UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA EDUCAÇÃO – FAED
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

TESE DE DOUTORADO

Uma voz da cubanidade no exílio: Gloria Estefan entre representações e engajamentos

IGOR LEMOS MOREIRA

FLORIANÓPOLIS, 2023

IGOR LEMOS MOREIRA

Uma voz da cubanidade no exílio:
Gloria Estefan entre representações e engajamentos

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História, no Centro de Ciências Humanas e da Educação da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em História.
Orientador: Prof. Dr. Ricardo Santhiago Correa.

Florianópolis, SC
2023

Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da

Biblioteca Setorial do FAED/UDESC,

com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Lemos Moreira, Igor
Uma voz da cubanidade no exílio : Gloria Estefan entre representações e engajamentos / Igor Lemos Moreira. -- 2023.
566 p.

Orientador: Ricardo Santhiago Corrêa
Tese (doutorado) -- Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2023.

1. História do Tempo Presente. 2. Gloria Estefan. 3. Cubanidade e Latinidade. 4. Identificações. 5. Música Pop. I. Corrêa, Ricardo Santhiago. II. Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação, Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

Para Izabel, por tudo.

AGRADECIMENTOS

Agradecer não é apenas um rito de conclusão. É reconhecer que ninguém está excluído de seu meio, que somos sujeitos relacionais e nossas pesquisas são resultados não apenas individual, mas da colaboração, compartilhamento e do apoio de inúmeras pessoas ao longo da nossa trajetória. Foram muitas as pessoas que auxiliaram para que hoje esse trabalho chegue as suas mãos, mas gostaria agradecer a algumas sem as quais nem mesmo essa página existiria.

Em primeiro lugar, como sempre será, a Izabel Cristina Lemos Moreira, minha incentivadora, apoiadora e modelo de força. Se lidar com minhas ansiedades, empolgações e falas intermináveis sobre qualquer assunto já é um desafio complexo, "aturar" isso em meio ao isolamento social pandêmico que se somou a conclusão da tese quando as atividades foram retomadas não deve ter sido fácil, mas você sempre esteve lá. Obrigado pelas escutas, as lembranças de "voltar para a terra", pelo apoio, pelo apoio, cuidado, zelo, carinho, suporte. Por ser essa mãe que lutou e ainda luta muito não apenas pela sua família, mas por aquilo que acredita e defende com afinco. A vida é uma montanha russa, e sabemos o que já passamos, mas fico alegre de ter você como no meu banco nessa jornada.

A Helena Lemos Jorge, "minha pequena", por me desafiar constantemente com sua alegria, inocência e curiosidade que só uma criança tem a explicar o que faço ou estava fazendo. Por convidar o "dindo" a quebrar o ritmo de trabalho para rir, brincar, comer ou mesmo só conversar um pouco. Ao Afonso de Souza Bianch, a pouco na família, mas parece que já está ali a tanto tempo. Obrigado pelas conversas e caronas, pelo incentivo, pela escuta atenciosa, por me ensinar tanto. A Maria Helena Lemos Rateke e Gilberto Rateke por serem essas referências de carinho, afeto e preocupação. Por mesmo nas minhas ausências se lembrarem e me acolherem como se fosse um de seus netos. A Izabela Lemos e Carlos Eduardo Jorge pelo apoio e suporte nos momentos de dificuldade.

Ao longo de nossa trajetória, é comum encontrarmos pessoas que se tornam não apenas colegas e amigas, mas firmam parcerias com as quais sabemos que poderemos contar. A Camila Werling, que chegou no momento que essa tese começou, pelo apoio, a amizade e a delicadeza de pequenos gestos de apoio que eram capazes de mover montanhas (e aguentar ligações longas demais). Ao Carlos Eduardo Pereira Oliveira pela parceria e a prontidão em topar todas as loucuras que levantei ao longo desses quatro anos. Ao André Vinicio Bialeski pelo incentivo, estímulo e as infindáveis conversas sobre a indeterminação dos rumos da vida. Ao Gilvan Gomes por sempre estar ali e saber que essa história foi diferente da projetada, mas ainda sim, seguimos. A Fabiolla Falconi pelas confissões, cafés, desabafos, estímulos, provocações e caronas, mas por hoje me fazer repensar muito sobre a nossa área. Ao Mateus Bernardes que talvez não saiba o quanto foi fundamental para essa pesquisa em sua escuta atenta, crítica e provocativa. Ao Willian Tadeu pelas leituras atenciosas e o auxílio em decodificar alguns aspectos centrais da produção da Gloria. Ao Thiago Pereira e Carina Machado por independente do tempo que vai e o tempo que volta, sempre estarem ali, como se nunca tivéssemos crescido. Ao Evair Borges, amigo querido que estive ali, com humor, alegria e incentivo me incentivando a acreditar nesse trabalho para além da academia.

