

# ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

## GLORIA ESTEFAN E CAMILA CABELLO: QUESTÕES SOBRE A CONSTRUÇÃO DE CUBANIDADES GLOBAIS NO TEMPO PRESENTE

Igor Lemos Moreira  
Doutorando em História  
Universidade do Estado de Santa Catarina  
Bolsista CAPES-DS  
[igorlemoreira@gmail.com](mailto:igorlemoreira@gmail.com)

Nascidas com aproximadamente 40 anos de diferença, Gloria Estefan e Camila Cabello possuem “duas localidades” que marcam o início de distintas fases de suas trajetórias. O primeiro local é Havana, capital de Cuba, cidade em que nasceram. Gloria Estefan, batizada com o nome de Gloria Fajardo, nasceu no ano de 1957 em uma Havana pré-revolucionária, marca pelas tensões em torno da figura de Fulgêncio Batista, personalidade para quem seu pai trabalhava como guarda-costas, e a emergência do movimento 26 de julho no país. Com o processo de estabelecimento do governo revolucionário, a partir de 1959, em Cuba a família Fajardo optou por deixar o país dada a sua oposição ao novo sistema que se anunciava e também a aproximação direta com a política de Batista, o que significaria possibilidade de José Fajardo ser convocado aos tribunais revolucionários. O destino do exílio foi o mesmo que a maioria dos demais integrantes da primeira geração de exilados/as cubanos/as pós-Revolução: a região do condado de Miami-Dade (Flórida), mais especificamente o bairro de Little Havana. Essa região, com o passar dos anos viria a se consolidar como a principal localidade da Flórida a receber exilados/as cubanos, colocando Miami acima de outras cidades que até então eram reconhecidas por atrair pessoas que saíam de Cuba como Tampa e Key West.

Foi em Miami que Gloria Fajardo formou sua memória acerca da experiência revolucionária, mediada especialmente pelos embates existentes entre a comunidade exilada e aqueles que permaneciam a Cuba defendendo o governo revolucionário, processo que tem sido denominado na historiografia como *Cuban Memory Wars* (BUSTAMENTE, 2021). Em Miami, a jovem vivenciou a consolidação dos movimentos antiafricanistas, sendo seu pai inclusive integrante do grupo que participou do Ataque a Baía dos Porcos (1961). Além disso, conviveu diretamente com a comunidade exilada que, por um lado, reforçava diariamente ressentimentos da necessidade de deixar seu país

## ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

natal, enquanto por outro consolidava um processo de reivindicação de uma suposta autoridade/legitimidade sobre a identidade cubana, afirmando que seriam os/as exilados/as que detentores da verdade essencial sobre o ser cubano, ou seja, eles/as eram os “verdadeiros” donos da “cubanidade” (MANZOR, 2017).

Na década de 1970, Gloria Fajardo ingressou no mercado fonográfico como vocalista da banda *Miami Sound Machine*, liderada pelo músico Emílio Estefan, com quem a cantora veio a se casar e de quem adotou o sobrenome para sua identidade artística. A *Miami Sound Machine* foi uma das principais bandas da cena cubana de Miami associada ao movimento *Miami Sound*, projeto artístico liderado por artistas exilados/as que procuravam, através do experimentalismo sonoro, articular sonoridades cubanas e estadunidenses para afirmar sua identificação híbrida e cosmopolita (CURTIS; ROSE, 1983). O desenvolvimento da carreira local, em especial a projeção através da participação em festivais locais, programas televisivos e o lançamento de aproximadamente três discos entre 1977 e 1979, sendo que o primeiro deles chegou a ocupar as principais posições de álbuns vendidos em Miami, levou a banda a assinar contrato com a *CBS Discos International* entre final da década de 1970 e início de 1980.

A partir do ingresso no grande circuito da indústria fonográfica, a *Miami Sound Machine* se globalizou, passando a realizar shows em continentes como Europa, Ásia e na América do Sul, e ter seus discos distribuídos globalmente. Esse processo se iniciou com a recepção positiva do *single* Dr. Beat em 1984, mas alcançou maior impulso com a faixa *Conga* em 1985. Tal canção, inspirada nas congas cubanas, possibilitou o *crossover* da banda que, apesar de ter iniciado no mercado fonográfico como uma banda *latinx*, tinha como acordo com a gravadora a obrigação de focar no mercado falante de língua espanhola. A partir de *Conga*, a carreira da *Miami Sound Machine* passa por uma série de mudanças, primeiramente com a mudança do nome para *Gloria Estefan and Miami Sound Machine*, centralizando desta forma a vocalista como figura principal, e no final da mesma década por sua maior ruptura, o lançamento da carreira solo de Gloria Estefan.

