

# CANTAR UMA CUBA AUSENTE: ASPECTOS SOBRE NOSTALGIA E TEMPORALIDADES NO ÁLBUM *MI TIERRA* (1993) DE GLORIA ESTEFAN

Igor Lemos Moreira \*

## Introdução

O álbum *Mi Tierra*, lançado em 1993, figura na historiografia da *Latin Music* como um dos principais fonogramas a contribuir na definição do campo e do formato da indústria fonográfica ligada a artistas latinos (FERNANDEZ, 2006). Seu lançamento é considerado um dos principais marcos da década de 1990 entre as comunidades latinas nos Estados Unidos e globalmente. Segundo Morales (2009) os anos 1990, posteriormente identificados como *Latin Decade*, foi marcada pela renovação das representações em torno da latinidade<sup>1</sup> no país, com a diversificação de produções culturais e midiáticas (revistas, emissoras de rádio, canais televisivos, produtoras, longas-metragens) e a renovação de organizações e mobilizações políticas (fundação de grupos, coletivos e eleições de representantes). No campo artístico, em especial, foi marcante um movimento de conversão de ideias “tradicionais” e “populares-urbanas” em produtos com potencial comercial.

Ao longo da *Latin Decade*, diversos artistas e grupos artísticos se voltaram a inverter a operação da produção cultural, visando não mais tratar gêneros, sonoridades, linguagens e expressões ligadas as identificações latinas e latino-americanas como um elemento “exótico” ou “diferencial da produção, mas enquanto parte principal de bens de consumo e comercialização (MANZOR, 2022). Neste sentido, por exemplo, ao invés de produzir uma canção que dialogasse ou mobilizasse um instrumento afro-cubano de percussão como a Conga enquanto um adicional de diferença nas composições, como ocorre na canção *Conga* da banda *Miami Sound Machine* em 1985, grupos e artistas passam a compor faixas que, no campo da musicologia, poderiam ser definidas enquanto Montunos ou Sons, incluindo-as no repertório de álbuns lançados com investimento de gravadoras do mainstream.

De elemento diferencial, as produções passam a ser consideradas potencialmente comerciais, em parte pelo aumento do poder aquisitivo e a mobilização das comunidades latinas nas indústrias da cultura (CANCLINI, 2018). Foi nesse contexto que Gloria Estefan<sup>2</sup>, uma cantora cubana exilada que cresceu em meio as mobilizações anticastristas nos Estados Unidos, lançou o disco *Mi Tierra* (1993), álbum fundamental para demonstração desse processo.

\* Doutorando em História pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Mestre em História pela mesma instituição.

1. O conceito de latinidade será compreendido neste trabalho a partir das discussões de Mignolo (2007), Morales (2019) e O’Gorman (1993) para os quais ser “latino” é uma produção de identidade política, social e cultural elaborada a partir de um outro estabelecido pela colonialidade, pela diferença e, principalmente, pelo trânsito diaspórico. Diferentemente da Latino-americanidade, referente a identidades decorrentes dos espaços da América Latina, a latinidade é uma identificação que se estabelece pelos trânsitos entre América Latina e Estados Unidos, tendo em vista que é uma forma de percepção e um marcador social da diferença existente particularmente nos movimentos sociais e políticos dos EUA. O conceito de latinidade, nesta leitura, é parte de um processo complexo e fluido que não envolve uma categoria fechada, mas sim um entendimento que “talking about the totality of people identified as such but, on the contrary, about the political projects and ethical conduct that emerge from and assume histories of oppression and a share of the colonial wound.” (MIGNOLO, 2007, p. 141). Ao longo deste trabalho, não como um conceito fechado e uma identidade essencializada, trabalharemos com a latinidade justamente como essa produção, no campo das representações, de uma identificação marcada por operações políticas e performances culturais que se retroalimentam entre sujeitos originários, ou descendentes de nascidos na, América Latina, mas que elaboram parte de suas trajetórias e identidades nos EUA.

2. Gloria M. Fajardo Estefan nasceu em 1957 em Havana (Cuba). Filha de um integrante da equipe de segurança da família Batista, Gloria Estefan se exilou juntamente a mãe e pai nos Estados Unidos logo após a revolução assumiu o controle do governo. Nos Estados Unidos, a artista se formou na *University of Miami* e começou a atuar no segmento musical, inicialmente como vocalista da banda *Miami Sound Machine* no auge do movimento *Miami Sound* em Miami e posteriormente como artista solo. Considerada como a Madonna da *Latin Music*, dado seu amplo crescimento no movimento e os trânsitos pela música *pop* quando o gênero estava se consolidando, Gloria Estefan cresceu em meio a comunidade exilada de Miami, convívio que influenciou diretamente sua identificação enquanto mulher cubana exilada. A cantora experienciou o contexto do ataque a baía dos porcos, do qual seu pai foi um dos comandantes, e acompanhou a participação da figura paterna nos treinamentos em bases militares para a Guerra do Vietnã, quando os EUA enviaram parte dos cubanos exilados treinados para a ofensiva na Praia de Girón para o conflito. Ao longo de sua carreira, Gloria Estefan mobilizou constantemente essa identificação na construção de representações sobre si e sua identificação, de forma a elaborar uma imagem de representante desses grupos e de voz autorizada a se expressar, por vezes questionada, pela comunidade cubana no exílio. Sobre esse tema, recomenda-se a leitura de: MOREIRA, Igor Lemos. Nostalgia, expectativas e temporalidades na canção Esperando (cuando Cuba sea libre). *Revista Eletrônica da Anphlac*, v. 20, p. 83-109, 2020.

3. ESTEFAN, Gloria [64 anos]: depoimento [dez. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 07 de dezembro de 2021.

Composto coletivamente, dentro do princípio da canção de montagem (MOLINA, 2017), foi o primeiro disco autoral em espanhol de Gloria Estefan da década de 1990 e marcou um fenômeno de *crossover* inverso em sua carreira. Entre os anos 1980 e início da *Latin Decade*, Gloria Estefan teria trabalhado junto (e as vezes em oposição) a sua gravadora para se tornar uma diva da *Pop Music* semelhante a outras figuras como Madonna, Celine Dion e Cindy Lauper. Para isso, foi preciso realizar um processo de *crossover* de sua produção, ou seja, atravessar um nicho de mercado específico (a *Latin Music*) e adentrar a outra mais amplo, o que envolveu novas imagem comercial, outros estilos sonoros e a dedicação quase que exclusiva a composições em inglês. No início de 1990, em especial influenciada pela crise cubana do Período Especial em Tempos de Paz, como a cantora veio a afirmar posteriormente, e a renovação dos movimentos nostálgicos ligados as identidades cubanas no exílio (BUSTAMANTE, 2021), Gloria Estefan decidiu por retomar a ideia sua identificação nas produções, invertendo o *crossover* realizado recentemente de forma bem-sucedida e se dedicar, novamente, a *Latin Music*, com ênfase nas sonoridades latinas e latino-americanas e na produção de faixas em espanhol. Apesar da resistência por parte da gravadora, como veremos mais a frente, a decisão foi aprovada pela *Epic Records* no contexto e Gloria Estefan deu início a um projeto que fosse tematizado justamente pelo seu anseio e a nostalgia com Cuba, um país que deixou ainda nos primeiros anos de vida e cujo a memória e identidade nacional foi construída a partir de um espaço de deslocamento e das produções coletivas da comunidade anticastista em Miami.

