



ISSN 1984-5634

ARTIGO

LET IT LOOSE (1987): UMA ANÁLISE HISTORIOGRÁFICA DE UM ÁLBUM POP

Let It Loose (1987): A historiographical analysis of a pop album

IGOR LEMOS MOREIRA¹

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo desenvolver uma análise interpretativa do álbum *Let it Loose* (1987), da banda *Gloria Estefan and Miami Sound Machine*, de forma a compreendê-lo enquanto um fragmento representativo da história da música *pop* nos anos 1980. Lançado no contexto de estruturação do gênero musical, que estabelece uma série de premissas e lógicas comerciais e artísticas a partir de então, o álbum será problematizado enquanto registro e elaboração perpassada por projetos artísticos e culturais que vieram a, posteriormente, influenciar na construção da *pop music*. Desta forma, pretendemos historicizar o fonograma não enquanto isolado de seu contexto, mas enquanto evidência do processo vivido pelas indústrias culturais e que veio a definir padrões fundamentais para o *mainstream* globalmente. Baseado nas discussões teórico-metodológicas da musicologia e dos estudos sobre História e Música, o artigo analisa um conjunto documental composto pelo referido disco junto a cobertura midiática, depoimentos/entrevistas e dados de circulação e comercialização, de forma a compreender *Let it Loose* do ponto de vista processual e relacional com seu contexto.

PALAVRAS-CHAVE: Música Pop; Gloria Estefan; Álbum.

ABSTRACT

The present work aims to develop an interpretative analysis of the album *Let it Loose* (1987), by the band *Gloria Estefan and Miami Sound Machine*, in order to understand it as a representative and representative fragment of the history of pop music in the 1980s. In the context of structuring the musical genre, which establishes a series of assumptions and commercial and artistic logic from then on, the album will be problematized as a record and elaboration permeated by artistic and cultural projects that came to, later, influence the construction of pop music. In this way, we intend to historicize the phonogram not as isolated from its context, but as evidence of the process experienced by the cultural industries and which came to define fundamental standards for the global mainstream. Based on theoretical-methodological discussions of musicology and on History and Music Studies, the article analyzes a set of documents composed of the aforementioned record together with media coverage, testimonials/interviews and circulation and commercialization data, in order to understand *Let it Loose* from the process of its context.

KEYWORDS: Pop Music; Gloria Estefan; Album.

EDITOR-CHEFE:

Andrei Marcelo da Rosa

EDITORE-GERENTE:

Rame Ferreira

SUBMETIDO: 05/05/2024

ACEITO: 07/08/2024

COMO CITAR:

MOREIRA, I.L. *Let It Loose* (1987): uma análise historiográfica de um álbum *pop*. *Aedos*, Porto Alegre, v. 16, n.38, p.117-136, jan.-jun., 2025.

<https://seer.ufrgs.br/aedos/>

¹ Doutor em História pela Universidade do Estado de Santa Catarina, Pós-doutorando no Instituto das Cidades da Universidade Federal de São Paulo. Professor Colaborador na Universidade do Estado de Santa Catarina.. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6353-7540>. E-mail: igorlemoreira@gmail.com

Lançado em 1987, o álbum *Let it Loose* foi um divisor de águas para a carreira da banda *Gloria Estefan and Miami Sound Machine*. Liderado por Emílio Estefan, o grupo vinha em um crescente movimento de internacionalização após o sucesso do *single Conga*, faixa que catapultou o grupo no *mainstream*. Contratada pela *CBS Discos International* como uma das apostas da gravadora para a *world music*, o *Miami Sound Machine*² era considerado um grupo emergente e com potencial comercial limitado até 1985, sendo o investimento ainda controlado e não tão amplo quanto os seus integrantes esperavam.

Tendo ingressado para o catálogo da *CBS Discos International*, a *Miami Sound Machine*, foi criada nos anos 1970 por um grupo de artistas, a maioria cubanos exilados ou descendentes de cubanos no exílio, com foco na produção de canções que promovessem o hibridismo³ da música cubana e caribenha com sonoridades estadunidenses. Com o crescimento do movimento *Miami Sound*, do qual a banda se dizia representante, na Flórida e a fixação de um amplo espectro de gravadoras globais na região – visando atender demandas do mercado fonográfico latino-americano e europeu (PARTY, 2008) – a banda conseguiu negociar uma contratação e ingresso para o catálogo de uma das principais *majors* do período.

Apesar de adentrar para o mercado fonográfico em um grande gravadora, no entanto, a banda ainda não tinha público suficiente para ser produzida massivamente, o que levou a *CBS Discos International* a empreender dois movimentos paralelos: trabalhar na expansão no mercado doméstico estadunidense (rompendo com o foco na Flórida); lançar algumas de suas produções em países hispanofalantes, a exemplo de Porto Rico, Venezuela e Espanha. A estratégia implicou na gerência do perfil da banda, criando um nicho de mercado caracterizado pelas canções de curta duração, o excessivo uso de melodramas, a recorrência de temas românticos, a performance contida de seus participantes e o uso do espanhol como língua principal das produções. Por algum tempo, gravadora e músicos tentaram descobrir uma forma de calibrar tanto a identificação da banda, quanto as demandas do grupo por adentrarem ao mercado em língua inglesa, majoritariamente a música *pop*, tendo em vista o gênero ser considerado um dos principais e mais rentáveis do período.

Foi apenas após o lançamento do álbum *A Toda Maquina* (1983), e sua versão em inglês com novas faixas no ano seguinte (*Eyes of Innocence*), que o processo de *crossover* para a *pop music* teve início. Tal processo, no campo musical, era caracterizado na indústria como o processo de atravessamento de

2 Fundada no início da década de 1970, a *Miami Sound Machine* era inicialmente conhecida como *Miami Latin Boys*, sendo liderada por nomes como Raul Murciano, Emílio Estefan e Luis Serrano. Com circulação nas cenas locais de Miami, em especial em Little Havana e Miami Beach, e composta por artistas cubanos exilados e/ou cubano-americanos no início de sua atividade, a banda fazia shows em casas noturnas e bares, em festividades de empresas como a Bacardí, uma das principais apoiadoras do grupo, e se apresentava em celebrações de casamento e aniversário. Apesar de certa visibilidade, foi apenas em 1975, após o ingresso de Gloria Fajardo (futuramente conhecida como Gloria Estefan) e sua prima, Mercí Navarro, como vocalistas do grupo que a banda começou uma grande operação de profissionalização, deixando de ser apenas um trabalho paralelo e passando a se tornar um projeto de carreira para seus integrantes. Tal mudança levou, inclusive, a decisão de mudança do nome da banda para *Miami Sound Machine*, se adequando inclusive aos movimentos artísticos de artistas cubanos exilados e jovens cubano-americanos na cena local. Com trajetória em ascensão nos anos 1980, a banda é considerada como uma das principais representantes da *Latin Pop Music* da década (PEREZ-FIRMAT, 2012; PARTY, 2008), mas progressivamente começou a passar por um processo complexo de individualização da figura de Gloria Estefan como vocalista e “representante” do grupo, seguido do lançamento de sua carreira solo entre 1989 e 1990, fato que veio a encerrar pouco depois as atividades da *Miami Sound Machine*.

3 Não pretendendo realizar uma ampla revisão do conceito de hibridismo em função do espaço disponível deste artigo, ressalta-se que o conceito é mobilizado neste trabalho enquanto processo que se intensifica a partir da última década do século XX frente aos processos de globalização e seus impactos na academia, na cultura midiática e no consumo, articulando dimensões locais e globais ao passo que estabelecia novas estruturas e práticas culturais fruto de um contexto relacional, múltiplo e interconectado, como defende García Canclini (2015).

um artista de um segmento específico para outro, geralmente mobilizado para falar de artistas latinos que se consolidam na *Latin Music* e nas canções em espanhol e adentram ao *mainstream*, passando a produzir em inglês (ABREU, 2007). Esse processo, geralmente controlado e trabalhado de forma progressiva pelo mercado fonográfico, foi marcado por uma série de obstáculos e insucessos comerciais, a exemplo do *single Dr. Beat* (1984) que apesar da ampla circulação não conseguiu difundir a banda como esperado. No entanto, a canção viabilizou a viagem para determinados espaços, fomentando a composição *Conga* que promoveu mundialmente o grupo.⁴

Após o lançamento de *Conga*, e o êxito comercial do álbum *Primitive Love* (1985), a CBS *Discos International* investiu na gravação de um novo disco, com a condição que a equipe passasse por remodelações e trabalhasse com um novo conjunto de produtores que pudessem viabilizar sua expansão na *pop music*. Larry Stessel foi um dos produtores colocados em contato com a banda e um dos responsáveis por uma série de remodelações na *Miami Sound Machine*. Experiente em trabalhar com artistas *pop*, Stessel atuava na gravadora e havia produzido projetos de artistas como Michael Jackson, tendo como foco principal a construção de ações economicamente rentáveis e a singularização do artista. Como relata o produtor em depoimento (STESSEL, 2021), sua principal questão ao trabalhar com a *Miami Sound Machine* foi adequar o grupo a um formato mais próximo da música *pop*, deixando a identificação cubana/latina em segundo plano, o que acarretou a centralização de Gloria Estefan como principal figura.

