

SEMINA

Revista dos Pós-Graduandos em História - UPF

Artigos Livres

Volume 21 | Número 3 | Ano/período: setembro/dezembro 2022

Edição eletrônica

DOI: 10.5335/srph.v21i3.13388

ISSN: 2763-8804

Uma canção, dois tempos:

cubanidades e brasilidades em Conga (1985) / Samba (2020) de Gloria Estefan

Igor Lemos Moreira¹  

DOAJ DIRECTORY OF
OPEN ACCESS
JOURNALS

OPEN ACCESS

Referência

MOREIRA Igor Lemos ; Uma canção, dois tempos: cubanidades e brasilidades em conga (1985) / Samba (2020) de Gloria Estefan. **Revista Semina**, Passo Fundo, vol. 21, n. 3, p.60-87, set/dez 2022.

Recebido em: 03/07/2022 | **Aprovado em:** 05/12/2022 | **Publicado em:** 22/12/2022

¹Doutorando em História pelo programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGH-UDESC), na linha de pesquisa Políticas de Memória e Narrativas Históricas. Foi Visiting Scholar na University of Miami (2021-2022). Mestre e Graduado em História (Licenciatura) pela mesma instituição. Bolsista CAPES-DS, integrante do Laboratório de Imagem e Som (LIS/UDESC), do GT de História e Arte (ANPUH/SC), do Núcleo de Estudos de Exílio e Migração da Universidade Federal de Minas Gerais (NEEM-UFGM), da Rede de Pesquisadores da História de Cuba e da Equipe de Apoio Editorial da Revista Tempo e Argumento. Associado a ANPUH, ANPHLAC, LASA e IASPM-AL. Tem experiência na área de História, com ênfase em História das Américas, Teoria da História, História Contemporânea. Atua principalmente nos seguintes temas: Relações e trânsitos entre Estados Unidos e Caribe; Biografias e Trajetórias Artísticas; Exílios; Representações; História das Expressões Artísticas; História de Cuba e identidades cubanas: Música Pop; Música Latino-americana; Audiovisual e Canção; História Pública e História do Tempo Presente.

Uma canção, dois tempos:**cubanidades e brasilidades em *Conga* (1985) / *Samba* (2020) de Gloria Estefan**

Resumo: Lançada em 1985, a canção *Conga* foi um dos maiores hits da carreira artística e profissional da cantora cubana exilada Gloria Estefan. Em 2020, Gloria Estefan lançou uma nova versão do fonograma com a mudança no tema da canção, que passou a tematizar o samba brasileiro, gênero e dança que foram escolhidos como elementos constitutivos das identidades nacionais projetadas no século XX. O presente trabalho examina as canções *Conga* (1985) e *Samba* (2020) a partir da História do Tempo Presente, procurando perceber os processos de mobilização de representações dos gêneros musicais como parte das formações de narrativas sobre cubanidades e brasilidades.

Palavras-Chave: Congas. Gloria Estefan. História do Tempo Presente

One song, two times:**Cubanities and Brazilians in *Conga* (1985) / *Samba* (2020) by Gloria Estefan****Abstract**

Abstract: Released in 1985, the song *Conga* was one of the biggest hits of the exiled Cuban singer Gloria Estefan's artistic and professional career. In 2020, Gloria Estefan launched a new version of the phonogram with the change in the song's theme, which started to theme Brazilian samba, genre and dance that were chosen as constitutive elements of national identities projected in the 20th century. The present work examines the songs *Conga* (1985) and *Samba* (2020) from the History of the Present Time, trying to perceive the processes of mobilization of representations of musical genres as part of the narrative formations about Cubanness and Brazilianness.

Keywords: Congas. Gloria Estefan. History of Present Time. Samba.

Una canción, dos tiempos:**Cubanidades y Brasileños en *Conga* (1985) / *Samba* (2020) de Gloria Estefan****Resumen**

Resumen: Lanzada en 1985, la canción *Conga* fue uno de los mayores éxitos en la carrera artística y profesional de la exiliada cantante cubana Gloria Estefan. En 2020, Gloria Estefan lanzó una nueva versión del fonograma con un cambio en la temática de la canción, que pasó a tematizar la samba brasileña, género y baile que fueron elegidos como elementos constitutivos de las identidades nacionales proyectadas en el siglo XX. El presente trabajo examina las canciones *Conga* (1985) y *Samba* (2020) de la Historia del Tiempo Presente, buscando comprender los procesos de movilización de representaciones de géneros musicales como parte de la formación de narrativas sobre cubanidades y brasileños.

Palabras clave: Congas. Gloria Estefan. Historia Reciente. Samba.

Lançada pela Miami Sound Machine (MSM) em 1985, a canção Conga é considerada como um dos grandes singles da carreira de Gloria Estefan, vocalista da banda nas décadas de 1970 e 1980. O fonograma sucedeu o lançamento de *Dr. Beat* (1984), consolidando o projeto de internacionalização do grupo e a abertura para as produções lançadas em língua inglesa¹. Composta por Enrique E. Garcia, Paquito Hechevarria e Juanito Marquez, a canção tematiza a conga cubana, termo que constitui um tripé de significados que define um instrumento de percussão, um gênero musical e uma dança. Em 2020, já como artista solo, Gloria Estefan lançou uma nova versão da canção com outro nome/ritmo e mudanças significativas na letra. Intitulada Samba, a nova versão do fonograma foi tematizado pelo samba brasileiro, buscando conservar a multiplicidade de significados do termo que define um gênero e uma dança.

Como ponto de conexão, destaca-se que tanto a conga cubana como o samba brasileiro são gêneros musicais urbanos, criados a partir das tradições negras e diaspóricas na América Latina e considerados símbolos de identidades nacionais historicamente construídas. Do ponto de vista da trajetória da artista, é perceptível uma semelhança das fases artísticas correspondentes ao lançamento de cada canção. Quando lançou Conga, a banda Miami Sound Machine e Gloria Estefan buscavam consolidar a presença de ritmos latinos na música pop global, já o lançamento de Samba ocorreu quando a cantora visava se aproximar das sonoridades brasileiras, buscando defender as conexões entre o Brasil e o Caribe.

O objetivo deste artigo, de caráter ensaístico e introdutório que apresenta reflexões iniciais de um projeto de pesquisa em andamento, é refletir sobre as representações de cubanidade e brasilidade nas canções Conga (1985) e Samba (2020), entendendo que a segunda é uma atualização/remix da primeira e que por isso estão temporalmente e narrativamente conectadas. Partindo da canção em sua versão original e de sua nova gravação, procuro compreender como são criados signos que identificam as identidades cubanas e brasileiras nas produções de Gloria Estefan que possibilitam pensar conexões, aproximações e contatos entre Cuba, a partir da experiência exílica, e Brasil, visto e ouvido externamente.

É importante destacar que este trabalho se insere na interface entre a História do Tempo Presente e a Musicologia, compreendendo que estes campos se aproximam na medida que “apesar de terem se firmado de forma singular no decorrer do século XX, são bastante próximas por tratarem, ambas, da ação do homem no tempo, ou mais especificamente, manter relações estabelecidas pela percepção dos tempos presente, passado e futuro em suas análises.” (SCANDAROLLI, 2016. p, 226). Do ponto de vista historiográfico, nosso foco não será uma análise de teoria musical ou das dimensões técnicas e retóricas da canção, mas “mapear as camadas de sentido embutidas numa obra musical, bem como suas formas de inserção na sociedade e na

¹ Entre 1980 e o lançamento de *Dr. Beat* o Miami Sound Machine possuía um contrato de gravação com a *CBS Discos International* que obrigava o MSM a lançar quase que exclusivamente canções em língua espanhola, pois visava-se que a banda atendessem a um perfil voltado ao mercado latino.

história, evitando, ao mesmo tempo, as simplificações e mecanismos analíticos que podem deturpar a natureza polissêmica.” (NAPOLITANO, 2016, p. 78). Neste sentido, compreendo as canções Conga e Samba como “processos” para pensar as identidades e representações inseridas no tempo, com foco nos processos de construção que visaram significar passados e presentes a partir da narrativa.

História do Tempo Presente e Canções

A emergência da História do Tempo Presente no Brasil remonta a expansão das discussões sobre a metodologia da história oral, com destaque as reflexões sobre memória, identidade e história recente (FERREIRA, 2018). Tais estudos, inicialmente concentrados nas regiões sudeste e sul, voltavam-se a história contemporânea, entendendo que sua delimitação dependia da presença viva do testemunho, uma das bases teórico-metodológicas desse campo (ROUSSO, 2016). Nos últimos anos, novas abordagens têm procurado expandir o campo da História do Tempo Presente no país, defendendo uma abordagem centrada na problematização das múltiplas temporalidades que compõem a contemporaneidade.