*Mi Tierra* é, desta forma, um álbum inspirado na ideia de nostalgia e do exílio. Produzido ao longo de meses, o disco tinha como premissa reunir uma diversidade de artistas e músicos na tentativa de colaborar na produção de um álbum sobre a ideia de pertencimento a uma terra ausente, intitulada “minha terra”. A nostalgia, que baseou a obra, esteve presente desde a sua proposição quando se decidiu que a proposta seriam compor faixas que rememorassem sonoridades “before Castro”, como a própria cantora definiu em entrevista<sup>3</sup>. A nostalgia, potencializada pela ideia do exílio como um deslocamento não apenas territorial, mas principalmente temporal e constitutivo da identidade (SAID, 2003), era considerada como a base da composição pois, através dessa visão idílica de um passado ausente, era que se definia um antes (passado) e um atual (presente) que fomentasse sentimentos de ausência, saudade e pertencimento (REYNOLDS, 2014).

A nostalgia, neste caso, foi estrutural para o álbum tendo em vista que para compor o disco se compreendida a experiência passada e a “nação de pertencimento” como uma espécie de ruína, um passado arruinado pela revolução e que se desejava reivindicar. Como lembra Huyssen (2014, p. 91), esse entendimento envolve compreender que “no corpo da ruína, o passado está presente nos resíduos, mas ao mesmo tempo não está mais acessível, o que faz da ruína um desencadeante especialmente poderoso de nostalgia”. Dentro dessa acepção, conforme defende Boym (2017), a nostalgia pode ser compreendida não apenas como uma condição psicológica, mas enquanto um sintoma de uma época, uma forma de emoção história que articula um regime de historicidade específico. A nostalgia, neste caso, “não é apenas uma expressão de saudade local, mas resultado de uma nova compreensão do tempo e do espaço que faz a divisão entre local e universal possível” (BOYM, 2017, p. 154).

Em diálogo, nostalgia e exílio tornam-se uma forma de projetar uma representação acerca da identidade cubana e da própria experiência do deslocamento anticastrista. Desta forma, a partir da elaboração de uma narrativa é possível estruturar uma projeção ligada a um pertencimento que se deseja compartilhar, uma ação que dá forma ao visível, mas articula relações e intencionalidade do campo invisível, como lembra Rancière (2021). Essa “visibilidade”, ligada ao sentimento nostálgico, teve sua materialidade no álbum *Mi Tierra* com proposta de, por desdobramento, trabalhar categorias como exílio e identidade cubana em suas produções. Certamente marcada por um interesse político, *Mi Tierra* não se inscreve no campo do experimentalismo sonoro ou da arte panfletária, mas sim no uso da arte enquanto instrumento engajado (NAPOLITANO, 2011) que visa a promoção de identidade política que legitime um grupo.

Essa relação complexa, que constitui apenas uma das múltiplas análises possíveis acerca desse disco, será explorada neste artigo de caráter ensaístico sobre o álbum. Mais que fornecer uma conclusão fechada, pretende-se promover uma reflexão interpretativa que compreenda a arte enquanto um processo complexo que apesar de racionalizado pela ciência envolve dimensões subjetivas, temporais e de pertencimento que encontram sentido apenas na sua própria forma (SONTAG, 2020). Desta forma, as reflexões aqui apresentadas são fruto tanto da análise documental e reflexão teórico-metodológica, mas principalmente de uma escuta atenta e sensível que compreende a interpretação não como a construção de um raciocínio definitivo, mas enquanto uma forma de compreensão da produção cancional e sua relação com as múltiplas camadas temporais, tal qual defendem historiadores e musicológicos (SCANDAROLLI, 2016) dedicados ao tempo presente.

De forma a organizar esse artigo, elegeu-se a dimensão da nostalgia como tema central por considerá-la estruturante do álbum e um eixo que possibilitará compreender outras discussões como exílio e identificação cubana (cubanidade<sup>4</sup>) mas tendo como fio condutor esse estranhamento temporal. De forma a elucidar tal abordagem, iniciemos com uma breve discussão acerca do álbum e da forma-canção como campo possível de análise ao(a) historiador(a).

### **O álbum como fonte para uma história da música no tempo presente**

Apesar do campo de história e(da) música estar estabelecido, ao menos em termos mais gerais, na historiografia brasileira desde os anos 1980 e 1990, registra-se uma predominância de abordagens ligadas a uma história dos gêneros populares-urbanos (bossa nova, samba), das indústrias fonográficas e ou dos movimentos artísticos (MPB, tropicalismo, canção engajada). Outros temas como o popular-midiático, gêneros contemporâneos ligados a grupos periféricos (hip-hop, rap, funk) e, principalmente, as relações entre temporalidade e canção tem permanecido em segundo plano. Segundo Scandarolli (2016), musicologia e historiografia já promoveram renovações fundamentais no sentido de incorporar novas fontes, sujeitos e abordagens (inclusive com a última grande virada sendo marcada pela decolonialidade), mas a discussão acerca de como a música e/ou canção são formas de compreender as múltiplas camadas temporais que permeiam o tempo vivido (inclusive de reprodução dos fonogramas) segue em segundo plano.

De forma complementar, Chimènes (2007) aponta para o papel das culturas musicais a partir da segunda metade do século XX como formas de manifestação de significação das experiências ligadas ao tempo vivido, o que, segundo a historiadora dotaria a história da música de um potencial central para compreensão das ordens do tempo. Neste sentido, se por um lado a historiografia já não olha (e escuta) a música como um objeto exótico as abordagens, o campo da teoria da história e da reflexão sobre canção e temporalidade permaneceria como uma esfera ainda a se consolidar. Canções são, como defende Moreira (2019), linguagens sonoras que não envolvem grande preparo vocal, mas que remontam a formas de performance pautadas em recursos mnemônicos ligados diretamente ao presente. Seja no tempo de gravação, interpretação ou execução, a canção é um ato do presente na medida que sua escuta ocorre sempre no tempo vivido do sujeito que ouve e que articula as múltiplas camadas de temporalidade que permeiam o ato de escutar.