Tal processo teria começado nos discos anteriores, com a progressiva centralização da vocalista em fotografias e capas de discos, mas foi apenas após a entrada de Stessel que a conversa sobre individualizar a artista ganhou fôlego. A proposta, inclusive, surgiu num encontro de Larry Stessel com Gloria e Emilio Estefan em um quarto de hotel, logo no início dos trabalhos do produtor, quando ele ainda não conhecia o grupo e chegou a imaginar que o casal, na verdade, eram irmãos, revelando um desconhecimento da trajetória da banda (STESSEL, 2021). O fato de Gloria e Emilio Estefan serem considerados os proprietários da marca e da banda, e o papel da cantora como vocalista, levou o produtor a afirmar que eles deveriam progressivamente individualizar a cantora, pois bandas não estariam em voga naquele momento e demandavam negociações constantes e mudanças frequentes.

Na visão de Stessel apenas a cantora permaneceria e por isso deveria ser individualizada. Foi nesse momento, então, que ocorreu a mudança do nome para *Gloria Estefan and Miami Sound Machine*, e grande parte do investimento da gravadora passou a se voltar a *persona* da cantora e a produção de uma próxima grande artista para a *pop music*. O primeiro grande projeto da nova configuração da banda, e o teste para saber se o *crossover* efetivamente se concretizaria ou as vendas do álbum anterior eram uma exceção foi a produção do álbum *Let it Loose*, disco elaborado a partir de características comuns a outros do mesmo período, se enquadrando dentro de um perfil comercialmente esperado.

O presente artigo, de caráter interpretativo e ensaístico, pretende historicizar o álbum *Let it Loose* de forma a perceber sua relação com o contexto de produção e circulação, entendendo como

4 Neste artigo não analisaremos *Conga* e suas implicações para a banda. Sobre isso, ver Moreira (2022).

uma evidência⁵ documental (OLIVEIRA, 2014; HARTOG, 2011) da expansão da *pop music* e dos criativos e comerciais associados. Nosso foco principal será explorar as possibilidades de análise do disco visando compreender as articulações entre sua produção, a indústria fonográfica do período, e o contexto de circulação, interpretando *Let it Loose* como uma produção que ecoa um determinado presente e visa promover uma “visão e escuta” acerca da *pop music* do período.

Neste sentido, o álbum é analisado enquanto uma produção musical processual, e não como documento isolado de seu tempo (GONZÁLEZ, 2016), de forma a evidenciar o diálogo com o contexto e a historicidade de sua produção. Para isso, a análise se debruça não apenas no fonograma, mas na produção midiática a seu respeito, em dados de circulação e depoimentos. A partir da documentação será possível evidenciar que a produção atendia a determinados formatos mercadológicos e se guiou por elementos que visavam aproximar uma banda inicialmente voltada ao mercado da *Latin Music* do segmento *pop*, estabelecendo eixos orientadores. Dessa forma, o artigo procurará, em uma instância mais ampla, suscitar o debate acerca da História da *pop music* nos anos 1980, década em que o gênero se consolidou enquanto campo fonográfico e estabeleceu suas principais linhas orientadoras.

O ÁLBUM MUSICAL, UMA FONTE FECUNDA PARA A HISTORIOGRAFIA

Em texto recente, Vinci de Moraes (2018) elaborou uma análise do percurso da música e do som enquanto campo de análise historiográfica. Apesar da reflexão sobre a historiografia da música ser tema frequente, a exemplo de Baia (2015), a proposta de Vinci de Moraes se distingue das demais ao exceder um balanço das produções em texto e/ou um estado da arte do campo. Em um estudo que remonta desde a antiguidade mediterrânea ao tempo presente, o autor defende que a história da música não deve se deter exclusivamente a uma história dos gêneros musicais, de personalidades e/ou de movimentos artísticos. É preciso, em especial, que historiadores e historiadoras dedicados ao universo das culturas sonoras percebam a existência de um campo complexo perpassado por suportes, meios de comunicação, formas de se fazer ouvir e consumir as canções, performances etc. Tal desafio não é tarefa fácil, exige uma espécie de “rigor flexível”, noção que remete aos trabalhos de Ginzburg, e precisa se voltar a outros âmbitos e conjuntos documentais, entre eles o universo dos fonogramas, suportes que permitem “escutar o passado”. Para Vinci de Moraes,

Os fonogramas tornaram-se instrumentos valiosos para o historiador interessado nos sons e na música. E a tal ponto que, curiosamente, certas linhas investigativas passaram a valorizar excessivamente o fonograma, tratando-o muitas vezes com aquela perspectiva oitocentista de uma janela objetiva aberta para o passado. Ocorre que as músicas contidas neles acionam uma série infinita de dispositivos e sentidos culturais, que passam por sua criação, produção e recepção contemporânea, sua escuta futura que é também a do historiador. Além do que, como suportes concretos de acesso dos sons e da música, eles são também indícios da circulação musical e devem se tornar eles mesmos objetos de pesquisa (MORAES, 2018, p. 130-131).

5 Conforme indica Oliveira (2014), álbuns musicais podem ser compreendidos enquanto evidências de um processo ou contexto histórico não por uma espécie de valor de prova, mas sim enquanto uma produção humana que permite ao historiador e à historiadora refletir e interpretar acerca das relações entre música, sociedade e temporalidade. Tal acepção dialoga diretamente com a noção de “evidência histórica” debatida por François Hartog (2011) para o qual mais que uma intuição ou prova, a evidência para o historiador é um “sinal” ou uma “marca de um determinado período e cabe a história, em especial em sua progressiva consolidação como ciência narrativa voltada a investigação, problematizar tais fontes não enquanto produtos, mas formas de fazer “ver” e “compreender” um tempo passado que chega ao presente por meio de vestígios. Como lembra o autor, a evidência pode ser compreendida como um “fio condutor e um motivo que atravessa, trabalha, reúne” visando o “ver e dizer, verdade e visão, dizer e fazer” (HARTOG, 2011, p. 16).

A principal hipótese defendida pelo historiador é que o pesquisador dedicado ao universo musical não se detém apenas na análise das produções cancionais. O leque ampliado, por vezes entendido como uma grande rede de conexões, envolve desde as próprias gravações e/ou composições até as formas de circulação, performance e debate em mídia. Uma história da música, produzida por historiadores(as), deve ser uma área dedicada a canção enquanto processo sócio-histórico inscrito em âmbitos culturais, econômicos, políticos e sociais (NAPOLITANO, 2015; GONZÁLEZ, 2016). Tal acepção, no entanto, não é hegemônica e apresenta como desafio constante reconhecer a arenosa teia que envolve a produção musical e estabelecer recortes que auxiliem tanto a análise quanto evitem perdas de foco.

Para Napolitano (2015), a abordagem historiográfica da canção envolve processos de análise poética, musical e contextuais, sendo que este último demanda o trânsito entre o ato criativo, a produção, a circulação e a recepção. Tomar a canção enquanto campo de estudo historiográfico, nesta perspectiva, significa encará-la enquanto um processo múltiplo que demanda não necessariamente um conhecimento musical aprofundado, mas a percepção de seu caráter conectado e dependente. Tal abordagem tem sido definida por alguns pesquisadores como o entrelaçamento entre Mídia e Música, compreendendo essas duas esferas as principais constituintes da indústria fonográfica (VALENTE, 2003) contemporânea, mas gostaria de destacar aqui a centralidade de abordagens que percebam as canções enquanto elaborações históricas inscritas em contextos temporais específicos.