Tal compreensão, destaca a permanência de diferentes processos históricos na contemporaneidade ao afirmar que o presente é “uma cotemporalidade, isto é, [...] uma ‘concordância de tempos múltiplos’, marcada por uma “multiplicidade não resolvida” (TURIN, 2019, p. 11). Ao tomarem o presente como uma cotemporalidade, os/as historiadores/as do Tempo Presente analisam as múltiplas temporalidades que atravessam a sociedade contemporânea, os usos de passados, as rupturas e permanências e as diferentes formas de enquadramentos da memória. Andreas Huyssen (2014) considera que as artes, em especial as performáticas, são campos privilegiados para tal discussão pois através de diferentes narrativas e representações mobilizadas na linguagem artística é possível problematizar o tempo vivido a partir das relações entre experiências, memórias, expectativas e projetos de futuro. Nesta concepção, as artes tornam-se formas de presentificação e construção de representações que mobilizam elementos visíveis e invisíveis, que constroem significados acerca do hoje, seu passado e futuro, através da projeção e delimitação de sentidos que guiam a uma leitura estabelecida com certo grau de autonomia por parte do público (RANCIÈRE, 2012).

Entre os principais campos possíveis de análise nas interfaces entre artes e História do Tempo Presente estão os estudos sobre as canções, assim como as relações de identidades e alteridades por meio das escutas e sonoridades (SCANDAROLLI, 2016). Nessa perspectiva, os estudos de canções são articulados as relações com as temporalidades, configurando uma outra forma de compreender a própria história da música, junto as relações com o contexto social (NAPOLITANO, 2016; GARCIA, 2021) no qual foi produzida, significada e consumida. Parte destas análises se baseiam, especialmente, no potencial mnemônico das canções que são entendidas como linguagens musicais

“que não implica[m] em uma demasiada especialização musical, podendo ser criada e executada de forma mais simples e que é um instrumento de expressão utilizado por todas as culturas ao longo da história.” (OLIVEIRA, 2002. p. 92).

A relação entre História Do Tempo Presente e canção, em especial pelo campo da musicologia, é destacada por Chimènes (2007) como uma potencialidade para a problematização do contemporâneo e das práticas culturais pós-Segunda Guerra Mundial. Segundo a historiadora, tal abordagem compreende outros processos que envolvem a música para além de suas características sonoras e/ou instrumentais, auxiliando a problematizar lembranças, representações, memórias, usos e relações entre canção, temporalidades e sociedades. Neste sentido, a canção possibilita ao(a) historiador(a) do Tempo Presente analisar processos que envolvem experiências no tempo, as relações sociais, a dimensão cultural, as indústrias culturais, entre outras possibilidades.

Entre as distintas possibilidades de análise de canções na História do Tempo Presente, trabalharei com a noção de “canção-processo” defendida pelo musicólogo chileno Juan Pablo González. Segundo o autor (GONZÁLEZ, 2016, p. 122) a perspectiva da canção como “processo” aponta para a historicidade presente nas canções, em um movimento que estimula o deslocamento “da canção como objeto examinável e nos aproximemos dela como processo observável. Isso equivale a trocarmos a lupa pela luneta”. Entender a canção como “processo”, neste sentido, é concebê-la não apenas como um conjunto de textos, mas como inserida, desencadeada e articulada no tempo e espaço. Mais que um “produto”, a canção apresenta uma multidimensionalidade de narrativas, corpos, vozes e escutas que lhe atribuem sentidos.

A análise cancional não se esgota na narrativa, mas deve constantemente pensar as interconexões com outros suportes, meios e escutas. Segundo González (2013), pensar os impactos de uma canção nas indústrias culturais, os jogos do campo artístico, a constituição de cânones musicais, a midiaticização da música para outros suportes, a performance e reinterpretação, são alguns dos caminhos possíveis neste sentido. A canção como documento/fonte ao(a) historiador(a) não se limita apenas a um aspecto característico como sua letra, recurso no qual se centram grande parte dos estudos. O estudo de canções na História do Tempo Presente visa, em especial, problematizar as formas como as temporalidades estruturam-se e dão sentido as narrativas, entendendo as operações que incorporam elementos como a performance/interpretação, a circularidade, as escutas e a composição.

Apesar do foco ser as canções, o estudo da música como processo não se baseia apenas na análise da produção artística isoladamente ou apenas na sua relação contextual. A canção, enquanto documento na historiografia, envolve uma operação disposta a “articular a linguagem técnico-estética das fontes audiovisuais e musicais (ou seja, seus códigos internos de funcionamento) e as representações da realidade histórica ou social nela contidas (ou seja, seu "conteúdo" narrativo propriamente dito)” (NAPOLITANO, 2005, p. 237). É fundamental, para perceber sua dimensão

relacional e processual, conectar a música a outros documentos, vestígios e rastros que marquem sua relação com a sociedade e o meio no qual foi produzida, ouvida, interpretada e significada.

Uma possível abordagem da canção-processo, e que articula uma série dos caminhos citados, foi traçada por Paranhos (2004) ao construir uma “biografia das canções”, analisando de que forma em diferentes contextos e interpretadas por outras vozes uma mesma composição assumiu novos significados. Tal “dança dos sentidos”, possibilita perceber que as canções historicamente situadas acumulam significados ao longo do tempo por meio de apropriações e reapropriações. Nesta abordagem, mais que os signos imediatos ou restritos a apenas um contexto específico, interessa ao produzir uma análise das canções que estabeleça quadros de maior duração temporal entre o lançamento, a circulação e os sentidos atribuídos as canções.

Neste artigo, de caráter exploratório, pretendo tomar as canções como processos para a análise de diferentes camadas de sentidos e temporalidades presentes na elaboração de representações sobre as identidades nacionais a partir do olhar de Gloria Estefan sobre Cuba e o Brasil. No contexto pós-II Guerra Mundial, a música popular, como parte integrante do universo das artes, passou a ser um campo fundamental para a reflexão sobre as identidades nacionais, em especial nos esforços de construção simbólica das nações, “pela sua capacidade de difusão, graças ao barateamento da tecnologia disponível e à circulação entre distintos grupos sociais.” (GARCIA, 2013, p. 17). Pensando especialmente na condição de Gloria Estefan como artista exilada, inscrita sob um processo deslocamento, pretendemos atentar para a relação entre canção, experiência temporal e construção de identificações (SARDO, 2011).

Conga e Cubanidade

Em 1985, a *Miami Sound Machine* integrava o grupo de principais artistas do catálogo da CBS *Discos International*. Criada na década de 1970 por Emílio Estefan, a banda iniciou sua carreira na cena local da Miami com o nome de *Miami Latin Boys*, tendo como principal espaço de atuação casamentos e outras festividades. Em 1975, o grupo passou a contar com Gloria Estefan e Mercí Navarro como vocalistas a banda, resultando assim na mudança do grupo para *Miami Sound Machine*. Composta por Emílio Estefan, Enrique “Kiki” Garcia, Juan Marcos Avila, Gloria Fajardo e Mercí Navarro, a banda tinha seu projeto artístico principal pautado no *Miami Sound*, um movimento artístico e musical liderado por cubanos/as exilados em Miami que buscava articular sonoridades urbanas cubanas (a exemplo de conga, montuno e mambo) com gêneros populares nos Estados Unidos (PEREZ-FIRMANT, 2012).

O movimento *Miami Sound* explorava as relações entre Cuba e Estados Unidos a partir da experiência do exílio cubano, produzindo sonoridades e canções que marcassem a construção das

identificações cubano-americanas no contexto (CURTIS; ROSE, 1983)². É importante destacar que todos os integrantes do *Miami Sound Machine* eram cubanos/as exilados, sendo que Gloria Fajardo tinha uma história familiar específica com a revolução cubana tendo em vista que seu pai, José Fajardo, integrava a equipe de segurança de Fulgêncio Batista no momento de sua derrubada além de ter sido preso após o Ataque a Baía dos Porcos em 1961. Apesar de associar-se ao movimento que buscava uma forma de experimentalismo sonoro a partir dos ritmos e gêneros cubanos e estadunidenses, a *Miami Sound Machine* apostou, no início de sua carreira, em construir-se como um grupo com certas distinções dos demais que integravam o *Miami Sound*. Grupos como *Los Sobrinos del Juez* e *Conjunto Impacto*, constantemente recorriam a estruturas orquestrais, trabalhando nas interconexões entre música urbana e música erudita (PEREZ-FIRMANT, 2012).

Possivelmente em função de serem artistas bastante jovens, os integrantes da *Miami Sound Machine* apostaram na aproximação com o *soft rock* e com as baladas românticas, com elementos da *disco music*, construindo-se como um dos principais representantes da *Latin Pop Music* produzida nos Estados Unidos no final da década de 1970 (MOREIRA, 2019). Além disso, definiram que suas canções alternariam o inglês e o espanhol como forma de registrar, pela língua, o hibridismo de seu projeto, buscando atrair o maior número possível de ouvintes (CANCLINI, 2015). A banda optou por destacar as suas duas integrantes femininas como vocalistas, o que marcava um elemento diferencial se comparado aos demais grupos associados ao *Miami Sound* que, majoritariamente destacavam a voz masculina nos vocais.

Em função da profusão local e de terem se tornado uma referência dentro do movimento *Miami Sound*³, a banda foi convidada pela *CBS Discos International* para integrar seu catálogo voltado ao mercado internacional, em especial nos países cujo a língua oficial era o inglês. Nesse período, a crise econômica vivida nos Estados Unidos levou as indústrias culturais a buscarem novos mercados externos como possibilidade de sanar o déficit interno (VICENTE, 2014). Segundo Dias (2008), a mundialização da cultura pela indústria fonográfica foi vista como necessária para superar esse período causado tanto pela crise econômica como também pela necessidade de atualização do próprio mercado que não supria mais as necessidades internas nos Estados Unidos. Tal necessidade levou a *Columbia Records* a criar uma vertente voltada para a chamada *world music*, nomeada então de *CBS Discos International*.

