

Miami Sound Machine: Notas de Pesquisa Sobre o Projeto de uma Banda do Exílio Cubano

Miami Sound Machine: Research Notes on the Project of a Cuban Exile Band

Igor Lemos Moreira

Pós-doutorando em História
Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)
igorlemoreira@gmail.com

Recebido: 24/01/2023

Aprovado: 27/02/2024

Resumo: Fundada nos anos 1970, a *Miami Sound Machine* foi uma das principais bandas a representarem as comunidades cubanas exiladas globalmente. Liderado por Emílio Estefan, o grupo se tornou mundialmente conhecido após o *single Conga* (1985) e por ter tido como vocalista ao longo de toda a sua atividade a cantora Gloria Estefan. No entanto, apesar de sua importância para as culturas do exílio cubano, poucos são os estudos que analisam a proposta e produção da *Miami Sound Machine*. O presente artigo propõe um primeiro estudo sistemático sobre o grupo, em formato de notas de pesquisa, como parte dos resultados de uma pesquisa mais ampla sobre a biografia política e artística da cantora Gloria Estefan. A partir da análise da trajetória do grupo e de seu primeiro álbum, orientado pelas relações entre História e Música, pelos Estudos sobre Performance e os estudos de trajetória, demonstramos de que forma foi elaborado um projeto artístico que representasse um determinado projeto sobre o exílio e, mais particularmente, sobre a experiência cubano-americana defendida pelo *Miami Sound*.

Palavras-chave: Música Latina; Exílio Cubano; Identidades Artísticas.

Resumen/Abstract: Founded in the 1970's, *Miami Sound Machine* was one of the leading bands to represent Cuban exile communities globally. Led by Emílio Estefan Jr., the group became known worldwide after the single *Conga* (1985) and for having had singer Gloria Estefan as a vocalist throughout its activity. However, despite its importance for the cultures of Cuban exile, there are few studies that analyze the production and proposal of the *Miami Sound Machine*. The present work is based on the proposal to carry out a first systematic study of the group, in the form of research notes, as part of the results of a broader research on the political and artistic biography of the singer Gloria Estefan. From the analysis of the group's trajectory and the analysis of its first album, guided by references from Music History, Performance Studies and Latin American Studies, we demonstrate how an artistic project was elaborated that represented a certain narrative about the exile and, more particularly, on the Cuban-American experience advocated by *Miami Sound*.

Palabras clave/Keywords: Latin Music; Cuban exile; Artistic identities.

Introdução

Conhecida como uma das principais artistas da *Latin Pop Music*, Gloria Estefan iniciou sua carreira como vocalista da banda *Miami Sound Machine*. Criado na década de 1970, o grupo integrou o movimento artístico-cultural de artistas cubanos exilados em Miami conhecido como *Miami Sound*¹. Reunindo artistas, produtores e músicos, o movimento buscava na arte uma linguagem política, cultural e social para representação da identidade cubana no exílio, alimentando assim um pertencimento que ficou entendido como cubano-americanismo. Inicialmente, a banda tinha como únicos integrantes homens, liderados por Emílio Estefan, e posteriormente veio a modificar seu nome e projeto artístico com a entrada das primeiras artistas femininas, Mercè Navarro e Gloria Fajardo, como era então conhecida Gloria Estefan. Ao longo dos anos 1970, a *Miami Sound Machine* lançou uma série de projetos², que levaram a sua constante modificação autoral e identitária, garantindo ao grupo um contrato com a *CBS Discos International*³ na virada para a década de 1980.

O eixo das produções da banda na época estava ligado ao movimento *Miami Sound*, sendo a melhor definição a noção de: hibridismo linguístico e sonoro (GARCÍA CANCLINI, 2015). Segundo Perez Firmat (2012), o *Miami Sound* foi um movimento que articulou artistas exilados de primeira geração, inclusive os filhos nascidos nos EUA dos primeiros cubanos que partiram ao exílio, com foco em construir um movimento coletivo que dialogasse com aspectos da cultura cubana popular com o *mainstream* estadunidense. O espaço principal desses projetos foi o campo musical

¹ Neste artigo, como veremos adiante, defende-se a hipótese que o *Miami Sound* configura um movimento artístico-musical que envolveu a construção de um projeto colaborativo marcado por aproximações e distanciamentos entre seus integrantes, mas que tinha como fio condutor a construção de representações e identificações cubanas no exílio. Essa perspectiva dialoga, mas principalmente se contrapõe, a qual define o *Miami Sound* unicamente como um gênero musical, a exemplo da hipótese de Gustavo Perez-Firmat (FIRMAT, 2012).

² Junto a Gloria Estefan, a banda *Miami Sound Machine* (renomeada no final dos anos 1980 como *Gloria Estefan and Miami Sound Machine*), lançou entre 1977 e 1989 aproximadamente dez álbuns de estúdio (sem contar compactos, singles e outros fonogramas promocionais). Foram estes: *Live Again/Renacer* (Audiofon, 1977), *Miami Sound Machine* (Audiofon, 1978), *Imported* (CBS International, 1979), *MSM* (CBS International, 1980), *Otra Vez* (CBS International, 1981), *Río* (CBS International, 1982), *A Toda Máquina* (CBS International, 1983), *Eyes of Innocence* (Epic Records, 1984), *Primitive Love* (Epic Records, 1985), *Let it Loose* (Epic Records, 1987). Tais projetos transitavam em meio a diferentes projetos, mas foram centrais para a consolidação do perfil *pop* do grupo e de Gloria Estefan, conforme defende Moreira (MOREIRA, 2023). Para saber mais, recomendamos a leitura de: MOREIRA, Igor Lemos. **Uma voz da cubanidade no exílio: Gloria Estefan entre representações e engajamentos**. Tese (Doutorado em História) – Centro de Ciências Humanas e da Educação (FAED), Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Florianópolis, Santa Catarina. 566p. 2003.

³ Fundada em 1962, a CBS Discos International iniciou com circulação em países Europeus e da Oceania como uma espécie de alternativa à Columbia Records a partir de 1976. Nesse período, fixou polo na Flórida, a partir de onde começou a visar o mercado latino-americano, com a produção e lançamento de artistas como Julio Iglesias, Miami Sound Machine, Grupo Variedad, Abba e José Luis Rodríguez. Posteriormente, em 1991, foi incorporada ao grupo Sony, que manteve a sede das operações na Flórida, mas alterou seu polo para Miami Beach.

(ABREU, 2015), no qual músicos passaram a experimentar a mistura de gêneros como *son*, *montuno* e *guaguanco* ao *jazz*, *rock* e a *disco music*. O uso da alternância entre o inglês e espanhol foi percebida como um mecanismo linguístico importante, pois permitia apresentar o próprio caráter híbrido desses artistas que ocuparam o principal palco da vida cultural do exílio em Miami: *A Calle Ocho*.

A avenida *Calle Ocho*, convertida nos anos 1960 no “coração” de *Little Havana*, bairro de Miami de alta concentração populacional cubana, ao longo dos anos 1970 e 1980 se viu tomada por shows, espetáculos e festivais que visavam promover o *Miami Sound*, reunindo um leque ampliado de artistas que transitaram mais para campo do tradicional, como as *big bands*⁴, e outros mais arrojados como o músico e compositor cubano Willy Chirino e a *Miami Sound Machine*, banda inicialmente composta por exilados cubanos (GRENIER e PÉREZ, 2003). O leque de artistas era extenso, e o trânsito envolvia desde artistas da cena nova-iorquina⁵, onde a *Salsa* era o principal movimento artístico-cultural, até músicos residentes em Cuba. Progressivamente, grupos e músicos passaram a expandir seu leque de atuação para além dos espetáculos locais, ocupando espaços do mercado fonográfico que se abria e/ou fundava visando estes grupos. Gravadoras locais preexistentes ou novas passaram a investir, após negociações internas, em músicos que ganharam visibilidade na região, de forma a construir conexões e mercados (ABREU, 2015).

Apesar do extenso número de artistas envolvidos, foram poucos os que ganharam grande proporção. A *Miami Sound Machine*, liderada por Emílio Estefan - com participação de Gloria Fajardo, Merci Navarro, Luis Serrano, Enrique "Kiki" Garcia, Juan Marcos Ávila e Raul Murciano, foi um desses grupos de destaque, assumindo para si essa posição ao se autointitular a “Maquina” do movimento. A banda, no entanto, não teve grande espaço inicial, conseguindo aumentar suas conexões por Emílio Estefan atuar na empresa *Bacardí* (e ter boas relações com determinados setores na empresa) e, posteriormente, por contar com apoios de figuras importantes localmente, como Aida Levithan e Carlos Oliva. Como todo grupo jovem, em especial em um circuito bastante saturado, a

⁴ O termo *Big Band* é frequentemente utilizado em língua inglesa para designar grandes grupos instrumentais, geralmente associados ao jazz e ao Swing. Com números variáveis, uma *Big Band* tende a reunir de 12 a 25 músicos que alternam instrumentos de percussão, corda e sopro. Essa estrutura foi particularmente popular em Cuba ao longo do século XX, sendo inclusive referenciada frequentemente nos anos 1950 e passando a compor uma visão mítica e nostálgica sobre as experiências passadas no campo artístico da ilha (ponto retomado pelos exilados em Miami, por exemplo). Sobre o tema, recomendamos a leitura de: QUEVEDO, Marysol. *Cuban Music Counterpoints*. Oxônia: Oxford University Press, 2023.