Fruto de um processo artístico e comercial, um álbum é a materialidade da produção de um artista em um dado momento de sua carreira representando um projeto a ser apresentado/defendido e a consolidação de um conjunto de iniciativas que configuram parte de sua identidade musical. Na *pop music*, o disco é uma baliza que marca uma determinada fase-artística, geralmente denominada de “Era”, que pode ou não estar atrelado a rupturas e continuidades com seus fonogramas anteriores. O álbum é, então, tanto uma produção que visa a circulação material – um veículo de comunicação musical sonora que integra o processo mercadológico e comercial do artista, tendo em vista que fonogramas são parte indispensável da renda de um artista – quanto integra um circuito de mediações e comunicações ao qual o artista expressa sua própria produção artística e, por meio da qual, o historiador pode analisar tanto sua produção, como o contexto e temporalidades (NAPOLITANO, 2015).

De acordo com Molina (2017), do ponto de vista narrativo e criativo, o álbum musical é um gênero complexo do discurso musical. Perpassado por narrativas que interferem em sua elaboração, o disco é uma obra-aberta relacional moldada a partir de processos tecnológicos, negociações mercadológicas, colaborações artísticas e experiências musicais. O álbum é, nessa acepção, uma produção complexa e colaborativa que envolve uma produção que elabora representações e o contexto do qual é produzido, assim como é afetado e moldado pelo momento de criação, em uma relação dialética. De forma semelhante, Fenerick e Marquioni (2016) e Oliveira (2014) compreendem o álbum como uma obra completa e orgânica que não pode ser compreendido como mera coletânea de singles, mas enquanto parte de uma produção conceitual que possui projetos, intenções e conexões.

Um álbum musical é, desta forma, uma montagem que conecta elementos, contextos, sonoridades e sujeitos em uma produção que dialoga e atua no período de sua circulação. Fontes recorrentemente mobilizadas nos estudos de História da Música, como os fonogramas, ainda carecem de maiores análises que excedam seu papel de suporte, devendo ser compreendidos enquanto documentos a serem analisados criticamente por historiadores e historiadoras (NAPOLITANO, 2015). Ao se dispor

a realizar a análise de um álbum, do ponto de vista historiográfico, é preciso perceber que seu processo de composição é distinto de uma obra literária ou um jornal impresso, por exemplo, mas se aproxima desse tipo de produção em seu potencial criativo e construtivo que depende da reunião de diferentes aspectos, que vão desde os recursos tecnológicos até sua distribuição, para sua efetiva produção.

Neste sentido, como lembra Villaça (2004), o álbum musical é uma produção complexa que demanda um estudo atento e interpretativo não apenas da “obra”, mas de seu entorno, sujeitos e projetos. Os caminhos para tal empreendimento são múltiplos e não possuem uma única proposta metodológica, ficando os aspectos a serem problematizados e discutidos intrinsecamente conectados à problemática central de análise. Os estudos de Fenerick e Marquioni (2016) e Oliveira (2014) são dois exemplos de abordagens distintas que impactam naquilo que foi efetivamente analisado e interpretado. Fenerick e Marquioni (2016) elaboram um estudo interpretativo sobre o disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, dos *Beatles*, procurando enfatizar as operações musicais e o hibridismo cultural que permeia a arte de vanguarda de produções de música popular na década de 1960.

Já Oliveira (2014) analisa o álbum *Banquete dos Mendigos*, lançado em 1979, com a gravação de canções nas comemorações dos 25 anos da Declaração Universal dos Direitos Humanos sob a problemática da memória e da experiência temporal. Ambas as abordagens historiográficas, particularmente distintas, tomam o álbum musical a partir de olhares divergentes mas conectados no seu entendimento do fonograma como uma produção que, para ser analisada, demanda articulações que vão da produção em estúdio a sua circulação e construção de memórias a respeito do mesmo.

Considerando o espaço limitado para este artigo e evitando desenvolver um estudo biográfico de fonogramas conforme sugerido por Paranhos (2004), este trabalho se concentra em um aspecto específico dentre as várias questões possíveis. Analisando o álbum *Let it Loose* (1987) da banda Gloria Estefan and Miami Sound Machine, pretende-se estudar como ele se relaciona com o contexto da música *pop* e de que modo um disco precisava se adaptar para ser inserido nesse segmento. Não se trata de uma análise completa do disco, nem da atuação dos envolvidos em sua composição e produção. Em vez disso, este trabalho se concentra no disco como uma evidência, tal qual propõe Oliveira (2014), que permite analisar o funcionamento da indústria fonográfica e sua compreensão sobre o que era a *pop music* dos anos 1980 e como um álbum precisava ser criado para se afirmar como tal.

Observado de um outro ponto, a proposta que se apresenta é a de discutir *Let it Loose* enquanto um projeto de música *pop* nos anos 1980 e, a partir desse entendimento, verificar quais foram as estratégias aplicadas ao álbum para inseri-lo enquanto tal a partir do que se produzia no contexto e, após seu lançamento, se houve um reconhecimento enquanto uma produção *pop* ou não. O estudo interpretativo do disco, desta forma, possibilitará compreender um fragmento importante da história das indústrias fonográficas e, principalmente, problematizar uma relação complexa existente entre produção e reconhecimento no campo da música *pop*. Pois, afinal, não bastava *Let it Loose* ser promovido como um fonograma inserido no segmento, era preciso que ele o fosse reconhecido em um contexto de eclosão da *pop music* enquanto parte desse campo e gênero musical.

BREVES NOTAS SOBRE A MÚSICA *POP* NOS ANOS 1980

Antes de analisar *Let it Loose*, de Gloria Estefan and Miami Sound Machine, é fundamental compreender o contexto da indústria fonográfica na qual ele foi lançado e, principalmente, a noção de *pop music*. Como citado anteriormente, a música *pop* não possui uma definição clara, fechada e fixa, sendo mais bem compreendida como um campo e um gênero musical que articula as noções de popularidade e mídia em lógicas comerciais e mercadológicas. Para Simon Frith (2000), *pop music* é um conceito escorregadio, pois do ponto de vista sonoro ela é resultado de hibridismos e da interface com centenas de outros gêneros, a exemplo do rock, blues e *hip-hop*. Neste sentido, o *pop* não é uma produção fechada e/ou definida a priori, segundo Frith (2007), mas fruto de um ofício, de uma prática que resulta em canções e elaborações populares que permitem expressar sentimentos comuns e humanos de forma compartilhada, como o amor, a perda, o ciúme. Esse entendimento atravessa toda a constituição do campo e do gênero musical, mas no mercado fonográfico passa a encontrar novos contornos a partir dos anos 1980.

A década de 1980 é conhecida no mercado fonográfico como o período de crescimento internacional das *majors*, com a expansão das gravadoras estadunidenses e europeias para outras regiões como América e Ásia. Parte desse processo, como destaca Vicente (2014), esteve atrelado a uma crise no mercado doméstico estadunidense causada pelo saturamento do mercado, multiplicação das formas de entretenimento e falta de identificação de grupos mais jovens com os artistas do período. Com a crise interna, diversas empresas passaram a adquirir gravadoras menores e projetarem artistas visando o mercado global, integrando iniciativas de globalização e a consolidação da chamada *world music* (GARCÍA CANCLINI, 2008), inclusive pelo uso de recursos digitais como sintetizadores e *samples* que permitiam a experimentação sonora e, principalmente, a engenharia em estúdio que viabilizava maiores hibridismos sonoros, pois não mais dependiam de músicos e/ou instrumentos gravados. Para Hernandez (2010) esse processo, inclusive, foi um dos principais marcos que levou a uma maior complexidade para os usos da *Latin Music* pelo *mainstream*, levando a um aprofundamento da segmentação do mercado e da criação de lógicas linguísticas, muito mais que sonoras, que gerariam barreiras para artistas étnicos adentrarem ao mercado global.