² A respeito das diferenças entre os grupos musicais exilados em Miami e em Nova York sugere-se, em especial nas diferenças entre o *Miami Sound* e a Salsa, recomenda-se a leitura de ABREU, Cristina. *Rhythms of race: Cuban musicians and the making of Latino New York City and Miami, 1940-1960*. Carolina do Norte: University of North Carolina Press, 2007.

³ Um mapeamento em desenvolvimento das edições do jornal *The Miami Herald* indica um processo gradual e crescente de integração da banda *Miami Sound Machine* a frente do movimento *Miami Sound* após o lançamento de seu primeiro álbum em 1977. Para além dos convites para festivais locais, a banda entre 1977 e 1980 passou a integrar o circuito regular da Calle Ocho em Little Havana, assinou uma residência de shows no *Truck and Turf*, um restaurante local, além de participar anualmente da *Hispanic Heritage Week*.

Optando por instalar sua sede em Miami em função da centralidade para distribuição no mercado latino-americano e europeu, assim como no baixo custo de operação na cidade (CURTIS; ROSE, 1983), a *major*⁴ passou a ter contato direto com a cena musical da Florida, sendo que seus funcionários, agentes de talentos e produtores começaram a conhecer artistas que viviam em Miami. Entre estes artistas e grupos que tiveram contato com a *CBS Discos International* esteve a *Miami Sound Machine*, que assinou contrato ainda em 1980⁵, no mesmo momento em que a gravadora estava ainda se fixando na cidade, passando a integrar o catálogo de artistas considerados como “latinos” junto a outras personalidades como Júlio Iglesias.

Entre 1980 e 1984 a *Miami Sound Machine* adentrou oficialmente no grande circuito da indústria fonográfica, intensificando não somente sua produção em estúdio (com o lançamento anual de discos), mas também realizando shows em diferentes países da Europa e América. A entrada no mercado europeu, em especial, já vinha sendo ensaiada pela banda desde a assinatura de contrato com a gravadora que passou a enviar os discos gravados pelo grupo a países como Espanha, Alemanha e Grécia. Destaca-se, nesse cenário, o lançamento do álbum *Eyes of Innocence* (1984), uma versão regravada e expandida do álbum *A Toda Maquina* (1983). Esse disco marcou um processo que vinha ocorrendo progressivamente com a *Miami Sound Machine* desde a entrada na *CBS Discos International*: o foco em produções que, apesar da sonoridade inspirada em gêneros como Montuno, Salsa e Conga e na utilização (em grande parte) do espanhol como língua das composições.

Em entrevista publicada na *Billboard*, em 11 de outubro de 2003, Gloria Estefan contou que nesse período a *CBS Discos International* apresentava uma dupla resistência, por vezes contraditórias. Por um lado, não permitiam que a banda produzisse um álbum totalmente em inglês, o que ocorreu apenas com o já citado *Eyes of Innocence*. De outro, apesar de induzirem a gravação em espanhol, raramente o grupo era encorajado e/ou conseguia lançar canções que tematizassem as identidades latino-americanas, sendo grande parte de suas composições voltadas ao amor romântico. Uma quebra nesse processo, após uma série de embates internos, ocorreu com o lançamento de *Eyes of Innocence* (1984), que teve como *single* principal a canção *Dr. Beat*, levando inclusive a mudança da banda para o selo *Epic Records*. A faixa alcançou posições de destaque nas paradas musicais europeias, a exemplo do sétimo lugar por duas semanas consecutivas na Inglaterra e o terceiro lugar na Holanda⁶.

O desempenho de *Dr. Beat* em países europeus, em especial na Inglaterra, Holanda e Alemanha Ocidental, levou a *Miami Sound Machine* a ganhar mais espaço dentro da *Epic Records*

⁴ Segundo Eduardo Vicente (2014), uma *major* pode ser definida como uma grande gravadora/empresa com perfil global e multinacional que reúne outras gravadoras e selos menores como grupos afiliados, subsidiárias e ou braços voltados a nichos de mercado.

⁵ *The Miami Hurricane*, 07 de outubro de 1980. p. 07.

⁶ Informação em levantamento nas edições da *Billboard* publicadas no período e realizado pelo autor.

para produzir canções em inglês⁷. Além disso, como parte da divulgação do álbum, a banda passou a visitar e realizar shows em locais nos quais a canção e/ou o disco vinham alcançando bons números. Foi logo após um destes shows, segundo Gloria Estefan ocorrido na Holanda, que surgiu a necessidade de gravar uma “conga” cubana original para o grupo. Segundo a cantora, até então a banda apresentava em seus shows algumas congas cubanas tradicionais das quais eles não eram compositores (ESTEFAN; COBO, 2021).

Essa estratégia foi uma forma de compor o repertório da banda com canções que identificassem a cubanidade do *Miami Sound Machine* na ausência de fonogramas próprios. Ao perceber a recepção positiva do público, a artista, juntamente a Emilio Estefan, teria percebido a necessidade de compor a sua própria “conga”, tarefa delegada inicialmente a Enrique “Kiki” Garcia. Ao rememorar a composição de *Conga* em entrevista para a *Billboard*, em 1998, Emilio Estefan, líder do grupo e principal incentivador da composição naquele contexto, narra que:

[...] Gloria was the one to tell me that, if we are going to be successful, we have to have our sound; we cannot be imitating anybody. We went to holland and to England, and Kiki García, who was with the band, started writing the chorus from 'Conga'. Gloria Changed the lyrics, and when we came to Miami we recorded the song (Billboard, 26 de setembro de 1988. p. 54).

A motivação principal para composição da canção, segundo o músico, teria sido a necessidade de possuir uma “Conga” que fosse autoral do *Miami Sound Machine* para performance ao vivo pois, apesar de possuírem um repertório já bastante extenso, o grupo seguia apresentando congas de outros artistas em seus shows. O desejo, manifestado por Gloria Estefan, foi levado a cabo por Enrique “Kiki” García quando a banda trabalhava na composição do disco *Primitive Love*, que seria lançado pelo selo *Epic* em 1985. Conga, junto a outras canções como *Mucho Money* e *Surrender Paradise*, fez parte de uma porcentagem do disco voltado a destacar o projeto do *Miami Sound*, ou seja, articular sonoridades latinas a gêneros do *mainstream* estadunidense, mas que tinham suas letras majoritariamente em inglês.

Em suas lembranças, Gloria Estefan recorda que após a performance na Holanda:

I was standing in the alley waiting for our ride to take us back to the hotel and talking to our drummer, Kiki García. I said, “You know what? We need to write a song that talks about what this rhythm is. Talk about a conga but write it in English. And we can do the same fusion that we did with ‘Dr. Beat.’ But ‘Dr. Beat’ is more like a 6/8 kind of feel. We should mix the 2/4 dance beat, maybe put a funk bass line or R&B and throw in the legitimate Cuban rhythms of a conga underneath it. I think it would work perfectly! (ESTEFAN; COBO, 2021).

⁷ Em 1984, o lançamento e desempenho de *Dr. Beat* foi amplamente divulgado em revistas especializadas no campo musical como uma conquista particular da banda que alcançou grandes posições em países como Inglaterra e Holanda. Fonte: *Billboard*, 24 de agosto de 1984.

Quando a *Miami Sound Machine* lançou a faixa em 1985 o cenário pessoal estava diretamente articulado ao cenário global das indústrias fonográficas e da política internacional. Por um lado, a *world music* e diferentes *majors* apostavam nos processos de internacionalização da música para sanar a crise de mercado provocada pelo envelhecimento da população, o saturamento do mercado interno estadunidense, o colapso econômico global e a emergência de novos meios de entretenimento que atraíam a atenção dos mais jovens para outros setores das indústrias culturais (VICENTE, 2014). Por outro, nas relações internacionais, o continente americano havia testemunhado a poucos anos um movimento massivo de cubanos/as deixarem o país após da abertura do porto de Mariel (1980), o que gerou uma nova grande onda de exílio para os Estados Unidos. A abertura do porto de Mariel não apenas intensificou os debates em torno do exílio cubano, mas aumentou a visibilidade da produção de artistas exilados, em especial aquelas de autoria de figuras, como Gloria Estefan, que assinaram contrato com gravadoras globais justamente no contexto de intensificação das ondas de exílio.