4. Neste trabalho compreenderemos a cubanidade como um processo de elaboração de identificações e representações sobre “ser cubano”, uma maneira como sujeitos, em diferentes localidades e temporalidades, reafirmam identificações e pertencimentos com Cuba (BUSTAMANTE, 2021).

Um viés teórico-metodológico que possibilita compreender a relação entre canção e temporalidade encontra-se na noção de “canção-processo”, defendida pelo musicólogo chileno Juan Pablo González (2016). Para o autor, da canção do ponto de vista relacional e processual possibilita compreender a historicidade presente nas composições, manifestadas nas performances e usos políticos, em um movimento que busca o deslocamento “da canção como objeto examinável e nos aproximemos dela como processo observável. Isso equivale a trocarmos a lupa pela luneta” (GONZÁLEZ, 2013, p. 122). A canção-processo é, desta forma, mais que um produto ou um conjunto de textos interpretados, uma produção artística que apresenta uma multidimensionalidade marcada pela pluralidade de corpos, narrativas, vozes e escutas que articula, se insere e desencadeia relações entre tempo e espaço.

Por sua dimensão material e pretensão de ser um produto que demarca uma fase específica de uma trajetória artística, um disco ou álbum é um registro que ancora as canções, em formato fonograma, e permite a compreensão da dimensão processual da canção. Como lembra Moraes (2018), álbuns possibilitam compreender a relação entre valor e análise interna a obra em diálogo com seus suportes físicos, as práticas culturais de consumo, a produção de sentidos, a circularidade de representações e a articulação com locais e redes. Sendo um álbum um “gênero complexo do discurso musical”, como defende Molina (2017), os fonogramas produzidos dentro das gravações multicanais e a partir de processos colaborativos elaboram narrativas que envolvem construções não apenas dos intérpretes, mas de memórias e representações.

O álbum funciona, muitas vezes, como um monumento/documento (LE GOFF, 1996) pois permite, quando inserido em seu contexto de produção e no momento de escuta, compreender narrativas que articulam categorias de passado/presente/futuro em diferentes dimensões e projetam visões acerca de uma experiência a ser narrada (MOREIRA, 2019). Neste artigo consideraremos os álbuns não apenas como “evidências” de um contexto vivido, como defende Oliveira (2014), mas como um suporte da canção-processo que possibilita ao historiador da música interessado pelas relações entre canção e temporalidade discutir as múltiplas camadas temporais e noções como nostalgia e identificação em composições musicais.

Desta forma, como elaboração narrativa e produto artístico voltado a um mercado de circulação de bens culturais, um álbum é um projeto elaborado dentro das indústrias da cultura, a partir de determinados elementos/padrões, mas que por meio do traço de autoria e pela construção coletiva (MOLINA, 2017) que se dá pela composição, arranjo, interpretação e circulação, a expressão de sentimentos e visões de mundo que constroem representações. Este foi, ao menos, o mote central de *Mi Tierra* em 1993, nosso álbum a ser analisado.

## O álbum *Mi Tierra*

A trajetória de composição de *Mi Tierra* remonta a 1992, quando Emílio e Gloria Estefan convidaram o produtor e empresário musical Thomas Mottola para uma reunião a fim de defender o processo. Segundo Mottola, em livro de memórias publicado, o álbum que viria a estrutura a *Latin Explosion*<sup>5</sup> da *Latin Decade*, inicialmente não foi bem recebido por ele, nem a gravadora. Ao ser introduzido a proposta de um álbum totalmente em espanhol e com ritmos/sonoridades populares-urbanas, ou seja, um disco que não pudesse ser comercializado como *pop* e em inglês, seria um movimento contrário a linha mercadológica que a *Epic Records* teria investido em Gloria Estefan até aquele momento. Em um primeiro diálogo sobre a *Mi Tierra*, o empresário recorda-se que teria afirmado o seguinte:

Listen, it's a great idea. We'll make that album soon. But you have to get her to make another pop album first. [...] Emilio, it makes no sense to stop that momentum and drop a Spanish album now. We can do one and we should, but not as the very next album (MOTTOLA, 2006, p. 4).

Apesar da resistência de Mottola, segundo o produtor Gloria Estefan defendeu o projeto com o argumento que

[...] doing an album in all Spanish is everything to me, and I know in my heart and in my soul it's what I have to do now. This music is where I come from – my roots, my Cuban roots. I have to go back to that. I can't go forward unless I do this first. This is in my blood. This is me. This says everything about what I am and who I am [...] (MOTTOLA, 2006, p. 4).

A narração elaborada por Mottola, que parte de sua lembrança a partir da utilidade do fato narrado, indica que *Mi Tierra* foi um disco marcado por tensões desde sua pretensão. Apesar da resistência, o projeto foi aprovado em um momento no qual, segundo Hernandez (2010), era registrado um crescimento no número de artistas no mercado estadunidense e global produzindo faixas em espanhol, com destaque a cantora texana Selena, e pela expansão de produções consideradas “étnicas” no mercado global entorno de identificações “cosmopolitas”. Segundo Canclini (2018), a música ocupou papel central nesse processo, pois possibilitava a hibridização entre o popular-tradicional (colonialmente definido como étnico) e o popular-comercial.

Contudo, não foi somente o cenário das indústrias que abriram espaço para a produção do álbum. O desejo manifestado por Gloria Estefan, que invocava sua identidade e subjetividade, foi diretamente influenciado

5. A terminologia tem sido empregada na indústria da cultura de forma a definir o boom da Latin Music e sua renovação entre a década de 1990 e o início do século XX. Para os defensores dessa terminologia, o álbum *Mi Tierra* seria um dos marcos iniciais do processo.

pela nova fase enfrentada pela revolução em Cuba e, por desdobramento, pela comunidade exilada: o Período Especial em Tempos de Paz. Marcado por um cenário de crise econômica que gerou, entre outros eventos a crise dos balseiros, intensa após a queda do bloco soviético, o Período Especial é como ficou conhecida a década de 1990 e foi marcado por duas narrativas principais. Segundo Ada Ferrer (2021), uma dessas narrativas considerava a crise da URSS como um indicativo do possível fim da revolução em Cuba, tendo em vista a perda do seu principal apoiador. Por outro lado, o cenário de crise haveria impulsionado uma nova onda de exílio aos Estados Unidos, movimento que se começa no início da década, mas ganha particular força a partir de 1994. O cenário cubano de virada para a década de 1990, marcou a retomada de narrativas e projetos ligados ao antiastrismo e as comunidades do exílio (BUSTAMANTE, 2021), o que certa foi um dos fatores a impulsionar a proposta do álbum.

