

IV CONGRESSO IBERO-AMERICANO DE HUMANIDADES, CIÊNCIAS E EDUCAÇÃO:

Desafios Contemporâneos das
Sociedades Ibero-Americanas

De 23 a 27 de agosto de 2021

EVENTO ONLINE

ANAIIS DO EVENTO

Realização



PROACAD
Pró-Reitoria
Acadêmica

Apoiadores



Comissão Organizadora

Profª Dra. Giani Rabelo	Presidenta da Comissão Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC
Prof. Dr. Ismael Gonçalves Alves	Vice-presidente da Comissão Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC
Prof. Me. Marcelo Feldhaus	Diretor de Ensino de Graduação Representante da Pró-Reitoria Acadêmica Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC
Profª. Dra. Birgit Harter-Marques	Programa de Pós-Graduação em Ciências Ambientais - PPGCA Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC
Prof. Dr. Carlos Renato Carola	Programa de Pós-Graduação em Educação - PPGE Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC
Profª. Dra. Aurélia Regina de Souza Honorato	Coordenadora do Curso de Artes Visuais Representante dos cursos de Licenciatura Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC
Prof. Me. Bruno Dandolini Colombo	Curso de Educação Física Representante dos cursos de Licenciatura Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC
Profª. Dra. Cibebe Beirith Figueiredo Freitas	Coordenadora Adjunta do curso de Letras Representante dos cursos de Licenciatura Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC
Prof. Dr. Jeferson Luis Azeredo	Comissão de Divulgação Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC
Lucene Cândido Magnus	Representante discente do curso de Pós-Graduação em Desenvolvimento Socioeconômico Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC
Vanessa Marcos Medeiros	Representante do Conselho Editorial Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC
Rafaela Ribeiro Pereira	Representante da Diretoria de Ensino de Graduação Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC

Comissão Científica

Profª Dra. Giani Rabelo	Presidenta da Comissão Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC
Prof. Dr. Ismael Gonçalves Alves	Vice-presidente da Comissão Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC
Profª. Dra. Birgit Harter-Marques	Programa de Pós-Graduação em Ciências Ambientais - PPGCA Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC
Profª. Dra. Graziela Fátima Giacomazzo	Programa de Pós-Graduação em Educação - PPGE Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC
Prof. Dr. Antonio Fernando Silveira Guerra	Universidade do Vale do Itajaí - UNIVALI
Profª. Dra. Maria Teresa Santos Cunha	Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC
Prof. Dr. José Antonio Mateo	Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) Universidad Nacional de Entre Ríos - UNER (Argentina)
Profª. Dra. Ana Paula Vosne Martins	Universidade Federal do Paraná (UFPR)
Profª. Dra. Silvia Maria de Favero Arend	Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)
Profª. Dra. Amalia Morales Villena	Universidad de Granada - Espanha
Profª. Dra. Maria Stephanou	Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
Profª. Dra. Denise Balarine Cavalheiro Leite	Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
Profª. Dra. Ana Sabrina Mora	Universidad Nacional La Plata - UNLP (CONICET) - Argentina
Profa. Dra. Patrícia Ferraz de Matos	Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Miguel Anxo Santos Rego	Universidade de Santiago de Compostela - Espanha
Prof. Dr. Agustín Escolano Benito	Centro Internacional de la Cultura Escolar (CEINCE) - Espanha
Prof. Dr. Alex Sander da Silva	Programa de Pós-Graduação em Educação - PPGE Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC
Prof. Dr. Christian Muleka Mwewa	Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS
Prof. Dr. António Gomes Ferreira	Universidade de Coimbra - Portugal
Profª Dra. Patricia Paola Ames Ramello	Pontificia Universidad Católica del Perú - Peru
Profª Dra. Maria Luiza Rico Gómez	Instituto Universitario de Estudios Sociales da América Latina Universidade de Alicante - Espanha
Profª Dra. Maria João Mogarro	Instituto de Educação Universidade de Lisboa - Portugal

Grupos de Trabalho

Giani Rabelo e Ismael Gonçalves Alves

Finanças

Amalhene Baesso Reddig, Aurélia Regina de Souza Honorato e Maxuel Sander Flor

Cultura

Birgit Harter Marques e Matheus Zimmermann

Monitoria

Caroline Bortot, Jeferson Luis de Azeredo e Lucas Damásio

Comunicação e Divulgação

Lucene Cândido Magnus e Rafaela Ribeiro Pereira

Secretaria Geral

Leila Laís Gonçalves, Paulo Martins e Wender Firmino

Tecnologia

Carlos Renato Carola e Cibele Beirith Figueiredo Freitas

Apresentações de Pôsteres

Secretaria

Rafaela Ribeiro Pereira

Secretária da Diretoria de Ensino de Graduação
Universidade do Extremo Sul Catarinense – UNESC

Diagramação

Victor Burato Designer

Realização



PROACAD
Pró-Reitoria
Acadêmica

Apoiadores



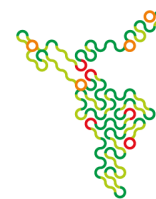
GT77

**Visualidades, Sonoridades e
Meios de Comunicação nos
fluxos ibero-americanos
(séculos XX e XXI)**

SUMÁRIO

CLIQUE E SEJA DIRECIONADA/O PARA O TRABALHO

- 7** **BLUMENAU-SC: IDENTIDADE, TRADIÇÃO E MÚSICA NA OKTOBERFEST**
Camila Werling
- 15** **GLORIA ESTEFAN ENTRE MÍDIAS E CANÇÕES: TRAJETÓRIA, INDÚSTRIA FONOGRÁFICA E REPRESENTAÇÕES**
Igor Lemos Moreira