Em linhas gerais *Conga* é fruto desse contexto e do projeto do *Miami Sound* ao articular o uso do instrumento de percussão, conga, ao piano eletrônico e ao baixo. Sua sonoridade articulava um gênero musical urbano e tradicional de Cuba com a música *pop* dos anos 1980, fortemente influenciada pela *Disco Music* e com traços de *Soft Rock*. Apesar dos estudos sobre a conga cubana estarem bastante dispersos em escritos etnomusicológicos e antropológicos, é possível localizar análises a seu respeito desde o início do século XX através de escritos de intelectuais como Fernando Ortiz. Em seu *Glosario de Afronegrismo*, publicado em 1924, Ortiz definiu a conga cubana como um termo polifônico que definia um instrumento, um gênero musical e uma dança. Apesar de se referir a três dimensões diferentes, o antropólogo cubano defendia que o significado máximo da conga só poderia ser entendido na articulação entre instrumento, sonoridade e performance tendo em vista que a dança era condiciona a execução do gênero musical, que por sua vez dependia do instrumento (ORTIZ, 2018). Em outro texto, publicado na década de 1950, Ortiz afirmava que a Conga era parte das heranças diaspóricas⁸ africanas de Cuba, mas que o instrumento havia se sobressaído frente a música e a dança, passando a influenciar inclusive em outras sonoridades cubanas dada a sua popularização.

Como instrumento de percussão, a conga era composta inicialmente por dois tambores que poderiam ser acompanhados por *jiamaguas* ou *ekón doble*, sendo que com o passar do tempo um terceiro, denominado *quinto*, foi incluído com frequência entre os fabricantes do instrumento. Introduzidas em Cuba no século XIX, as congas se popularizaram no início do século XX, através das orquestras cubanas, tendo sido consideradas como parte da identidade do país após a abolição

⁸ Segundo Ortiz (1952), Conga seria um termo feminino derivada do termo *ma-ma-kongo*, que em congo significaria canção. Outros termos, segundo o autor, poderiam ter originado a definição a partir de outras línguas africanas, em especial bantu, que também definiram canção como *nkunga*, *ma-kunga*.

da escravidão e da independência (ORTIZ, 1954), passando a serem muito frequentes em festividades locais como os carnavais de Santiago de Cuba. Foi no contexto de formação das identidades nacionais que as congas cubanas (em seu sentido mais polifônico) foram consideradas como elemento da formação da identidade cubana, ou seja, passou a integrar o projeto de construção de uma cubanidade inventada.

Tal cubanidade pode ser definida como a construção de sentimentos de pertencimento a Cuba que fundam identidades nacionais a partir da formação de comunidades imaginadas (ANDERSON, 2008). Segundo Perez Jr (2008) e Ortiz (2014) a cubanidade é uma forma plural de manifestação/sensação de pertencimento a Cuba pautada na construção da identidade nacional, mas que não depende exclusivamente dos limites territoriais. Guerra (2007) destaca o papel da arte e das relações sociais estabelecidas nesse contexto, assim como da elaboração de “ideias sobre Cuba” internamente e externamente. Historicamente marcada por embates políticos, relações de poder e marcadores sociais da diferença, a formação destas identidades nacionais dependem não somente da construção de um “eu” e um “outro”, mas da elaboração de símbolos, narrativas e processos comuns que permitam a criação de identificações (HALL, 2019). No caso das identidades cubanas esse processo inicia ainda no século XIX, no contexto das guerras de independência, e se intensifica ao longo do século XX levando a eleição de signos e práticas culturais como instrumentos de reforço das identidades nacionais. Não devendo ser essencializada, as cubanidades são vistas como construções plurais e fluidas, sujeitas a diferentes manifestações, transformadas em campos de disputas e promovidas pela arte, sociedade e política.

A canção *Conga*, de Gloria Estefan, foi parte fundamental desse processo de construção, e representação, de uma ideia de Cubanidade que se pautava na música como elemento de aproximação das diferentes formas de pertencer a Cuba globalmente, a partir especialmente da experiência cubano-americana. Iniciando com instrumentos de sopro, a abertura do fonograma em seguida apresentava o refrão da canção na voz de Gloria Estefan “*Come on, shake your body baby, // Do the conga // I know you can't control yourself any longer // Come on, shake your body baby, // Do the conga // I know you can't control yourself any longer*” (ESTEFAN, 1985). Em seguida, inicia-se um solo da conga junto ao piano, dando destaque ao instrumento que ao ser apresentado sonoramente também contextualiza a origem (instrumental) do ritmo. O refrão, apresentado logo no início, servia nesse caso como forma de introdução/apresentação da própria conga buscando dar conta da pluralidade do termo.

Esse processo inicial cria um elemento de referência para toda a canção pois situa na narrativa estruturada entre letra e som o personagem principal, buscando fazer uso de “diversos recursos de linguagem no texto narrativo para ancorar a significação na realidade referente” (MOTTA, 2013. p. 200). Esse elemento, para além de ancorar a significação do que é a “conga”, desenvolve a narrativa a partir da criação de recursos de quem essa referência, ou seja, elabora uma representação não apenas do som do instrumento, mas conduz a esse entendimento através da fala.

A partir da inserção do instrumento, apresentado previamente pela voz da artista, estabelecia-se uma operação cancional que atua na “reelaboração simbólica das estruturas materiais, reprodução ou transformação social.” (GARCIA, 2021, p. 29).

A construção de uma identificação sonora das congas através da voz e da inserção instrumental configurava uma forma de uma representação que seguiu, segundo a proposta de Rancière (2012) para os estudos de representações, uma lógica na qual se definia previamente que a conga era um ritmo gerado por um instrumento, que criava uma sonoridade, e que por consequência levaria a uma performance/dança incontável. Neste sentido, percebe-se que a noção plural de “conga”, “se encontra invadida por uma propriedade específica do visível que vem paralisar a ação e absorver as significações” (RANCIÈRE, 2012, p. 131). Somente após essa breve apresentação é apresentado o instrumento em si, através de sua execução, levando ao ouvinte a identificar afinal do que se tratava a conga narrada pela voz de Gloria Estefan. Desta forma, podemos considerar que a narrativa prévia que leva a uma antecipação sonora também orienta a canção e conduz ao entendimento esperado pelo artista. Tal constatação, é perceptível pela articulação entre letra, voz e instrumental sendo a dimensão processual da canção (GONZALEZ, 2016) estabelecida através da criação narrativa da composição.

A primeira estrofe da canção apresentada logo após o solo instrumental reforça essa intencionalidade vinculando a conga com Cuba: *“Everybody gather 'round now // Let your body feel the hit // Don't you worry if you can't dance // Let the music move your feet // It's the rhythm of the island and // Like sugarcane, so sweet. // If you want to do the conga // you've got to listen to the beat”* (ESTEFAN, 1985). No trecho destacado, além de mencionar o ritmo, a narrativa da canção menciona a origem cubana da conga ao afirmar que “é o ritmo da ilha”. Além disso, menciona-se em seguida a questão da cana de açúcar como forma tanto de destacar a atratividade, mas também de reforça a relação com Cuba pois a produção açucareira foi, e ainda é, fundamental para o desenvolvimento agrícola e econômico da ilha (GOTT, 2006).

Desta forma, como já percebido por Poey (2014) ao analisar a canção, percebe-se um esforço em vincular as congas cubanas a uma imagem acerca do país que retomava o exotismo que marcava, em especial, a propaganda sobre Cuba nos Estados Unidos. Apesar de concordar com tal visão, é importante estabelecer que a construção de qualquer canção parte da inter-relação entre experiências coletivas e visões individuais (NAPOLITANO, 2015), sendo por vezes o uso de signos do senso comum fundamental para a narrativa alcançar certos públicos mais amplos. Nesta operação, a construção de uma representação (RANCIÈRE, 2012) acerca de elementos da cultura cubana, de uma cubanidade, na canção partia de um esforço semelhante, operacionalizando visões “comuns” acerca do que era Cuba, com a experiência individual e as memórias coletivas de Gloria Estefan e seu grupo que enquanto exilados que haveriam vivido pouquíssimo tempo no país antes de partirem ao exílio.

No plano internacional Cuba ficou conhecida pelas produções açucareiras, que foram levadas pelo governo revolucionário como um dos maiores potenciais do país (VASCONSELOS, 2016), criando uma imagem do país como o polo de produção de cana de Açúcar. Soma-se a isso a questão da diáspora africana, remontando ao seu período colonial e de forte presença da escravidão negra, tendo em vista que se considera a conga como originada dos trânsitos entre africanos e espanhóis em Cuba. Tal processo, que buscava mobilizar uma ideia de cubanidade destacando elementos da experiência de diáspora por meio da conga, pautou-se no “reconhecimento de uma diversidade e heterogeneidade necessárias; [...] uma concepção ‘identidade’ que vive com e através, não a despeito, da diferença, por hibridização. Identidades de diáspora são as que estão constantemente produzindo-se e reproduzindo-se novas, através da transformação e da diferença” (HALL, 1996, p. 75).

Todavia, como citado anteriormente, não é exclusivamente pela letra que esses elementos são construídos. A narrativa da canção é elaborada pela articulação entre letra e voz que resulta na construção da performance e na elaboração do eu-poético da canção (VILLAÇA, 2004). Neste caso, a personificação da letra (a aproximação entre texto e *performer*) é fundamental para a elaboração do que Tatit (2014) definiu como “ilusão enunciativa”, ou seja, o processo em que um(a) cantor(a) toma o texto para si, conferindo não somente intenção, mas identidade a narrativa da canção por meio de sua expressão vocal. A voz do intérprete é um elemento estrutural da canção, como destaca Napolitano (2015), que provoca efeitos de significação da letra e da própria composição aos ouvintes. No caso do canto de Gloria Estefan, esse processo é fundamental pois identificação como Cubana exilada está totalmente relacionada a própria canção e ao que se pretendia construir sobre o que era a Conga, e por desdobramento sua relação com a elaboração de Cubanidades.