Nos anos 1990, Gloria Estefan consolidou sua imagem como uma das principais vozes da comunidade cubana exilada globalmente. Se até então existia uma alternância e conflito em algumas de suas produções que ora eram identificadas como latinas e ora *pops*, a partir do lançamento de *Mi Tierra* em 1993 a artista marcou sua consolidação no

## ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

segmento *Latin Pop*, influenciando a consolidação deste campo na indústria fonográfica. A partir de então, Gloria Estefan passou a ser não apenas identificada como uma das principais vozes cubanas no exílio, mas é entendida como personalidade “autorizada” a falar por essa comunidade, integrando ações do governo estadunidense, projetos da comunidade exilada e proferindo falas e discursos contrariarias ao governo revolucionário em Cuba. Em outras palavras, se nas décadas de 1970 e 1980 a artista estabeleceu um projeto artístico e se construiu enquanto cantora cubana exilada com trânsitos fluidos em diversos gêneros, segmentos e identificações, a partir de 1990, Gloria Estefan se consolidou como uma “diva” da música *pop* latina e cubana globalmente.

Enquanto Gloria Estefan iniciava sua carreira solo nos anos 1990, Camila Cabello nascia e vivia sua infância em Havana. Neste período, Cuba vivia seu maior período de crise econômica, processo causado pela queda da União Soviética e a pressão dos embargos estadunidense que impediram ao país se aproximar de outros parceiros econômicos em potencial, apesar de ao longo desse período se perceber também a abertura ao mercado privado e o processo de dolarização (GOTT, 2006). Tal contexto, conhecido como *Período Especial em Tempos de Paz*, foi marcado por uma nova onda de exilados/as cubanos/as que deixaram a ilha. Esse processo de solicitação esteve pautado muito mais em fatores econômicos e não exclusivamente a oposições políticas/governamentais, o que marcou uma diversificação no perfil de sujeitos que entravam com pedidos de autorização para deixar o país. Em especial, se observa o protagonismo das mulheres como líderes familiares que optavam pelo exílio seu e de suas famílias, tendo em vista que no contexto de crise muitas perceberam-se desprotegidas do desemprego apesar dos grau de formação (GOTT, 2006).

Este foi o caso de Camila Cabello, filha de mãe cubana e pai mexicano que antes de completar sete anos de idade deixou o país para primeiramente viver no México<sup>1</sup>. Dada as experiências vida no México sua mãe, Sinuhé Estrabao, optou por tentar a vida nos Estados Unidos junto a seu esposo, todavia a entrada do mesmo foi negada enquanto a de Camila e a matriarca foram aprovadas pela flexibilização na concessão de vistos a

---

<sup>1</sup> Sobre a trajetória da cantora e sua migração, ver: 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.

## ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

cubanos existentes no país. Ao entrarem nos EUA, mãe e filha deslocaram-se para Miami onde tinham conhecidos e aguardaram pela chegada de Alejandro Cabello. Foi nessa cidade que Camila, ainda muito jovem, passou a estudar e crescer, constituindo sua identificação cubana também a partir das comunidades exiladas que viviam na região, com a diferença que neste contexto Miami já era considerada a capital do exílio cubano.

Diferentemente de Gloria Estefan, Camila Cabello não iniciou sua carreira na música a partir da cena local. Sua trajetória artística iniciou com a audição ao programa *The X-Factor* em 2012, ou seja, a profissionalização já partiu de uma estrutura midiática e mercadológica mais bem consolidada, enquadrando-se em parâmetros mercadológicos pré-definidos pelo formato *reality show*. Em sua audição, a jovem optou por não ressaltar a identificação cubana, traço que permaneceu em segundo plano quando foi convidada (após ser reprovada na primeira etapa) a integrar o *Fifth Harmony*, grupo criado dentro do *The X-Factor* com outras quatro integrantes rejeitadas. Na competição, o grupo dedicou-se a música *pop*, chegando ao terceiro lugar e assinando contrato com a *Syco Records/Epic Records*. Entre 2012 e 2016, Camila Cabello seguiu no *Fifth Harmony*, apostando em uma sonoridade *pop*, sem grandes retomadas a sua identificação latina e/ou cubana, salva algumas raras entrevistas ou performances de canções em espanhol.

Foi apenas na ocasião do lançamento de sua carreira solo, em 2016, que a artista retomou a identificação cubana através de uma “guinada latina” (MOREIRA, 2019) em sua produção. Tal processo, foi intensificado pela popularização do *reggaeton* na década passada, o que reavivou o potencial da *Latin Pop Music* nos Estados Unidos e atraiu novos olhares da indústria fonográfica que funciona de forma cíclica (HERNANDEZ, 2010). Apesar do processo de *crossover* ter iniciado com a participação de Camila Cabello na canção *Hey Ma* (2017), foi *Havana* (ft. *Young Thug*), lançada em agosto de 2017 que marcou oficialmente a retomada de elementos cubanos em sua produção e projetou a cantora como uma das principais novas vozes das comunidades cubanas exiladas e, especialmente, de jovens *latinx* nos Estados Unidos<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Destaca-se, especialmente o envolvimento de Camila Cabello nas discussões sobre o DREAMERS. Sobre isso ver: MOREIRA, Igor Lemos. Música pop, afetos e comunidades emocionais latino-americanas nos EUA em tempos sombrios: a canção Havana de Camila Cabello e os dreamers. *Tropos: Comunicação, Sociedade e Cultura*, v. 9, p. 01-20, 2020.

# ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Apesar das diferenças de idade e gerações, é possível aproximar Camila Cabello e Gloria Estefan através de uma série de elementos, fatores e processos em suas carreiras. Certamente, é possível estabelecer um estudo comparativo de suas trajetórias artísticas, protagonismos políticos e/ou engajamentos sociais. Todavia, nos interessa nesta comunicação uma outra possibilidade de conexão: as elaborações de representações de cubanidades em suas principais produções identificadas enquanto cubanas. Tal recorte, possibilitará perceber um processo que conecta as trajetórias em um fluxo global e temporal, a existência de uma elaboração de sentimentos e identificações do “ser cubano” que, apesar de diferentes contextos de produção e circulação, elencam elementos e dispositivos narrativos semelhantes.

É possível perceber que a aproximação das cantoras configura uma possibilidade de estudo acerca das projeções de cubanidades em perspectiva global quando, apesar do visível e o “escutável”, passamos a observar as camadas invisíveis aos olhos rápidos e as escutas seletivas difundidas pelas indústrias culturais (RANCIÈRE, 2012). Não somente esta dimensão configura o potencial global de suas elaborações artísticas, mas o suporte no qual se insere e as narrativas e signos transcendem as fronteiras dos jogos de escala existentes reforçam o potencial de debate global. Desta forma, elaboramos a seguir algumas considerações acerca das canções/videoclipes de *Havana* (Camila Cabello) e *Conga* (Gloria Estefan), entendidas como amostragens das produções de ambas as artistas no que se refere a suas canções tematizadas pelas identificações cubanas. Neste processo, tendo em vista a extensão do corpus documental, procuramos nos ater exclusivamente as representações de cubanidades, entendidas como narrativas sobre as identificações cubanas e os sentimentos de pertencimento a Cuba (ORTIZ, 2014), com ênfase na dimensão global de tais construções.

## **A Havana de Camila Cabello**

Lançada em 2017, a canção *Havana* de Camila Cabello, em parceria com o *rapper* Young Thug, foi um ponto de virada em sua carreira, definida como “guinada latina” (MOREIRA, 2019). No contexto de seu lançamento, a *latin pop music* vivia uma renovação na indústria fonográfica estimulada pela popularização do *reggaeton* nos Estados Unidos, com destaque a faixa *Despacito* (Daddy Yankee, Luis Fonsi e Justin

## ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Bieber) lançada em janeiro daquele ano. A popularização do *reggaeton* possibilitou um novo ápice da música latina na interface com a música *pop*, sendo uma possível solução a saturação de mercado e estagnação desse campo artístico (MOREIRA, 2019), demonstram um fluxo constante das indústrias fonográficas de retomar elementos e estratégias de passados, neste caso a retomada de um hibridismo musical característico dos anos 1990, em contextos nos quais o presente revelava desafios (REYNOLDS, 2011).

Todavia, não foi apenas a dimensão cultural e mercadológica que favoreceu o lançamento. Apesar da premissa global, é fundamental compreender que as indústrias fonográficas ligadas ao *mainstream* estão localizadas e operam segundo uma geopolítica que destaca o norte global, em especial os Estados Unidos. Apesar de uma imagem “cosmopolita” e do diálogo estabelecido com diferentes regiões, ritmos e linguagens, a música *pop* é majoritariamente definida por padrões estabelecidos na indústrias estadunidenses, como o uso do *piano based*, o formato comercial curto e a utilização de performances/videoclipes que inspiração em recursos cinematográficos e do teatro musical (SOARES, 2015). É importante, neste sentido, atentarmos para os processos que ocorriam especialmente no plano político do país.

No período de lançamento de *Havana*, os Estados Unidos viviam sob a administração do presidente republicano Donald Trump. Entre as diversas controvérsias e posicionamentos políticos autoritários e de violação aos direitos humanos assumidos ao longo de seu governo, Trump se destacou como um dos presidentes que mais perseguiu e suspendeu direitos migrantes no país em sua história recente (MOREIRA, 2020). Destaca-se aqui, especialmente, a tentativa de suspensão de direitos políticos, de cassação de vistos e o empoderamento da *Immigration and Customs Enforcement*. Um dos principais marcos foi a tentativa de suspensão do *Deferred Action for Childhood Arrivals* (DACA), que conferia aos jovens migrantes que chegavam ao país (majoritariamente mexicanos) um visto de permanência temporária. A suspensão do DACA, em 2017, gerou uma grande discussão nacional, com o acirramento da perseguição a comunidade *latinx* existe no país e o crescimento de ondas xenofobas, racistas e preconceituosas.