Ao Programa de Pós-Graduação em História, em especial aos coordenadores durante esse percurso no PPGH-UDESC, Prof. Rogério Rosa Rodrigues e Profa. Mariana Joffily, pela parceria, paciência e colaboração nas comissões, grupos e projetos que desenvolvidos. Ao secretário do PPGH-UDESC que salva a todos(as)(es) e possui uma das maiores paciências que já conhecia, Piter Kerscher! A Silvia Maria Favero Arend, professora querida que além de

ser uma sensivel leitora e interlocutora da minha formação acadêmica, é um modelo de pessoa e profissional que admiro! A Glaucia Assis de Oliveira, pelo constante suporte e incentivo no campo das migrações e deslocamentos humanos, e a Cristiani Bereta que muito contribuiu para a consolidação dessa pesquisa e por me lembrar de "manter os dois pés no chão". Ao departamento de História da UDESC, ao qual me formei e que tenho a honra de conviver pelos corredores e chamar de minha "base". A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pela concessão das bolsas de estudo.

Entre 2021 e 2022 tive a oportunidade da realizar um estágio de pesquisa na *University of Miami* que foi fundamental para a consolidação dessa pesquisa. Gostaria de agradecer a professora Lillian Manzor pela supervisão, assim como as trocas, colaborações e por me incentivar a abandonar meu receio de entrar em contato com Gloria Estefan. Ao *Departament of Modern Languages* e a *Cuban Heritage Collection* pelo acesso à documentação e o auxílio no processo de viagem em meio a pandemia COVID-19. Aos meus colegas da *Musicology Forum* que contribuíram diretamente para a expansão e consolidação dessa pesquisa durante minha estadia na *University of Miami*, em especial a Marysol Quevedo e Gabrielle Cornish. Ainda entre os colegas desse curto percurso no exterior, preciso registrar um agradecimento a Elizabeth Schwall por todo o apoio, incentivo, trocas e projetos criados. Gostaria de deixar registrado também meu agradecimento aquele que foi um dos grandes parceiros dessa experiência, que sempre esteve ali e nunca "largou" minha mão durante nenhum momento, e descobriu os vestígios de Gloria pela cidade junto comigo, Ryan Weide.

Ao Laboratório de Imagem e Som (LIS), ao Núcleo de Estudos sobre Exílio e Migrações (NEEM/UFMG) e ao Centro de Estudos em Música e Mídia pela possibilidade de construir projetos, integrar espaços de colaboração e as diversas ocasiões em que essa pesquisa foi apresentada e debatida, enriquecendo tanto a tese quanto a minha formação como pesquisador. Dentro desses grupos, preciso agradecer especial a Adriane Vidal Costa pela confiança, suporte e lembrança constante ao enviar cada bibliografia, cada mensagem, cada sugestão. A Juniele Râbelo de Almeida que, na reta final desse trabalho, se somou a esse grupo de pesquisadoras fantásticas que me apoiam e trabalham em uma parceria sensível e colaborativa fantástica. A Samantha Viz Quadrat, pela empolgação com a pesquisa e o pronto aceite a participar da banca de defesa..

Meu agradecimento a Márcia Ramos de Oliveira, minha orientadora de mestrado e de diversos projetos. Obrigado por ser aquela mão que se estendeu quando ainda estava dando meus primeiros passos no que hoje tenho segurança de defender como a trajetória de um pesquisador. Desde 2014 até 2020 foram anos e anos de troca, parceria e aprendizado mútuo, os quais sou eternamente grato e levarei para sempre na memória.

Por último agradeço ao Ricardo Santhiago, meu orientador, que era uma referência para mim enquanto pesquisador e hoje tenho a alegria de chamar de amigo e colega. Obrigado por embarcar nessa loucura prontamente, mesmo sem nem saber se seria possível, e pelo suporte, prontidão e coleguismo. Obrigado pelos estímulos, pela leitura, pelos conselhos, o acolhimento e a segurança que você me transmitiu e depositou ao longo de todo o processo. Por me dar confiança em perceber que essa agenda nova de pesquisa ainda tem muito a ser desbravada e que muitos projetos ainda virão.