Esse movimento ficou marcado, particularmente, pela projeção de artistas hipermidiáticos e pelo investimento na divulgação massiva de músicas que visavam, entre diversos espaços de circulação, as pistas de dança e as reproduções em rádio. A *pop music*, gênero que desde o pós-II Guerra Mundial tentava se estabelecer e encontrava seu principal ponto de difusão na *Disco Music*, foi eleita como uma das grandes apostas mercadológicas, convertida em um gênero musical central para atender a grupos mais jovens que buscavam formas de identificação em um novo segmento artístico por meio de artistas que tematizassem questões ligadas a raça, sexualidade e gênero. Foi nesse processo que artistas como Michael Jackson, Prince, Madonna e Whitney Houston passaram a ser massivamente difundidos, movimento posteriormente acompanhado por outros grupos ligados a *Latin Music* e ao *Young Pop*. O investimento na *pop music* e nesses novos grupos de artistas rapidamente demonstrou que

o alcance internacional e a dimensão de sucesso desses artistas valeu-se tanto dos vultuosos gastos em divulgação que a grande concentração econômica do mercado musical tornava possível quanto da penetração mundial das tecnologias de comunicação e consumo musical (satélites, televisões a cabo, gravadores, videocassetes, CD players etc.). Verificou-se ainda, um nível inédito de integração entre som e imagem simbolizado pelo uso intensivo do videoclipe e pela vinculação de músicas e artistas a produção cinematográficas (VICENTE, 2014, p. 31).

O videoclipe foi central nesse processo, sendo um dos principais responsáveis – se não o principal – pelo estabelecimento de parâmetros singulares para a *pop music*. O entendimento da linguagem do videoclipe como mecanismo de divulgação de *singles* acompanhado da expansão midiática e visual do artista em uma performance audiovisual que elaborava um discurso acerca da canção e o músico foi fundamental para as indústrias fonográficas do período. No caso do *pop*, o videoclipe se tornou estruturante pois através dele foi possível dar novo sentido a *persona* das cantoras e dos cantores (SOARES, 2015).

O potencial do videoclipe nos anos 1980 esteve atrelado tanto ao seu reconhecimento como gênero híbrido quanto à possibilidade de reprodução massiva, gerando uma prática cultural, a chamada *cultura do videoclipe* (KORSGAARD, 2017). Nesse processo, o clipe passou a ser parte da indústria fonográfica e pensado enquanto linguagem e produção específica que merecia atenção dos artistas e da mídia. Canais televisivos, como a MTV e VH-1, e páginas específicas, a exemplo da *Music and Video* da *Billboard*, foram criadas, promovendo espaços de discussão e elaboração de padrões aos artistas e ao mercado.

Ao longo dos anos 1980 alguns artistas perceberam nos videoclipes um nicho potente de circulação, entre eles Michael Jackson, Prince e Madonna. Para Shuker (2016), apesar da canção ser a base da *pop music*, assim como de gêneros como *rock*, nos anos 1980 o videoclipe passou a estar diretamente vinculado ao gênero, em especial nas canções de divulgação e trabalho, conhecidas como *singles*. A partir de então, mesmo um álbum *pop* que teria um conjunto de *singles* precisaria se atentar ao universo audiovisual, por três motivos principais: pela pressão das indústrias; pela potencialidade da nova linguagem; e pelos diversos artistas que adotaram esse entendimento, criando assim uma tendência mercadológica que pressionava outros artistas a fazerem o mesmo. Tal pressão e entendimento, por exemplo, é demonstrado a discrepância de qualidade entre produções como *Regresa a Mí* (1980), da Miami Sound Machine, gravado em fundo verde e com poucos recursos narrativos e visuais; e *Thriller* (1983), do Michael Jackson, um dos principais videoclipes a definir as bases da linguagem para a música *pop*: performances cinematográficas, com ampla produção, caracterização marcante e narrativa envolvente independente de compatível com o tema original da canção ou não.⁶

Outro fator decisivo para a *pop music*, em especial para os álbuns, foi a adoção de formatos comerciais mais baratos, com maior duração e de fácil comercialização ao longo dos anos 1980, com particular destaque ao *Compact Discs*, o CD. Segundo Vicente (2014), o novo formato foi rapidamente

6 Esses elementos centrais extrapolaram a mera visualidade e/ou performance em cena e passaram a envolver um sistema complexo de pertencimento no campo musical em que artistas levaram essas produções aos palcos musicais, assim como levaram os palcos para o audiovisual, e passou a expandir a noção de performatividade e *persona* para o cotidiano de entrevistas, depoimentos, aparições e premiações. Para Kellner (2001), o *pop* passou a se apropriar desse universo que transitava, a partir de então, entre o visual e o sonoro, promovendo um conjunto de novas práticas e interações entre grupos mais jovens, a cultura *pop*. O caso de Madonna é simbólico nesse contexto. Ao longo dos anos 1980 a forma como a cantora passou a se apresentar, vestir e agir impactou uma geração de jovens, particularmente mulheres e/ou integrantes da comunidade LGBTQIAP+, que encontravam não apenas em sua produção, mas na caracterização e comportamento.

incorporado ao mercado fonográfico, levando o *Long Play* (LP) a perder apelo comercial ainda naquela década em países como Japão e EUA, viabilizando um novo *boom* comercial das indústrias através do lançamento de coletâneas de fonogramas disponíveis anteriormente. No entanto, o principal impacto na chamada “revolução digital” vivida pela indústria no período se deu pelo barateamento da produção fonográfica, o que acelerou o lançamento de álbuns e o investimento na distribuição dessas produções, fenômeno que impactou na especialização dos gêneros musicais, em especial do *pop* e da *world music*.

Apesar da expansão midiática e da indústria, o principal momento vivido pelo *pop* nos anos 1980 foi seu crescimento comercial, paralelamente impactado pelo videoclipe e o CD, mas também pela definição de uma prática de reconhecimento do gênero como aquele que, dentro de determinadas linhas sonoras e características musicológicas, dependia do consumidor, da interação popular e da repercussão em mídia, o que conveniou a *pop music* como a canção popular-midiática. Para isso, e na ausência de um processo único e/ou elementos estruturantes, é possível perceber um conjunto de práticas semelhantes que se influenciam a partir do desempenho comercial, o que definiria uma sensação de elemento característico do *pop*, mas que na prática era resultante de um reconhecimento de consumidores e das indústrias acerca da produção enquanto inscrita no segmento.

Um dos principais processos de aproximação entre as produções dos anos 1980 da *pop music* foi o uso de sintetizadores (SHUKER, 2016), particularmente o *Yamaha DX7*. Para Lavengood (2019), o *Yamaha DX7* foi central para o desenvolvimento de um reconhecimento de canções *pop* nos anos 1980, dado o seu preço relativamente baixo quando comparado a outros e seu potencial de execução de sons eletrônicos. O fato de ser um sintetizador amplamente adquirido pelas gravadoras levou muitos estúdios a usarem recursos semelhantes, particularmente o *E. Piano 1* para inserir o piano eletrônico nas canções *pop*. Em dado momentoda década, segundo Shuker (2016), 61% dos *singles* circulando na *Billboard* em segmentos como *pop*, *country* e *R&B* possuíam o uso do *Yamaha DX7* e, principalmente, o *E. Piano 1*, mobilização que visava tentar criar coesão a *pop music* e que influenciava outras produções a seguirem o mesmo.

Diversos artistas recorreram a tal estratégia, inclusive a Gloria Estefan and Miami Sound Machine para afirmar que uma produção era ou não *pop*, e o caso de *Let it Loose* não foi diferente, podendo ser identificado inclusive em baladas românticas como *Anything for You* (LAVENGOOD, 2019). O que se percebia, a partir de então, era a existência de um gênero musical, que também era um campo artístico e um segmento das indústrias fonográficas, com elementos característicos como a canção de curta duração, o uso do *piano based*, a relação com a cultura visual, mas que progressivamente era entendido como algo fluido e dependente da relação entre públicos e mídia.

Em outras palavras, uma produção *pop* possuía elementos específicos, principalmente aqueles compartilhados com canções no mesmo segmento, mas esse entendimento não era suficiente para definir a *pop music* pois tal operação dependia, como lembra Frith (2000; 2007), do reconhecimento e da lógica mercadológica, o que justificaria Whitney Houston, George Michael, Gloria Estefan and Miami Sound Machine e Elton John ocuparem as paradas musicais quando suas produções possuíam diferenças significativas. *Let it Loose*, quando elaborado enquanto álbum *pop*, se orientou por esse pensamento e um projeto que dependeria, necessariamente, do reconhecimento de ser uma produção inscrita na *pop music*.

O ÁLBUM *LET IT LOOSE*: ALGUMAS CARACTERÍSTICAS SONORAS

Ao longo de 1986 e 1987, a Gloria Estefan and Miami Sound Machine se viu em um ritmo de trabalho acelerado que envolvia mídia, gravadora e músicos. Além de lidar com uma agenda que demandava a presença do grupo em performances, premiações e entrevistas, a equipe trabalhava nos estúdios de gravação, seguindo orientações explícitas da gravadora e um projeto de se transformar cada vez mais em um grupo *pop*. Uma semana antes do lançamento do disco, o *The Miami Herald*, relatava que o ritmo nos estúdios ainda era intenso, com Emílio Estefan (2010) se envolvendo diariamente em negociações com grupos corporativos domésticos e estrangeiros para atender as demandas.