O cenário que levou a construção da proposta por Gloria Estefan atravessou toda a composição do disco ao longo dos meses de produção. Para esse projeto, apesar de ser defendido como um disco de música cubana e representante de um país *before Castro*, diversos músicos, produtores e compositores latinos e latino-americanos foram convocados para atuar. Apesar da centralidade da cantora, *Mi Tierra* foi um álbum conjunto e colaborativo que visando ecoar um conjunto heterógeno de vozes e identificações. Neste sentido, a partir da reunião e da proposta manifestada, já era perceptível que se tratava de um álbum não apenas mercadológico, mas um produto artístico-cultural que fosse integrador de um grupo de artísticas que evocam a nostalgia em suas composições, produções e sonoridades. Esse objetivo, inclusive, já era manifestado desde as primeiras notícias sobre o álbum na mídia estadunidense, com impressos como a *Billboard* considerando que *Gloria Estefan*

[...] will likely have two new records and sell-through videos on Epic out by the end of the year. According to her husband Emilio, she is working on a Latin album resulting from a television special featuring her and other Cuban musicians, including Tito Puente and mambo creator Cachao. The summer album likely will be followed by a year-end release of her performance on V111 /PBS' "Center Stage" live concert program, which will air in March. First single from the latter project will be her remake of Mel Carter's "Hold Me, Thrill Me, Kiss Me."<sup>6</sup>

A nota publicada pelo impresso detalhava principalmente as estratégias de marketing, mas já indicava a articulação de diferentes artistas na produção, em especial sua dimensão de composição coletiva, e indicava que a imagem de um álbum nostálgico sobre Cuba estava tão intensificada que artistas não cubanos, como Tito Puente (de ascendência porto-riquenha) eram entendidos como tal.

6. *Billboard*, 13 de maio de 1993, p. 21.

Esse indicativo leva a uma observação fundamental a respeito desse traço “identitário” visado, muito a partir da ideia de um álbum nostálgico, a partir dos envolvidos na produção. Apesar de ser publicizado como um álbum composto por artistas cubanos/as exilados e/ou evocativos dessa nostalgia de uma Cuba pré-revolucionária, o encarte do álbum creditava ao menos trinta e cinco artistas dos quais, a maioria, não eram nascidos em Cuba ou descendentes de cubanos(as). Do conjunto de músicos, a maioria homens, apenas oito se identificavam enquanto cubanos, sendo que diversos se identificavam enquanto porto-riquenhos ou estadunidenses.<sup>7</sup> A presença expressiva de artistas porto-riquenhos, segundo Fernandez (2006) em um álbum que artística e comercialmente se promovia como Cubano não foi surpreendente e é um sintoma do padrão da *Latin Music* nos Estados Unidos onde os trânsitos de artistas caribenhos resultaram na formação profissional de músicos especializados em diferentes sonoridades e na emergência de gêneros musicais como o *Son*, uma das bases de *Mi Tierra*. Neste sentido, é provável que de forma a potencializar e viabilizar a sonoridade *Before Castro*, a formação musical tenha sido mais importante que qualquer identificação nacional, visando preencher brechas entre os músicos cubanos disponíveis para o projeto. No entanto o álbum reuniu ainda artistas latinos nascidos nos EUA, como Israel López “Cachao” e Jorge Casas e colombianos como Estefano, demonstrando que a ideia era reunir um conjunto que permitisse performar a nostalgia sentida por Gloria Estefan e, não necessariamente que compartilhassem de tal sentimento.

Nesse sentido, para além de uma emoção histórica, a nostalgia pode ser considerada como parte de uma construção poética (BOYM, 2017), o que permite que pessoas que não viveram necessariamente aquelas experiências partilhem desse sentimento através da capacidade empática que envolve a produção artística. Ao se articularem, esses diferentes artistas como experiências distintas, acabaram, no entanto, por reforçar uma nostalgia ligada a uma Cuba pré-revolucionária que evocava a identidade nacional cubana defendida pelo discurso anticastrista de grupos cubanos exilados hegemônicos na Flórida. Para esses defensores grupos, a nostalgia era parte de uma “cultura do exílio” que entendia a identidade pré-revolução

[...] en una práctica sostenida y de algún modo, em una condición de la cultura cubana a partir de 1959. Esa condición, que se manifiesta de distintos modos, há motivado un sinnúmero de poemas, novelas, dramas, memorias, testimonios e investigaciones académicas (ROJAS, 2006, p, 24).

7. Gloria Estefan. *Mi Tierra*. US: Sony Music/Epic Records, 1993, 01 vnyil, 12 faixas. [Encarte].



Apesar da centralidade ocupada pelos compositores, foram através das faixas e da composição do encarte que a noção de nostalgia mais esteve articulada e representada. Logo no encarte, para além dos créditos e de um glossário de palavras “cubanas”, Gloria Estefan, e seu esposo que atuou na produção, assinava uma seção de agradecimentos aos que contribuíram com a criação e, segundo o texto publicado, defenderiam a “preservação da memória de Cuba”. Por mais que parecesse apenas um arrolado de nomes, os agradecimentos reforçavam a proposta do álbum ao mencionar nomes como “Juanito Marquez por su gran contribución, no solo a este proyecto sino a la música cubana a través de los años.”<sup>8</sup> O músico fora responsável pela composição das faixas *Ayer* e *¡Sí Señor!...*, sendo evocado nos agradecimentos como uma espécie de “guardião da memória”.

As linhas finais dos agradecimentos são ainda mais chamativas neste sentido, momento no qual o casal Estefan dedicava seu álbum

[...] nuestros padres Emilio e Carmen Estefan y Jose Manuel y Gloria Fajardo, quienes mantuvieron viva nuestra cultura em nuestros corazones. Y a nuestro hijo, Nayib para que nunca olvide sus raices... *QUE SIGA LA TRADICIÓN.*<sup>9</sup>

Em paralelo a nostalgia, percebe-se o estabelecimento de uma relação familiar guiada pela noção de Heritage/Herança que articulava passado (avó), presente (pais) e futuro (filhos) de forma a garantir a permanência não apenas do antiastrismo, mas dessa narrativa nostálgica sobre um país pré-revolucionário. Neste sentido, a nostalgia que baseava a construção do álbum era parte de um entendimento de “dever” para com a memória, da defesa de uma tradição que, como destaca Hobsbawn (2008) é uma construção social que se baseia em operações de criação e alimentação por meio de exercícios historicamente constituídos em grupos sociais. Se a tradição é, nesta leitura, algo construído e relativo, sua permanência/atualização depende de um compromisso identitário que promova sua manutenção e essa ideia se fazia presente no encarte. Ao relacionar com a ideia de um futuro não mais possível, que marca a condição nostálgica (HUYSSSEN, 2013) é possível perceber uma tentativa de defender esse dever como parte da manutenção da saudade e da expectativa de um dia esse passado ausente se presentificar.