BLUMENAU-SC: IDENTIDADE, TRADIÇÃO E MÚSICA NA OKTOBERFEST

Camila Werling¹

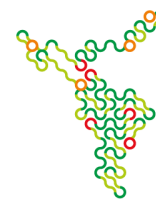
Resumo: Desde os primeiros anos na colônia de Blumenau (SC) os imigrantes alemães sonorizaram musicalmente o ambiente citadino através das *Gesangvereine* (sociedades de canto) e das *Musikvereine* (bandas de música). No início da década de 1980 um conjunto de transformações que passaram pelo plano físico e simbólico da cidade foram produzidas a partir de investimentos na memória destes imigrantes. Remetendo às tradições germânicas e por meio de práticas simbólicas relacionadas à sua cultura criou-se em 1984 a Oktoberfest/Blumenau. Inspirada na festa de mesmo nome realizada em Munique, na Alemanha, a festa se apropriou da música, da gastronomia e do vestuário como caminho de ressignificação da cultura destes primeiros colonizadores. Nesse sentido os grupos musicais passaram a atuar como elementos de representação simbólica na rememoração da cultura alemã. As “bandinhas” passaram a incorporar o ideal germânico atrelando sua imagem ao repertório em língua alemã e aos trajes típicos de regiões germânicas. No entanto a concepção musical e o repertório destas bandas apresentaram uma considerável transformação. O intercâmbio entre músicos brasileiros e alemães e a influência midiática recriaram o som destas bandas, desvinculando-as das antigas marchas e polkas e inserindo nela elementos de gêneros como o rock e a música eletrônica. Essa mistura inspirou as bandas blumenauenses a reformularem suas práticas e seu repertório misturando tradição e contemporaneidade no repertório que circulava na festa. Busca-se investigar neste artigo os discursos desta negociação que se pretende entre tradição e modernidade, mostrando os laços e as contradições que reforçam a construção de identidade destas práticas musicais urbanas da cidade.

Palavras-Chave: Musicologia. Identidade. Tradição. Modernidade.

Blumenau-SC: Identity, Tradition and Music at Oktoberfest

Abstract: Since the beginning of Blumenau colony (SC), German immigrants sounded the city environment through the *Gesangvereine* (choirs) and the *Musikvereine* (music bands). In the early 1980s, a set of transformations passed through the physical and symbolic plan of the city were produced from investments in the memory of these immigrants. Oktoberfest / Blumenau was created in 1984, referring to Germanic traditions and through symbolic practices related to their culture. Inspired by the party of the same name located in Munich, Germany, the party appropriated music, gastronomy, and clothing as a way of giving new meaning to the culture of these first settlers. In this sense, musical groups started to act as elements of symbolic representation in the memory of German culture. The “bandinhas” began to incorporate the Germanic ideal, linking their image to the repertoire in the German language and the costumes of Germanic regions. However, the musical

¹ Doutoranda em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis (SC) – Brasil; Professora do curso de música da Universidade Regional de Blumenau (FURB), Blumenau (SC) – Brasil.



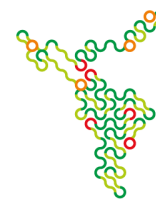
conception and repertoire of these bands generated a transformation. The exchange between Brazilian and German musicians and the media influence recreated the sound of these bands, separating them from the old marches and polkas and including elements from genres such as rock and electronic music. This mixture inspired the bands from Blumenau to reformulate their practices and repertoire, mixing tradition and contemporaneity in the repertoire that circulated at the party. This article seeks to investigate the discourses of this negotiation between tradition and modernity, presenting the kinships and contradictions that reinforce the identity construction of these urban practices in the city.
Keywords: Musicology. Identity. Tradition. Modernity

Introdução

A partir da oficialização jurídica do fim da escravatura o ideal de “branqueamento” da população fez parte da articulação de políticas de incentivo à imigração europeia e de abertura às iniciativas privadas. Foi este contexto em 1850 que trouxe o alemão Hermann Bruno Otto Blumenau e dezessete colonos às terras² de cerca de duas léguas, banhadas pelo rio Itajaí-Açu e habitadas por índios Kaingang, Xoklengs para nelas fundar a Colônia de Blumenau (FROTSCHER, 2007; WITTMAN, 2007). Desde os primeiros anos da colônia além das atividades agrícolas e dos trabalhos com carpintaria e marcenaria os imigrantes recém-chegados sonorizaram o ambiente da colônia com trompetes, bombardinos e caixas através das *Musikvereine* (sociedades [bandas] de música) e de melodias que lembravam a terra de origem cantadas nas *Gesangvereine* (sociedades de canto). Assim como as *Schützenvereine* (sociedades de caça e tiro) as práticas associativas culturais tiveram um papel importante na formação da colônia, tanto no plano físico quanto no plano simbólico.

Essas práticas além de reafirmar as conexões dos colonizadores com sua antiga pátria em funções de entretenimento, fruição e prazer estético ajudaram a criar um imaginário germânico sobre a cidade que no período de nacionalização ameaçara os ideais de nacionalização. Em Santa Catarina a Campanha de Nacionalização atingiu especialmente as áreas do Vale do Itajaí, focos da imigração de grupos étnicos como alemães, italianos, russos e poloneses, modificando o cotidiano, a vida social

² O processo de cessão das terras devolutas do Vale do Itajaí a Hermann Blumenau pelo Governo Imperial é descrito por SEYFERTH (2011) e usado como base para a discussão de questões de fundo como etnicidade, tidas pela autora como um dos enunciados da construção de Blumenau. Sobre a presença indígena invisibilizada no processo histórico de construção dos discursos oficiais sobre a cidade a pesquisa de Wittmann (2007) resgata do papel de coadjuvante os indígenas que ocupavam as terras do Vale catarinense antes de chegada dos colonizadores europeus.



e principalmente cultural destes cidadãos em prol do ideal nacional de unificação e identidade. A escritora blumenauense Edith Kormann relata que “a nacionalização se fazia presente em todos os setores da vida blumenauense, principalmente na área cultural artística” (KORMANN, 1995, p.136). Dessa forma a vida cultural em especial o ambiente sonoro de Blumenau sofreu consideráveis modificações como proibições, restrições e encerramentos de atividades culturais ligadas à manifestações de origem germânica. Estas práticas musicais, que mesmo tendo um caráter popular reproduziam a estética da música de concerto europeia, iam além da incorporação de um ideal estético oriundo da cultura do seu colonizador. Elas extrapolavam o momento da performance e assumiam uma extensão do ritual das festividades em que ecoavam no ambiente citadino. A orientação dos discursos nacionalizadores fez com que essa música incorporasse elementos da cultura popular urbana e folclórica brasileira, além da obrigatoriedade da língua vernácula.