Naqueles dias, ficava cada vez mais evidente para a banda que adentrar no *mainstream* demandava maior atendimento as exigências do mercado e debates sobre a coesão do grupo. Em livro de memórias publicado posteriormente, Emílio define que esse período foi, particularmente, excitante, pois além de um álbum que viria a lançar quatro *singles* com destaques em paradas musicais, a banda lançou uma turnê mundial com duração prevista para vinte meses (ESTEFAN, 2010). Assim como em casos anteriores, no entanto, houve tensão com algumas composições, em particular a canção *Anything for You*, faixa que quase ficou de fora do álbum pois os produtores não conseguiam chegar a um resultado satisfatório, o que levou Gloria a se envolver em uma disputa interna por acreditar no potencial da composição.

Segundo o produtor “*Essa não foi uma batalha fácil; poucas são. Mas valeu a pena travar. As histórias desses primeiros sucessos são realmente instrutivas, e penso nelas com frequência. Eu tinha que ser persistente, respeitoso, comunicativo e engenhoso para fazer com que os outros vissem o que eu estava vendo*” (ESTEFAN, 2010). A principal razão das disputas estava, pelo que indicam as fontes, no perfil *pop* pretendido e até onde era possível ou não manter certos elementos latinos nas produções. Mas, principalmente, o problema residia na própria indefinição do que seria um álbum *pop* e como, a partir da sonoridade, seria possível promover uma identificação sonora com o gênero. O uso de sintetizadores foi importante, mas como demonstram as falas de Emílio, existiam incertezas e disputas sobre o que poderia ou não ser entendido enquanto tal. Central nesse processo, ainda de acordo com o produtor, foi a necessidade de modificar visualmente Gloria Estefan que, naquele momento, o que foi entendido como positivo pela gravadora, em especial por Tommy Mottola.

Para alguns veículos do período todo o esforço era parte de uma sensação coletiva que o próximo lançamento poderia definir o destino da Gloria Estefan and Miami Sound Machine como um grupo atrativo ao mercado anglófilo e ao *mainstream*. Por parte da gravadora, a *Epic Records* elaborou um lançamento relativamente ousado, com o envio do primeiro *single*, *Rhythm is Gonna Get You*, para mais de seiscentas emissoras de rádio nos Estados Unidos, além de viagens para o México visando participações em programas televisivos. Lançar *Rhythm is Gonna Get You* como primeiro *single* parecia, no momento, um bom encaminhamento tendo em vista que apesar de ser notoriamente uma canção *pop*, ela conservava elementos de percussão que remetiam tanto a *Conga*, inclusive aludindo a ideia de “ritmo contagiante” presente no *single* anterior, quanto aos referências da *Latin Music*. Nesse sentido, era notório que apesar do esforço da gravadora para adentrar de vez no mercado anglófilo e *pop*, existia ainda uma preocupação quanto ao reconhecimento da banda e a perda de uma base sonora, o que teria, em parte, motivado a decisão.

A banda relatava, no período, que a rotina de trabalho era bastante intensa, ultrapassando muitas vezes a marca das dezessete horas. Para Gloria Estefan, as dificuldades na produção do novo disco estava na agenda da banda que alternava o tempo no estúdio e a lista extensa de shows e performances (THE MIAMI HERALD, 1987). Apesar da rotina, das horas passadas nos estúdios da *Criteria* (em Miami) e dos embates com diferentes grupos internos ligados ao projeto, *Let it Loose* foi oficialmente lançado em 2 de junho de 1987, contando com a produção de Emilio Estefan, Lawrence Dermer, Joe Galdo e Rafael Vigil. Entre os primeiros elementos chamativos no fonograma estava a imagem escolhida, que indicava a nova fase da banda.

Como lembra González (2016) e Garcia (2021), a análise de um álbum não deve se deter apenas a seu conteúdo sonoro, mas a sua materialidade, incorporando aspectos como a visualidade, a distribuição das faixas, os formatos disponibilizados, os encartes etc. *Let it Loose* foi o primeiro álbum a colocar Gloria Estefan and Miami Sound Machine como autoria/persona artística. No entanto, mais que afirmar essa nova fase, a capa indicava um projeto que, como afirmava Larry Stessel, passaria a centralizar a cantora como a artista principal. Esse motivo explicaria, por exemplo, a ausência dos demais membros da banda na capa e o fato que, proporcionalmente, o nome da cantora era tão grande quanto o título, sendo o nome do grupo muito menor e em uma fonte em itálico de difícil leitura. Na contracapa do vinil, foi inserida uma fotografia de Gloria Estefan com uma indumentária diferente da capa, mostrando a versatilidade da artista.

As duas fotografias foram mobilizadas como montagem (DIDI-HUBERMAN, 2015) visando construir parte da narrativa do disco. Como elemento central do processo aquisitivo do fonograma, o encarte era a apresentação para um ouvinte talvez não familiarizado com o grupo. Nesse processo, a montagem mencionada evocava duas figuras particularmente diferentes, mas que se encontravam no álbum: na frente, o fã ou comprador se deparava Gloria Estefan com indumentária mais juvenil, com elementos associativos a uma ideia de “latinidade” pelas cores e um adorno nos cabelos; atrás, Gloria aparecia em uma posição mais delicada, menos afirmativa, tentando associar sua imagem as canções românticas e as baladas presentes em *Let it Loose*. As duas fotografias apresentavam os perfis principais do álbum, composto por canções *pop* e as baladas românticas como foi característico, nos anos 1980, para a música *pop* e a *Latin Music* (PARTY, 2008).

Let it Loose contou com dez faixas em sua versão-base. Em sua maioria, as faixas seguiam um perfil *pop*, especialmente suas vertentes *dance* e *synth*, com influências do *soul*, *funk* e da *latin music*. O idioma priorizado foi o inglês, e a relação com as sonoridades latino-americanas e caribenhas no álbum se limitaram a presença de elementos percussivos, fato pouco frequente na trajetória da banda que havia se afirmado no hibridismo sonoro, demonstrando que a projeção que se fazia para o mercado do *mainstream* era cada vez mais próxima da música *pop* global do que da *Latin Pop Music*.

Tematicamente, as canções seguiram o perfil já consolidado do grupo, com destaque às composições sobre o ideal do amor romântico e aos relacionamentos amorosos. No entanto, algumas raras canções abordavam ideias como alegria e singularidade, de forma a converter as sensações de exaltação e efervescência que as canções visavam promover nos temas das composições. Canções como *Rhythm is Gonna Get You* e *Let it Loose* seguiam essa proposta, usando o perfil *dance* como forma de veicular a nova fase da banda e afirmar uma suposta excepcionalidade da produção do grupo, tal qual ocorreu com *Conga*. Apesar das incursões em outros temas, as canções de amor foram a principal aposta para dialogar

com a *pop music* que, nos anos 1980, se colocava cada vez mais como um gênero que possibilitava a identificação por meio de sentimentos comuns do cotidiano, como lembra Frith (2007).⁷

Do ponto de vista sonoro, chama a atenção três perfis particularmente distintos, mas com semelhanças em torno do uso de recursos tecnológicos como sintetizadores e da bateria, considerados característicos da *pop music* nos anos 1980 (SHUKER, 2016; LAVENGOOD, 2019). Um primeiro perfil eram as canções *dance-pop* voltadas às pistas de dança próximas da *disco music*, se colocando como uma versão mais moderna de gênero destinado às boates e danceterias. Nesses casos, como nas canções *1-2-3* e *Rhythm is Gonna Get You*, era sonoramente perceptível tanto o uso dos sintetizadores, mas principalmente a mobilização da bateria em diálogo com elementos de percussão, o que trazia elementos da *latin music* de forma particularmente suavizada, convertida não como um diferencial, mas um recurso específico de distinção sem romper com o perfil *pop*, em uma evidente tentativa de se aproximar da *world music* do período que fomentava esse tipo de operação (FRITH, 2000). Tal processo é, inclusive, lembrado pela cantora como parte de um experimentalismo entre um ponto em comum da percussão latina com as baterias (POP, 2022). Tais poucas ocorrências demonstravam que mesmo com a presença de um som audivelmente reconhecido como parte do repertório da Gloria Estefan and Miami Sound Machine, existia uma preocupação em diminuir esse ponto, de forma a facilitar o *crossover* e consolidar o grupo na audiência anglófila, em especial no mercado estadunidense.