⁵ Apesar da centralidade das comunidades porto-riquenhas na popularização da Salsa em Nova York, Christina Abreu (2015) demonstra o papel fundamental da comunidade cubana exilada na cidade que (mesmo que menos numerosa que em Miami) conseguiu consolidar um campo artístico próprio anterior ao movimento *Miami Sound*, de modo a se tornar uma espécie de processo paralelo, mas também divergente.

Miami Sound Machine conseguiu aos poucos ganhar mais espaço local entre 1975 e 1977, até que lançou seu primeiro disco de estúdio, através da *Audiofon* em 1977.

O objetivo desse trabalho é analisar o processo inicial da banda *Miami Sound Machine* do ponto de vista historiográfico, não pretendendo um estudo biográfico ou analítico-musicológico de sua produção. Nosso foco será compreender os diálogos estabelecidos entre a banda com a cena local e regional, com ênfase nas construções de um projeto artístico voltado a ressaltar identificações cubanas produzidas no exílio a partir da articulação entre elementos caribenhos e estadunidenses. Para isso analisamos a relação entre o movimento artístico-cultural *Miami Sound* e a comunidade exilada em Miami, procurando entender de que forma tais projetos visavam elaborar representações sobre a cultura do exílio no sul da Flórida. Em seguida, procuramos compreender de que forma a banda de Gloria Estefan, no contexto conhecida como Gloria Fajardo, se estruturou em diálogo com a mobilização local, se assumindo enquanto representante da mesma ao se autointitular “*Miami Sound Machine*”. Por fim, enquanto forma de estudo de caso, tecemos alguns comentários sobre o primeiro álbum de estúdio da banda, compreendido como o projeto de maior envergadura do grupo e a produção de um elemento de referência para o público geral sobre sua produção.

Ao longo deste artigo analisa-se uma parte específica da carreira da banda do ponto de vista da trajetória visando “percorrer os caminhos traçados pelos indivíduos a partir das relações que eles construíram em distintos espaços e tempos” (AVELAR, 2010, p. 131). Nosso objetivo, desta forma, não é o de produção de uma história exaustiva da banda em seus primeiros momentos e/ou uma análise da produção musical como elemento deslocado de um tempo/contexto específico, nem realizar um estudo sobre a trajetória e história de um álbum. Ao realizar um recorte da trajetória da banda, pretendemos atentar para a articulação entre a banda, contexto e experiência temporal vivida, procurando através de um caso coletivo (grupo de músicos) reunido em uma unidade (banda) perceber as formas como afetaram e foram afetados pelo tempo vivido.

Nesta operação, como lembra Scandarolli, analisar a relação entre indivíduos, música e contexto envolve problematizar a “noção de apropriação e coloca no presente o centro de gravidade do temporal” (SCANDAROLLI, 2016, p. 234). Nenhum artista está isolado do contexto/tempo vivido, conforme destaca Napotalino, e por esse motivo a análise do universo musical não deve se atentar apenas ao estudo da produção e/ou aos recortes temáticos-biográficos, mas procurar dar

conta da canção enquanto um processo vivo e que perpassa intenções políticas, culturais, sociais e econômicas (NAPOLITANO, 2016). No caso particular das comunidades exiladas cubanas, essa chave-interpretativa fornece indícios e aspectos importantes para compreender a construção do anticastrismo global e a mobilização de diferentes estratos de tempo para reafirmar pertencimentos imaginários a partir de um outro espaço temporal e espacial (ABREU, 2015).

A Calle Ocho e o Movimento Miami Sound

Caminhar pela *Calle Ocho*, o coração cultural e econômico de *Little Havana*, é uma experiência singular. Atravessando o principal bairro cubano de Miami, a avenida conta com estátuas e memoriais que reforçam o anticastrismo junto a espaços como bares e praças de dominós nos quais a comunidade exilada, de diferentes gerações se encontra. Nesse curto espaço em linha reta, estabelecimentos tradicionais convivem com fast-foods, como um McDonald's temático, em uma evidente demonstração do hibridismo que constitui a comunidade cubano-americana. Ao passo que bandeiras cubanas estão diariamente hasteadas e placas homenageiam exilados e latinos de referência para as comunidades locais. Novos grafites surgem a cada dia, reforçam e atualizando a identidade cubana no exílio a partir de referenciais modernos, como ocorreu na inauguração de artes dedicadas a canção *Patria y Vida* (Pátria e Vida) após as manifestações de julho de 2022⁶.

No entanto, muitas pessoas que percorrerem esse espaço, sob o sol geralmente escaldante de Miami, talvez não se atentem para o fato que aquela região quase “plástica” e cenográfica, onde passado e presente coabitam (des)harmonicamente passou por uma ampla modificação urbana ao longo dos anos 1960 e 1970, fruto de intensos movimentos sociais, políticos e culturais. O bairro hoje compreendido como *Little Havana* ganhou essa identificação na década de 1960, quando muitas das famílias cubanas buscaram o exílio após a Revolução em Cuba e se mudaram para a antiga região judaica de Miami. Nesse contexto, o condado de Miami-Dade passava por uma série de reformas e

⁶ Em 11 de julho de 2021, uma série de manifestações e mobilizações tomaram as ruas em Cuba, em um ato de protesto contra a situação econômica e de saúde em Cuba, além da censura ocorrida a determinados artistas, intelectuais e personalidades que são, abertamente, contrários ao governo. Os manifestantes, reprimidos pelo governo cubano, adotaram na ocasião o slogan *Patria y Vida*, em referência à canção lançada em Fevereiro de 2021 por Yotuel, Beatriz Luengo, Descemer Bueno, Gente de Zona, Luis Manuel Otero Alcántara, Maykel Osorbo e El Funky. A faixa, cujo o título era uma alusão a frase “Pátria ou Morte”, levantava críticas ao governo cubano no período (inclusive com alusões ao Movimento de San Isidro) tendo sido duramente criticadas por setores do mesmo, inclusive com a prisão de artistas envolvidos na produção (a exemplo de Maykelli Castillo, que colaborou no videoclipe) e a sua proibição de circulação no país. Em resposta, os manifestantes tornaram a composição em um canto de protesto entoado nas manifestações.

reformulações urbanas, com a expansão de novos bairros e a construção de áreas marcadamente étnicas, como espacialidades “negras”, “latinas” e “hispanicas” (CONOLLY, 2014). Com a chegada das primeiras ondas de exilados cubanos, o bairro começou a ganhar contornos próprios e se tornar um espaço de reafirmação da oposição ao governo revolucionário. Apesar da dificuldade de precisar os motivos que levaram a criação de um espaço específico para cubanos/as em Miami, para além da necessidade de articulação e formação do senso de “comunidade”, a xenofobia e o preconceito com os recém-chegados certamente foi um fator decisivo.

Segundo Bradford, o início dos anos 1960 na cidade foi marcado por movimentos de moradores estadunidenses que se negavam a alugar casas para cubanos (independe da situação financeira), pela dificuldade de acessar linhas de crédito e/ou conseguir empregos em altos patamares e, principalmente, por campanhas pela expulsão de exilados por setores conservadores (BRADFORD, 2014). Cartazes, adesivos e faixas com a frase *No Cubans, no pets, and no children* (Sem cubanos, sem animais de estimação e sem crianças) se tornaram comuns em anúncios de aluguel e espaços da cidade, de forma a criar uma divisão e marcar a comunidade exilada como um “outro” indesejado, situação complexa tendo em vista que se comparados com outros migrantes latino-americanos os/as cubanos/as possuíam um status diferenciado por serem “exilados”.

Gloria Estefan, em entrevista⁷ concedida em 2021⁸, recorda-se que este era um período em que viver em Miami dependia das relações estabelecidas com outros cubanos. Era comum, de acordo com a cantora, que recém-chegados ao Sul da Flórida precisassem recorrer a conhecidos, familiares e amigos para terem moradias provisórias, vivendo em apartamentos com outras pessoas. A

⁷ Ao longo deste trabalho, as entrevistas produzidas a partir da metodologia da História oral a serem instrumentalizadas como forma de contextualização e/ou complementação de lacunas temporais, sem necessariamente problematizar a memória produzida por tais indivíduos. Tal escolha parte especialmente das considerações defendidas pelo historiador Ivan Jablonka, para o qual por vezes as fontes orais assumem, a depender do problema de pesquisa, um lugar muito mais importante de informação do que necessariamente de análise (JABLONKA, 2021). Em diálogo com essa perspectiva, Santhiago ressalta que ao assumir tal perspectiva, o historiador não está necessariamente se aproximando do trabalho jornalístico, mas sim reconhecendo que a entrevista pode e deve ser também uma produção mediada com finalidades para além de ser objeto (SANTHIAGO, 2023). Neste sentido, Santhiago e Patai, defendem a necessidade de pensar a construção narrativa em diálogo e através da história oral para além apenas da história oral enquanto “objeto” e tema de análise (SANTHIAGO E PATAI, 2021). Sobre o debate, recomendamos a leitura de: SANTHIAGO, Ricardo. **A história de amor que nunca existiu**. In: _____.; HERMETO, Miriam (Orgs). **Entrevistas** imprevistas: Surpresa e criatividade em história oral. São Paulo: Letra e Voz, 2022 / SANTHIAGO, Ricardo e PATAI, Daphne. **Uma história oral em três tempos: Relações, construções narrativas, usos práticos da memória**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol.34, n.74, pp. 450-471, 2021.