Todavia, também teve início um processo de intensificação da articulação das comunidade *latinx*, que ocuparam as mídias, expressaram-se artisticamente e criaram movimentos que ocuparam as ruas em defesa da permanência no país. Alguns destes

## ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

grupos, passaram a se auto-intitular *DREAMRS*, em alusão tanto ao projeto de lei anterior ao *DACA*, que possibilitou sua criação, como a retomada do discurso do *American Dream*, buscando nesse discurso que integra uma imagem mítica dos Estados Unidos a noção de pertencimento no tempo (RANCIÈRE, 2018) e de garantia de seus direitos pela permanência estadunidense. Neste contexto, diversos artistas reconhecidos nas indústrias fonográficas enquanto latinos passaram a se envolver, tanto do ponto de vista político, como por perceber as discussões em torno da comunidade latina enquanto um potencial cultural e mercadológico (MORALES, 2019).

Camila Cabello, apesar de relativamente jovem na indústria fonográfica como cantora solo, assumiu o papel de uma das principais vozes dos *DREAMRS* nos Estados Unidos, comunidade a qual inclusive dedicou a canção *Havana* posteriormente. Em linhas gerais, *Havana* se enquadra no gênero musical *Latin Pop*, com elementos que remetem a canção romântica latino-americana tendo em vista a orquestração dos instrumentos e da narrativa que, aliadas a interpretação, destacam a ideia de “amor” como eixo principal (PEREIRA, 2016). Certamente, *Havana* não é uma canção pautada na ideia de um “amor romântico” em uma leitura do romantismo ou das ideias heroicas, mas aponta para um amor juvenil aliado a sensualização do relacionamento. Essa dimensão jovem e de sensualidade é intensificada não somente pela narrativa, mas na tentativa de aproximação/uso do *rap* e do *reggaeton* na base sonora.

A história da canção, do ponto de vista narrativo, trata de um relacionamento heterossexual entre um jovem estadunidense e uma jovem cubana. Em algum ponto da história, que não é especificado, os dois se conheceram e apesar do jovem ser considerado *malo* (uma má companhia) pela família da garota eles haviam se relacionado e, nesse relacionamento, ela haveria optado por deixar Cuba e seguir sua vida junto ao rapaz. A narrativa desdobrasse a partir dessa ideia entre o canto de Camila Cabello, personificando a personagem, que ressalta o amor pelo rapaz e a saudade de Cuba, e o *rap* de Young Thug, que representa o jovem, que destaca uma sensualização da figura feminina.

Do ponto de vista narrativo (MOTTA, 2013) é possível considerar ainda que o modo como ambos os personagens são representados/construídos e suas falas fazem alusão as relações entre Estados Unidos e Cuba, em especial ao olhar estadunidense para Cuba que está presente no *rap* de Young Thug que afirma “Hey, I was quick to pay that

## ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

girl like Uncle Sam (here you go, ayy) // Back it on me (back it up) // Shawty cravin' on me, get to eatin' on me (on me)” (CABELLO, 2017). Ao mesmo tempo, quando Camila Cabello canta em seu refrão que metade de seu coração estaria em *Havana* ela evoca uma dimensão dividida de sua identificação cubana, em referência tanto a migração como a sua condição de exilada. Certamente estes elementos são suavizados na narrativa da canção que não possui uma intencionalidade exacerbadamente política, mas demonstra uma tentativa de evocar elementos pessoais dos artistas e do contexto político de forma a articular crítica social com representações imaginárias (MOREIRA, 2019).

Tais intencionalidades foram intensificadas pelo videoclipe da canção *Havana*. Diferentemente da faixa, o videoclipe, lançado algumas semanas após a disponibilização do fonograma nas plataformas musicais, foi dedicado aos DREAMERS, conforme consta nos créditos finais. Além disso, enquanto a canção possui menos de quatro minutos atendendo as demandas para sua circulação em rádios, o videoclipe possui quase sete minutos de diferença e constrói uma narrativa que transita entre múltiplas temporalidades.

Basicamente seu roteiro pode ser sistematizado da seguinte forma: um primeiro momento no qual é retratada uma cena caricata nas telenovelas mexicanas; um segundo momento no qual a personagem Karla (interpretada por Camila Cabello) tem uma discussão com sua *Abuela* e a prima, pois prefere ficar em casa vendo telenovelas, mas que decide após algumas horas do debate opta por ir ao cinema onde assiste a um filme chamado “Havana”, tais cenas procuram representar o cotidiano de uma casa de migrantes latinos nos EUA; o terceiro momento se passa no filme “Havana” que, supostamente se desenvolveria em um salão cubano dos anos 1950 (pré-revolução) no qual a canção Havana é tocada e onde toda a execução da faixa se desenvolve, inclusive narrando o encontro entre a personagem Camila do filme (interpretada também por Camila Cabello) encontra o suposto homem estadunidense pelo qual se apaixona (que não é interpretado por Young Thug); um último momento em que o espectador retorna ao presente e vê o encontro da personagem com o mesmo rapaz do filme que representava os Estados Unidos.