O segundo perfil eram as baladas românticas que somam grande parte das faixas. Segundo Party (2008), o perfil das baladas românticas foi uma característica de artistas que tinham como ponto de partida a cena de Miami ao longo da década de 1980, em uma articulação entre canções com influência latina e o perfil declamatório das baladas, que possibilitava a facilitação do *crossover*. Apesar de destacar esse ponto na produção da Gloria Estefan and Miami Sound Machine, Party parece não se atentar à centralidade de *Let it Loose* no processo, creditando esse entendimento apenas aos álbuns *Primitive Love* (1985) e *Cuts Both Ways* (1989). Assim como álbum anterior e o posterior, o disco de 1987 possuía um conjunto de canções que se enquadravam no gênero *balada*, por vezes considerado como *adult contemporary*, que dialogava com essa estratégia comum em projetos *crossover*, como percebe o pesquisador, mas é preciso entender os motivos que levavam a tal entendimento.

O principal deles, para além da facilidade comercial, era que as baladas românticas, em especial em inglês, ao longo da década de 1980 era característica também da *pop music*. Ao longo da década, dezenas de canções românticas como *Take My Breath Away*, *Alone*, *Total Eclipse of Heart*, *True Colors* e *Endless Love* foram lançadas de forma a estabelecer um perfil em alta nas paradas musicais e a canção romântica declamatória, geralmente voltada a expressar sentimentos com os quais um indivíduo poderia nutrir identificação, como característico da *pop music* (FRITH, 2000).⁸ Esse processo de reconhecimento, inclusive, foi tão presente em *Let it Loose* que, ao selecionar uma única faixa em inglês para tradução e circulação, optou-se por *Anything for You*, balada romântica sobre a disposição de uma pessoa apaixonada pela sua amada, lançada em espanhol como *No Te Olvidaré*.

⁷ Apesar desse ponto, a *latin music* vivia um processo semelhante, como atenta Party (2008), o que permite um ponto de conexão e também de paralelismo entre os dois universos aos quais a cantora passava a operar.

⁸ Tal perfil levou à consolidação de uma das principais características de álbum *pop*, a necessidade de cada disco, por mais dançante e/ou voltado a outros segmentos, precisar necessariamente de uma balada, preferencialmente com vínculo amoroso ou capacidade de mobilização de experiências individuais dos ouvintes.

Quadro 1 – Faixas de *Let it Loose* (1987).

Faixa	Título	Composição	Duração	Gênero	Tema
1	Betcha Say That	Lawrence Dermer, Joe Galdo, Rafael Vigil	4:36	Pop-Balada	Sedução-flerte
2	Let It Loose	Lawrence Dermer, Joe Galdo, Rafael Vigil	2:49	Synth-Pop	Dança
3	Can't Stay Away from You	Gloria M. Estefan	3:56	Pop-Balada	Amor Romântico
4	Give It Up	Gloria M. Estefan, Enrique Garcia, Randall Barlow	2:58	Pop	Amor Romântico
5	Surrender	Lawrence Dermer, Joe Galdo, Rafael Vigil	3:59	Synth-Pop	Amor Romântico
6	Rhythm Is Gonna Get You	Gloria M. Estefan, Enrique Garcia	3:55	Dance-Pop	Dança
7	Love Toy	Lawrence Dermer, Joe Galdo, Rafael Vigil	4:30	Synth-Pop	Sedução-controlê
8	I Want You So Bad	Lawrence Dermer, Joe Galdo, Rafael Vigil	4:17	Pop-Balada	Amor Romântico
9	"1-2-3"	Gloria M. Estefan, Enrique Garcia	3:28	Dance-Pop	Amor Romântico
10	"Anything for You"	Gloria M. Estefan	3:41	Pop-Balada	Amor Romântico

Elaboração: Igor Lemos Moreira.

O último perfil eram as canções *pop* amplas que visavam, particularmente, os circuitos comerciais e transitavam entre gêneros como *rock*. Esse perfil atravessava algumas composições, a exemplo de *Surrender*, mas pode ser particularmente percebido em *Give it Up*, na qual para além do trânsito entre *pop* e o *soft rock* é possível notar a influência da *latin music* nos instrumentos de percussão aliados à bateria. Nesses casos, a principal diferença, quando comparada às demais, é que fosse abordando o amor romântico ou explorando o potencial para as pistas de dança, as canções tinham como foco a circulação em rádios e podem ser consideradas como mais “comerciais” e midiáticas.

Apesar das diferenças entre as composições, é notório que a construção do álbum não foi inovadora e, quando comparada com a discografia do período e a bibliografia existente, demonstra que houve uma preocupação calculada e intencional do álbum se adequar a perfis específicos da *pop music* que possibilitassem o projeto *crossover*. Neste sentido, o álbum seguiu não somente a ideia de ser uma montagem de composições e sonoridades promotora de um discurso musical (MOLINA, 2017), mas

um produto comercial e artístico que tinha um objetivo que demandava estabelecer conexões com o período de produção. Como aponta Garcia (2021) um álbum, para além de um projeto musical e uma produção inscrita em um determinado contexto, é um projeto com intencionalidades definidas. Seria esse ponto que Oliveira (2014) considera como a dimensão de “evidência”, uma vez que a produção depende não apenas das intencionalidades e da concepção, mas do reconhecimento por parte do público e da indústria. Ou seja, para ser considerado um álbum *pop*, era preciso não apenas se orientar por características semelhantes a produções do período e as definições das indústrias fonográficas, mas ser reconhecido enquanto um disco inscrito no segmento da *pop music*, reconhecimento esse que escapava, por vezes, ao controle da gravadora, da banda e da mídia.

O RECONHECIMENTO (OU NÃO) DE *LET IT LOOSE* COMO UM ÁLBUM POP

O investimento na distribuição de *Let it Loose* pode ser identificado em sua difusão global (Figura 1). No início dos anos 1980, quando a Miami Sound Machine ingressou oficialmente no catálogo da CBS *Discos International*, o álbum MSM (1980) foi oficialmente lançado nos Estados Unidos, México e Venezuela. Apenas seis anos depois, no momento de lançamento de *Let it Loose*, a dispersão já era muito maior e, em grande parte, se devia à atuação de um grupo especializado em pesquisa de mercado e tendências que identificava o potencial de consumo das produções de Gloria Estefan and Miami Sound Machine na Europa e na Ásia (BILLBOARD, 1990). A partir deste estudo, foram priorizadas regiões estratégicas para o grupo e com perfil linguístico ou sonoro relativamente próximo e/ou que a banda tivesse certa circulação anterior.

Os locais de lançamento de *Let it Loose* (Figura 1, em amarelo no mapa) indicam um plano interessante para entender qual o projeto *pop* proposto. Enquanto muitos artistas do segmento priorizavam Europa e Ásia, Gloria Estefan and Miami Sound Machine promoveu, paralelamente, a manutenção de um público anteriormente visado e relativamente consolidado: a América Latina. Neste sentido, a ideia de um álbum mais próximo da música *pop* do que um disco de *latin pop music* pode ser percebida muito mais como parte de um discurso-narrativo, pois era igualmente importante manter a base existente para o grupo, do que um projeto totalmente fora do que era feito anteriormente. Esse aspecto já era perceptível na dimensão sonora do disco, mas se estendeu para a distribuição e a mídia, espaço no qual a produção passou a ser alvo de constantes debates e meio pelo qual o disco seria ranqueado em paradas musicais, sendo estas que em última instância definiria tratar-se de um álbum *pop* ou de segmento.

Essa era uma compreensão compartilhada pela gravadora e banda, sendo que uma das principais iniciativas ligadas à mídia, foi a tentativa de promover certa expectativa. Em maio de 1987, por exemplo, a *Billboard* (1993) passou a comentar sobre *Let it Loose* através de uma nota que citava a performance da banda em um clube de Miami para promover e apresentar à mídia o primeiro disco do grupo após o lançamento do *Primitive Love*. Interessada nas lógicas do mercado, a revista afirmou que o investimento da gravadora passava a ficar cada vez mais nítido com o anúncio do álbum acompanhado de uma turnê patrocinada pela *Pepsi*, junto a participação no *American Bandstand* e no *Solid Gold* e a veiculação do single *Rhythm's is Gonna Get You*, além do álbum ser lançado em diferentes formatos. Uma estratégia ressaltada nesse processo foi a ideia de o grupo enviar para as rádios um disco junto ao *Let it Loose*



Figura 1 – Mapa de distribuição de *Let it Loose* (1987)
Elaboração: Igor Lemos Moreira

contando com uma entrevista de Gloria Estefan para ser transmitida junto, de forma a apresentar a artista para uma nova audiência.