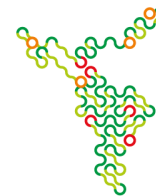
Uma nova era

Com o fim da Era Vargas algumas das antigas práticas de coros e bandas de música voltaram a se estabelecer, ainda que num processo traumático de retomada. As transformações econômicas e a crise na indústria têxtil³ incitaram consideráveis investimentos no setor turístico da região, deixando de lado a modernidade pretendida e investindo no resgate às tradições dos primeiros colonizadores, criando na região um imaginário social relacionado a cultura germânica.⁴ Aqui as primeiras discussões de embate entre tradição e modernidade já aparecem na região. A modernidade que trouxe verticalização à paisagem urbana, em seus prédios estilos *art déco*, dividia o entorno urbano com a tentativa de reaproximação com as antigas tradições em edificações em estilo enxaimel (falso enxaimel). No entanto, mesmo nessa aproximação com as antigas memórias coloniais, as tensões e disputas do que é puramente tradicional surgem como na crítica de SIEBERT:

“Transformou-se a imagem e o imaginário da cidade. Lamentavelmente, em vez de se procurar preservar as construções históricas remanescentes do período da migração ou do início do século, resgatando a verdadeira cultura alemã sufocada no período da Nacionalização, apelou-se para o pastiche do fachadismo. Numa tentativa de se contrapor ao “enxaimoso”, os setores vinculados à preservação do patrimônio histórico conseguiram

³ Em meados da década de 1960, embalado pelo chamado “milagre econômico” a industrialização e o crescimento das fábricas, principalmente na linha têxtil, provocou a intensificação do fenômeno de urbanização em Blumenau.

⁴ A Construção deste imaginário passa pela concepção de comunidades imaginadas de Benedict Anderson (2008) e em Blumenau transita pelas diferentes esferas da arte, música, dança, vestuário, alimentação até a pontos como a arquitetura, com a criação de Leis de incentivo fiscal para a construção de fachadas no centro da cidade em falso enxaimel.



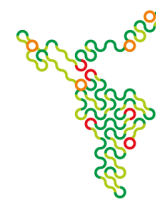
aprovar, em 1981, a Lei 2.762, e em 1984, a Lei 3.142, que concedem isenção fiscal às legítimas construções em enxaimel. (SIEBERT, 2000, p.8).

As discussões trazidas por SIEBERT no campo da arquitetura não diferem de uma das grandes tensões expressas no campo musical: tradição e modernidade. Em seu artigo intitulado “A linhagem samba-bossa-MPB: sobre a construção de um discurso de tradição da música popular brasileira” Silvano Fernandes Baia (2014) acrescenta ao pensamento de Elizabeth Travassos (2000) esse embate dicotômico às relações de erudito x popular e brasilidade x estrangeirismo. A contradição intrínseca entre a “pureza” da autenticidade, do típico e do tradicional e as leis do mercado – acréscimo ainda a transformação de gêneros e estilos musicais – é assinalada por Baia quando da necessidade de manutenção de determinada tradição concomitante a necessidade de ampla circulação destas pelos meios massivos de comunicação, submetendo o mercado aos interesses daquele setor. Essas discussões permeiam as pesquisas musicológicas e inúmeras vezes ainda são colocadas em lados opostos que não dialogam para além de sua essência opositora.

Em Blumenau a relação criada pela tensão entre modernidade e tradição tem em uma de suas esferas a difusão de suas conhecidas “bandinhas”⁵ típicas, que próximo a década de 1980 passaram a constituir parte do imaginário social construído no plano simbólico da cidade. Essas “bandas típicas”, que inicialmente relacionava-se a uma prática musical familiar e privada, ocuparam as áreas do centro da cidade inserindo-se nas regiões de potencial turístico da cidade e atribuindo simbolismo a tais espaços públicos (WERLING, 2016). A presença dessa música que saiu das casas e alcançou as ruas e espaços privados da cidade foi intensificada até atingir seu ápice na década de 1980 com o alvorecer da Oktoberfest⁶ em Blumenau. No momento em que a cidade precisava se reestruturar economicamente me parece que a percepção unificada de uma cidade alemã é um desenvolvimento

⁵ As Bandinhas referem-se a bandas de música que em geral tem uma formação básica de instrumentos harmônicos como violão/guitarra, baixo, acordeão e bateria e instrumentos de sopro como trompetes e trombones que por vezes são substituídos atualmente por teclados e sintetizadores. Seu repertório é similar entre seus pares, compondo-se em geral por músicas folclóricas alemãs antigas, polkas e marchas e outras músicas características do repertório da Oktoberfest de Blumenau.

⁶ Conhecida como a “festa mais alemã das Américas” a Oktoberfest em Blumenau é inspirada da festa de mesmo nome que ocorre em Munique, na Alemanha, no entanto sua singularidade é evidente quando comparada a mesma.



moderno de tradição⁷ que evoca através de seus muitos símbolos, como a performance musical, memórias passadas que não refletiam necessariamente a sonoridade musical citadina.