O jogo temporal estabelecido no videoclipe, que parte do presente para remontar a uma Cuba pré-revolucionária, certamente é um dos principais pilares da construção da representação de cubanidade associada a canção *Havana*. Esse processo tem início no

## **ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021**

próprio título da canção, que faz referência a capital, e no refrão onde a presença da nostalgia e da saudade faz alusão a impossibilidade de retorno a Cuba e a uma performatividade do exílio que articula o uso da experiência exílica a constituição artística do sujeito que lhe dota de uma individualidade específica (MANZOR, 2017). O principal elemento a ser percebido aqui, refere-se a perspectiva adotada pelo videoclipe da canção de que para construir a representação de Cuba era preciso retomar a uma versão romantizada e estereotipada do país pautada em signos exóticos, boêmios e sensuais.

Mais que uma construção de representação regulada pelo senso comum, pensar que a canção fala de um país no qual Camila Cabello nasceu e que em seu conteúdo aborda a relação EUA e Cuba, permite compreender que a construção visual, inspirada na sonoridade, do videoclipe pretendia retomar uma narrativa da identidade cubana e do próprio país associada aos tempos pré-revolução. Atentando apenas a dimensão da cubanidade, é perceptível o esforço de elaborar pela narrativa audiovisual a identificação cubana “congelada” no tempo, que do ponto de vista político situa-se no esforço por legitimar a autoridade da comunidade exilada sobre o próprio país, uma espécie de sujeitos autênticos e guardiões da essência nacional como defende Bustamante (2021).

Ao retomar uma imagem de Cuba pré-revolucionária no videoclipe (inclusive através do salto temporal que Camila Cabello faz ao assistir o filme no cinema que simula uma viagem no tempo) e com a alusão as relações entre Cuba e Estados Unidos e ao exílio presentes na canção, é possível perceber elementos que constroem a suposta legitimidade de um país que existiria apenas nas memórias e no discurso anticastrista da comunidade exilada. Dado o espaço limitado dessa comunicação gostaria de atentar para dois processos se destacam: a tentativa de elaborar uma identidade cubana através da interpretação (cancional e audiovisual) de Camila Cabello que faz referência a um país em seu passado como se aquele fosse o tempo vivido pela ilha até a atualidade; A estruturação de uma narrativa que ressalta um sentimento nostálgico que, em parte, reafirma a impossibilidade de retorno ao exílio. Tais processos, como veremos a seguir, tem relação direta com um perfil da *Latin Pop Music* e de artistas exilados anticastristas que remonta ao século passado.

### **A Conga de Gloria Estefan**

## ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Lançada em 1985, a canção *Conga* possibilitou a expansão da banda *Miami Sound Machine* para os mercados europeus e estadunidenses em segmentos que até então raramente havia adentrado. *Conga* foi lançada no contexto em que a banda de Gloria Estefan vinha se adequando ao formato das indústrias fonográficas global, tendo em vista a assinatura de contrato com a CBS Discos International em 1980. O contrato previa, inicialmente, o foco do grupo nos mercados falantes de língua espanhola, com destaque ao latino/hispânico estadunidense e a América Latina (Central e Cone Sul). Neste ano, a banda divulgava seu *single Dr. Beat*, uma das primeiras composições em inglês lançada enquanto canção de trabalho, que ganhou grande visibilidade em países como Inglaterra e Holanda. Tal recepção positiva, levou a gravadora a enviar a *Miami Sound Machine* para realizar shows nestas localidades, sendo que segundo relatos, o grupo se deparou com uma demanda ainda maior por canções “cubanas”/“latinas” e não faixas com sonoridades mais *pop*, o que promoveu em uma ocasião específica a apresentação de um conjunto de congas cubanas tradicionais.

Segundo depoimento concedido por Gloria Estefan a jornalista Leila Cobo (2021), a recepção positiva do gênero musical urbano naquela ocasião levou a cantora a propor a Emílio Estefan, a composição de uma canção tematizada pela conga cubana. A proposta inicial seria compor uma “conga” para a banda, todavia o resultado apresentado esteve muito mais próximo de uma canção *pop* que se baseava na ideia da conga cubana do que necessariamente uma composição que se enquadraria no gênero. As tentativas de “compor” uma conga se voltaram especialmente a mobilização do próprio instrumento, que dá nome ao gênero, na articulação ao *piano based* e aos demais instrumentos de uma faixa majoritariamente *pop*. Esse processo já era comum para banda que se considerava uma das principais representantes do movimento artístico *Miami Sound*, cujo uma das premissas era justamente a mistura de gêneros *pop* e sonoridades cubanas. Neste sentido, a faixa lançada em 1985 pode ser enquadrar muito mais enquanto um canto que trata da conga cubana a partir de elementos musicais *pop* estadunidenses, ou seja, produz uma leitura acerca de um elemento constitutivo das identificações cubanas (ORTIZ; 2014) a partir de um olhar exílio e externo, assim como de uma visão marcadamente híbrida.