Quando *Let it Loose* foi oficialmente lançado, veículos de imprensa especializada em música começaram a publicar críticas sobre o disco e avaliar sobre os impactos do plano de divulgação. A *Billboard*, em junho de 1987, considerou que a produção era uma experimentação *funk* da Flórida e que, apesar do bom desempenho de *Rhythm is Gonna Get You*, primeiro Single do disco, estar alcançando altas posições nas paradas de rádios em Nova York, Illinois e Washington, o destino da produção era incerto. Andy Dean, diretor musical da WPLJ ‘Power 95’, a época chegou a afirmar que *Let it Loose* mostrava uma nova fase da banda, pois “Novo com segurança além dos perigos do segundo ano. O primeiro single do segundo álbum do Machine “definitivamente mostra potencial”, diz Dean. “Isso nos lembra ‘Conga’, e tivemos grande sucesso com seus sucessos no passado” (BILLBOARD, 1987, p. 10, tradução livre).

As projeções das rádios era que o álbum teria certo potencial dada sua semelhança com as produções do período, mas que parte do impulso vinha do fato que o primeiro *single* lembrava *Conga*, que se baseava no hibridismo sonoro entre a *latin music* e a *pop music*. Nesse sentido, o elemento que mais se tentava suavizar, colocado como um diferencial para a banda, se apresentava a certos veículos de comunicação como um diferencial da banda. Em outras palavras, a dimensão da *latin music* reduzida em muitas das faixas para tentar expandir a circulação era, na verdade, uma das principais expectativas de setores das indústrias fonográficas e poderia custar a aderência do álbum no mercado.

Independente dos debates da *Billboard* (1987a) sobre expectativas e realidades, o fato é que o disco conseguiu tração comercial, a exemplo que ainda nos primeiros dias de circulação *Let it Loose* entrou para a *Top Pop Albums* da revista na 93ª posição. A entrada modesta, mas importante, logo foi substituída por posições cada vez mais altas e em menos de seis semanas o disco chegou à 19ª colocação

(BILLBOARD, 1987b). Perceber tal processo é importante pois, apesar de os dados de circulação e consumo não poderem ser avaliados como demonstrativos únicos de um sucesso comercial, os mesmos permitem compreender as formas como sociedades consomem e se relacionam com a produção musical (FERNÁNDEZ, 2018).

Esse crescimento nas paradas musicais permite analisar não apenas que houve um reconhecimento expressivo da produção, mas que existiu uma compreensão que o disco se adequava a princípios da *pop music* e que o grupo vinha conseguindo destaque no segmento, promovendo assim seu *crossover*. Essa operação de reconhecimento, inclusive, levou a *Billboard* (1987b), em 25 de julho de 1987, a publicar uma coluna assinada por Paul Grein sobre o caso, na qual reconhecia o feito do disco, indicava que apesar das dúvidas, os fãs conseguiriam abrir mão das expectativas sobre as produções da cantora e distinguia o desempenho comercial do álbum no segmento *pop*. Ao todo, o álbum teve uma vida comercial de aproximadamente noventa e sete semanas, com a posição mais alta alcançada sendo a sexta, demonstrando o processo de reconhecimento do álbum enquanto uma produção *pop* bem sucedida, pois inclusive nas paradas *latin pop* o desempenho foi registrável, mas menor: 25 semanas, e a 16ª posição como o patamar mais alto alcançado.

Quando comparados os dados da listagem *pop* e da segmentada é possível identificar que, do ponto de vista midiático, existia uma tendência maior pelo reconhecimento de *Let It Loose* como um disco dentro de um perfil e parâmetros musicais *pop*, com os elementos latinos diminuídos, o que só era possível por se aderir a pressupostos e expectativas do mercado para esse nicho e, principalmente, pela redução da “latinidade” das canções a um nível considerado “aceitável” para as indústrias junto a adoção do inglês como língua oficial do disco. Ambos estes fatores, segundo Hernandez (2010) eram parte de uma espécie de regra geral que permitia a um artista Latino ser considerado comercialmente interessante para o *mainstream*. Para a autora, porém, não se tratava de renunciar à dimensão latina da produção, mas reduzi-la até um ponto que não se pudesse mais considerar a produção como segmentada, sendo que tal processo era parte de um discurso racializado e segregacionista orientado por uma visão de mundo capitalista e imperialista.

Apesar do desempenho do álbum nas paradas musicais *pop*, os *singles* do disco não passaram pelo mesmo processo. A principal parada musical da *Billboard* dedicada às canções *pop*, a *Hot 100*, só registrou a entrada de duas faixas – ambas baladas – de *Let it Loose: Can't Stay Away From You* (lançada como *single no final de 1987* e com permanência por vinte e três semanas, chegando a 6ª posição) e *Anything for You* (lançada no início de 1988, também com permanência por 23 semanas e ocupando por duas vezes a primeira posição na listagem). Os demais *singles*, com perfil comercial e dançante como *Betch Say That* e *1-2-3*, seguiam um padrão esperado de uma canção *pop*, mas não parecem ter agradado o suficiente para serem reconhecidas como faixas em potencial pelo público ouvinte do segmento.

Nesse caso, é possível inferir que as canções individuais que mais enquadravam o álbum no segmento *pop* eram as faixas românticas em ritmo lento e tom declamativo. Tal análise, no entanto, se refere, como já explicitado, ao plano da recepção e da significação, o que não pode servir de base para definir a adesão ou não a um gênero musical, mas sim para o seu reconhecimento sonoro (JANOTTI JR., 2020). Um exemplo dessa complexidade se refere a *singles* como *1-2-3* e *Rhythm is Gonna Get You* terem também percursos em paradas musicais importantes do período, como a *Hot Adult Contemporary*

e a *Hot Crossover 30*, fatos que indicam o consumo musical, mas registram que o mesmo não foi o suficiente para adentrar a principal listagem da *Billboard*.

Segundo Napolitano (2015) e Garcia (2021), os estudos sobre distribuição e circulação de canções na perspectiva historiográfica, uma forma de análise de recepção, são particularmente complexos pois além da seletividade das informações disponíveis a própria organização da informação é tendenciosa. Não estar em uma parada musical específica, por exemplo, não significa que uma canção ou álbum não eram ouvidos ou reconhecidos enquanto boas produções comerciais naquele segmento, mas que existia um mercado intenso no qual era preciso se sobressair. No caso da *Billboard*, a “régua” usada para elaborar o ranqueamento das canções não era fixa, mas era preciso superar os índices das produções concorrentes. Para se classificar e ocupar a primeira posição, por exemplo, era preciso ser a canção mais circulada e comentada no segmento.

O desafio de lidar com esse perfil de informação, no entanto, não invalida sua relevância e papel importante. Para além de permitir identificar se houve ou não escutas e onde elas estiveram presentes, a entrada em paradas musicais indica uma relação entre expectativa e projeção demonstrando os projetos elaborados. Na medida que as expectativas são projeções que orientam o tempo vivido e presente, mais que prognósticos e/ou definições imutáveis no tempo (KOSELLECK, 2006), tais dados permitem problematizar em que medida as idealizações para *Let it Loose* se efetivaram ou não, indicando possíveis desafios e lógicas nas indústrias fonográficas. Essa hipótese demonstra a arenosa rede das indústrias fonográficas que, apesar de trabalhar de com tipos-ideais, elementos estabelecidos e controles de mercado, não consegue controlar plenamente a principal dimensão do *mainstream*, o popular-midiático, na medida que para isso é preciso que exista a popularidade só alcançada pelo reconhecimento, engajamento e participação de sujeitos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS – O QUE ESSA ANÁLISE NOS DIZ?