O encontro do tradicional e do moderno

Esses embates entre tradição e modernidade, típico e inovador, dividem e segregam opiniões e seguem sendo palco de discussões no que tange o repertório das bandas, como vemos na capa da sessão de entretenimento do Jornal NSC de 07 de outubro de 2017 com a manchete “Bandas tradicionais, coral germânico e *chucrute music*: os sons que animam a Oktoberfest”. A reportagem que separa os pavilhões da festa em diferentes repertórios inicia dizendo:

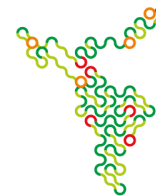
“Não vá dizer que você é daqueles que pensa que **música alemã** é tudo igual. Nein, nein, nein! Entre as marchinhas entoadas ao meio-dia pelas retretas na marquise do Castelinho da XV, ouvidas por festeiros que no máximo sacodem os ombros na lanchonete, e a dança da Marreca repetida com o entusiasmo de um Carlinhos de Jesus de suspensório, lá pelas três da manhã, existem muito mais estilos do que desconfia nossa vã musicologia alemã.” (NSC, 2017).

O que segue na reportagem é uma descrição de algumas das bandas que tocaram na festa, citando entre elas o Coral *Männerchor Liederkrantz*⁸. O grupo formado em 1909, cerca de 50 anos após o surgimento da colônia, é um coro masculino que desde 2010 apresenta um espetáculo⁹ durante a Oktoberfest, no qual incorpora ao repertório integralmente cantado em alemão danças com sapateado contemporâneo, além de misturar instrumentos musicais à tradicional formação das bandinhas, como o violino elétrico, e coreografias feitas pelos integrantes do grupo que envolvem o público e lotam seu pavilhão. Se partirmos da concepção de Juan Pablo Gonzalez de que “tendências diferentes e inclusive antagônicas de música popular podem ter repertórios comuns, mas nunca

⁷ Para essa análise penso que as discussões e críticas trazidas por Christopher A. Waterman no artigo “Our Tradition is a very Modern Tradition: Popular Music and the Construction of Pan-Yoruba Identity” podem trazer luz as reflexões sobre a construção de identidades, uma vez que o autor trata esse complexo processo histórico como misto, relacional e conjuntural, ressaltando os valores hierárquicos encenados e reproduzidos nas performances musicais que caracterizam estes grupos. Nesse sentido a “musical metaphor plays a role in the imaginative modeling of Yoruba society as a flexible hierarchy anchored in communal values, or, as a popular idiom would have it, a hand (*owo*) comprised of interdependent” (WATERMAN, 2017, p.376)

⁸ O espetáculo ficou conhecido como “Encontro dos Velhos Camaradas”, nome pelo qual o Coral *Männerchor Liederkrantz* é chamado nesse período.

⁹ Parte do espetáculo pode ser visto em <<https://www.youtube.com/watch?v=YzUCGX9-HMM>> Acesso em: 16 dez 2020.



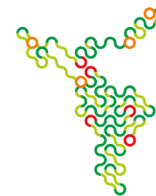
coincidirem em suas formas de performance” (GONZALEZ, 1996, p.25), vemos aqui uma representação clara do embate, uma vez que outras bandas como a VOX 3, também citada pela reportagem, tem no repertório de seus shows algumas das músicas cantadas pelos Velhos Camaradas e, no entanto, a VOX 3 é vista como uma das bandas modernas da festa.

Um dos principais motivos que levaram a separação de bandas como a *Vox 3* e a *Banda Cavalinho Branco* numa categoria de banda moderna que se afasta do tradicionalismo tão caro à determinados círculos de poder da cidade, é a inserção de elementos estéticos que aproximaram esses repertórios típicos das práticas musicais encontradas no *mainstream*. A incorporação de elementos do rock, da música pop nacional e internacional, o uso de paródias e letras carregadas de humor e sem qualquer filtro social e de gênero criaram a partir daí um novo estilo musical não mais vinculado ao conceito comum das antigas bandinhas, a chamada *chucrute music*¹⁰.

Essas bandas hoje representam a modernização do repertório da festa em especial para atrair o grande público de jovens e adultos que participam do evento. No que tange a performance e o próprio repertório essa modernização já encontra representantes desde 1988 com bandas como a *Banda Helmut Högl* e a *Musikverein Aufe*. Ambas trouxeram em suas performances canções do *mainstream* alemãs que se misturavam a elementos de gêneros como o rock e a música eletrônica, intercaladas com músicas brasileiras como *País Tropical*, de Jorge Ben e *Ilariê*, da Xuxa. Eles alegavam que a música alemã tocada em Blumenau pelas Bandas daqui era ultrapassada e causava espanto pelo seu tradicionalismo muitas vezes impossibilitando até o reconhecimento de suas melodias pelos próprios alemães. O repertório segue sendo um dos pontos de maior polêmica da festa.

“Conforme as regras da organização da festa o repertório deve se constituir em 90% de músicas com origem alemã. A explicação da obrigatoriedade do repertório alemão foi dada pelo presidente da Vila Germânica (local onde ocorre a festa) ressaltando que “a obrigatoriedade vem sendo cobrada nos últimos anos para garantir que a festa seja original e que preze, de fato, pela cultura blumenauense de origem germânica” (OKTOBERFEST BLUMENAU, 2011)” (WERLING, 2016, p.117)

¹⁰ Um exemplo do gênero é a música “A Rosquinha”, da Banda Cavalinho. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ual7JjB5DQ&t=22s>>. Acesso em 18 dez. 2020

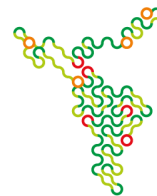


Considerações

Conforme aponta Waterman “Although historical imagery is a vital aspect of the self-production of any society through time, the past can never be “a limitless and plastic resource” (Appadurai 1981:201). The images of cultural unity and depth externalized and socially reproduced [...] are neither etched in stone nor spun of thin air.” (WATERMAN, 2017, p.378). As “tradições” em toda sua complexidade processual não são fixas, imutáveis, são suscetíveis e por muitas vezes apresentam também os traços da modernidade em sua essência. Nesse sentido a tensão entre tradição e modernidade precisa ser vista cuidadosamente sob uma ótica que descarta “purismos” e falsos tradicionalismos, sem necessariamente levar a discussão a campos polarizados do discurso. No caso de Blumenau o retorno da prática musical de algumas das sociedades de canto, a reformulação estética no repertório das antigas bandas de música aos novos aparatos tecnológicos e o contato com o mercado musical de massa permitiram que diferentes práticas musicais de caráter germânico conectassem em um mesmo repertório essas diferentes experiências. Tais práticas, mesmo com suas peculiaridades estéticas e de estilo, tornaram-se símbolo do imaginário social germânico preterido pela cidade e se encontram no sentimento de pertencimento identitário dos grupos que frequentam a festa.