Todavia, antes de levantar algumas considerações sobre a representação de cubanidades na canção, é importante atentar também ao seu contexto de lançamento. A

## ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

década de 1980 inicia com uma nova fase da história das relações entre EUA e Cuba, em especial para as ondas de exilados pós-revolução, dada a abertura do Porto de Mariel. A decisão do governo revolucionário por liberar a saída em massa de sujeitos que desejassem deixar o país foi mobilizada como modo de, por um lado, resolver a questão do grande número de opositores e dissidentes a revolução enquanto, por outro, possibilitou um processo de “limpeza social” (CHOMSKY, 2015).

A ideia de “limpeza social” esteve presente pois junto a homens e mulheres que recebiam autorização para deixar o país, houve uma pressão do governo cubano para que levassem consigo pessoas consideradas “problemáticas” como homossexuais, doentes, idosos e presidiários. Desta forma, além da tentativa de pressionar o governo estadunidense a revisar sua política de facilitação da recepção de cubanos/as exilados/as, que gerava ondas de deslocamento não-autorizadas por Cuba, também possibilitou que o governo revolucionário expulsasse aqueles grupos sociais que não se enquadrariam nos ideias da “nova sociedade” e/ou do “homem novo revolucionário” (GOTT, 2006).

Quando a canção *Conga* foi lançada a questão do exílio cubano estava em alta tanto nos Estados Unidos quanto globalmente pela memória e conflito político em torno de Mariel. Alguns dos principais impactos desse processo, conforme aponta Bustamante (2021), foram o aumento de sentimentos anticastristas, o estabelecimento de um conflito geracional entre exilados/as e, principalmente, novos embates discursivos entorno da suposta “autenticidade” da cubanidade no exílio. O cenário no qual a canção de Gloria Estefan, e sua banda, foi lançada pode ser interpretado como um momento de tensões sociais e de busca por reforçar uma identidade nacional cubana, uma cubanidade, que não somente era inventada e essencializada (ORTIZ, 2014), mas que foi construída dentro da reivindicação de um passado “legítimo” e interrompido em Cuba que marca a comunidade exilada. *Conga* fez parte deste processo que pode ser considerado como elemento central da discussão tendo em vista que após o lançamento houve uma grande popularização global da faixa que, além de alcançar as principais paradas musicais, recebeu prêmios em diferentes países, como o *15th annual Tokyo Music Festival*.

*Conga* tematiza as congas cubanas: um gênero musical, uma dança e um instrumento. Apesar de inicialmente ser associada as culturas afro-cubanas, ao longo do século XIX, foi na primeira metade do século XX que as congas foram consideradas como

## ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

parte do imaginário que constitui as identificações cubanas (MOORE, 1997). A faixa, que possui um formato comercial de curta duração e usa do instrumento como base sonora, tem uma narrativa relativamente simples, mobilizando o refrão como ápice e principal ponto da mensagem a ser transmitida. Nesse processo, exalta-se a ideia da conga cubana como algo exótico e diferente, um ritmo supostamente contagiante, e que seria característico do país. A dimensão exótica visava, inclusive, uma tentativa de diferenciar a canção das demais compostas por latinos/as, remetendo a uma caracterização exclusiva. Essa construção, é importante destacar, foi elaborada a partir da articulação entre letra, interpretação e composição, mas teve como autores/criadores sujeitos que viveram poucos anos de sua infância em Cuba e cujo as memórias e conhecimentos a respeito das sonoridades cubanas foram construídas a partir do exílio e do contato com as comunidades exiladas anticastristas.

Desta forma, mais que uma canção que falava sobre as congas cubanas e/ou procurava ser um “modelo” do gênero musical globalmente, o fonograma era uma composição que elaborava uma visão sobre a cubanidade para a comunidade exilada e para o restante do mundo, integrando um conjunto de disputas simbólicas em torno da identificação cubana entre exilados/as e apoiadores/as da revolução. Tal pretensão pode ser percebida também no videoclipe que possui uma narrativa relativamente mais simples que a de *Havana* (Camila Cabello) tendo em vista que toda história desdobrasse de um convite para a banda *Miami Sound Machine* se apresentar em um palco de um clube de classe alta onde tocava-se, geralmente, música clássica/instrumental.

Ao ocuparem o palco, os membros da banda, que inicialmente consideravam o espaço como algo que não seria o lugar correto para sua sonoridade, executaram a canção que, em meio a sua performance, promoveu uma grande reação do público (inclusive com a chegada de participantes que antes não estavam presentes) até, por fim, todos/as estarem envolvidos em uma grande “conga” que circulava pelo salão com artistas, público, dançarinas carnavalescas, etc. Através do reforço de uma ideia de exotismo e do diferente, potencializada pela apresentação das congas cubanas inseridas no audiovisual como parte do instrumentos da banda, o roteiro, entendido como um processo de narração que articula mensagem-performance-memória (TAYLOR, 2013), potencializou a ideia de “ritmo contagiante” presente no refrão: “Come on, shake your body baby, do the conga // I know

# ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

you can't control yourself any longer // Feel the rhythm of the music getting stronger // Don't you fight it 'til you tried it, do that conga beat” (ESTEFAN; MIAMI SOUND MACHINE, 1985).