⁸ ESTEFAN, Gloria [64 anos]: depoimento [dez. 2021]. Entrevistador: Autor. Miami, Flórida (EUA), 07 de dezembro de 2021

dificuldade para conseguir empregos levava muitos cubanos com formação universitária ou experiência militar a trabalharem em funções como garçons, vigilantes, lavadeiras e babás. Para a cantora, um exemplo das readaptações dos cubanos foi sua avó que, ao observar que em um parque nas proximidades de sua casa alguns jovens se reuniam para brincar e/ou praticar esportes resolveu em um dia, de forma inesperada, cozinhar algumas comidas tradicionais cubanas e oferecer para as pessoas no local. A ideia levou a matriarca a criar uma fonte de renda, tornando-se uma prática diária em sua casa e a qual Gloria Estefan havia participado e acompanhado ao longo de sua infância.

A rejeição de parte da cidade de Miami à comunidade exilada, levou com que muitas famílias fixassem residência em regiões próximas, construindo uma comunidade que tivesse um lugar fixo para encontros, desenvolvimentos e atividades econômicas e culturais (GRENIER e MOEBUS, 2015). Em pouco tempo, dado que a região de *Little Havana*, já possuía alguns restaurantes e bares criados por cubanos que viviam na cidade desde antes da revolução, dezenas e centenas de exilados/as passaram a construir suas vidas em torno da região. Foi ao longo da década de 1960, com a chegada destes novos moradores e o envio de exilados pelo governo estadunidense de outras regiões do país para a Flórida, que parques e monumentos foram fundados de forma a delimitar as fronteiras (nunca fixadas) do bairro que ficava ao lado do centro da cidade. A proximidade com o centro da cidade criava rotas que favoreciam o trânsito com o restante do espaço urbano, assim como colocava conscientemente o bairro em posição de destaque, diferentemente do que ocorreu com *Little Haiti*⁹.

Cafés, lojas, mercearias, vendas de produtos de santeria, espaços ao ar livre para jogos de dominó e casas de show foram criados de forma a estabelecer uma cena de efervescência cultural e social que reforçava o ressentimento da comunidade exilada com o governo revolucionário e a construção de um discurso sobre uma suposta “cubanidade autêntica” a ser resguardada pela comunidade (ABREU, 2015). Essa narrativa foi intensificada pela derrota da iniciativa exilada, apoiada pelas agências de inteligência estadunidense, em 1961, quando aproximadamente 1.400

⁹ Conhecido também como *Lemon City*, a região denominada *Little Haiti* fica localizada na região mais ao norte de Miami, acima do centro da cidade. A região recebe este nome em função da alta concentração de moradores Haitianos, bem como de outros caribenhos e seus descendentes. Apesar de não possuir uma estrutura tão consolidada para se apresentar enquanto um bairro turístico com foco nas questões étnicas, *Little Haiti* sedia alguns locais marcantes para a organização da comunidade Haitiana em Miami e no Sul da Flórida, a exemplo do *Centro Cultural Little Haiti* e do *The Caribbean Marketplace*. Sobre o bairro e sua relação com a cidade, sugerimos a leitura: MAINGOT. Anthony. ***Miami: A cultural History***. Massachusetts: *Interlink Books*, 2015.

cubanos invadiram Cuba através da Baía dos Porcos e foram derrotados pelo governo revolucionário. Se por um lado, segundo Bustamante e Gott, a derrota serviu como propaganda para o movimento em Cuba, reafirmando o potencial e a estrutura do novo governo de se manter no poder, por outro potencializou o ressentimento existente entre os opositores de Miami (BUSTAMANTE, 2021; GOTT, 2006). Tal ressentimento se intensificou frente a ausência de projeções positivas de um retorno imediato ou mesmo próximo ao país, o que os levou a olhar cada vez mais para os projetos locais de reafirmação identitária.

Ao longo dos anos seguintes, novas ondas de exilados/as cubanos/as começaram a chegar a *Little Havana*. No início da década de 1970, aproximadamente 85% dos moradores do bairro se identificavam enquanto cubanos/as (sendo este número dividido entre exilados/as e pessoas nascidas nos EUA, mas que tinham ascendência cubana (GREINER e MOEBUS, 2015). Apesar do investimento e do crescimento de espaços étnicos, foi nesse momento que o bairro começou a ganhar contornos mais definidos e muitas das práticas, como festivais e espaços, foram consolidados como elementos característicos. Ao longo dos anos 1970, “o *Domino Park* surgiu das práticas cotidianas dos cubanos jogando dominó em uma área sombreada de *Little Havana*, e o agora extravagante e famoso *Festival Calle Ocho* ganhou vida aos olhos do *Kiwanis Club de Little Havana*” (*Ibidem*, p. 45). Além do ambiente comercial, consolidou-se a prática do uso corrente do espanhol como língua oficial (prática que já se expressava em diversos espaços) do bairro em cartazes, cardápios, placas e sinais. Em paralelo, o ambiente se tornava cada vez mais politizado, com bandeiras de Cuba, reuniões e assembleias acontecendo ao mesmo tempo que a cena artística passava a ecoar os debates mais recentes, sendo interpelada pelo amadurecimento de uma nova geração de jovens nascidos em Cuba, mas que cresceram nos EUA.

Situada na *SW 8th Street*, de forma a cruzar o bairro, a *Calle Ocho* ficou conhecida por abrigar festivais artísticos, restaurantes, pontos de encontro e debate, praças e compor o imaginário como o principal ponto de reunião público da comunidade exilada. Ao longo do tempo, conforme indica Greiner e Moebus, a *Calle Ocho* foi reformulada para se tornar um principal ponto turístico do bairro, sendo que muitos dos espaços supostamente “históricos” deram lugar a lojas de souvenirs, pequenas galerias e outros espaços voltados ao entretenimento externo. Em paralelo ao processo de conversão em espaço turístico, ocorreu um processo de seleção de memórias monumentalizadas a serem consideradas como os oficiais do bairro e da comunidade exilada. Iniciativas como a criação de uma

calçada da fama aos artistas latinos (em especial cubanos), a inauguração de praças e monumentos e a pintura de painéis são alguns exemplos que ilustram esse processo.

Uma iniciativa central, nesse processo, foi o movimento *Miami Sound* que tomou restaurantes, bares, praças e esquinas da *Calle Ocho*, a época em pleno processo de reforma urbana e expansão comercial. Entre os anos 1960 e 1970, enquanto a localidade passava por tais modificações, grupos de artistas e músicos autônomos passaram a se reunir nesses espaços, produzindo colaborativa, ou mesmo competitivamente, uma série de experimentações artísticas que buscavam reafirmar as identidades cubanas no exílio (CURTIS e ROSE, 1983) enquanto um processo marcado pela diáspora, mas que deveria ser visto enquanto parte de uma comunidade legítima e autorizada a falar pela suposta “Cuba” autêntica, não “corrompida” pela revolução (BUSTAMANTE, 2021). A maioria destes músicos integrou a “geração 1.5”¹⁰ do exílio cubano, composta por jovens que nasceram em Cuba, mas viveram a maior parte de suas vidas nos EUA, elaborando identidades nacionais a partir do mundo exterior. Tais artistas, segundo Firmat, se inseriram no mundo artístico de Miami entre os anos 1970 e 1980, vivendo uma suposta “redescoberta” da música e cultura cubana como mecanismo político (FIRMAT, 2012). Muito da vivência foi influenciada pelas rotas ainda ativas e intensas da diáspora cubana que se chocavam com a Cuba imaginada de *Little Havana*, resultando em um movimento cultural no qual jovens encontravam na arte “sua expressão mais forte.” (TORRES, 2001, p. 160).

A narrativa de legitimidade desses jovens, que passaram a promover espetáculos e competições, visava se diferenciar da música produzida na ilha naquele momento, em especial a *Nueva Canción* (Nova Canção) e o experimentalismo sonoro, processos institucionalizados pelo governo revolucionário (VILLAÇA, 2004). Nesse “afastamento”, os músicos retomavam gêneros e ritmos considerados tradicionais do contexto pré-Revolução, a exemplo do *Son*, *Conga* e o *Afro-Jazz*.