A vida do homem criativo é conduzida, dirigida e controlada pelo tédio.
Evitar o tédio é um dos nossos propósitos mais importantes.
(Susan Sontag)

A educação é o ponto em que decidimos se amamos o mundo
o bastante para assumirmos a responsabilidade por ele
(Hannah Arendt)

RESUMO

A presente tese analisa a trajetória artística da cantora cubana Gloria Estefan, com ênfase nos engajamentos e representações latinas e cubanas construídas narrativamente ao longo de sua carreira entre 1977 e 2016. O recorte temporal compreende a atuação profissional desde o lançamento do primeiro álbum de sua carreira, *Renacer/Live Again* (1977) como vocalista da banda *Miami Sound Machine*, e o falecimento de Fidel Castro (2016), considerado por Gloria Estefan como um dos grandes representantes da Revolução com o qual se antagonizou e que, com sua morte, simbolizou uma crise nas projeções de futuro da comunidade exilada. Como tese central, defende-se que Gloria Estefan foi uma artista fundamental para a elaboração de representações de latinidades e cubanidades, entendidas como campos de disputas narrativas globalmente, que envolveram dimensões sociais para além das indústrias da cultura, como sua atuação política e social na comunidade exilada. Procura-se demonstrar de que forma sua trajetória associou ou antagonizou projetos em discussão de setores da comunidade cubana exilada com diferentes formas de envolvimento e engajamentos políticos, culturais e sociais que foram fundamentais para sua elaboração artística. Desta forma, a tese se insere no campo da História do Tempo Presente, utilizando a análise de narrativas como base teórica e metodológica. As fontes documentais analisadas constituem um conjunto diverso: fonogramas, álbuns, videoclipes, imprensa, produções publicitárias, entrevistas, livros, audiovisuais, documentários, documentos oficiais, entre outros. A diversidade tipológica das fontes apresentadas justifica-se pela busca neste trabalho de compreender diferentes faces de sua trajetória, tomando como fio condutor sua carreira e não a biografia da artista, demonstrando que seu status artístico foi uma construção relacional e não fruto de uma excepcionalidade pré-estabelecida. Por meio de diferentes vestígios e rastros, é possível identificar ao longo do período analisado construções artísticas de Gloria Estefan intrinsicamente ligada ao engajamento, sendo esse elemento central para a sustentação de suas produções e representações em atos performáticos contínuos em sua carreira.

Palavras-Chave: História do Tempo Presente; Gloria Estefan; Cubanidade e Latinidade; Identificações; Música *Pop*.

ABSTRACT
This doctoral dissertation analyzes the artistic trajectory of Cuban singer Gloria Estefan, with emphasis on the Latin and Cuban engagements and representations narratively constructed throughout her career between 1977 and 2016. The temporal scope encompasses her professional performance since the release of her debut album, Renacer/Live Again (1977), as the lead vocalist of the band Miami Sound Machine, until the death of Fidel Castro (2016). Castro was considered by Gloria Estefan as one of the major representatives of the Revolution with whom she antagonized, and his death symbolized a crisis in the future projections of the exiled community. The central hypothesis argues that Gloria Estefan was a fundamental artist in the elaboration of Latin and Cuban representations, understood as fields of narrative disputes globally, which involved social dimensions beyond the cultural industries, such as her political and social involvement in the exiled community. The thesis seeks to demonstrate how her trajectory associated or antagonized projects under discussion within sectors of the Cuban exiled community with different forms of political, cultural, and social engagements that were crucial for her artistic elaboration. Thus, the thesis fits within the field of Contemporary History, using narrative analysis as its theoretical and methodological basis. The analyzed documentary sources constitute a diverse set: sound recordings, albums, music videos, press materials, advertising productions, interviews, books, audiovisual materials, documentaries, official documents, among others. The typological diversity of the presented sources is justified by the aim of this work to comprehend different aspects of her trajectory, focusing on her career as the guiding thread rather than the artist's biography, demonstrating that her artistic status was a relational construction and not the result of pre-established exceptionalism. Through various traces and traces, it is possible to identify artistic constructions of Gloria Estefan throughout the analyzed period that are intrinsically linked to her engagement, with this element being central to the support of her productions and representations in continuous performative acts in her career.
Keywords: History of the Present Time; Gloria Estefan; Cubanness and Latinoness; Identifications; Pop music.