Apesar de iniciarmos pelo encarte e os bastidores, muito dessa compreensão só é possível quando analisamos as faixas que constituem *Mi Tierra*. Não nos pretendemos aqui realizar uma análise musicológica minuciosa de cada canção, almejamos compreender as experimentações e articulações narrativas e sonoras que evocam determinadas representações (VILLAÇA, 2004), neste caso de nostalgia.

8. Gloria Estefan. *Mi Tierra*. US: Sony Music/Epic Records, 1993, 01 vinyl, 12 faixas. [Encarte].

9. Gloria Estefan. *Mi Tierra*. US: Sony Music/Epic Records, 1993, 01 vinyl, 12 faixas. [Encarte].

Neste sentido, priorizaremos a discussão sobre as sonoridades, temas e agrupamentos das canções, visando entender a forma como a nostalgia estrutura a composição do álbum. Ao todo, as doze faixas que compõem o disco procuram evocar o amor romântico, tema frequente nas canções de Gloria Estefan, ou a identidade cubana marcada pela

[...] percepcion del momento revolucionário como una calamidade o um accidente de la historia de Cuba que debzeia ser negado o superado para retomar el hilo correcto de la tradición republicana (ROJAS, 2006, p. 395).

A primeira canção do álbum, intitulada *Com Los Años Que me Quedan*, aborda a ideia de envelhecimento e foi uma composição autobiográfica sobre a relação entre Emílio e Gloria Estefan. Sonoramente, a canção que abre o disco é um bolero que articula elementos *pop*, mas que buscava, segundo depoimentos da intérprete, retomar a ideia de baladas romântica características da canção popular urbana cubana nos anos 1940 (COUTINHO, 1980, p. 15). A articulação entre bolero e canções românticas ocorreu em ao menos outras faixas, com menos referências autobiográficas: *Mi Buen Amor*, *Volverás* e *Hablas de Mí*.

Uma quinta faixa a dialogar com o bolero, e se inserir no campo da canção romântica, é *Ayer*, mas essa tem a particularidade de articular elementos ao *Son* cubano, gênero musical que remonta aos hibridismos entre sonoridades africanas e espanholas de meados do século XIX característico pela métrica lírica, o uso do três, da clave e da percussão. Apesar de remontar aos ambientes rurais de uma Cuba colonial, o *Son* ganhou maior popularidade durante o período da república cubana no século XX (FERNANDEZ, 2006), o que estimularia a ideia de uma sonoridade *before Castro*. Ainda sobre as canções românticas, a faixa *No Hay Mal que Por Bien no Venga* articula o forma *pop-comercial* ao *donzón*, gênero musical e de dança presente em Cuba, México, Trinidad e Porto Rico que se popularizou nas zonas de Matanzas e Havana a partir do século XIX e que integra um repertório nacional-popular cubano.

Apesar desse agrupamento de canções românticas, que especialmente por sua sonoridade evocam signos ligados as sonoridades cubanas e manifestam sensações nostálgicas, nosso interesse particular são as composições que abordam, diretamente, a cultura e as identificações de cubanidade. Uma primeira a ser destacada foi inspirada no já citado *Son* cubano e intitulada *¡Si Señor!...* Com composição de Juanito R. Marquez, a canção de letra simples e adequada ao formato comercial de poucos minutos e refrão de fácil memorização, *¡Si Señor!...* aborda a relação entre corpo-

reidade, percussão e dança cubana, a partir de uma narrativa que estimula o entendimento sobre o próprio gênero musical *Son*. Uma outra canção que também se baseia em um gênero musical para compor sua narrativa, e que autointitula uma composição desse gênero, é *Montuno*.

Ambas partem da percussão e nas narrativas sobre a corporeidade para abordar a identidade cubana, em especial aquela ligada as memórias do passado escravista. Um exemplo pode ser localizado na letra de *Montuno*, quando Gloria Estefan cantava “Es de ron y de azúcar (Melao) // De Caña y carreta (Bragao) // Es sudor de Pueblo hecho canción.”<sup>10</sup> Em certa medida, a proposta das canções (serem composições que falam de um gênero musical do qual elas mesmas são baseadas sonoramente), evocava um processo semelhante a composição da canção *Conga* de Gloria Estefan em 1985, com a diferença que ao invés de hibridizar a canção *pop* com alguns elementos das congas cubanas, as faixas de *Mi Tierra* são composições que se pretendem enquanto “tradicionais-populares”, reivindicando certo purismo, e sem o hibridismo sonoro. O que não significa que existisse uma adequação ao formato pop-comercial na estrutura da letra e tempo de duração.

Diretamente relacionada a ideia de tradição, já mencionada anteriormente e que dialoga com a ideia de uma cubanidade supostamente autêntica defendida no disco, estava a faixa *Traadición*. Assinada por Gloria e Emílio Estefan, a composição possuía dois sentidos. Por um lado, a faixa abordava o próprio álbum *Mi Tierra*, servindo como uma espécie de agradecimento, intenção presente nas primeiras frases quando a intérprete mencionava que

Qué alegría sí señor  
Aquí con toda mi gente  
Y con gran admiración  
Brindo esta celebración

De mis raíces transcendentales  
Yo les traigo un guaguancó  
Para que nunca te olvides  
De este ritmo sin igual.<sup>11</sup>

O segundo sentido é o próprio tema-título: a ideia de tradição e dever de defesa de uma Cuba ausente e da cubanidade no exílio. Esse momento se manifestava em trechos como:

Es nuestra responsabilidad  
A través de la canción  
Servir como educación  
Y seguir la tradición

Que siga la tradición  
Que siga, que siga la tradición  
Que siga la tradición  
De mi Cuba te lo traigo yó  
Que siga la tradición.<sup>12</sup>