¹⁰ O termo foi mobilizado enquanto conceito pela primeira vez pelo sociólogo Ruben Rumbaut nos anos 1960. Cubano exilado que se exilou nos EUA ainda na infância, Rumbaut afirma que a geração 1.5 vivia um “meio do caminho” no qual estariam nem integrando uma primeira geração e nem a segunda de exilados cubanos, tendo em vista que eles, por se exilarem ainda crianças, não são considerados como pessoas com as mesmas experiências de seus pais, mas também não são um grupo sem memórias sobre Cuba (como os jovens nascidos já nos EUA). No entanto, é importante ressaltar que seus estudos apresentam uma série de outras categorias e grupos importantes, como uma geração 1.75 composta por adolescentes, hipótese essa que ainda demanda por maiores análises e investigações. Tendo em vista o espaço limitado deste artigo, recomendamos a leitura de: Rumbaut, R. G. (2004). *Ages, Life Stages, and Generational Cohorts: Decomposing the Immigrant First and Second Generations in the United States*. *International Migration Review*, Nova York, vol.38, n.3, pp. 1160-1205, Outono, 2004. Para um debate mais atualizado sobre o tema, consultar: BUSTAMANTE, Michael. *Cuban Memory Wars: Retrospective Politics in Revolution and Exile*. Chapel Hill: *University of North Carolina Press*, 2021.

No entanto, o que os artistas que vieram a integrar o movimento, que ficou conhecido como *Miami Sound*, buscavam não era apenas a reprodução de canções e/ou ritmos dotados de uma representação cubana, mas sua hibridização com gêneros do *mainstream* estadunidense, de forma a ressaltar uma especificidade da condição exilada e, em parte, reafirmar uma posição anticastrista ressaltando o paternalismo estadunidense (ABREU, 2015).

Para Pérez Firmat, o *Miami Sound* foi um gênero musical de experimentação que buscava reafirmar identificações cubanas no exílio a partir da cena local de Miami (FIRMAT, 2012). Para o autor, a dimensão política era fundamental, mas tais músicos também reafirmaram a importância mercadológica, adotando parâmetros comerciais nas suas produções como parte do processo de produção. Para o autor,

O Miami Sound é uma música de mudança de humor. Expressões de ausência de lugar coincidem com atos de nomeação. Sempre me pareceu que a “suavidade” do som de Miami, sua preferência por baladas ou salsa suave, pode ser um sintoma dos humores a que dá vazão. A doçura pode não ser nada além de uma depressão de baixo grau de longa data. Meu palpite, baseado em parte na minha própria reação a essas músicas, é que essas baladas dão a oportunidade de canalizar e expressar emoções que têm outras origens (*Ibidem*, p. 114).

Apesar de concordar com o papel dos temas românticos, e com a afirmação que o *Miami Sound* pode ser pensado como um gênero musical, algumas associações acerca da falta de um caráter de “movimento”, assim como a ideia de vínculos emocionais como forma de retomar “as origens” dos exilados, parecem ser generalistas e frágeis. Como afirma Sontag (2020), um gênero ou estilo é uma elaboração *a posteriori* a partir de um outro que tenta disciplinar, racionalizar e criar uma lógica sobre uma expressão artística através do olhar externo. Mesmo em movimentos com manifestos, por exemplo, essa operação é parte da legitimação, sem ter necessariamente poder decisório na significação do gênero/estilo. Nesse sentido, “falar do estilo é uma maneira de falar sobre a totalidade de uma obra de arte. Como todos os discursos sobre totalidades, para falar de estilo é preciso se amparar em metáforas. E as metáforas enganam” (SONTAG, 2020, p. 32).

A afirmação de Firmat, que parte de uma experiência sensorial, sobre o perfil romântico do *Miami Sound* ser parte das reivindicações de supostas “origens” cubanas é, desta forma, limitante ao que o movimento procurava defender e foi encampado por grupos, como o *Miami Sound Machine*,

conforme veremos mais à frente (FIRMAT, 2012). Neste sentido, conforme destaca Party, apesar das canções românticas serem um traço do *Miami Sound*, e da *Latin Music* de forma geral, não se pode defini-lo como um eixo estruturante e/ou enquanto parte de uma grande narrativa acerca do exílio, o que não significa que tal vinculação não ocorresse eventualmente (PARTY, 2008). Em seu estudo sobre o movimento e sua produção, Curtis e Rose afirmam que o *Miami Sound* era um “tipo de música que pode ser classificada como um estilo musical ou som distinto, ou mesmo uma categoria geral de música, que passou a ser identificada com um lugar específico, tipicamente uma cidade” (CURTIS e ROSE, 1983, p. 111).

Apesar das afinidades e da produção musical consolidada, a definição fechada sobre o que foi o *Miami Sound* deve ser evitada, em especial pois contraria a própria proposta do movimento: seu caráter coletivo e de reafirmação das identidades cubanas no exílio. Enquanto movimento, o *Miami Sound* articulava as comunidades exiladas e a cidade, entendida como palco e espaço de mobilização da cultura do exílio. Nesse contexto, os artistas envolvidos não buscavam necessariamente tratar apenas de uma identidade supostamente cubana, como afirma Pérez Firmat, mas reforçar uma identidade política pautada na suposta autenticidade de uma “verdadeira herança” dos exilados, incorporando a identificação estadunidense a sua retórica (FIRMAT, 2012; BRAVO, 2017).

De Miami Latin Boys ao Miami Sound Machine: a formação da banda

Gloria Fajardo chegou a Miami ainda nos primeiros anos de vida, mas viveu parte de sua infância em bases militares espalhadas pelos EUA, espaços nos quais intensificou sua formação musical. Na adolescência, de volta a Miami, a futura “Gloria Estefan” convivía em espaços profundamente marcados pela liderança de mulheres e sob forte influência do cristianismo, o que a levou a frequentar espaços e festividades de igrejas locais¹¹. Foi em um destes espaços que Gloria Fajardo foi convidada a integrar uma banda local, que estava se formando para organizar uma apresentação em uma festa da congregação. O convite, em 1975, foi realizado por um amigo, e previa inicialmente apenas aquele show. Relutante, pelo fato de além de estudar ter já uma jornada de trabalho cansativa, Gloria Fajardo aceitou a proposta e, em um dos ensaios, teve contato com Emílio

¹¹ ESTEFAN, Gloria [64 anos]: *depoimento* [dez. 2021]. Entrevistador: O autor. Miami, Flórida (EUA), 07 de dezembro de 2021.

Estefan Jr., a época líder da *Miami Latin Boys*, um grupo masculino que vinha se apresentado em eventos da empresa *Bacardí*, onde o músico trabalhava.

A presença de Emílio no ensaio da banda da Igreja se deu por convite do amigo de Gloria por considerar que o grupo precisava ser mais “homogêneo”¹². Esse primeiro contato entre os dois músicos se limitou àquele momento, não tendo nenhum desdobramento inicial. No entanto, algumas semanas depois, ainda em 1975, Gloria e Emílio se reencontraram em uma festa de casamento. Na celebração, Gloria Fajardo foi como acompanhante de sua mãe, enquanto Emílio Estefan estava junto a *Miami Latin Boys*, que fora chamada para se apresentar. Na época, a banda era composta por Emílio, junto a Raul Murciano e Luis Serrano, todos jovens que se identificavam como cubano-americanos¹³.

A diferença de idade, além da timidez, levou Gloria a não ter muito contato com Emílio Estefan na ocasião. O músico se manteve concentrado em avaliar algumas faixas que foram interpretadas. Em dado momento, segundo a cantora em entrevista concedida a esse pesquisador¹⁴, eles teriam conversado principalmente quando Emílio elogiou Gloria por sua voz e interpretação. É nesse ponto que as narrativas sobre aquele momento passam a divergir, como é costume em relatos de história oral que são marcados pela construção *a posteriori* visando a elaboração de uma narrativa legitimadora da carreira artística (ARFUCH, 2010). Para Raul Murciano, em dado momento da cerimônia, Gloria Fajardo foi pressionada por sua mãe para pedir um espaço e se apresentar com a banda, movimento esse que foi acompanhado da ida da matriarca aos bastidores¹⁵. Já Gloria afirma que o convite teria partido de Emílio Estefan, que a reconheceu no local e a convidou para se apresentar com a banda pois Luis Serrano, o vocalista do grupo, vinha fazendo pressão para terem mais alguém responsável pelos solos¹⁶.

¹² ESTEFAN, Gloria [64 anos]: *depoimento* [dez. 2021]. Entrevistador: O autor. Miami, Flórida (EUA), 07 de dezembro de 2021.

¹³ MURCIANO, Raul [64 anos]: *depoimento* [nov. 2021]. Entrevistador: O autor. Miami, Flórida (EUA), 16 de novembro de 2021.

¹⁴ ESTEFAN, Gloria [64 anos]: *depoimento* [dez. 2021]. Entrevistador: O autor. Miami, Flórida (EUA), 07 de dezembro de 2021.

¹⁵ MURCIANO, Raul [64 anos]: *depoimento* [nov. 2021]. Entrevistador: O autor. Miami, Flórida (EUA), 16 de novembro de 2021.

¹⁶ ESTEFAN, Gloria [64 anos]: *depoimento* [dez. 2021]. Entrevistador: O autor. Miami, Flórida (EUA), 07 de dezembro de 2021.