O canto da artista ao longo de todo o fonograma é constante, com raras alterações de tom, indicando uma proximidade com o próprio gênero, em especial nos momentos mais acelerados da performance. Certamente o conhecimento prévio da cantora e sua banda influenciaram o processo de construção de ilusão enunciativa (TATIT, 2014), tendo em vista que, ao se apresentarem como uma banda de cubanos exilados essa referência tornou-se indispensável ao ouvinte da canção. A relação entre identidade individual e coletiva nesse caso foi fundamental para a construção da canção pois ela é resultado de um esforço em reafirmar uma prática cultural de Cuba, país de origem dos integrantes da banda, a partir também de uma demanda externa pela apresentação de Congas, como expresso por Emílio Estefan na entrevista de 1998 para a *Billboard*.

Apesar de diretamente influenciada por um “radical nationalism by explicitly expressing patriotism and a nostalgic longing for an idealized past” (BRAVO, 2017, p. 45), as cubanidades projetadas pelas comunidades no exílio na década de 1980 pautavam-se também na mobilização desse passado idealizado para construção de suas referências identitárias (BUSTAMANTE, 2021). Na canção, esse processo pode ser percebido pela criação da narrativa já mencionada e pela escolha de compor uma canção que falava e usava da conga cubana para tratar do gênero musical. A

projeção de certa cubanidade, nesse caso, se pautava em um elemento/símbolo cultural que independentemente de seu contexto poderia representar uma cubanidade imaginada, o que pode ser compreendida como uma estratégia de reforço de elementos das identificações nacionais produzidas no exílio por meio de referências pré-revolucionárias.

Independente das intencionalidades (que não podem ser confirmadas apenas pela própria composição, apenas levantadas), destaca-se na análise a relação estabelecida entre gênero, música, artista e identidade. Como destacam Anderson (2008) e Hobsbawn (1984), a invenção das identidades nacionais pautam-se no processo de retomada de signos e narrativas que mesmo que não fundacionais, assumam esse status. Todavia, esse processo não é apenas um esforço de retomada de determinados símbolos ou práticas, mas depende de sua atualização, o que ocorre na canção da banda *Miami Sound Machine* através da articulação das congas cubanas ao *pop* estadunidense, além da implementação de uma estrutura bastante comercial da canção pautada em frases curtas, de fácil memorização, de breve execução e com um refrão instigante e repetido constantemente ao longo do fonograma.

O contexto no qual a canção foi composta e lançada, assim como o momento em que se pretendia representas as congas cubanas como parte das cubanidades, foi um período em que a discussão acerca das identidades nacionais, em uma acepção fechada e fixa, entrava em crise globalmente. Como destaca Hall (2019), no final do século XX a relação entre identidade e nação se tornou fragmentada e dispersada, marcada por conflitos e novas formas de reafirmação das identificações. Nestes processos de crise das identificações nacionais, a retomada de elementos ligados “tradições” ou a história nacional foi fundamental (GARCIA, 2021) sendo que, no caso cubano é importante delimitar que esse campo foi intensificado pela ruptura que marcou a Revolução em 1959, a partir da qual apoiadores do governo revolucionário e exilados nos Estados Unidos passaram a reivindicar autenticidades e autoridades sobre as cubanidades.

Nesse caso, percebe-se que “as inovações e podem mudar até certo ponto, embora evidentemente seja tolhido pela exigência de que deve parecer compatível ou idêntico ao precedente. Sua função é dar a qualquer mudança desejada [...] a função do precedente, continuidade histórica e direitos naturais conforme o exposto na história.” (HOBBSAWN, 2008, p. 10). *Conga* esteve inscrita em tal contexto no qual, procurava-se tanto em Cuba quanto nos Estados Unidos reafirmar quem supostamente seria “detentor” da essência cubana, como defende Bustamente (2021). Nesta operação, a canção produzida por um grupo de exilados, retomava a conga cubana e uma narrativa exótica da ilha como forma de conexão com um passado pré-revolucionário do país enquanto passado ao qual se desejava retornar e enquanto representantes da essência cubana fora do país, mas destacando também os vínculos com a experiência do exílio através da articulação com a música *pop*.

Samba e brasilidade

As primeiras produções de Gloria Estefan que buscavam se aproximar de ritmos, gêneros e estilos brasileiros remontam ao início de sua carreira profissional. Em 1977, a banda *Miami Sound Machine* lançou seu primeiro álbum, intitulado *Renacer/Live Again*, pela *Audiofon Records*. Entre as dez faixas do álbum, alternadas entre inglês e espanhol, estava uma versão de *Malvina*, originalmente lançada pelo músico brasileiro Adoniran Barbosa em 1951. Para essa versão, a banda recriou a letra com o apoio da dupla brasileira Antônio Carlos e Jocaifi, mantendo o tema central – uma mulher independente que tem controle sob si, seu corpo e seus relacionamentos. Em 1981, já como artistas contratados da *CBS Discos International*, Gloria Estefan e a banda gravaram uma versão em espanhol de Lança-Perfume de Rita Lee.

Na década seguinte, o *Miami Sound Machine* lançou seu projeto de maior inspiração na música brasileira até então: o álbum *Rio* (1982). Inspirado em ritmos brasileiros, como a bossa nova e o samba, o álbum apresentava versões de canções como *Todo dia é dia de índio*, de Jorge Ben Jor, além de contar com a colaboração de artistas como Moraes Moreira e Pepeu Gomes. A ideia de construir este primeiro álbum dedicado ao Brasil, consolidando a tentativa de se aproximar da música brasileira, foi resultado de uma viagem de Gloria e Emílio Estefan ao Brasil. A iniciativa foi avaliada positivamente por periódicos especializados, a exemplo a revista *Billboard*⁹, sendo definida como uma fusão do pop estadunidense, brasileiro e caribenho a partir de Miami. Além das opiniões positivas, o álbum também conseguiu entradas importantes em paradas musicais em Puerto Rico e no estado da Florida.

É importante dimensionar, como visto anteriormente, que o foco da *Miami Sound Machine* desde sua criação era trabalhar com os experimentações e articulações entre gêneros tradicionais urbanos de Cuba com os ritmos mais populares nos Estados Unidos. As aproximações com a música brasileira na carreira de Gloria Estefan entre 1970 e 1980, neste sentido, ocorreram a partir do contato da própria música brasileira com os países, em especial pelas afinidades sonoras existentes em ritmos ligados a herança da diáspora africana como o *Montuno*, a *Conga* e o *Son* com o samba. Além disso, durante sua infância e juventude a cantora conviveu constantemente com a alternância entre artistas brasileiros e cubanos que tocavam em sua casa pois sua família possuía uma coleção de discos de vinil que incluía, entre os artistas, figuras como Elis Regina, Clara Nunes, Carmen Miranda e Tom Jobim¹⁰.

Os diálogos de Gloria Estefan com a música brasileira desde o álbum *Rio* (1982) se tornaram recorrentes. A partir de então o mercado brasileiro foi considerado como fundamental para a artista,

⁹ Em março de 1983 a revista *Billboard* publicou uma crítica do álbum lançado pela banda, sendo essa uma das primeiras destinadas as produções do grupo. Na breve nota avaliativa lia-se “MIAMI SOUND MACHINE -Rio, CBS DIL10330. Produced by Emilio Stefan and Sergio Rozenblat. Playing the fusion of American, Brazilian and Caribbean pop that characterizes the Miami sound, MSM grows more sophisticated with each LP. Both the romantic ballads and the samba-flavored upbeat cuts make this the perfect soundtrack for a Caribbean cruise, or, at least, a mid -winter fantasy.” (BILLBOARD, 05 de março de 1983, p. 61).

¹⁰ *Conversa com Bial*: entrevista com Gloria Estefan. Rio de Janeiro: Globo, 2020. Son., color. Legendado.

passando a receber ainda mais atenção a partir de 1989 quando a cantora lançou seu primeiro álbum solo, intitulado *Cuts Both Ways*, que contou com três faixas gravadas em português e lançadas apenas na versão brasileira do disco¹¹. Apesar deste trabalho não ter por objetivo analisar diretamente as relações de Gloria Estefan com a música brasileira, esse tema se torna importante de ser apontado, mesmo que de forma breve, para compreender que o lançamento da canção *Samba* em 2020, assim como do álbum *Brazil 305* do qual o fonograma foi parte, não se tratou de algo inédito na carreira da artista e é resultado de um longo processo de aproximação com as sonoridades brasileiras.

Lançado em 2020, em meio ao contexto do isolamento social e da pandemia de COVID-19, *Brazil 305* é o segundo álbum da carreira de Gloria Estefan que tem o Brasil como inspiração e tema. Diferentemente de *Rio*, o novo álbum foi resultado de anos de viagens ao país e do desenvolvimento de um documentário¹², elaborado em paralelo ao álbum, que tem como tema central pensar as conexões negras e diaspóricas entre Brasil, Cuba e Estados Unidos. No decorrer destas viagens, a cantora contou com colaborações de diferentes artistas como Zeca Pagodinho, Alcione, Maria Rita e Carlinhos Brown para a construção dos instrumentais. Enquanto no disco de 1983 o processo maior foi a regravação de canções brasileiras, em *Brazil 305* a pretensão foi o inverso: gravar grandes *hits* de Gloria Estefan em ritmos populares do Brasil¹³. Entre estes gêneros, o mais destacado e mobilizado foi o samba em suas diferentes vertentes: samba de roda, samba-enredo, samba-canção, pagode, entre outros.