10. GLORIA ESTEFAN. *Montuno*. In: *Mi Tierra*. US: Epic Records/Sony Music, 1993, 01 vinyl, LADO A, Faixa 09 (04:57).

11. GLORIA ESTEFAN. *Tradición*. In: *Mi Tierra*. US: Epic Records/Sony Music, 1993, 01 vinyl, LADO A, Faixa 12 (05:12).

12. GLORIA ESTEFAN. *Tradición*. In: *Mi Tierra*. US: Epic Records/Sony Music, 1993, 01 vinyl, LADO A, Faixa 12 (05:12).

Entre as diversas faixas do álbum, *Tradición* pode ser considerada como uma das mais representativas do foco de *Mi Tierra* pois a articulava a relação nostálgica as mobilizações temporais tendo em vista que, para além da base sonora, a composição articulava experiências a um presente de forma a projetar um futuro. Tal processo narrativo envolveu um movimento de articulação presente-futuro, a partir das considerações de Paul Ricoeur (1994), ao defender que “siga a tradição”, por exemplo, ou compor uma canção que ressaltava um suposto dever exilado. A partir desse processo, era pretendia-se que a canção, ao ser ouvida, mobilizasse futuros possíveis e imagináveis entre as comunidades exiladas, em especial mais jovens, de forma a defender a continuidade da oposição ao governo revolucionário cubano. De certa maneira, cantar no presente era retomar um fardo do passado, uma responsabilidade, a partir das memórias e da coletividade nostálgica para construir identificações que desempenhassem um papel ativo no futuro imaginado.

Outras faixas, como *Hablemos el mismo idioma*, seguiam uma linha semelhante, mas promoviam uma discussão mais ampla sobre as identidades latino-americanas a partir do espanhol como um elemento constituidor das identificações na América Latina. No entanto, uma das principais canções a evocar a relação entre nostalgia, temporalidade e identificação, certamente foi *Mi Tierra*, composição que dava título ao disco escolhida como *single* promocional. Inserida como segunda faixa do fonograma, a composição foi definida por Gloria Estefan como uma criação iniciada após o encorajamento de Emílio Estefan a escrever sobre a nostalgia e a saudade de Cuba, apesar de ter vivido pouco tempo na ilha, de forma a construir um laço de identificação entre diferentes grupos que integravam a comunidade exilada.<sup>13</sup>

Com composição assinada pela cantora e o músico Estéfano, *Mi Tierra* pode ser, do ponto de vista musicológico, enquadrada no gênero salsa, com usos de percussão e instrumentos de sopro. A respeito da percussão, inclusive, é importante ressaltar seu uso logo na abertura, no momento de introdução dos instrumentos, e tal uso com sentido de convocação do público ouvinte, aproximava a composição da *Bomba* porto-riquenha, apesar de ser uma canção rotulada enquanto “cubana” (FERNANDEZ, 2006). Não diminuindo o viés narrativo ou entrando em um debate essencialista/purista da musicológico, a percepção de tal hibridismo ressalta as articulações entre as sonoridades caribenhas. Outro elemento a ser considerado, desde a abertura e que contribuía para uma representação produzida a partir de signos (RANCIÈRE, 2021) sonoramente pensados e dispostos foi a intenção de aproximação instrumental com os conjuntos de orques-

13. ESTEFAN, Gloria. Um puente hacia otras culturas mundialmente. In: GLORIA ESTEFAN. *I-Tunes Originals: Gloria Estefan*. US: Sony BMG Music Entertainment, 2007, 1 CD, 29 faixas.

tras e das *big bands* cubanas, especialmente inspiradas nas experiências de Tito Puente e Xavier Cugat.

Ao longo da canção, o elemento nostálgico e a impossibilidade de retorno eram constantemente afirmados. Essa articulação, inclusive, era constantemente retomada na ponte antecedendo o refrão, no qual Gloria Estefan entoava:

La tierra te duele, la tierra te da  
En medio del alma cuando tú no estás  
La tierra te empuja de raíz y cal  
La tierra suspira si no te ve más  
La tierra donde naciste  
No la puedes olvidar  
Porque tiene tus raíces  
Y lo que dejas atrás.<sup>14</sup>

Como elemento central da narrativa da canção, o refrão pode ser considerado o ápice ou o momento de condensação da mensagem a ser transmitida pela canção, dado seu potencial mnemônico e a recorrente retomada ao longo da composição (TATIT, 2014). O refrão de *Mi Tierra*, dentro desse entendimento sobre o papel dessa parte da composição, pode ser compreendido como o momento de reforço do laço entre Cuba marcado pela nostalgia que levava a representação de um pertencimento ou de um nacionalismo como algo constantemente convocaria os/as cubanos/as exilados a se manifestar, a “pertencer”. Ao representar a nostalgia e a saudade de uma ilha imaginada desta maneira, Gloria Estefan mobilizava o pertencimento e o nacionalismo como constitutivo das identidades através do canto (BUTLER; SPIVAK, 2018) de forma a representar a condição e cultura do exílio como um laço promovedor do retorno a raízes a partir das sensações. Raízes essas, figurativamente falando, ligadas a uma memória inventada e imaginada de um país antiga já inexistente para além da imaginação das comunidades exiladas.

Em linhas gerais, é possível considerar que o refrão de *Mi Tierra* elaborava uma representação de cubanidade e país imaginado. Esse processo era resultante da construção das narrativas sobre o exílio e, principalmente, a condição nostálgica associada, levando a elaboração de jogos de representação e identificação dentro de “estratégias complexas de identificação cultural e de interpelação discursiva que funcionam em ‘nome do povo’ ou ‘da nação’ e os tornam sujeitos imanentes e objetos de uma série de narrativas sociais e literárias” (BHABHA, 1998, p. 229). Enquanto marcada pela nostalgia, essa representação, que ecoava as ideias do álbum, tratava o deslocamento através do canto como uma posição política e uma experiência do pertencer de forma a promover uma visão saudosista de um passado não mais presente. A partir dessa articulação, a nostalgia ganhava potencialidade ao ser elaborada e expressa através da música pois esta,

14. GLORIA ESTEFAN. *Mi Tierra*. In: *Mi Tierra*. US: Epic Records/Sony Music, 1993, 01 vinyl, LADO A, Faixa 02 (04:38).

[...] permite que, pelo menos momentaneamente, um grupo voluntariamente em performance esteja em sintonia, reconhecendo cada um dos seus elementos em si e nos outros a sua pertença ao grupo pela eficácia do “diálogo musical” (SARDO, 2010, p. 69).