Independente das versões divergentes, é fato que Gloria Estefan subiu aos palcos com a *Miami Latin Boys* e interpretou as canções *Sabor a Mí* (Sabor de mim) e *Tu Me Acostumbraste* (Você me acostumou)¹⁷. Esse momento ficou marcado na memória coletiva sobre a banda como o “primeiro contato” de Gloria com o grupo e Emílio, servindo enquanto um mito fundador para a biografia tanto da *Miami Sound Machine* como do casal Estefan, o que tem sido problematizado em estudos recentes (MOREIRA, 2020). Tal construção de memória sobre a banda, inclusive, diminuía um percurso inicial da *Miami Latin Boys*, grupo que teria sido inicialmente formado apenas por Emílio Estefan e Luis Serrano, com a integração de Raul Murciano ocorrido algum tempo depois pela necessidade de um tecladista. Murciano, a época, era um músico com formação sólida, com parte de sua formação musical realizada em Cuba, mas que trabalhava como atendente em um shopping center de Miami¹⁸.

Quando a *Miami Latin Boys* se apresentou na festa de casamento em que Gloria Fajardo estava, eles já eram considerados um grupo em ascensão, mas que demandava ainda algumas adaptações. Luis Serrano, como citado, era o principal defensor da proposta de uma nova vocalista e, após a experiência com Gloria, Emílio Estefan passou a procurar a jovem, convidando-a para ocupar o cargo. A primeira reação da cubana foi negar o convite, pois além da formação musical considerada “básica” ela não tinha pretensões profissionais na música, inclusive pois haveria receio dos impactos familiares¹⁹. Apesar da manifestação de Gloria Fajardo, o líder da *Miami Latin Boys* seguiu insistindo, até que após alguns dias, ela aceitou a proposta de uma “audição”, teste que levou a sua aprovação por todos os integrantes. Após negociações iniciais, foi decidido que ela integraria como uma nova vocalista, dividindo a função com Luis Serrano, mas que precisaria de uma acompanhante para os shows noturnos: sua prima, Merci Navarro. Também interessada pelo universo cancional, Navarro foi convidada não apenas a ser acompanhante da cantora, mas sua dupla, passando então a dividir os vocais femininos com a prima. A proposta, logo de início, intrigou os homens da banda, que aceitaram com a condição que elas dividirem a remuneração prevista apenas para Gloria.

¹⁷ Sem a especificação dos intérpretes autores das canções (citadas em entrevista por Glória Estefan para essa pesquisa), acredita-se que a canção “Sabor a Mí”, mencionada, seria a composição do músico mexicano Álvaro Carillo em 1959 e “Tu Me Acostumbraste” de Frank Domínguez, do mesmo ano.

¹⁸ SERRANO, Luís [idade não informada]: depoimento [nov. 2021]. Entrevistador: O autor. Miami, Flórida (EUA), 18 de novembro de 2021.

¹⁹ ESTEFAN, Gloria [64 anos]: *depoimento* [dez. 2021]. Entrevistador: O autor. Miami, Flórida (EUA), 07 de dezembro de 2021.

Após as negociações, Gloria e Mercí passaram a integrar a *Miami Latin Boys*, ainda em 1975. No entanto um novo desafio se apresentava: a identidade-artística da banda. Em especial, a mudança do nome, que foi necessária pelo fato de a banda passar a ter vocalistas mulheres, impedindo o uso de “boys” no nome do grupo, fato esse que marcou um diferencial frente a concorrentes do período como o *Los Sobrinos del Juez*, *Hansel y Raul* e *Clouds*. A inclusão das duas vocalistas potencializava essa ideia de “distinção”, aproximando o grupo de uma imagem mais jovem e moderna tendo em vista que o uso da voz masculina na concorrência era recorrentemente atrelada a grupos de música menos experimental, com mais estrutura de orquestra, por exemplo. Segundo González, a presença feminina em bandas dos anos 1970, especialmente as latinas e latino-americanas, era marcado por uma dicotomia pois entre grupos populares e/ou folclóricos geralmente havia o seu apagamento e a valorização masculina, enquanto o círculo popular-midiático vinha, em especial mirando camadas mais jovens, valorizando o protagonismo das mulheres como interpretes (GONZÁLEZ, 2016). Tal embate, geralmente acabava por elaborar uma narrativa da imagem feminina como associada a “falta de profissionalismo e originalidade, algo que a musicologia feminista encarregou-se de questionar” (*Ibidem*, p. 150) e fato que a de Emílio Estefan precisou enfrentar em seus primeiros meses de reconfiguração.

A mudança do nome da banda, em parte devida ao ingresso das vocalistas, foi uma recomendação de Thomas Fundora por volta do período em que a banda começou a trabalhar em seu primeiro álbum, justamente pelo álbum ser o primeiro cartão de apresentação do grupo²⁰. De acordo com Emílio Estefan, em entrevista anos depois, no entanto a escolha foi dele pois

A razão pela qual escolhi o *Miami Sound Machine* foi porque eu sabia que haveria [o] som de imigrantes cubanos vindos de ambas as culturas para este país. Em casa [em Cuba], ouvíamos Celia Cruz e Cachao - toda a música cubana - e ao mesmo tempo crescemos com os Beatles, os Rolling Stones, a Motown. Então houve essa fusão *Billboard*, 19 de setembro de 1998, p. 75²¹.

²⁰ MURCIANO, Raul [idade não informada]: *depoimento* [nov. 2021]. Entrevistador: O autor. Miami, Flórida (EUA), 16 de novembro de 2021.

²¹ Tradução do autor: versão original: *The reason I chose Miami Sound Machine was because I knew there was going to be [the] sound of Cuban immigrants coming to this country from both cultures. At home [in Cuba], we used to listen to Celia Cruz and Cachao - all the Cuban music - and at the same time we grew up with the Beatles, Rolling Stones, Motown. So there was this fusion.* Fonte: *Billboard*, 19 de setembro de 1998, p. 75

É provável, a partir da documentação existente, que a proposta de um novo nome tenha partido sim de Fundora, mas talvez a escolha do nome oficial esteja atrelada ao aval do líder da banda. Mais do que entender o responsável pelo nome, nos interessa nesse artigo compreender o significado de tal escolha, indicado no excerto acima como algo calculado para representar o movimento *Miami Sound*, mesmo que não diretamente referenciado. Nomear a banda a partir do próprio nome do movimento envolvia a ideia de conferir ao grupo o *status* de representação desse segmento, gerando uma identidade social e cultural para o grupo diretamente dependente e, ao mesmo tempo, impositora de tal colocação.

Ao se renomear como *Miami Sound Machine*, a banda reelaborou a sua identidade, aproximando-se do que Bourdieu considera como “uma identidade social constante e durável, que garante a identidade do indivíduo [...] em todos os campos possíveis que ele intervém como agente, isto é, em todas as suas históricas possíveis” (BOURDIEU, 2006, p. 186). Com o novo nome, a banda reafirmava seu projeto artístico ligado ao movimento, mas mobilizou uma espécie de base de reconhecimento sobre a produção. Neste sentido, o grupo adotava um ponto de partida para sua inserção cultural e social, buscando no experimentalismo e hibridismo do movimento artístico se somar a iniciativas pautadas de outros grupos que buscavam base em um “nacionalismo radical, expressando explicitamente o patriotismo e um desejo nostálgico por um passado idealizado” (BRAVO, 2017, p. 45). Apesar dos debates que perpassam o processo de se apresentar e/ou renomear como a “Máquina” do *Miami Sound*, a principal forma de consolidar a nova identidade e representação foi a gravação do primeiro álbum da banda *Renacer/Live Again*.

A construção de um primeiro projeto autoral: o disco *Renacer/Live Again*²²

²² É importante ressaltar que ao longo do presente trabalho, *Renacer/Live Again* será analisado enquanto uma produção artística em diálogo com seu contexto, em uma operação que privilegia as relações entre o álbum, contexto e trajetória da banda e não uma análise sobre a produção em si. Tal proposta, conforme aponta Oliveira não se coloca, necessariamente, em oposição a proposta teórica-metodológica de Marcos Napotalino, o qual defende abordagens que compreendem o disco enquanto um todo, o que englobaria uma análise das canções segmentadas e em diálogo (OLIVEIRA, 2014; NAPOLITANO; 2016). Trata-se, conforme aponta Oliveira - cujo abordagem semelhante é encontrada em Villaça, por exemplo - de uma escolha de recorte na qual se procura compreender o álbum enquanto produção sócio-histórica e cultural em diálogo com diferentes espaços e como “objeto” com trajetória e história (OLIVEIRA, 2014; VILLAÇA, 2004). Deste modo, reconhece-se a importância da análise sobre as faixas, também se compreende que esta seria uma das diversas abordagens possíveis de investigação. Trata-se de uma perspectiva processual, conforme defende Juan Pablo González que ao estabelecer um recorte (o álbum enquanto uma produção e um todo) não diminui o papel das canções, mas foca em um outro aspecto também central - o diálogo do álbum e de sua produção com o texto e a trajetória (GONZÁLEZ, 2016). Neste sentido, foca-se no projeto e não na narrativa em si (apesar de reconhecer sua articulação

Mesmo que já estivesse se tornando conhecida na cena local de Miami, o projeto inicial de maior envergadura, que impulsionou a *Miami Sound Machine*, foi a gravação do primeiro álbum de estúdio. *Renacer/Live Again* (1977) foi gravado na *Miami Sound Studio*, com comercialização da *Audiofon*, selo ligado a *Audio Latino Recording Co.* A *Audio Latino* era uma gravadora local, com uma trajetória que remontava aos anos 1960, com foco especialmente no mercado local de Miami, vindo a permanecer funcionando até 1986. Em seu catálogo, estavam nomes como *Orquesta Aragon*, Nayo, Zulu, Los Sobrinos Del Juez, Luis Garcia, Pedro Miguel y Sus Maracaibos, Morris Albert, Perla, Paolo Salvatore, Carlos Diaz Granados, *Miami Sound Machine*, *Los Morochucos*, Carlos Argentino, *Orquesta Madison*. Ao analisar o catálogo da *Audio Latino Recording Co.*, era notável a predominância dos artistas latinos/hispânicos que transitavam entre a música erudita (a exemplo da *Orquesta Aragon*) e a produção contemporânea *pop* como Luis Garcia. O selo *Audiofon*, ligado a gravadora-mãe, mantinha esse perfil, mas era conhecido por articular nomes do mercado “jovem” e popular-midiático, a exemplo de *Los Sobrinos del Juez*, Osmar Alvarez e a *Miami Sound Machine*.