Referências

- ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**. São Paulo: Cia das Letras, 2008.
- BAIA, Silvano Fernandes. A linhagem samba-bossa-MPB: sobre a construção de um discurso de tradição da música popular brasileira. In: **Per Musi**, Belo Horizonte, n.29, 2014, p.154-168.
- BANDAS TRADICIONAIS CORAL GERMÂNICO E CHUCRUTE MUSIC. *NSC TOTAL*, Blumenau, 07 out 2017. Seção Entretenimento. Disponível em: <<https://www.nsctotal.com.br/noticias/bandas-tradicionais-coral-germanico-e-chucrute-music-os-sons-que-animam-a-oktoberfest>>. Acesso em: 16 dez 2020.
- FROTSCHER, Méri. **Identidades Móveis: práticas e discursos das elites de Blumenau (1929-1950)**. Blumenau: Edifurb: EDUNIOESTE, 2007.
- GONZALEZ, Juan Pablo. Evocación, modernización y reivindicación del folclore en la música popular chilena: el papel de la performance. In: **Revista Musical Chilena**. Año 1, Enero-Junio, 1996, n. 185, p. 25-37.

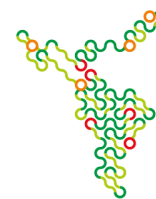


KORMANN, Edith. *Blumenau: arte, cultura e as histórias de sua gente (1850-1995)*. v. 3. Blumenau: Edith Kormann, 1995.

SIEBERT, Cláudia Freitas. A produção do espaço urbano de Blumenau a partir dos seus instrumentos de controle urbanístico: 150 de história. In: **SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA CIDADE E DO URBANISMO - Cinco Séculos de Cidade do Brasil**. Anais. Natal, v. 6, n. 3, 2000.

WERLING, Camila. **A música como representação dos movimentos germânicos e não-germânicos em Blumenau nas décadas de 1970 e 1980**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Florianópolis, SC. 2016. 167p.

WITTMANN, Luisa Tombini. **O vapor e o botoque: imigrantes alemães e índios Xokleng no Vale do Itajaí/SC (1850-1926)**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.



GLORIA ESTEFAN ENTRE MÍDIAS E CANÇÕES: TRAJETÓRIA, INDÚSTRIA FONOGRÁFICA E REPRESENTAÇÕES

Igor Lemos Moreira¹

Resumo: A presente comunicação levanta alguns aspectos acerca da análise da trajetória artística da cantora cubana Gloria Estefan, com ênfase nas representações latino-americanas. Este trabalho pretende focar nos percursos teórico-metodológicos envolvidos no estudo da trajetória da artista, procurando observar as possibilidades de entrecruzamento entre canções e mídias no estudo de seu percurso artístico entre 1977 e 2011. Aborda-se inicialmente observar alguns elementos referentes a biografia, problematizando sua entrada na indústria fonográfica e os envolvimento culturais e políticos. Em seguida, aborda-se as diferentes representações mobilizadas pela mídia e pelas produções da cantora, destacando igualmente as possibilidades de trabalho com a imprensa e as produções artísticas no estudo de sua trajetória. Para isso são utilizadas reportagens e matérias publicadas pelo The New York Times, entre 1977 e 2011, e a canção Conga (1985), juntamente ao seu videoclipe. Do ponto de vista teórico-metodológico este trabalho parte da análise crítica da narrativa, através de autores como Paul Ricoeur e Luiz Gonzaga Motta, e da História Do Tempo Presente, com destaque as abordagens de Henry Rousso, Reinhart Koselleck e François Dosse. Vale destacar que esta comunicação apresenta resultados parciais do projeto de doutoramento intitulado “The Little Miss Havana”: Gloria Estefan e as representações latino-americanas (1977-2011)” em desenvolvimento.

Palavras-chave: Gloria Estefan. Representações latino-americanas. Identificações Cubanas. Música Pop. História do Tempo Presente.

Gloria Estefan between media and songs: trajectory, phonographic industry and representations

Astract: This communication raises some aspects about the analysis of the artistic trajectory of Cuban singer Gloria Estefan, with an emphasis on Latin American representations. This work intends to focus on the theoretical-methodological paths involved in the study of the artist's trajectory, seeking to observe the possibilities of intercrossing between songs and media in the study of her artistic path between 1977 and 2011. It initially approaches observing some elements referring to biography, problematizing their entry into the music industry and their cultural and political involvement. Then, the different representations mobilized by the media and by the singer's productions are approached, also highlighting the possibilities of working with the press and artistic productions in the study of her trajectory. For this, reports and articles published by The New York Times, between 1977 and 2011, and the song Conga (1985) are used, together with their video clip. From the theoretical-

¹ Doutorando em História no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina. Integrante do Laboratório de Imagem e Som (LIS/UDESC). Esta pesquisa foi desenvolvida com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.



methodological point of view, this work starts from the critical analysis of the narrative, through authors such as Paul Ricoeur and Luiz Gonzaga Motta, and from the History of the Present Time, with emphasis on the approaches of Henry Rousso, Reinhart Koselleck and François Dosse. It is worth mentioning that this communication presents partial results of the doctoral project entitled “The Little Miss Havana”: Gloria Estefan and the Latin American representations (1977-2011) ”in development.

