caribe e a identidade latina (e não necessariamente latino-americana) que partir de visões defendidas pela comunidade exilada anticastrista da qual a artista era expoente. Certamente, como apontado anteriormente (MOREIRA, 2021), o álbum *Mi Tierra* tocava em muito mais aspectos, mas o discurso sobre ele era o de uma cubanidade pré-revolucionária. O uso de estilos de dança característicos em Cuba e que foram em parte valorizados e em outras diminuídos pela revolução (SCHWALL, 2021), colaborou para reforçar tal intenção.

Isso justificaria, inclusive, a escolha de Barceló e Alonso por elementos que transitavam entre modernidade e “tradição”, pois esses eram dois eixos estruturantes das narrativas anticastristas que defendiam a década de 1950 como a Era de Ouro cubana, um país que viveria um progresso e uma modernização respeitando seu passado e sua tradição (BUSTAMANTE, 2021). Em linhas gerais, essa latinidade entendia a cubanidade como parte estruturante e tomava a narrativa defendida no álbum como sua inspiração. Nesse sentido, o *Ballet* reforçou essa



**GILBERTO GILBERTO
MENDES MUNDOS**

**18º ENCONTRO INTERNACIONAL
DE MÚSICA E MÍDIA**

18th International Music and Media Meeting



pretensão pelo viés narrativo, com articulação de novos signos que possibilitassem esse efeito. A decisão, como visto, provavelmente esteve ligada também ao fato de Gloria Estefan, Alberto Alonso e Randy Barceló serem todos(as) cubanos(as), mas denota um entendimento sobre a centralidade desses grupos na comunidade latina, tema que inclusive é recorrentemente alvo de críticas. Ao promover essa articulação, em contrapartida, a equipe que produziu “*¡Si señor! ¡Es mi son!*” conseguiu um outro processo, esse ainda em fase de análise: reforçar a complexidade, os projetos políticos e as contradições que atravessam a produção de identificações latinas que são espaços de embates e representação a partir de lugares de fala/performance/atuação específicos.

Referências

ARAÚJO, Rafael. A história do tempo presente na América Latina e no Brasil: Recortes cronológicos e possíveis periodizações. In: ELÍBIO, Antonio; SCHURSTER, Karl; PINHEIRO, Rafael. (Orgs.) **Tempo Presente: uma história em debate**. Recife: Autografia, 2019.

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

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa da assembleia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados**. 1991, v. 5, n. 11.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora da UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

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

MORALES, Ed. **Latinx: The New Force in American Politics and Culture**. Nova York: Verso Books, 2019.

MOREIRA, Igor Lemos. *Siguen los pregones, la melancolia*: o álbum Mi Tierra (1993) de Gloria Estefan entre colaborações, ressentimento e cubanidades. In: **Anais/Atas do 17º Encontro Internacional de Música e Mídia**. São Paulo: MUSIMID, 2021.

RANCIÈRE, Jacques. **Tempos modernos: arte, tempo, política**. São Paulo: n-1 edições, 2021.

SCHWALL, Elizabeth. **Dancing with the revolution: Power, Politics, and Privilege in Cuba**. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2020.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2013.

_____. **¡Presente!: The Politics of Presence**. Durham: Duke University Press, 2020.