O catálogo e os selos da *Audio Latino* demonstravam o circuito musical da cidade de Miami, e de seu estabelecimento como um polo da produção audiovisual e sonora nos EUA no período. Segundo Néstor García Canclini, desde a década de 1960 Miami passou a viver uma expansão das indústrias da cultura locais, com ênfase no mercado fonográfico, visando a construção de espaços que permitissem o trânsito entre produções estadunidenses e os circuitos latino-americanos (CANCLINI, 2018). Ao longo dos anos e décadas seguintes, esse investimento incorporou membros da comunidade exilada cubana que buscava em iniciativas semelhantes mecanismos para construções espaços de reafirmação étnica cultural e economicamente, iniciativas que começaram em restaurantes e lojas e logo se expandiram a pequenas produtoras e gravadoras (GRENIER e PÉREZ, 2003).

Para Bravo, esse período foi marcado pela expansão de artistas cubanos que encontraram na música e na produção audiovisual plataformas para produção de narrativas anticastristas e de reafirmação identitária (BRAVO, 2017). O processo vivido pela *Miami Sound Machine* era semelhante ao de outros artistas - a exemplo do grupo *Clouds* e o músico Luis Garcia - que buscavam a articulação entre as sonoridades latinas e/ou caribenhas ao rock, pop e jazz. No caso específico dos

intrínseca). Caso exista interesse por uma análise detalhada das canções, recomendamos a leitura de: MOREIRA, Igor Lemos. **Uma voz da cubanidade no exílio: Gloria Estefan entre representações e engajamentos**. Tese (Doutorado em História) – Centro de Ciências Humanas e da Educação (FAED), Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Florianópolis, Santa Catarina. 566p. 2003.

artistas exilados, no entanto, um dado era particularmente chamativo: o número expressivo de cantores e músicos eram homens e mulheres que havia chegado a Miami ainda quando crianças, logo após o triunfo da Revolução, sujeitos que buscavam promover nas práticas culturais como caminhos possíveis para o pertencimento local, tendo em vista a predominância de produções trazidas de Cuba no momento da diáspora. Desta forma, artistas inseridos na *Audio Latino Recording Co.* eram particularmente conhecidos por ficar entre uma posição “tradicionalista” e a experimentação sonora, ao buscar atualizar a produção ligada a sonoridades cubanas a partir do hibridismo sonoro.

A gravadora, desta forma, não era apenas uma empresa comercial, voltada ao mercado, mas um espaço importante para a construção de projetos e identificações elaboradas por sujeitos e indivíduos atuantes nela. Como indica Hermeto, sobre o papel histórico das gravadoras, tais espaços são um dos elementos centrais das indústrias fonográficas, que se constituem a partir de múltiplos sujeitos, entre estes os produtores musicais que transitam entre o universo artístico, mercadológico e público (HERMETO, 2012). Entre esses sujeitos de trânsito na gravadora, na época, a *Miami Sound Machine* contou com o apoio de um produtor musical experiente nesse processo, e por articular o catálogo de artistas da gravadora: o cubano exilado Carlos Oliva, a época membro do *Los Sobrinos del Juez*, e um dos principais nomes do movimento *Miami Sound* (CURTIS e ROSE, 1983). O artista, provavelmente foi uma peça central para a construção do primeiro disco de estúdio da *Miami Sound Machine*, tendo em vista que uma das funções de um produtor (não exclusiva a Oliva) consiste na

(...) dimensão dupla e se realiza em várias etapas do processo. Coordena todo o trabalho de gravação, escolhendo os músicos, arranjadores, estúdio e recursos técnicos. Pensa na montagem do disco, na sequência em que as músicas devem ser apresentadas e escolhe as faixas de trabalho (músicas que serão usadas para a divulgação nas rádios e na televisão) (DIAS, 2008, p. 95).

Foi Emílio Estefan que propôs, e procurou, que Carlos Oliva trabalhasse na produção de *Renacer/Live Again*. Assumidamente fã dos *Los Sobrinos del Juez*, o líder da banda foi apresentado ao artista através de Luis Serrano, tendo intermediado o pedido para que ele colaborasse com o álbum²³. A partir desse contato, Oliva procurou o proprietário da *Audio Latino Records*, Thomas Fundora, para negociar a proposta de gravação, a qual foi aceita com a condição dele ser o produtor do álbum. Tal

²³ SERRANO, Luís [idade não informada]: *depoimento* [nov. 2021]. Entrevistador: o autor Miami, Flórida (EUA), 18 de novembro de 2021.

condição foi importante para que *Renacer/Live Again* tivesse semelhança às produções de *Los Sobrinos del Juez*, aproximando o grupo da banda, em especial pela recorrência de gêneros musicais como o bolero, guaguancó, funk e a disco music.

Com canções compostas por integrantes da *Miami Sound Machine*, e três composições de Carlos Oliva, *Renacer/Live Again* contava com dois lados (por vezes divididos em dois discos distintos na circulação comercial) sendo que cada um tinha cinco faixas. O eixo temático-central foi o amor romântico, a partir de narrativas sobre relacionamentos, términos e desejos. Das dez canções, seis eram em espanhol, e quatro em inglês, sendo que a faixa principal, que se transformaria no primeiro *single* da banda, foi gravada em dois idiomas: *Renacer* (em espanhol) e *Live Again* em espanhol.

Além de uma preocupação com as faixas, a equipe responsável (em especial a banda) dedicou uma atenção especial para a construção material do álbum, com destaque as capas. Entendidas como espaços fundamentais de produção para um artista e sua produção, as capas “alcançaram especial relevância na década de 1960 como portadoras de sentido e de um discurso visual que se articulava com os valores, sonhos e frustrações da época” (GONZÁLEZ, 2013, p. 82). Pensar a capa do álbum foi, para a produção de *Renacer/Live Again*, considerar que as escolhas de elementos integrariam a performance e a representação da banda para além dos palcos, possibilitando ao público visualizar a banda e o conceito por trás do projeto. Em um contexto anterior a popularização dos canais televisivos dedicados à música e a internet, a construção visual do álbum era entendida como uma das principais formas de apresentação pública da banda, em especial imageticamente, o que demandava uma preocupação especial para o uso de fotografias.

Figura 1 - Capa e contracapa do álbum *Renacer/Live Again* (1977)



Fonte: Acervo particular do autor.

A capa de *Renacer/Live Again* foi composta a partir de uma fotografia da banda que indicava juventude e, a partir dos elementos sociais, uma ideia de “tropicalidade”. Emílio Estefan aparece centralizado na imagem, sentado em um banco que o centralizava em meio aos demais, em uma analogia com fotografias familiares onde o núcleo era centralizado. Aos seus pés, as duas vocalistas aparecem sorridentes, demonstrando um papel importante, mas secundário apesar de serem as “vozes” do grupo. As poses dos músicos foram centrais para a construção de uma ideia de coletividade na proposta, bem as indumentárias escolhidas, na medida em que a visualidade e, principalmente, a posição/postura é um “elemento constitutivo da hierarquia de sentido na representação fotográfica” (MAUAD, 2008, p. 139). Todos os integrantes da banda aparentes na imagem usavam roupas neutras e idênticas, salvaguardadas apenas as diferenças de vestuário feminino e masculino, em uma evidente tentativa de demonstrar coesão entre o grupo. Os tons de jeans, usados pelos homens, projetavam certa harmonia com o céu azul, enquanto detalhes coloridos nos vestidos das mulheres tentavam articular uma ideia de “leveza” e veraneio.

A partir dos elementos indicados, para citar apenas alguns, é possível afirmar que a capa de *Renacer/Live Again* foi elaborada a partir de uma montagem de sentidos. Fosse inserindo a banda em um fundo simulando uma praia tropical ou na posição dos artistas, a capa não era um registro momentâneo do grupo, mas a produção de uma imagem intencionada, o que não invalida seu perfil como registro-testemunho (DIDI-HUBERMAN, 2020) de uma temporalidade passível de analisar apenas a partir dela. Como destaca Didi-Huberman, a imagem fruto de uma montagem é testemunha de um processo, projeto, mensagem, mas não é um retrato literal do que é representado (*Ibidem*). A capa, desta forma permite compreender mais sobre as intenções e os projetos pretendidos para a banda do que propriamente a imagem ali presente como uma espécie de valor-de-prova.