Essa relação entre nostalgia e passado ausente seguia na canção em seus outros momentos, em especial a partir da ideia do espaço rural compreendido como um lócus “tradicional” representante de um país que se poderia “retomar”. Menções, por exemplo, ao *Guajiro*, o cantautor do *son* e figura associada ao campo e ao campesino, foram inseridas para retomar esse ambiente e, em paralelo, a cultura afro-cubana. Recursos como esse, de acordo com Ricoeur (1994) destacam a centralidade do ato de narrar para construir, por meio de marcas, personagens e referenciais que fixem na memória do ouvinte/leitor a representação que se pretende elaborar. Palavras como *sangre* e *corazón*, também presentes na letra da canção, intensificavam a noção de nostalgia e conexão, intensificando a ideia de uma emoção histórica (BOYM, 2017) que potencializa a narrativa do exílio.

De forma a colaborar com os sentidos atribuídos não apenas na faixa título do álbum, mas também nas demais e no disco, algumas resenhas críticas foram publicadas ainda em junho de 1993, contexto de próximo ao lançamento do álbum. A revista *Billboard*, por exemplo, publicou uma longa reportagem com detalhes a respeito da construção do projeto, a sua articulação com a biografia da cantora e detalhando as estratégias de marketing a serem estabelecidas para promoção de *Mi Tierra*. A proposta nostálgica e sua articulação com a representação cubana foi mencionada na reportagem por Gloria Estefan em entrevista, quando ela considerou que

What we had were two men that were in Cuba creating the music of that time’ says Gloria, who was lead vocalist of the Miami Sound Machine until 1989. ‘They knew what sound we were going for. We Wanted event to get closer to guajira music, the stuff that came from the campo, or outback of Cuba.<sup>15</sup>

No breve trecho apresentado, Gloria Estefan reafirmava que a tentativa de mobilizar sonoridades populares-urbanas e os temas narrados (a exemplo da *guajira music*), eram parte da tentativa de construir uma narrativa que articulasse as experiências (e por desdobramento a nostalgia) a representações pretendida (RICOEUR, 1994).

Algumas semanas depois a *Billboard* publicou uma resenha avaliativa do álbum, na qual lia-se:

15. *Billboard*, 03 de julho de 1993, p. 66.

Estefan's solo Spanish-language bow takes a breathtaking turn from her patented latin pop sound toward time-honored Cuban musical idioms that helped form the basis of many of her Anglo hits. Better still, Estefan's legion of knowing fans will eagerly scoop up her urgent confessionals of bittersweet romantic situations, as well as her dramatic tales of Cuba's rich musical heritage.<sup>16</sup>

## Considerações finais

Como inspiração, condição e eixo composicional, a nostalgia em *Mi Tierra* foi tema isolado, mas sim uma condição emocional que atravessou a construção do álbum desde a criação e manifestação da proposta até a avaliação por revistas especializadas. Enquanto produção artística e musical, *Mi Tierra* é um álbum que toma o sentimento nostálgico como ponto de partida para olhar para uma memória sobre Cuba e a identidade cubana na visão dos exilados. Em muitos sentidos, essa visão só pode ser compreendida pela narrativa da cantora e daqueles que participaram da construção do disco, que o significaram como tal.

Em paralelo, é notável que pensar essa “terra” da canção, a partir do sentimento nostálgico, é pensar “no corpo da ruína, o passado está presente nos resíduos, mas ao mesmo tempo não está mais acessível, o que faz da ruína um desencadeante especialmente poderoso de nostalgia” (HUYSEN, 2014, p. 91). As canções presentes no disco procuram dar “corpo” e voz a esse sentimento de ausência provocado pelo deslocamento territorial e temporal da cultura do exílio. Ao narrar sobre o país imaginado, recursos que vão das narrativas às sonoridades, procuram construir uma representação de um álbum das comunidades exiladas a partir de elementos que antecedem a revolução. Gêneros como *Son*, *Montuno* e *Salsa* foram articulados a letras saudosistas ou que invocavam noções como “tradição” para tal empreendimento. Trata-se de elementos que apesar de soarem como desconexos, quando articulados transformam-se em um discurso heterogêneo, mas conectado a partir de um viés comum, o que seria próprio de um álbum musical contemporâneo (MOLINA, 2017).

A nostalgia que expressava pode ser percebida como fio condutor, como sentimento de impulso, para as narrativas e para a representação que se pretendia construir. Desta forma, ela não é uma categoria fechada e/ou definida a priori, mas foi uma sensação ou um sentimento histórico que articulava temporalidades múltiplas para dar sentido ao passado no presente. Uma articulação, já mencionada, são os gêneros musicais canonizados antes da revolução como parte dessa identidade cubana, as letras que abordavam a noção de tradição, o canto romântico como abordagem interpretativa ou as menções a terminologias em espanhol. Cabe, neste momento, lembrar as afirmações de Boym

16. *Billboard*, 26 de junho de 1993, p. 56.

(2017, p. 153), sobre

[...] nostalgia [como] um sentimento de perda e deslocamento, mas é também uma fascinação com a própria fantasia. O amor nostálgico só pode sobreviver em um relacionamento à distância.

Na composição de *Mi Tierra* é justamente esse distanciamento/afastamento que permitia pensar sobre o passado e o presente da ilha de forma amorosa/nostálgica. Só foi possível invocar as ideias defendidas de tradição, identificação ou mesmo legitimar determinados gêneros musicais, a partir de um distanciamento do presente revolucionário da ilha.

Neste sentido, a “emoção”, o sentimento nostálgico, só encontrava força e definição na distância temporal e espacial, na inacessibilidade, na sua própria incapacidade de retornar. Como destaca Boym (2017) e Reynolds (2011), esse distanciamento elabora uma identificação marcada pelo outro, pelo ressentimento, mas principalmente pela definição de um passado que se deseja presente, mas é inalcançável. Tal debate, aproximasse da cultura do exílio discutida por Said (2003) na medida que o ser “exilado” é igualmente uma impossibilidade de retornar que provoca sentimentos de saudade e uma relação de reordenação das experiências no tempo. É, entre muitas outras ocasiões, que exílio e nostalgia se encontram e o álbum é uma manifestação (OLIVEIRA, 2014) e uma narrativa (MOREIRA, 2019) dessa articulação.