A elaboração de uma representação de cubanidade da banda esteve, desta forma, perpassada por uma ideia de “comemoração” e de “alegria”, o que tentativa produzir um contraste inclusive com a imagem geralmente propagandeada da realidade cubana no contexto revolucionário (BUSTAMANTE, 2021). A legitimidade da cubanidade defendida pela banda visava um público externo consumidor de suas produções que, a partir de suas visões acerca de Cuba, produziriam outros sentidos acerca do país e, por meio deste processo, poderiam legitimar as narrativas produzidas pelo exílio ao contrapor essas narrativas com a arte revolucionária. A projeção de uma ideia de suposta cubanidade em *Conga*, desta forma, não esteve pautada por uma “autenticidade” ou mesmo a ideia de “produzir algo próprio para a banda”, como por vezes alegou Gloria Estefan (COBO; 2021), mas sim pela pretensão de a partir de uma releitura própria apresentar globalmente e externamente que seria tal identificação em um contexto de disputas e conflitos entre as identidades exiladas e as revolucionárias.

## **Novas (em andamento) sobre cubanidades no Tempo Presente**

Pensar as cubanidades produzidas no exílio significa retomar os processos de formações de identidades nacionais pautadas na formação de tradições e comunidades imaginadas (ANDERSON, 2008), por vezes influenciadas pela ideia de laço emocional compartilhado. Nessa forma de comunidade emocional (SARDO, 2011), a música ocupou papel central na produção das identificações com uma nação, pautadas geralmente em lembranças saudosas e nostálgicas de um país que é temporalmente e espacialmente não mais acessível se não pelas memórias e pelo reforço de práticas culturais compartilhadas. No caso específico das cubanidades, as representações identidades nacionais cubanas, no exílio pós-revolucionário esse processo voltava-se ao reforço de elementos de um país marcado pelos estereótipos de boemia, alegria e exotismo que se consolidaram no imaginário social cubano ao longo dos anos 1940 e 1950 (MANZOR, 2017). Essa narrativa pré-revolucionária foi recorrentemente retomada de forma a criticar e deslegitimar o governo revolucionário cubano, como um mecanismo de reinvidicação

## ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

temporal e de autoridade acerca de uma suposta verdadeira essência da identidade cubana que somente os/as exilados/as seriam detentores (BUSTAMENTE, 2021).

Tal processo, retoma as discussões sobre a construção das cubanidades ao longo do século XXI que se pautaram, como lembra Fernando Ortiz (2014), na criação de signos essencializados que permitam sujeitos que nasciam na ilha se identificarem enquanto parte dos projetos nacionais capitaneados pelo Estado. Desta forma, não é possível entender as cubanidades como algo definido *a priori* ou mesmo como identidades que existam para além das identificações. As cubanidades, em seu sentido plural dada as heterogeneidades, são produzidas por diferentes sujeitos, projetos e grupos no tempo e só podem ser percebidas quando inscritas temporalmente no seu tempo vivido e/ou posteriormente. Desta forma, as cubanidades são elaborações, construções que apesar de retomarem a ideia de fronteiras de um Estado-Nação não se limitam ao território de forma fixa, como é possível perceber quando observamos os exílios cubanos pós-Revolução.

Afastadas temporalmente, as canções e trajetórias de Gloria Estefan e Camila Cabello possibilitam a reflexão a respeito destes processos. A partir da História do Tempo Presente, procurando perceber as múltiplas temporalidades que atravessam os tempos vividos por sujeitos históricos (TURIN, 2019), é possível perceber processos e tentativas de construção de cubanidades que ecoavam os contextos de produção/circulação de tais fonogramas e se enquadravam em panoramas globais da história dos deslocamentos cubanos a partir da segunda metade do século XX. Neste caso, é importante considerar que olhar tais produções na perspectiva da História do Tempo Presente potencializa perceber não propriamente os usos do passado para legitimar as narrativas, apesar desse processo ocorrer, mas principalmente a existência de elementos desses passados e de experiências presentes para responder ao tempo vivido em uma ânsia por experiências temporais que orientem o presente (HUYSSSEN, 2014).

Enquanto a canção *Havana*, lançada em 2017, ecoava um contexto de conflito em torno da permanência de jovens *latinx* nos Estados Unidos, com os riscos inclusive de serem extraditados, *Conga*, em 1985, circulou no momento de novas ondas de deslocamentos cubanos ao país. Desta forma, ambas foram produzidas e circularam no país e globalmente (dadas as configurações das indústrias fonográfica) em contextos de tensão migratórias nos quais o exílio cubano era central. Ambas as artistas, entendidas

# ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

como parte dos grupos de artistas cubanos/as no exílio, procuraram em suas canções, e dos videoclipes, abordar suas identificações com Cuba, e com a latinidade por desdobramento, através da elaboração de representações acerca das suas cubanidades.