Apesar de contar com faixas originais, a exemplo de *Cuando Hay Amor* ou regravações de canções como *Magalenha* de Sérgio Mendes, a maioria dos fonogramas são experimentações rítmicas e de gênero de sucessos de Gloria Estefan. Canções como *Abriendo Puertas*, *Rhythm Is Gonna Get You* e *Get On Your Feet* passaram por novos processos de composição, aproximando-se de ritmos brasileiros, o que alterou o canto e a interpretação de Gloria Estefan. Entre as canções que passaram por este processo está a canção *Conga*, que na versão do disco foi reescrita e renomeada como *Samba*. Lançada como *single* em 13 de agosto de 2020, a canção apresentou poucas mudanças com relação a faixa original, estando essas alterações presentes especialmente na substituição de certos instrumentos (inclusive da própria conga, que foi retirada dos instrumentais) e por breves mudanças na letra, em especial no título e refrão.

Assim como *Conga*, *Samba* começa com um solo instrumental breve, que marca o início da canção. Todavia, ao invés de uma conga cubana temos a justaposição de repiniques, surdos, tamborins, apitos, agogô e cuíca. A ideia, em linhas gerais, era reconstruir a sonoridade da canção

¹¹ As três canções em questão são, na verdade, três gravações de canções originalmente em inglês e traduzidas para o português - *Here We Are* (Toda para você), *Your Love Is Bad for Me* (Amor Fatal) e *Don't Wanna Lose You* (Se tenho que te perder), sendo que esta última foi transformada em *single* sendo enviada a rádios e casas noturnas segundo o material de divulgação que acompanhava o disco de vinil no Brasil.

¹² Até o momento de escrita deste artigo o documentário, apesar de anunciado, ainda não havia sido lançado.

¹³ *Conversa com Bial*: entrevista com Gloria Estefan. Rio de Janeiro: Globo, 2020. Son., color. Legendado.

original por meio dos instrumentos brasileiros ao mesmo tempo que reelaborava a composição assemelhando-se a um samba-enredo. Tal processo também ocorreu na introdução da canção na voz de Gloria Estefan que, em substituição a estrofe original, entoava “*Oh-eh, oh-eh, oh-eh, oh-eh // Arriba con la Samba // Oh-eh, oh-eh, oh-eh, oh-eh // Arriba con la Samba*” (ESTEFAN, 2020). É interessante, do ponto de vista da narrativa da canção, perceber que a alteração teve um processo duplo. Por um lado, ao incluir “*Oh-eh, Oh-eh, Oh-eh*” a artista, responsável pela adaptação, procurou mobilizar uma expressão bastante comum em composições de samba, o que procurava, por meio do uso de um signo característico e inserido no senso comum (MOTTA, 2013), aproximar a composição do gênero musical, tal como foi realizado em *Conga*. Como destaca Schafer (2019), esse é um processo fundamental nos processos de identificação sonora dos seres humanos que mobilizam memórias, afetos e lembranças de sons e músicas já conhecidas para identificação outras composições que integram sua paisagem sonora. Dessa forma, para a construção de parte da composição que identificaria a nova versão de *Conga* como *Samba* (como gênero) foi preciso recorrer a elementos de referência, processo conhecido como referencialização, para que isso fosse possível aos ouvintes do fonograma (NAPOTALINO, 2015).

Outro processo significativo na introdução da canção foi a alteração do idioma da primeira estrofe que, além de mencionar o “Samba”, foi cantada em espanhol e não em inglês como em *Conga*. A alteração do idioma, levanta questões de ordem linguísticas e da construção de uma representação sobre o Brasil e o Samba tendo em vista que a artista optou por cantar a abertura em espanhol e não em inglês. Certamente essa foi uma decisão pensada pela artista e não uma escolha por insegurança de cantar em português tendo em vista que ao longo de sua carreira gravou faixas integralmente em língua portuguesa. Apesar de não ser possível especificar os motivos que levaram a essa opção, é possível considerar que um fator decisivo foi a compreensão da artista que o Brasil integra a América Latina e que uma composição que articulava o gênero brasileiro (tematizado também pela canção) a uma letra em inglês e espanhol contribuiria em aproximar Brasil, Cuba e Estados Unidos (em especial a região de Miami) como era proposta do disco.

Estratégias semelhantes já haviam sido seguidas por Gloria Estefan anteriormente, em especial no álbum *Abriendo Puertas* (1994), no qual para construir sua ideia de comunidade latina global a artista alternava inglês e espanhol. Além disso, essa característica, como já mencionado, aparece em suas canções desde a época de vocalista da *Miami Sound Machine*. Como destaca Benedict Anderson (2008), os processos de mobilização das línguas oficiais e/ou nacionais são fundamentais não apenas para a construção de sentimentos e representações de pertencimento as nações, mas constituem-se como campos políticos de disputa e de reafirmação dos projetos nacionais. Em especial no contexto de reafirmação dos projetos de nação, a língua associada a música tem papel no plano político de construção de projetos nacionais que elencam elementos, signos e referências como principais (GILROY, 2012; BUTLER; SPIVAK, 2018). A escolha de cantar o trecho mencionado em espanhol, sendo justamente a abertura que exalta inclusive o samba,

é particularmente interessante nesse sentido pois indica não somente a intencionalidade da artista, mas sua percepção integrada entre Brasil, América Latina e EUA.

É importante destacar que esse processo ocorre também em *Conga* (1985), tendo em vista que apesar de se referir a práticas culturais cubanas, a letra é totalmente em inglês. Desta forma, escolher compor em um outro idioma, em especial em uma língua diferente da que se refere ao próprio gênero é uma forma também de construção do projeto artístico e da mensagem da canção que se pretendia demonstrar. Cantar em determinados idiomas, com determinadas sonoridades, a partir de *locus de enunciação* (GILROY, 2012) específicos é um processo de defender/marcar um pertencimento a uma narrativa e a uma temporalidade específica (BUTLER; SPIVAK, 2018), o que ocorre em *Samba*.

A base sonora, a composição do ritmo, e a introdução da canção não foram os únicos elementos alterados na composição. Para dimensionar melhor as aproximações entre Brasil e Cuba na canção, ressaltando elementos específicos do samba no país, foi preciso que Gloria Estefan – que assina a autoria da letra – fizesse algumas alterações também na primeira estrofe da canção. Esse trecho, na versão *Conga* falava sobre as supostas origens do gênero musical destacando-o, como visto anteriormente, enquanto prática cultural da “ilha” de Cuba. A canção de 2020, a primeira estrofe, após a introdução, apresentava a seguinte letra “*Everybody gather 'round now // Let your body feel the heat // Don't you worry if you can't dance // Let the music move your feet // It's the rhythm of bahia // And like sugar cane so sweet // If you want to do the samba // You've got to listen to the beat*” (ESTEFAN, 2020).

Ao tematizar, mais de três décadas depois, o samba na nova versão foi preciso que a artista retirasse essa menção, substituindo a “ilha” por Bahia. Essa mudança, alterou o sentido e significado da canção demonstrando que do ponto de vista narrativo, uma breve modificação é capaz de alterar totalmente a mensagem a que um mesmo texto se refere (MOTTA, 2013). Ao destacar o vínculo do samba com o estado da Bahia, a artista não apenas referenciou a história do gênero musical no Brasil, mas reforçou as marcas identitárias desse processo remetendo ao vínculo com a escravidão e as populações diaspóricas, assim como ocorreu em *Conga*. Por este motivo, por exemplo, a menção a cana de açúcar permanece na linha posterior a menção do estado brasileiro, ponto que conectaria a gênero cubano e o gênero brasileiro.

A tentativa de se aproximar da música brasileira, para trabalhar uma suposta visão de brasilidade, na produção visava estabelecer relações que conectasse a representação das identificações nacionais tematizadas de forma a estabelecer compartilhamentos e incompatibilidades que ordenavam significações em uma relação regulada entre antecipação e compreensão prévia (RANCIÈRE, 2012). Tais compartilhamentos, entre a antecipação e a compreensão, se deram pela retomada de elementos em comum que permitiam atualizar a canção, mas reforçar a representação tematizada na versão original tendo, como ponto em comum, a representação da identificação nacional pelas semelhanças.

Apesar da existência de diferentes correntes historiográficas sobre as origens do samba no Brasil (NETO, 2017) existe um consenso com relação a centralidade do recôncavo baiano para a formação das primeiras práticas culturais que posteriormente foram definidas como o gênero musical ainda durante o período colonial (VIANNA, 1995; GARCIA, 2017)¹⁴. Segundo Viana (1995) e Abreu (2001) ao longo do período colonial e imperial é possível localizar em registros sobre africanos e negros escravizados indícios práticas culturais, como cantos, instrumentos e danças, que posteriormente vieram a ser entendidos como Samba de Roda. Nesse sentido, apesar de ser difícil precisar as possíveis origens territoriais de um gênero musical popularmente difundido como o Samba, a menção a Bahia na canção de Gloria Estefan certamente foi baseada na afirmação dessa perspectiva¹⁵.