Lançado nos primeiros momentos da *Latin Decade*, e ecoando sentimentos sobre o contexto cubano do início dos anos 1990, *Mi Tierra* é um álbum que articula as narrativas de determinados setores das comunidades exiladas ao sentimento nostálgico de forma a promover uma narrativa de identificação que gere uma representação sobre o ser cubano. Tal representação de identidade era calcada no anticastrismo e tinha sentidos políticos que buscavam nas temporalidades e no uso de determinados elementos do passado sua legitimidade. Como destaca Rojas (2006), movimentos como esse tensionam e alimentam muito mais a própria cultura do exílio do que necessariamente provocam mudanças significativas no governo cubano. Neste sentido, mais que resultar em possíveis do anticastrismo, a nostalgia que se manifesta procura ser um espaço de manutenção e reafirmação do pertencimento (HUYSSSEN, 2014), uma forma de lidar com o presente por meio da ruptura e da ausência. *Mi Tierra*, apesar de político, ocupou esse lugar de evocação, uma dimensão de documento-monumento, que desencadeia a nostalgia ao mesmo tempo que é fruto da própria. As faixas são costuradas por tal emoção que, aos ouvidos, só anacrônica nos tempos atuais, mas que na época visava promover um pertencimento de determinados setores.



## Referências

BOYM, S. Mal-estar na nostalgia. **História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography**, Ouro Preto, v. 10, n. 23, 2017.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

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

BUTLER, Judith; SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Quem canta o Estado-nação?** Língua, política, pertencimento. Brasília: Editora UNB, 2018.

CANCLINI, Néstor Garcia. **A Globalização imaginada**. 2ª edição ampliada. São Paulo: Iluminuras, 2018.

CHIMÈNES, Myriam, Musicologia e história. Fronteira ou “terra de ninguém” entre duas disciplinas. **Revista de História**, São Paulo, n. 157, 2007.

FERNANDEZ, Raul. **From Afro-Cuban rhythms to Latin jazz**. California: University of California Press, 2006.

FERRER, Ada. **Cuba: An American History**. Nova York: Scribner, 2021.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. Fazendo história da música com a musicologia em crise. In: GARCIA, Tânia da Costa; TOMÁS, Lia (Orgs.) **Música e política: um olhar interdisciplinar**. São Paulo: Alameda, 2013. p. 75-96.

GARCIA, Tânia da Costa; TOMÁS, Lia (Orgs.) **Música e política: um olhar interdisciplinar**. São Paulo: Alameda, 2013. p. 75-96.

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

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

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 4.ed. Campinas: Unicamp, 1996.

MANZOR, Lillian. **Marginality Beyond Return: US-Cuban Performances in the 1980s and 1990s**. Londres: Routledge, 2022.

MIGNOLO, Walter. **The idea of Latin America**. Nova Jersey: Blackwell Publishing, 2005.

MOLINA, Sergio. **Música de montagem: A composição de música popular no pós-1967**. São Paulo: É Realizações, 2017.

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

MORAES, José. Escutar os mortos com os ouvidos. Dilemas historiográficos: os sons, as escutas e a música. **Topoi**, v. 19, p. 109-139, 2018.

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

MOTTOLA, Thomas. **A New America: How music reshaped the culture and future of a nation and redefined my life**. New York: Penguin Books, 2006.

NAPOLITANO, Marcos. A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica. **Temáticas** (UNICAMP), v. 37-38, p. 25-56, 2011.

O'GORMAN, Edmundo. **A invenção da América**: reflexão a respeito da estrutura histórica do Novo Mundo e do sentido do seu devir. São Paulo: Ed. da UNESP, 1992

OLIVEIRA, Márcia Ramos de. O (Lp) Banquete dos Mendigos e a Censura Musical. **Revista Resonancias** (SANTIAGO), v. 18, p. 155-180, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **O trabalho das imagens**: Conversações com Andrea Soto Calderón. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2021.

REYNOLDS, Simon. **Retromania**: Pop Culture's Addiction to Its Own Past. Nova Iorque: Macmillan, 2011.

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

ROJAS, Rafael. **Tumbas Sin Sosiego**: Revolucion, Disidencia y Exilio del Intelectual Cubano. Barcelona: Anagrama, 2006.

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

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

SARDO, Susana. **Guerras de Jasmim e Mogarim**: Música, Identidade e Emoções em Goa. Alfragide: Texto Editores LDA, 2010.

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

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

VILLAÇA, Mariana Martins. **Polifonia Tropical**: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972). São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004.

O presente trabalho pretende analisar aspectos da nostalgia, e suas articulações temporais, no álbum *Mi Tierra* (1993) da cantora cubana exilada Gloria Estefan. Lançado no contexto da Latin Decade, e considerado como um dos principais álbuns da música latina dos anos 1990, o álbum *Mi Tierra* foi uma produção coletiva que tinha como fio condutor elaborar uma narrativa sobre Cuba a partir de visões anticastristas e antirrevolucionárias defendidas por setores da comunidade exilada. Tais narrativas visavam produzir um álbum *Before Castro*, com lançamento mundial, no contexto em que Cuba passava a enfrentar o Período Especial em Tempos de Paz e a Crise dos Balseiros começava a se delinear no país. Para tal, a articulação com signos que evocassem visões construídas no senso comum sobre um país pré-revolução foram centrais, com a mobilização de gêneros musicais, eixos narrativos e temáticas que permitissem a presentificação de múltiplas camadas temporais potencializadoras da narrativa que marcava a cultura do exílio. Articulando debates ligados a história do tempo presente e os estudos sobre o exílio, este artigo pretende problematizar e desnaturalizar algumas das operações que viabilizaram a instrumentação da nostalgia em *Mi Tierra* (1993).

## RESUMO

Nostalgia; Exílio; Álbum; Cubanidades; História do Tempo Presente.

## PALAVRAS-CHAVE

The paper analyzes aspects of nostalgia, and its temporal articulations, in the album *Mi Tierra* (1993) by exiled Cuban singer Gloria Estefan. Released in the context of the Latin Decade and considered as one of the main Latin music albums of the 1990s, the album *Mi Tierra* was a collective production that had as a guideline to elaborate a narrative about Cuba from anti-Castro and anti-revolutionary visions defended by sectors of the exiled community. Such narratives aimed to produce an album *Before Castro*, to be released worldwide, in the context in which Cuba was facing the Special Period in Times of Peace and the Balseiros Crisis was beginning to take shape in the country. To this end, the articulation with signs that evoked visions built in common sense about a pre-revolution country were central, with the mobilization of musical genres, narrative axes and themes that allowed the presentification of multiple temporal layers potentiating the narrative that marked the culture of the exile. Articulating debates linked to the history of the present time and studies on exile, this article aims to problematize and denaturalize some of the operations that made possible the instrumentation of nostalgia in *Mi Tierra* (1993).

## ABSTRACT

Nostalgia; Exile; Album; Cubaness; History of the Present Time.

## KEYWORDS

---

**IGOR LEMOS MOREIRA**

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6353-7540>

E-mail: [igorlemoreira@gmail.com](mailto:igorlemoreira@gmail.com)

RECEBIDO: 30.06.2022

ACEITO: 22.12.2022