Desta forma, do ponto de vista da aproximação entre ambas, percebe-se muito mais diálogos e reforço de elementos como a nostalgia de um país pré-revolucionário, e uma imagem boêmia acerca de Cuba do que embates e/ou discordâncias. Ao aproximar as duas canções, é possível identificar que a construção das representações de cubanidades, através da performance (TAYLOR, 2013) orientou-se por uma forma de permanência no tempo, nos quais os fonogramas/videoclipes foram não somente parte das elaborações globais de sentimentos de pertencimento a Cuba a partir do exílio, mas possibilitaram criar narrativas dentro dos segmentos da grande indústria fonográfica que permitiam, apesar de seu caráter comercial a construção de uma oposição ao governo revolucionário junto a ideia de elaboração de uma comunidade emocional (SARDO, 2011) pautada na música e na globalidade da identidade cubana.

## Referências

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. SP: Companhia das Letras, 2008.
- BUSTAMANTE, Michael J. *Cuban Memory Wars: Retrospective Politics in Revolution and Exile*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2021.
- CABELLO, Camila; THUG, Young. *Havana* (ft. Young Thug). In: Camila. US: Epic Records/Syco, 2017. 1 CD, Faixa 04 (3 min 37)
- COBO, Leia. *Decoding "Despacito"*. Nova York: Vintage, 2021.
- CHOMSKY, Aviva. *História da Revolução Cubana*. São Paulo: Veneta, 2015.
- CURTIS, James; ROSE, Richard. "The Miami Sound": A Contemporary Latin Form of Place-Specific Music, *Journal of Cultural Geography*, 4:1, 1983, p. 110-118.
- ESTEFAN, Gloria; MIAMI SOUND MACHINE (intérprete). Conga. \_\_\_\_\_ . *Primitive Love*. US: Epic Records/Sony Music, 1986, 01 vinyl, LADO A, Faixa 01 (04:14).
- GOTT, Richard. *Cuba: Uma História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- HERNANDEZ, Deborah Pacini. *Oye como va! Hybridity and Identity in Latino Popular Music*. Philadelphia, PA: Temple University Press, 2010.

# ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

- HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismo, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- MANZOR, Lillian. Theatre, Reconciliation, and the American Dream in Greater Cuba. In: RUDAKOFF, Judith (org). *Performing Exile*. Chicago, USA: Intellect, 2017.
- MOREIRA, Igor Lemos. A Havana de Camila Cabello: um estudo da canção, videoclipe e representações latino-americanas. *Orfeu*, v. 4, p. 143-168, 2019.
- \_\_\_\_\_. Música pop, afetos e comunidades emocionais latino-americanas nos EUA em tempos sombrios: a canção Havana de Camila Cabello e os dreamers. *Tropos: Comunicação, Sociedade e Cultura*, v. 9, p. 01-20, 2020.
- \_\_\_\_\_. Nostalgia, expectativas e temporalidades na canção Esperando (cuando Cuba sea libre). *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, v. 20, p. 83-109, 2020.
- \_\_\_\_\_. Nascidas em Cuba, artistas nos Estados Unidos: Representações, identificações e nostalgias em Gloria Estefan e Camila Cabello. In: CALEGARI, Ana Paula Cecon; GENEROSO, Lídia Maria. (Org.). *Revolução Cubana - Perspectivas Históricas e desafios atuais*. 1ed. Florianópolis: Initia Via, 2021, v. 1, p. 431-452.
- MOTTA, Luiz Gonzaga. *Análise Crítica da Narrativa*. 1. ed. Brasília: Editora da UnB, 2013.
- MORALES, Ed. *Latinx*. New York: Verso Books, 2019.
- MOORE, Robin. *Nationalizing blackness*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1997.
- ORTIZ, Fernando. The human factors of cubanidad. *Hau: Journal of Ethnographic Theory* 4 (3): 445–480, 2014.
- PEREIRA, Simone Luci. Matrizes e mediações das canções românticas na América Latina. ULHOA, Martha; PEREIRA, Simone Luci (Org.). *Canção romântica: Intimidade, mediação e identidade na América Latina*. 1. ed. Rio de Janeiro: Folio Digital/Letra e Imagem, 2016, p. 25-46.
- RANCIÈRE, Jacques. *Figuras da história*. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- \_\_\_\_\_. *O Destino das imagens*. Rio de Janeiro : Contraponto, 2012.
- SARDO, Susana. *Guerras de Jasmim e Mogarim: Música, Identidade e Emoções em Goa*. Alfragide: Texto Editores LDA, 2010.

## **ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021**

SOARES, Thiago. Percursos para estudos sobre música pop. In: SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério (Orgs.). *Cultura Pop*. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2015.

TAYLOR, Diana. *O Arquivo e o repertório*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TURIN, Rodrigo. *Tempos precários: aceleração, historicidade e semântica neoliberal*. Dansk: Zazie Edições, 2019.