Keywords: Gloria Estefan. Latin American representations. Cuban Identifications. Pop Music. History of the Present Time.

Em certa medida, a maioria dos biógrafos ou pesquisadores de trajetórias enfrenta um desafio semelhante: o conhecimento prévio do biografado/sujeito de estudo. O interesse por reconstruir uma vida, independente de sua notoriedade ou visibilidade, geralmente é resultado de uma visão anterior sobre aquele(a) percurso o qual o(a) pesquisador(a) decide por se debruçar de forma mais aprofundada. Não devemos, todavia, confundir que tal empreitada significa que toda pesquisa que resulta em um trabalho biográfico tem uma função teleológica, ou parte deste pressuposto. Como destaca Bourdieu (2006), em sua celebre discussão sobre a noção de Ilusão biográfica, toda biográfica/trajetória inicia a partir do entendimento que aquele indivíduo é dotado de especificidades que só são perceptíveis após os eventos de sua vida serem significados no tempo. Desta forma, a escrita biográfica ou a pesquisa de trajetórias parte de uma noção geral que o autor do trabalho possui sobre o indivíduo afinal é a partir deste conhecimento prévio que o interesse ou a curiosidade-historiadora emergem, processo que caracteriza a própria pesquisa historiográfica contemporânea de forma geral.

Em diversos casos, esse processo envolve a leitura prévia de trabalhos existentes que se debrucem direta ou indiretamente sobre o biografado/sujeito, inclusive suas biografias prévias. Todavia, o maior desafio de recompor essa vida, e o contexto no qual essa visão prévia existente constantemente, é justamente quando a pesquisa passa de um projeto/interesse para o mundo dos arquivos e dos documentos. Geralmente, a maior parte dos pesquisadores optam por, nestes momentos, afirmarem que seus trabalhos de pesquisa elaboram uma trajetória e não uma biografia, o que segundo Avelar (2018) é um processo metodológico, mas também uma forma de fugir as críticas que poderiam surgir acerca da impossibilidade de reconstruir a totalidade da vida. Esse procedimento é resultado de um recorte de pesquisa que, a partir do contato aprofundado com a documentação, surge como forma de estabelecer um campo delimitado de reflexões a partir de um elemento ou



percurso do indivíduo para desenvolver análises relacionais e contextuais (AVELAR, 2018). Por vezes, a escolha por qual eixo de estudo seguir é definida a partir da produção autoral do sujeito, em alguns casos pela sua atuação pública ou privada, já em outras ocasiões tal decisão é tomada apenas após o levantamento documental concluído.

A reflexão que apresento nesta comunicação é resultado do processo de escolhas que envolveram a construção de meu projeto de tese em andamento no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina. Pretendo, a partir de um relato de experiência e de alguns resultados preliminares da pesquisa, refletir sobre o processo de construção de uma análise de trajetória artística tomando como foco a carreira profissional da cantora cubana exilada Gloria Estefan². Através desse exercício de análise sobre alguns aspectos da carreira de Gloria Estefan, pretendo apresentar reflexões fundamentais sobre a própria personagem investigada em paralelo a reflexão metodológica sobre a pesquisa no campo das trajetórias artísticas na História do Tempo Presente. Reunindo empiria e teoria em um relato de pesquisa que apresenta resultados parciais, esperasse discutir as construções de representações em torno de Gloria Estefan e demonstrar os motivos que levaram a tal recorte.

Vale ressaltar que o projeto de tese em andamento mobiliza três conjuntos documentais, dos quais dois são tematizados nesta comunicação: (1) a produção artística de Gloria Estefan; (2) a cobertura e narrativa midiática sobre Gloria Estefan. A artista iniciou sua carreira em 1975, quando ingressou como vocalista na banda *Miami Sound Machine* juntamente a sua prima Merci Navarro. Deste este contexto, a cantora dependeu diretamente de uma dupla articulação que lhe conferiu sua identidade artística. Por um lado, era preciso sustentar um projeto artístico complexo que visava trabalhar as identificações cubanas e latinas hibridizadas a música *pop*. Em outro, foi fundamental a presença e negociação midiática ao longo de toda a sua carreira, analisada na pesquisa em andamento entre 1977 e 2011. A seguir apresento algumas reflexões gerais a respeito destes dois conjuntos conectados de atuação (produção e mídia) a partir, primeiramente, da discussão sobre elementos de sua trajetória em mídia e, em seguida, das representações mobilizadas em sua produção artística.

² Vale destacar que, inicialmente, pretendia-se apresentar uma comunicação teórica voltada as análises preliminares da pesquisa. Todavia, dada a mudança na data do evento para 2021 e o contexto de pandemia COVID-19 julgamos importante alterar o foco da apresentação, sempre perder o objetivo principal proposto no resumo, para que os aspectos levantados ao longo da análise pudessem revelar o amadurecimento da pesquisa desenvolvida ao longo do espaço de tempo entre a data prevista inicialmente para este congresso e a sua data de realização em formato online.

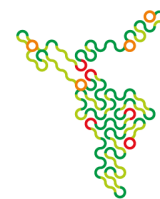


Dimensões biográficas: A trajetória de Gloria Estefan em papéis, notas e notícias

Um primeiro conjunto documental mobilizado na projeto de doutoramento em andamento, refere-se ao conjunto de publicações em mídia impressa que cobriram a carreira artística de Gloria Estefan entre 1977 e 2011. Majoritariamente publicados nos Estados Unidos, esses veículos de imprensa (jornais e revistas periódicas) destacavam o processo de construção da carreira da artista desde o primeiro lançamento de um álbum da banda *Miami Sound Machine* em 1977. Procurando mapear a processo de construção da carreira, foram selecionados cinco veículos principais que possibilitam operacionalizar a ideia de jogos de escala (REVEL, 2010) dialogando com a dimensão local da trajetória de Gloria Estefan, com o âmbito nacional e global. As edições analisadas, publicadas ao longo de todo o recorte temporal já mencionado, foram: *The Miami Herald*, *El Miami Herald* e *The Miami Hurricane*, jornais de circulação em Miami; O jornal *The New York Times*, um dos principais veículos de comunicação estadunidenses; A Revista *Billboard*, especializado na indústria fonográfica e que possuía circulação global.