A contracapa de *Renacer/Live Again* fornece outras informações interessantes sobre as faixas e os papéis ocupados por cada integrante do grupo na produção. A partir do detalhamento de como cada participante colaborou na gravação de faixas, por exemplo, é possível identificar a articulação de muito mais pessoas do que apenas os integrantes da *Miami Sound Machine*. Um exemplo foi a participação de Oscar Valdes, responsável pelo piano eletrônico na faixa *Huesito*, músico ligado ao grupo cubano *Irakere* que três anos depois da gravação do álbum se tornou o primeiro grupo de jazz

cubano pós-Revolução a vencer um *Grammy*. Outro nome importante, localizado pelo encarte, foi Roberto Luis Rodriguez, integrante do *Conjunto Impacto*, que colaborou em *Tu Amor Conmigo*, também gravada em inglês sob o título *Without Your Love*.

Tais colaborações eram demonstrativas de um esforço coletivo de cubanos (exilados ou não) na produção do álbum. Apesar da presença de artistas que ainda residiam na ilha, a maioria era de artistas exilados, o que colaborou para a construção da narrativa do álbum ser voltada a apresentar a *Miami Sound Machine* como parte do movimento exilado anticastrista. Tal proposta era voltada, mais que a um projeto de representação de cubanidade, a defesa de uma suposta cubano-americanidade, fruto da experiência diaspórica, o que contraria a hipótese defendida por Firmat (FIRMAT, 2012).

Para Gustavo Perez Firmat, apenas alguns artistas teriam tais pretensões e estes dificilmente poderiam ser analisados a partir de relações estabelecidas com a cena local e com colaborações de artistas, inclusive residentes em Cuba (*Ibidem*). Ao analisar o projeto articulado para construção do álbum, no entanto, é notável justamente o contrário: que a colaboração foi central e que a produção de *Renacer/Live Again* foi fruto da articulação de sujeitos cubanos, a maioria exilados, que entenderam a proposta como parte de um movimento artístico-cultural que se aproximava pelos traços étnicos e pelas projeções estabelecidas. Em especial, esse conjunto de artistas operava sob um entendimento que a produção do exílio era parte de uma identidade (a cubanidade) que era pautada em construções políticas e símbolos inventados (HOBSBAWM, 2008), demandando deles a construção de formas de identificação pela música. Nesse movimento, era perceptível que a articulação e colaboração também implicava na construção de um campo com marcações definidas as quais aproximavam artistas cubanos em pontos em comum, mas também os colocava em certos nichos que os impediam de, a depender do público, expandir suas circulações.

Mesmo com tal pretensão, é importante observar que a maioria dos integrantes da *Miami Sound Machine* não haviam se formado musicalmente em Cuba. Em grande medida, os músicos e as vocalistas aprenderam sobre ritmos, gêneros e sonoridades cubanas a partir do exílio, das memórias, das comunidades locais e da circulação de fonogramas e meios de comunicação. Tal processo foi importante para a significação da música como elemento atuante na elaboração da memória coletiva da comunidade exilada (ABREU, 2015), que entendia a produção de álbuns como a da *Miami Sound Machine* enquanto uma construção de um arquivo vivo e pessoal dos sujeitos no exílio. Como lembra

Taylor (2013), esse “arquivo” era elaborado a partir de elementos materiais e experiências imateriais, sendo suportes de memórias que permitiam trabalhar a distância temporal e espacial, aproximando sujeitos de uma identidade-imaginada por meio de signos, lembranças e sujeitos do presente.

Renacer/Live Again foi um álbum inserido nessa lógica, mas isso não significava que se pretendia uma memória supostamente “autêntica” sobre Cuba, apesar do movimento *Miami Sound* e da banda invocarem a autoridade sobre as identidades cubanas, imbuindo a si uma espécie de “guarda” da cultura cubana (TORRES, 2001). O disco não pretendia retomar uma narrativa fixa e imutável sobre as identificações cubanas, mas partiu do hibridismo sonoro entre gêneros caribenhos e outros do *mainstream*, como o *soft rock*. A ideia de uma suposta “autoridade” sob a cubanidade esteve mais associada às identidades cubanas em trânsito/deslocamento, e ao que era entendido como cubano no exílio, do que necessariamente a execução de canções tradicionais e/ou populares urbanas. Nesse processo, “o arquivo e o repertório combinaram-se para produzir ritmos novos e transculturados para responder a essa realidade nova e transculturada” (TAYLOR, 2013, p. 365).

Com relação às faixas que integram o disco, algumas características são particularmente interessantes. Em sua maioria, as canções eram em espanhol e tinham interpretação apenas de Gloria e Mercí, exceto pela participação masculina no *backing vocal*. As vozes funcionavam em uníssono, procurando certa equivalência para não destacar uma única artista como a principal, sendo as composições geralmente curtas, com em torno de quatro minutos no máximo, visando a circulação em rádios, assim como o barateamento da produção e comercialização (MOLINA, 2017). Com frases curtas, de fácil memorização e mensagens diretas, as canções tinham semelhança ao formato *pop*, inclusive com o uso recorrente do piano eletrônico como era característico (SOARES, 2015).

Entre os compositores das faixas, havia um destaque a autoria masculina, mas, paralelamente, o eu-lírico mais adotado era o feminino, indicando um processo de composição preocupado com a interpretação de Gloria Fajardo e Mercí Navarro. Três das canções eram de autoria de Carlos Oliva, e duas por Thomas Fundora, apontando a participação dos produtores/diretores da gravadora e seu investimento no disco. As dez faixas integrantes seguiam a forma-canção a partir da articulação entre letra, melodia e interpretação. As primeiras canções gravadas eram pensadas como projetos coletivos, sendo elaboradas a partir da noção que a composição visava “eliminar a fronteira entre o falar e o cantar. É fazer da continuidade e da articulação um só projeto de sentido” (TATTT, 2002, p. 11).

Considerações finais

Todo estudo sobre trajetória é um momento de escolha, seleção e de lidar com a impossibilidade de analisar todas as múltiplas facetas de uma vida. Uma trajetória individual, que é sempre relacional, já apresenta desafios particulares tendo em vista a amplitude de relações, experiências e a coletividade que perpassa a singularidade de um único sujeito. No caso de um grupo, como uma banda, tal desafio é ainda maior, mas segundo Neto pode ser convertido em um potencial de análise pois ao invés do foco individual se tem uma formação coletividade que aglutina diferentes discursos e narrativas em um corpo comum, conservando ainda sim seus particulares (NETO, 2022). Nesse aspecto, o âmbito da performance e/ou da representação se torna uma chave de análise e, principalmente, noções como projeto, projeção, identidade e perfil se tornam extremamente importantes. Neste artigo, fruto de notas iniciais de pesquisa, o foco principal foi justamente tentar perceber um caminho possível de análise para a trajetória da banda *Miami Sound Machine* a partir de seu projeto artístico de início de carreira em diálogo com o contexto vivido.

Nenhum grupo ou artista se encontra excluído ou fora de um contexto que lhe permite se afirmar e/ou produzir, sendo esse o motivo principal da escolha pela análise do projeto artístico da banda do ponto de vista relacional. Não se buscou demonstrar qual era necessariamente a proposta do grupo em um caráter isolacionista ou mesmo que poderia soar como “excepcionalidade”, mas ao longo das páginas anteriores se tentou demonstrar que tal projeto era fruto de uma relação, de uma prática relacional e coletiva, entre artistas e movimento artístico, ecoando no primeiro álbum da *Miami Sound Machine*. Por tal motivo se optou por uma análise do disco não através de suas faixas, mas de uma problematização de seus processos de construção e principalmente colaboração.

O projeto artístico elaborado pela *Miami Sound Machine* era comum ao movimento *Miami Sound*: hibridismo sonoro entre gêneros musicais cubanos e estadunidense; adoção do bilinguismo; evocação de uma narrativa sobre uma Cuba pré-Revolução como forma de ressaltar uma identidade cubana supostamente autêntica; A colaboração artística como forma de reforçar o sentimento comunitário das culturas do exílio. Tal proposta, no caso da banda, visava estabelecer representações que eram “práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição.” (CHARTIER, 1990, p. 11). O álbum *Renacer/Live Again* foi singular nesse processo não apenas por suas faixas compostas, as

quais não foram o foco desse artigo, mas principalmente pelo processo de composição da imagem da banda, dos eixos centrais da produção e pelo caráter colaborativo.

A representação da banda era parte de um projeto maior de representação coletiva a partir de uma performance que dependia da ação de múltiplos agentes “em cena” e não apenas de uma espécie de genialidade ou originalidade artística. Tal diferença emergia em elementos particulares, como no destaque a vozes femininas, mas não como matriz do projeto da banda. Tais elementos, eventualmente, poderiam passar despercebidos pelo público, mas eram parte de um roteiro do movimento *Miami Sound* ao qual a banda era parte, roteiro esse que “esconde uma instrumentalidade e transitividade: o roteiro transporta ‘nós’ [...] daqui para um ‘lá’ exótico; transfere o ‘não nosso’ para um sistema que afirmamos compreender; transforma encenações passadas [...] em resultados futuros” (TAYLOR, 2013, p. 92). Ao dialogar com a cena local, o grupo formado inicialmente por Gloria Fajardo, Emílio Estefan, Merci Navarro, Raul Murciano, Luis Serrano, Enrique ‘Kiki’ Garcia e Juan Marcos Avila apostaram na construção de um projeto de disco que partisse do *Miami Sound*, o que exigiu dos mesmos amplo investimento relativo à adequação aos eixos principais do movimento.