Do ponto de vista historiográfico, um álbum é uma produção artístico-musical aberta que se insere em um contexto específico e que articula visões, narrativas e representações de um tempo vivido que olha, paralelamente ao passado (próximo e distante) e projeto futuros possíveis ao artista (MOREIRA, 2022). Para além de um produto, um disco é uma elaboração coletiva de narrativas cujo

contato com o fonograma/disco permite a experiência de fruição estética da audição, faixa a faixa, destacando cada parte do registro, junto à apreciação da capa e do encarte, na ordenação das informações técnicas e de produção, a exemplo de quem participou, de que forma, identificação e data do registro, gravadora, etc. (OLIVEIRA, 2014, p. 158).

Um disco deve ser entendido como uma produção humana no tempo, com objetivos específicos, cujo processo dialoga com seu contexto e suas possibilidades e, principalmente, uma elaboração cuja análise evidencia um fragmento da história das indústrias fonográficas que fomenta ao historiador e a historiadora não dados específicos ou assertivos, mas problematizações, análises e discussões acerca da história desse segmento. *Let it Loose* (1987) pode ser analisado dentro dessa chave-interpretativa. Lançado na década de 1980, momento em que o *pop* se consolidava e estabelecia parte de suas principais características estruturantes, o álbum foi construído pensando na projeção da Gloria Estefan and Miami Sound Machine nesse segmento, efetivando seu projeto *crossover*.

Para isso, o grupo precisou, como indica a documentação, se adequar a eixos estruturantes e dialogar com produções do período, como o uso do sintetizador *Yamaha DX7*. O tema das canções, o formato e as sonoridades, assim como o uso do inglês e a diminuição de elementos latinos convertidos em pontos “diferenciais” hibridizados às baterias foram parte do processo que, como citado, visava garantir ao álbum reconhecimento enquanto uma produção *pop*, de forma a impactar na visão sobre a banda e a cantora. É desta forma que, por exemplo, *Let it Loose* pode ser entendido enquanto evidência, ou seja, um registro de um período que o historiador deve e pode analisar (HARTOG, 2011), pois não foi uma obra conclusiva ou mesmo adequada a um roteiro estabelecido, mas dependia do diálogo com o contexto e com as produções do período para construir sua legitimidade.

No entanto, o lançamento de um álbum nos circuitos comunicacionais não pode ser totalmente controlado pelas indústrias fonográficas que se auto regulam tanto pelos sistemas midiáticos como, principalmente, pela ação de sujeitos no consumo musical (FERNÁNDEZ, 2018). O desafio para *Let it Loose* era ser reconhecido enquanto um álbum/disco *pop*. Em um primeiro momento, era preciso traçar uma sequência de planejamentos que visassem a dispersão e a comercialização, o que pode ser visto na espacialização da distribuição. Depois dessa etapa, era necessário aguardar que as canções e os *singles*, fossem consumidos e escutados de tal forma que adentrassem nas paradas musicais, que não são absolutas, mas uma métrica significativa de reconhecimento de uma canção enquanto integrante de determinado segmento. Tal preocupação e a disposição do álbum para as baladas explicaria o porquê de as canções românticas terem tanta difusão e investimento de divulgação.

Reconhecer esse processo só é possível quando olhamos para a relação canção-contexto, para além de dados comerciais, midiáticos e informacionais e passamos a inserir a produção fonográfica em um contexto de circulação e consumo. Para além de desempenhos comerciais e elementos sobre o comportamento das indústrias fonográficas voltados à *pop music* que demonstram um campo que se desenvolve na ação, na tentativa e erro, na aproximação e, por vezes, na cópia, em uma espécie de artesanania mascarada por uma auto representação de mercado absoluto que é, ela própria, historicamente construída. Neste sentido, *Let it Loose* não apresenta respostas conclusivas ou hipóteses fechadas, mas serve como estudo interpretativo que fissa a narrativa elaboradora sobre o que é “preciso” para ser um disco ou artista *pop* e desafia o historiador a olhar para uma teia de emaranhados de interpretação complexa.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Christina. Celebrity, ‘Crossover,’ and Cubanidad: Celia Cruz as ‘La Reina de Salsa,’ 1971-2003. *Latin American Music Review*. 28, no. 1 (Spring/Summer 2007): 94-124.
- BAIA, Silvano F (completar o sobrenome para padronizar as citações). *A historiografia da música popular no Brasil: análise crítica dos estudos acadêmicos até o final do século XX*. Uberlândia: Editora da UFU, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2015.
- FENERICK, José Adriano; MARQUIONI, Carlos Eduardo. As revoluções do Álbum Branco: vanguardismo, Nova Esquerda e música pop. *ArtCultura*, v. 17 n. 31, 2016.

- FERNÁNDEZ, Jose Luis. *Plataformas mediáticas: Elementos de análisis y diseño de nuevas experiencias*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Crujía, 2018.
- FRITH, Simon. *On Record: Rock, Pop and the written word*. Abingdon: Routledge, 2000.
- FRITH, Simon. *Taking Popular Music seriously: selected essays*. Abingdon: Routledge, 2007.
- GARCIA, Tania Costa. *Do folclore à militância: a canção latino-americana no século XX*. São Paulo: Letra e Voz, 2021.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Pensando a música a partir da América Latina: problemas e questões*. São Paulo: Letra e Voz, 2016.
- HARTOG, François. *Evidência da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- HERNANDEZ, Deborah Pacini. *Oye como va! Hybridity and Identity in Latino Popular Music*. Philadelphia: Temple University Press, 2010.
- JANOTTI JR., Jeder. *Gêneros Musicais em Ambientações Digitais*. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2020.
- KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru, SP, EDUSC, 2001.
- KORSGAARD, Mathias Bonde. *Music Video After MTV: Audiovisual Studies, New Media, and Popular Music*. Abingdon: Routledge, 2017.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.
- LAVENGOOD, Megan. Whats makes it sound '80s? The Yamaha DX7 Electric Piano Sound. *Journal of Popular Music Studies*, v. 31, n. 3, pp. 73-94, 2019.
- MOLINA, Sergio. *Música de montagem: A composição de música popular no pós-1967*. São Paulo: É Realizações, 2017.
- MOREIRA, Igor Lemos. O álbum como narrativa: tensões biográficas e representações no primeiro disco de Camila Cabello. *Cadernos do Tempo Presente*, v. 13, p. 50-64, 2022.
- MOREIRA, Igor Lemos. Uma canção, dois tempos: cubanidades e brasilidades em Conga (1985) / Samba (2020) de Gloria Estefan. *Semina - Revista dos Pós-Graduandos em História da UPF*, v. 21, p. 60-87, 2022.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. Escutar os mortos com os ouvidos. Dilemas historiográficos: os sons, as escutas e a música. *Topoi (Online): Revista De Historia*, v. 19, p. 109-139, 2018.
- NAPOLITANO, Marcos. *História & música*. 3. ed. rev. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- OLIVEIRA, Márcia Ramos de. O (Lp) Banquete dos Mendigos e a Censura Musical. *Resonancias (Santiago)*, v. 18, p. 155-180, 2014.
- PARTY, Daniel. The Miamization of Latin-American Pop Music. In: CORONA, Ignacio; MADRID, Alejandro (Org.). *Postnational Musical Identities*. Lanham: Lexington Books, 2008.

PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. *ArtCultura* (UFU), Uberlândia-MG, v. 9, n. 9, p. 22-31, 2004.

PÉREZ-FIRMANT, Gustavo. *Life on the Hyphen: The Cuban-American Way*. Texas: University of Texas Press, 2012.

SHUKER, Roy. *Understanding Popular Music Culture*. Abingdon: Routledge, 2016.

SOARES, Thiago. *Videoclipe: o elogio da desarmonia*. Recife: Livro Rápido, 2004.

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

VALENTE, Heloisa de A. Duarte. *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Via Lettera: FAPESP, 2003.

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

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

FONTES

Billboard, 06 de junho de 1987.

Billboard, 20 de junho de 1987a.

Billboard, 25 de julho de 1987b.

Billboard, 25 de julho de 1987c.

Billboard, 21 de abril de 1990.

Billboard, 27 de maio de 1993.

ESTEFAN, Emilio. *The Rhythm of Success: How an Immigrant Produced His Own American Dream*. New York: Celebra, 2010.

POP, Classic. *Gloria Estefan interview: "We stuck to our guns!"*. 2022. Disponível em: <https://www.classicpopmag.com/2022/08/gloria-estefan-interview/>. Acesso em: 15 mar. 2023.

STESSEL, Larry. [idade não informada]: depoimento [nov. 2021]. Entrevistador: O autor. Miami, Flórida (EUA), 19 de novembro de 2021.

The Miami Herald, 24 de maio de 1987.