A pesquisa nas edições publicadas por estes veículos tem sido realizada através de seus acervos digitais, mediado pelo uso de recursos de pesquisa OCR, que possibilitam localizar reportagens, publicações e conteúdos referentes a Gloria Estefan a partir da busca por palavras-chave. Mesmo que a consulta esteja sendo realizada de forma digitalizada, sem o acesso físico ao conjunto de documentos, a pesquisa tem procurado ressaltar os meios materiais e tipográficos envolvidos em cada publicação. Neste sentido, assim como defende Garcia (2021) acerca do uso da imprensa na pesquisa em música é fundamental observar os elementos que constituem a mídia enquanto escrita midiática, ou seja, a disposição do conteúdo, a autoria das publicações, o perfil ideológico da mídia, as dimensões materiais do impresso, entre outros. Tal perspectiva, que enfatiza a imprensa não somente como “fonte de informações”, mas como construção discursiva e narrativa que encontra sentido em seu processo coletivo, ou seja, não é apenas o que se escreve, mas como se escreve e as técnicas de leitura, circulação e discussão envolvidas.

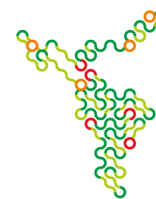
Gloria Estefan iniciou sua carreira em 1975, sendo que passou a ser presença na mídia estadunidense a partir do lançamento do primeiro disco da banda *Miami Sound Machine* em 1977. As primeiras publicações em mídia foram especialmente locais, com registros de shows e performances publicas em festivais que ocorreram em Miami, como a *Hispanic Heritage Week*. Além



da cobertura da agenda de apresentações, os jornais *El Miami Herald* e *The Miami Herald* foram espaços de divulgação da popularização da banda pois, quando colocados em série e organizados cronologicamente é possível perceber a intensificação da demanda pública por performances da *Miami Sound Machine*. Fato destacável neste processo foi a entrada da banda na agenda recorrente da *Calle Ocho*, um dos principais espaços da cena musical de Miami. Além disso, conforme a banda alcançou um certo patamar de popularização, ela passou a se fazer presente também na revista *Billboard*, ainda em 1977 quando eram apenas uma banda local.

Conforme a banda consolidava sua carreira nas indústrias fonográficas, a entrada em veículos de maior *status* se tornaram mais frequentes. Foi a partir, especialmente, dos anos 1980 que Gloria Estefan começou a se tornar figura regular nas edições da revista *Billboard*, marcando presença nas listagens e paradas musicais, muito mais frequentes do que reportagens ou publicações exclusivas, mesmo que seja possível localizar ao menos 3 ocasiões em que a artista foi direta ou indiretamente tematizada em cadernos especiais. Além disso, foi neste mesmo que período que começou a ser alvo de reportagens do *The New York Times*, que cobriam sua vida pública e privada através de elementos passíveis de serem “notícia”. Neste sentido, enquanto as publicações da *Billboard* referem-se a sua trajetória artística em um perfil mais número e sistemático, apresentando dados sobre circulações musicais, divulgações e vendas, a mídia nacional estadunidense trabalhava elementos considerados “notórios” como o recebimento de prêmios, encontros com presidentes, lançamentos (inclusive com críticas) e reportagens sobre seus engajamentos políticos e sociais, como no envolvimento no caso Elián González em 1999.

Neste processo, percebe-se a importância da mídia para a construção de uma carreira artística, mas também a relação direta existente com as indústrias fonográficas. Obviamente tais fontes são, em grande medida, míopes pois estabelecem recortes, são perpassadas por intencionalidades e geralmente assumem posturas elogiosas que correria o risco de levar a um entendimento teleológico da carreira de Gloria Estefan. Todavia, o estabelecimento de tal teia de conexões no campo das artes permite, como lembra Canclini (2015), perceber também os processos que levaram a tal construção que contemporaneamente é pré-estabelecida afinal é *a posteriori*. Neste entendimento, perceber as políticas e mecanismos midiáticos é fundamental para perceber não somente como um artista é convertido em “artista”, mas como sua produção passa a ser parte do conjunto de símbolos que geram identificações.

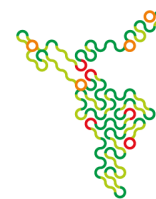


Representações: A trajetória de Gloria Estefan em sonoridades, artes e visualidades

O segundo conjunto documental incorporado a pesquisa em andamento são as produções artísticas na indústria fonográfica de Gloria Estefan. Ao longo de sua carreira, a artista foi cantora, produtora, intérprete, musicista, letrista e compositora, entre vários outros campos do campo musical. Sua principal área de atuação, desde o início de sua carreira profissional em 1975, foi o universo da canção, podendo esse percurso ser dividido em três blocos principais: Fase *Miami Sound Machine*, na qual foi uma das vocalistas do grupo (1975-1987); Fase *Gloria Estefan and Miami Sound Machine*, período relativamente curto no qual foi considerada como artista principal e a banda colocada em plano secundário, podendo inclusive ser pensado como momento de transição (1987-1989); Fase *Solo*, que configura seu status artístico atual enquanto artista sem sua banda inicial, mesmo que por algum tempo ela tenha sido convertida em grupo de apoio e que siga até o presente em atividade individual também (1989/90 – presente).