O diálogo com a cena era resultante da experiência/vivência pessoal do grupo, assim como de sua integração ao contexto local. O apoio da empresa *Bacardí* nos primeiros momentos da banda, bem como a relação com músicos locais era significativa desse movimento. Sabe-se, nesse diálogo, que a produção do álbum foi apenas um movimento em meio a outros desse processo. Logo após o lançamento, o álbum ganhou destaque nas paradas musicais da *Billboard* no segmento *Miami (Pop)* entre maio de 1977 e início de 1978. Além disso, a banda passou a aparecer em programas televisivos, como o *Sunshine Rhythms*, do canal 2, evento com ampla cobertura da mídia local que ressaltava o sucesso comercial do álbum e da canção *Renacer*, lançada como *single*²⁴. O álbum foi ainda um cartão de visitas que reafirmou a posição da banda no movimento *Miami Sound*, levando o grupo a ser convidado a eventos étnicos locais como o *Reencontro Cubano*²⁵, no parque bicentenário, e o festival *Verbena Cubana*²⁶, ambas festividades importantes da cena de Little Havana e Miami que, no caso do último citado, contou com participação de Celia Cruz.

²⁴ *El Miami Herald*, 18 de junho de 1977. p. 08.

²⁵ *El Miami Herald*, 24 de junho de 1977.

²⁶ *El Miami Herald*, 04 de julho de 1977.

A integração do projeto da banda ao movimento *Miami Sound* foi tal que, ainda naquele contexto, os integrantes assinaram um contrato de “residência fixa” (shows frequentes) em um novo restaurante criado em Miami, intitulado *The Track and Turf Club – Restaurante & Loung*, espaço cujo a publicidade nos jornais destacava a *Miami Sound Machine* como *Florida’s #1 Latin-American Recording Group*²⁷. As ações indicadas foram todas posteriores ao lançamento de *Renacer/Live Again* e indicavam a aderência do projeto apresentado pela banda. Dessa forma, se tornava visível um reconhecimento da *Miami Sound Machine* cada vez mais como uma banda representante do *Miami Sound*, e por desdobramento da arte do exílio cubano, ao passo que essa representação mobilizou uma série de elementos e significados coletivos nos quais a “comunidade” (RANCIÈRE, 2018) era um fio de fundo para a própria história da banda. Nos meses seguintes, inclusive, o álbum apareceria como um dos principais produtos de lojas de discos locais, equiparável a trilha sonora de *Star Wars*, com vales promocionais disponíveis a quem apresentasse cupons publicados nos jornais de Miami²⁸.

Analisar esse pequeno fragmento da trajetória da banda, em um exercício de sistematização e construção de uma narrativa dotada de sentido sobre a relação entre o grupo e a cena local, permite compreender parte do que era defendido pela banda, mas, principalmente, fornece dados importantes sobre o funcionamento do *Miami Sound* e a forma como grupos e bandas formadas no exílio cubano se estruturavam. Esse é um tópico ainda em aberto e certamente plural, sendo possível estabelecer eixos comuns e pontos de encontro, mas não uma história hegemônica ou homogênea, como defende Gustavo Perez Firmat (FIRMAT, 2012). Nesse breve estudo apresentado, mais que uma resposta conclusiva, é possível perceber a multiplicidade das camadas de sentido (NAPOLITANO, 2016) que envolvem a produção da *Miami Sound Machine* em seu primeiro movimento de folego do ponto de vista comercial. Nessa infinidade de estratos, aos quais aqui nos detivemos apenas a alguns, fica claro que os movimentos artísticos do exílio cubano não eram apenas produções nostálgicas e/ou saudosistas, mas foram dotadas de uma lógica que alternava entre o criativo e o comercial para afirmar identidades e identificações, sem nunca perder de vista seu caráter colaborativo e coletivo (ABREU, 2015), aspecto esse que dava dimensão ao próprio movimento *Miami Sound* ao qual a *Miami Sound Machine* se intitula representante.

²⁷ *The Miami Herald*, 22 de julho de 1977.

²⁸ *The Miami Herald*, 25 de agosto de 1977.

Referências bibliográficas:

- ABREU, Christina D. *Rhythms of Race: Cuban Musicians and the Making of Latino New York City and Miami, 1940-1960*. Chapel Hill: *The University of North Carolina Press*, 2015.
- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- AVELAR, Alexandre de Sá. **A biografia como escrita da História: possibilidades, limites e tensões**. Revista de História (UFES), Vitória (ES), vol.24, pp.157-172, 2010.
- BRAVO, Eva Silot. *Cubanidad “In Between”: The Transnational Cuban Alternative Music Scene*. *Latin American Music Review*, Austin, vol.38, n.1, 29 páginas, primavera/verão, 2017.
- BRADFORD, Anita Casavantes. *The Revolution Is for the Children: The Politics of Childhood in Havana and Miami, 1959-1962*. Chapel Hill: *University of North*, 2015.
- BOURDIEU, Pierre. **A ilusão biográfica**. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2006, pp.183-191.
- BUSTAMANTE, Michael. *Cuban Memory Wars: Retrospective Politics in Revolution and Exile*. Chapel Hill: *University of North Carolina Press*, 2021.
- CHARTIER, Roger. **A história cultural entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Lisboa: Difel, 1990.
- CONOLLY, N. D. B. *A World More Concrete: Real Estate and the Remaking of Jim Crow South Florida*. Chicago: *University of Chicago Press*, 2014.
- CURTIS, James; ROSE, Richard. *“The Miami Sound”: A Contemporary Latin Form of Place-Specific Music*, *Journal of Cultural Geography*, Londres, vol.4, n.1, pp. 110-118,, 1983.
- DIAS, Marcia Tosta. **Os Donos da voz**. São Paulo: Boitempo, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo: Editora 34, 2020.
- FIRMANT, Gustavo Pérez. *Life on the Hyphen: The Cuban-American Way*. Texas: *University of Texas Press*, 2012.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. **A Globalização imaginada**. 2ª edição ampliada. São Paulo: Iluminuras, 2018.
- _____. **Culturas Híbridas**. 4. ed. 7 reimp. São Paulo: Edusp, 2015.
- 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 e TOMÁS, Lia. **Música e política: um olhar interdisciplinar**. São Paulo: Alameda, 2013. pp. 75-96.
- GOTT, Richard. **Cuba: Uma História**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- GRENIER, Guillermo e PÉREZ, Lisandro. *The Legacy of Exile: Cubans in the United States*. Boston: *Allyn and Bacon*, 2003.

- _____ e MOEBUS, Corinna. *A History of Little Havana*. Cheltenham: *The History Press*, 2015.
- HERMETO, Miriam. **Canção popular brasileira e ensino de história: palavras, sons e tantos sentidos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- HOBSBAWM, Eric (org.). **A Invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- MAUAD, Ana M. **Poses e Flagrantes: ensaios sobre história e fotografias**. Niterói: EDUFF, 2008.
- MOREIRA, Igor Lemos. **Nostalgia, expectativas e temporalidades na canção Esperando (quando Cuba sea libre)**. *Revista Eletrônica Da ANPHLAC*, vol.20, n.28, pp. 83-109, junho 2020.
- MOLINA, Sergio. **Música de montagem: A composição de música popular no pós-1967**. São Paulo: É Realizações, 2017.
- OLIVEIRA, Márcia Ramos de. **O (Lp) Banquete dos Mendigos e a Censura Musical. Resonancias** (Santiago), vol.18, n.34, pp. 155-180, janeiro-junho, 2014.
- NAPOLITANO, Marcos. **História & música: história cultural da música popular**. 3. ed. rev. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- NETO, Lira. **A arte da biografia: Como escrever histórias de vida**. São Paulo: Cia das Letras, 2022.
- PARTY, Daniel. *The Miamiization of Latin-American Pop Music*. In: CORONA, Ignacio e MADRID, Alejandro (Orgs.). *Postnational Musical Identities: Cultural Production, Distribution and Consumption in a Globalized Scenario*. Lanham: *Lexington Books*, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. **Figuras da História**. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- SCANDAROLLI, Denise. **História e Musicologia: duas apropriações do passado**. *História da Historiografia, Ouro Preto*, vol.09, n.22, pp. 225-237, dezembro, 2016.
- SOARES, Thiago. **Percursos para estudos sobre música pop**. In: SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo e FERRARAZ, Rogério (Orgs.). **Cultura Pop**. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2015.
- SONTAG, Susan. **Contra a interpretação e outros ensaios**. São Paulo: Cia das Letras, 2020.
- TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- TORRES, María de Los Angeles. *In the land of mirrors: Cuban exile politics in the United States*. Ann Harbor: *University of Michigan Press*, 2001.
- TATTT, Luiz. **O cancionista**. São Paulo: Edusp, 2002.
- VILLAÇA, Mariana Martins. **Polifonia Tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004