Todavia é interessante perceber que Gloria Estefan, ao alterar a letra original de *Conga* optou por reafirmar a conexão com o recôncavo baiano, muito possivelmente para dimensionar as conexões culturais da diáspora africana que permeiam Cuba e Brasil. Esse aspecto é destacável pois a noção do samba como elemento de brasilidade é posterior a popularização do gênero musical no país, tendo existido inclusive um período no qual foi proibido de ser executado (TINHORÃO, 2005). Além disso, a artista procurou aproximar um gênero musical canônico cubano de outro gênero musical popularmente considerado parte da estrutura-base da música brasileira, visando desta forma estabelecer uma aproximação. Se as identidades são formadas, como destaca Hall (1996) a partir de operações que trabalham semelhanças e diferenças, a canção de Gloria Estefan em sua versão de 2020 procuram ressaltar principalmente a ideia de semelhanças ancorando o novo fonograma ao de 1985. A base, neste caso, foi o que poderia ser considerado como parte da estrutura musical dos dois países enquanto elemento de aproximação, o que reforça os imaginários sonoros ligados as nações e presentifica elementos ligados a projetos nacionais passados no presente (GONZÁLEZ, 2016).

A construção das narrativas sobre o Samba como elemento de brasilidade, ou seja, enquanto parte da construção de uma identidade nacional, surgiu ao longo da década de 1930 como parte dos projetos políticos de construção de uma unidade nacional capitaneados pelo governo Vargas. Como destaca Paranhos (2003), tal processo ocorreu especialmente através de projetos que visavam ressaltar musicalmente a dimensão multirracial nacional, reforçando uma narrativa pautada na celebração da miscigenação tal qual defendia Gilberto Freyre. Do ponto de vista geográfico,

¹⁴ Neste trabalho, assim como no presente tópico, não pretendemos historicizar as possíveis origens do Samba no Brasil tendo em vista que nossa análise se concentra na construção de representações de brasilidade na canção de Gloria Estefan, mais especificamente nos processos de alteração da composição e reforçam de determinados signos e referenciais para a representação de uma identidade nacional em diálogo com a identidade cubana.

¹⁵ Como já mencionado, juntamente a produção do álbum, Gloria Estefan trabalhou em um documentário sobre a música brasileira chamado *Sangre Yoruba* que procura, através de entrevistas com artistas renomados, narrar as relações entre a música brasileira e a música cubana por meio das heranças deixadas pelas sonoridades de matrizes africanas. O videoclipe do documentário pode ser acessado em: <https://www.youtube.com/watch?v=OuuYFPK42xg>

percebe-se a alteração no plano geográfica das narrativas sobre o Samba no país, com a emergência do Rio de Janeiro, como polo do gênero musical.

Seria a partir de então, pela ação do Estado brasileiro na promoção de outras práticas associadas como o Carnaval e da participação das indústrias fonográficas na popularização do gênero que a narrativa do samba como elemento de identidade nacional teria emergido (PARANHOS, 2003). Apesar da mudança de geografia destacada, a relação entre samba e identidade diaspórica negra no país teria permanecido através da construção de uma narrativa que afirmava que “as duas maiores criações coletivas do povo miúdo no Brasil: o carnaval de rua dos ranchos e suas marchas e o ritmo do samba” (TINHORÃO, 2005, p. 263). Além da atuação do governo Vargas e das indústrias fonográficas para a popularização do samba como símbolo de brasilidade, foram especialmente os tradicionalistas ao longo das décadas seguintes que mais atuaram nesse processo, como Almirante e Lúcio Rangel (GARCIA, 2013). Tais figuras procuraram ao longo dos anos 1930 e 1940 construir uma ideia de brasilidade por meio da música brasileira, promovendo especialmente em veículos de comunicação a construção de uma identidade nacional através das sonoridades, reelaborando a própria história destes gêneros. Além disso, foi fundamental o processo de aproximação do Brasil com os Estados Unidos nesse contexto, através da política de Boa Vizinhança, na qual o Samba foi elencado como prática artística a ser exportada e inserida no circuito da indústria cultural (GARCIA, 2004). Desta forma, buscar o samba como elemento de relação e semelhança com a conga cubana, de certa forma, foi mediado também por uma experiência previa baseada no contato estadunidense com o gênero brasileiro, demonstrando que existiu um esforço por mobilizar processos anteriores, inclusive da própria indústria fonográfica, incorporadas ao presente de Gloria Estefan e dos públicos ouvintes, uma forma de instrumentalização de espaços de experiências (KOSELLECK, 2006).

É perceptível que para construir a narrativa da canção *Samba* foi preciso que Gloria Estefan procurasse mobilizar signos e referências sobre a história do gênero musical no Brasil. Esse processo seguiu um elaboração muito semelhante a composição original de Conga, o que permite entender que houve uma tentativa de atualização da canção e não de sua total reelaboração, em especial pois a proposta do álbum no qual a faixa se inseriu, *Brazil 305*, pretendia apresentar clássicos de sua carreira em ritmos brasileiros. Para reelaborar a canção, alterando sua narrativa sem perder a mensagem original – falar sobre uma identidade nacional através da canção, a artista seguiu um processo bastante semelhante a música original.

Nesse sentido, percebe-se novamente a eleição de instrumentos e sonoridades que caracterizem o gênero da canção como samba (repiniques, surdos, tamborins, apitos, agogô, cuíca e outros), a criação de uma introdução que trabalha com elementos do senso comum, e a menção a uma das narrativas oficiais de origem do samba para dimensionar seu lugar no tempo e espaço. A herança diaspórica africana permanece na canção, como um elo em comum aos dois fonogramas, assim como a ideia da conga e do samba como ritmos contagiantes e de exaltação que apesar de

serem urbanos remontam a um passado rural. Em ambas, as representações de identidade nacionais são pautadas de formas indiretas, mas configuram-se como temas centrais, o que significa que apesar de não serem o objetivo das composições ideias sobre brasilidades e cubanidades fazem parte do universo cancional. Esse aspecto é central pois para narrar sobre os próprios gêneros é preciso retrabalhar essas questões na narrativa das canções, mesmo que não detalhadamente. Deste modo, em *Samba* e em *Conga* as identificações e os laços com as nações perpassam as canções como a presença de um passado que sustenta a própria história dos gêneros musicais aos quais as canções fazem menção.

Laços que aproximam, temporalidades que confluem: Considerações finais

Divididas por mais de três décadas, *Conga* e *Samba* tematizam as identificações nacionais a partir dos gêneros musicais considerados como característicos de seus países. Em linhas gerais é possível considerar que a música de 1985 é uma canção *pop* baseada e tematizada pela conga cubana, definida pluralmente como gênero musical, dança e instrumento, construindo indiretamente uma visão sobre a cubanidade para situar temporalmente a própria canção. Adaptada da versão original da canção, *Samba* deu prosseguimento a intencionalidade, mas tematizando o samba brasileiro, termo também polifônico que define gênero musical e dança, como forma de identificação de brasilidades nos contextos que a artista resolveu regravar várias de suas canções inspirada em ritmos musicais do Brasil. Apesar dessa intenção, Gloria Estefan optou por atualizar a letra e o título tendo em vista a própria narrativa que evocava.

Por *Samba* ser uma recomposição de *Conga* as narrativas são bastante aproximadas se olharmos e ouvirmos apenas os elementos mais superficiais e gerais da canção. Todavia, se procurarmos mapear as diferentes camadas de sentidos presentes nas duas canções (NAPOLITANO, 2016) perceberemos que a dimensão narrativa não apenas possui permanências e rupturas, mas conecta temporalmente e discursivamente as duas canções. As duas canções baseiam-se em narrativas sobre a música como elemento de identificação nacional, procurando trabalhar sob uma perspectiva em que:

As pessoas sentem-se habilitadas a definir qual é a música que lhes pertence e qual é a música que pertence a outros culturalmente. E o que torna este dado ainda mais interessante é que a música é dialogante, ou seja, permite mostrar aos outros a sua diferença e as suas especificidades, muito mais do que a língua que é, na maioria dos casos, irreconhecível por outros. (SARDO, 2010, p. 65).

Pensar cubanidades e brasilidades pelas suas sonoridades foi o objetivo central de ambas as composições, que para isso elencaram gêneros musicais urbanos considerados como populares e

que integram o cânone das identidades nacionais projetadas. Contudo, para além dessa questão já pontuada recorrentemente ao longo deste trabalho, interessa perceber que esse processo esteve situado sempre temporalmente, seja do ponto de vista da inscrição no contexto de produção e circulação ou da própria mobilização de signos sobre a história destes países para a narrativa. Desta forma, a partir dos estudos de Turin (2019) e Koselleck (2014), é possível considerar que essas canções são perpassadas por diferentes camadas de temporalidade que, em um curto espaço narrativo que é possibilitado pela composição, procuram dar densidade a esses elementos. As narrativas dos dois fonogramas demonstram essa questão tendo em vista que, constroem um panorama geral descritivo do próprio gênero musical, sendo que para isso recorrem a elementos da história dos dois países.