Ao longo de toda a sua trajetória, foram lançados mais de dezoito álbuns (sem contar coletâneas, remix, regravações e discos especiais), resultando em um vasto repertório que incorpora desde gêneros mais ligados ao *mainstream*, como o *pop* e o *disco*, até gêneros populares urbanos latino-americanos como *montuno*, *son*, *conga* e *salsa*. Além dos trânsitos musicais, sua produção em fonograma é marcada por uma constante alternância de idiomas, sendo que o principal traço geralmente observado é seu bilinguismo (CANCLINI, 2015; POEY, 2014), mas que pode ser expandido para uma visão multilinguística tendo em vista que o conjunto de canções foram escritas e interpretadas em espanhol e inglês, majoritariamente, mas também em outras línguas como português, francês e ioruba. Neste sentido, suas produções ecoam dois aspectos principais: a intenção de reforçar traços da identificação latina nos Estados Unidos, marcada pela alternância constante em espanhol e inglês que definem a visão do entre-lugar das comunidades *latinx*; as pretensões globais que marcaram sua trajetória ao longo da carreira.

Obviamente esse processo envolveu negociações com as indústrias fonográficas e com o mercado, o que podem ser percebidos através da canção *Conga* de 1985. Composta em um contexto no qual a banda de Gloria Estefan já estava inserida no circuito das grandes gravadoras, como parte do catálogo da *CBS Discos International*, a faixa foi pensada como o *single* seguinte a *Dr. Beat*, primeiro fonograma do grupo a se popularizar na Europa (especialmente Inglaterra e Holanda). O

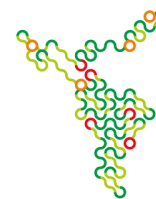


processo de gravação teria iniciado após uma performance na Holanda na qual, depois de terminarem seu repertório, o público seguiu demandando por mais canções “latinas”, o que levou o grupo a apresentar congas cubanas tradicionais e de domínio público. Logo após essa performance, foi a vez de Gloria Estefan e Emílio Estefan começarem a pressionar os parceiros da *Miami Sound Machine* a comporem uma canção própria, inspirada nas congas cubanas e usando o instrumento, mas misturando elementos *pop* como o piano eletrônico e o formato de curta duração. A partir desse interesse e movimentação, foi criada em estúdio a canção *Conga*, delegada especialmente a Enrique “kiki” Garcia e a Gloria Estefan (ESTEFAN; COBO, 2021).

A composição de *Conga* foi marcada por tensões com as indústrias fonográficas, assim como toda a carreira de Gloria Estefan, tendo em vista que as indústrias culturais ao lançarem artistas no mercado estabelecem padrões e ideais de representações que marcam seus projetos artísticos e identidades (CANCLINI, 2015). Tais embates foram marcantes, segundo membros das indústrias (MOTTOLA, 2016) especialmente no contexto em que a artista alterava seus projetos de identificação profissional, em especial nos momentos de *crossover* entre “latina” e “global”, o que, por vezes, era visto como um desafio as gravadoras, mas que seja possível entender que marcam a fluidez da própria identidades e identificação de Gloria Estefan. Este processo estabelecia um embate de representações tendo em vista que estas precisam não somente serem mediadas e elaboradas de forma a, mesmo com certo grau de autonomia do público, existir um direcionamento acerca da mensagem geral a ser transmitida (RANCIÈRE, 2012). Todavia, percebemos que este mesmo processo resultava, *a posteriori*, em um perfil bastante delimitado da fluidez e maleabilidade da produção de Gloria Estefan tendo em vista que mesmo quando se voltava a um mercado mais anglófonos, ou retomava um perfil mais cubano em sua produção (como em *Mi Tierra*) ou ainda no entre-lugar *Latinx* (a exemplo de *Abriendo Puertas*) a cantora possuía uma estrutura comum de produção que se estabelecia nas representações entre o visível e o invisível no qual a dimensão temporal como pertencimento de suas narrativas e canções eram basilar (RANCIÈRE, 2018).

Notas finais

A breve comunicação apresentada neste congresso teve como objetivo geral apresentar algumas reflexões gerais acerca dos processos teórico-metodológicos envolvimento no projeto de



pesquisa em andamento. Ao invés de uma análise detalhada acerca de um evento específico, ou um processo, pretendeu-se demonstrar os caminhos que vem adotados e as primeiras impressões a partir das análises documentais em andamento. Desta forma, a comunicação apresenta mais que apenas um relato de pesquisa, sendo uma discussão de elementos que envolvem a seleção, sistematização e estudo de uma trajetória a partir de conjuntos documentos dispersos e fragmentados, possibilitando pensar a impossibilidade de reconstituição de uma vida em sua integralidade junto as formas como podemos contar tal problema.

Referências

- AVELAR, Avelar. Escrita biográfica, escrita da história; das possibilidades de sentido. In: AVELAR, Alexandre de Sá; SCHMIDT, Benito Bisso (Org.). **Grafia da vida**: reflexões e experiências com a escrita biográfica. São Paulo: Letra e Voz, 2012, p. 63-80.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2006, p.183-191.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. 4. ed. 7 reimp. São Paulo: Edusp, 2015.
- DOSSE, François. **O desafio biográfico**. São Paulo: EDUSP, 2009.
- ESTEFAN, Gloria. Conga. COBO, Leia. **Decoding "Despacito"**. Nova York: Vintage, 2021.
- GARCIA, Tania da Costa. **Do folclore à militância**. São Paulo: Letra e Voz, 2021.
- MOTTOLA, Tommy. **A New America**. New York: Celebra, 2016.
- POEY, Delia. **Cuban Women and Salsa**. Nova Iorque: Palgrave Macmillan US, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. **Figuras da história**. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- _____. **O Destino das imagens**. Rio de Janeiro : Contraponto, 2012.
- REVEL, Jacques. Micro-história, macro-história: o que as variações de escala ajudam a pensar em um mundo globalizado. **Revista Brasileira de História da Educação**. Vol. 15, n.45, 2010.