Ao caracterizar conga e camba como gêneros musicais foi preciso que as canções destacassem suas relações nacionais e com isso elaborassem visões de brasilidades e cubanidades como forma inscrição das próprias narrativas cancionais temporalmente. Esse processo de representação baseou-se na construção de “signo[s] que adquire[m] sentido e corpo através de um ritual; outra, em que o símbolo é parte destaca de um todo” (RANCIÈRE, 2018, p. 71). Os signos elencadas nos dois processos foram a caracterização do próprio gênero tematizado na canção, a localidade de origem, e a relação estabelecida entre eles e a herança diaspóricas africana. Neste sentido, tais canções dependeram das formas como mobilizaram as temporalidades e, mais especificamente, situaram suas narrativas em um tempo que elas pertenciam, mas que não necessariamente era o mesmo do ato de composição.

Tal pertencimento, que estabelece uma relação entre o saber e a ação, reivindica “um mesmo tempo, justamente aquele que denominamos história – um tempo que não é mais o simples receptáculo indiferente das ações memoráveis, destinadas aos que devem ser memoráveis por sua vez, mas o tecido mesmo do agir humano em geral; um tempo qualificado e engajado, que traz promessas e ameaças” (RANCIÈRE, 2018, p. 19). Em linhas gerais, ao analisar ambas as canções em contextos diferentes, foi possível perceber o processo que demonstra as tentativas de aproximação entre Cuba e Brasil por meio das construções sonoras sob a voz e interpretação de Gloria Estefan. Como processo *Conga* e *Samba* são irmãs, ou duas versões de uma mesma canção, o que aponta para os diálogos temporais estabelecidos entre as representações de cubanidades e brasilidades, mas principalmente em uma escala mais ambas as relações sonoras entre os gêneros musicais.

Referências bibliográficas

ABREU, Martha. “Histórias da “Música Popular Brasileira”, uma análise da produção sobre o período colonial”. In : JANCÓS, Istvan; KANTOR, Íris (Orgs.) Festa: *Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: EDUSP, 2001, vol.II, p.683-705.

- ABREU, Christina D. ***Rhythms of Race***. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2015.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BRAVO, Eva Silot. Cubanidad “In Between”: **The Transnational Cuban Alternative Music Scene**. *Latin American Music Review*, Volume 38, Number 1, Spring/Summer 2017, pp. 28-56.
- BUTLER, Judith; SPIVAK, Gayatri. **Quem canta o Estado-nação?** Brasília: Editora UNB, 2018.
- BUSTAMANTE, Michael J. **Cuban Memory Wars**. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2021.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. 4. ed. 7 reimp. São Paulo: Edusp, 2015.
- CHIMÈNES, Myriam, **Musicologia e história. Fronteira ou “terra de ninguém” entre duas disciplinas**. *Revista de História*, São Paulo, n. 157, 2007.
- 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.
- DIAS, Marcia Tosta. *Os Donos da voz*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- FERREIRA, Marieta de Moraes. **Notas iniciais sobre a história do tempo presente e a historiografia no Brasil**. *Revista Tempo E Argumento*, 10(23), 80 – 108, 2018.
- GARCIA, Tânia Costa. **Redefinindo a nação: canção popular e folclore: um estudo comparativo entre Chile, Argentina e Brasil no pós Segunda Guerra Mundial**. In: GARCIA, Tania. e TOMAS, Lia. (Org.). *Música e Política*. São Paulo: Alameda, 2013, v. 1, p. 01-12.
- _____. **O “it verde e amarelo” de Carmen Miranda (1930-1946)**. 1a.. ed. São Paulo - SP.: Annablume/FAPESP, 2004.
- _____. **Afinidades eletivas: a Funarte e o samba carioca como patrimônio da cultura nacional**. *Tempo E Argumento*, v. 9, p. 70-92, 2017.
- _____. **Da militância ao folclore**. São Paulo: Letra e Voz, 2021.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo. **Pensando a música a partir da América Latina: problemas e questões**. São Paulo: Letra e Voz, 2016.
- _____. **Fazendo história da música com a musicologia em crise**. In: GARCIA, Tânia da Costa; TOMÁS, Lia (Orgs.) *Música e política*. São Paulo: Alameda, 2013. p. 75-96.
- GILROY, Paul. **O Atlântico negro**. São Paulo: Ed. 34, Rio de Janeiro: 2012.
- GOTT, Richard. **Cuba: Uma História**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- HALL, Stuart. **El Triangulo Funesto**. Barcelona: Traficantes de sueños, 2019.
- _____. **Identidade cultural e diáspora**. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 24, IPHAN, 1996. (p. 68-75).
- HOBSBAWM, Eric (et. Al.) (org.). **A Invenção das tradições**. RJ: Paz e Terra, 1984.

- HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente: modernismo, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do tempo**. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-RJ, 2014.
- MOREIRA, Igor Lemos. **Nostalgia, expectativas e temporalidades na canção Esperando (quando Cuba sea libre)**. *Revista Eletrônica Da ANPHLAC*, v. 20, p. 83-109, 2020.
- _____. **Muito além de Conga: notas iniciais sobre a trajetória de Gloria Estefan**. In: **X Semana Acadêmica de História: Espaços de Memória: Subjetividades, Trajetórias e História Pública, Florianópolis**. Anais da Semana Acadêmica de História da UDESC, 2019. p. 1-13.
- MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise Crítica da Narrativa**. 1. ed. Brasília: Editora da UnB, 2013.
- MOORE, Robin. **Nationalizing blackness**. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1997.
- NAPOLITANO, Marcos. **História & música**. 3. ed. rev. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- _____. **Cartografias transatlânticas da música popular nas Américas**. *Revista USP*, v. 123, p. 45-58, 2019.
- _____. **Fontes audiovisuais: a história depois do papel**. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes Históricas*. 1ed.São Paulo: Editora Contexto, 2005, v. 1, p. 235-290.
- NETO, Lira. *Uma história do samba: As origens*. São Paulo: Cia das Letras, 2017.
- OLIVEIRA, Márcia Ramos de. **Uma Leitura Histórica da Produção de Lupcínio Rodrigues**. Tese de Doutorado - UFRGS, 2002.
- ORTIZ, Fernando. **The human factors of cubanidad**. *Hau: Journal of Ethnographic Theory* 4 (3): 445–480, 2014.
- _____. **The Conga**. In: **MOORE, Robin. Fernando Ortiz on music: selected writing on Afro-Cuban culture**. Philadelphia: Temple University Press, 2018.
- _____. **Glossario de afronegrismos**. Havana: Editorial de Ciencias Sociales, 1924.
- PARANHOS, Adalberto. **A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social**. *História*. São Paulo-SP, v. 22, n.1, p. 81-113, 2003.
- _____. **A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo**. *ArtCultura* (UFU), Uberlândia-MG, v. 9, n.9, p. 22-31, 2004.
- PÉREZ-FIRMANT, Gustavo. **Life on the Hyphen**. Texas: University of Texas Press, 2012.
- PÉREZ Jr., Louis A. **Cuba in the American Imagination**. Carolina do Norte: University of North Carolina Press, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. **O Destino das imagens**. Rio de Janeiro : Contraponto, 2012.
- ROUSSO, Henry. **A última catástrofe**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2016.
- SARDO, Susana. **Guerras de Jasmim e Mogarim. Alfragide**: Texto Editores LDA, 2010.

SCANDAROLLI, Denise. *História e Musicologia: duas apropriações do passado. História Da Historiografia*, v. 22, p. 225-237, 2016.

SCHAFER, M. R. *Vozes da Tirania*. São Paulo: Ed. Unesp, 2019.

_____. *O ouvido pensante*. São Paulo: Ed. da UNESP, 2011.

TATIT, Luiz. “cálculo” subjetivo dos cancionistas. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, v. 59, p. 369-386, 2014.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. SP: Ed. 34, 2005.

TURIN, Rodrigo. *Tempos precários*. Dansk: Zazie Edições, 2019.

VASCONCELOS, Joana Salem. *História Agraria da Revolução Cubana*. São Paulo: Alameda Editorial, 2016.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba. Rio de Janeiro*: Jorge Zahar/Ed. UFRJ, 1995.

VICENTE, Eduardo. *Da vitrola ao iPod: uma história da indústria fonográfica no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2014

VILLAÇA, Mariana Martins. *Polifonia Tropical*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004.

Documentos

Conversa com Bial: entrevista com Gloria Estefan. Rio de Janeiro: Globo, 2020. Son., color. Legendado.

Billboard, 28 de dezembro de 1985.

Billboard, 08 de fevereiro de 1986.

Billboard, 26 de setembro de 1988.

Billboard, 11 de outubro de 2003.

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

_____.; MIAMI SOUND MACHINE (intérprete). Conga. _____. *Primitive Love*. US: Epic Records/Sony Music, 1986, 01 vynil, LADO A, Faixa 01 (04:14).

_____. (intérprete). Samba. _____. *Brazil 305*. US: Crescent Moon/Sony, 2020, 1 CD, Faixa 01(3:40).