RESUMEN

La presente tesis analiza la trayectoria artística de la cantante cubana Gloria Estefan, con énfasis en los compromisos y representaciones latinas y cubanas construidas narrativamente a lo largo de su carrera entre 1977 y 2016. El período comprende desde el lanzamiento de su primer álbum, Renacer/Live Again (1977), como vocalista de la banda Miami Sound Machine, hasta la muerte de Fidel Castro (2016), quien Gloria Estefan consideraba uno de los grandes representantes de la Revolución y con quien se antagonizó, y cuya muerte simbolizó una crisis en las proyecciones futuras de la comunidad exiliada. Como hipótesis central, se sostiene que Gloria Estefan fue una artista fundamental en la elaboración de representaciones de latinidades y cubanidades, entendidas como campos de disputas narrativas a nivel global, que involucraron dimensiones sociales más allá de las industrias culturales, como su actuación política y social en la comunidad exiliada. Se busca demostrar cómo su trayectoria se asoció o antagonizó con proyectos en discusión dentro de sectores de la comunidad cubana exiliada, con diferentes formas de compromiso y participación política, cultural y social que fueron fundamentales para su elaboración artística. De esta manera, la tesis se enmarca en el campo de la Historia del Tiempo Presente, utilizando el análisis de narrativas como base teórica y metodológica. Las fuentes documentales analizadas constituyen un conjunto diverso: grabaciones de sonido, álbumes, videoclips, prensa, producciones publicitarias, entrevistas, libros, materiales audiovisuales, documentales, documentos oficiales, entre otros. La diversidad tipológica de las fuentes presentadas se justifica por la búsqueda en este trabajo de comprender diferentes aspectos de su trayectoria, tomando como hilo conductor su carrera y no la biografía de la artista, demostrando que su estatus artístico fue una construcción relacional y no el resultado de una excepcionalidad preestablecida. A través de diferentes vestigios y huellas, es posible identificar a lo largo del período analizado construcciones artísticas de Gloria Estefan intrínsecamente ligadas al compromiso, siendo este elemento central para el sustento de sus producciones y representaciones en actuaciones continuas en su carrera.

Palabras clave: Historia Reciente; Gloria Estefan; cubanidad y latinidad; Identificaciones; Música pop.

LISTA DE GRÁFICOS E TABELAS

Gráficos e Tabelas 1 - Desempenho do álbum Renacer/Live Again na Billboard 88
Gráficos e Tabelas 2 - Desempenho de Dr. Beat como single globalmente 162
Gráficos e Tabelas 3 - Desempenho do single Conga nas paradas da Billboard 193
Gráficos e Tabelas 4 - Desempenho de Cuts Both Ways em paradas musicais da Billboard 238
Gráficos e Tabelas 5 - Singles de Cuts both Ways com entradas semanais nas paradas musicais e posições mais altas alcançadas 239
Gráficos e Tabelas 6 - Listagem dos principais músicos envolvidos nas gravações de Mi Tierra 288
Gráficos e Tabelas 7 - Desempenho do álbum Mi Tierra e Abriendo Puertas na Billboard Latin 50 Albums 311
Gráficos e Tabelas 8 - Singles do álbum Mi Tierra com entradas semanais nas paradas musicais e posições mais altas alcançadas 316
Gráficos e Tabelas 9 - Principais singles de Gloria Estefan entre 1995 e 1998 com entradas semanais nas paradas musicais e posições mais altas alcançadas 349
Gráficos e Tabelas 10 - Principais colaborações de Gloria Estefan nas indústrias fonográficas creditadas em canções (1990-presente) 386
Gráficos e Tabelas 11 - Desempenho dos singles do álbum Alma Caribeña (2000) 448

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Gloria Estefan em fotografias de infância ao seu pai 56
Figura 2 - Mapa da região de Little Havana (Miami), com ênfase em áreas de Lazer (1985) 68
Figura 3 - Capa e contracapa do álbum Renacer/Live Again (1977) 79
Figura 4 - Inauguração do *The Track and Turf Club* 89
Figura 5 - Propaganda do the Track and Turf Club (2) 90
Figura 6 - Cupom de desconto do Hit Parede Music Center 92
Figura 7 - Programação da Hispanic Heritage Week (1977) 97
Figura 8 - Capas das versões do disco Miami Sound Machine (1978) 102
Figura 9 - Capa e contracapa de Imported (1979) 110
Figura 10 - Capa e contracapa do álbum MSM (1980) 127
Figura 11 - Gloria e Emilio Estefan com a placa da Miami Sound Machine Blvd. 148
Figura 12 - Capa do álbum A Toda Maquina (1983). 152
Figura 13 - Capa do álbum A Toda Maquina (1983). 156
Figura 14 - Cena 01 do videoclipe de Conga 184
Figura 15 - Cena 02 do videoclipe da canção Conga 186
Figura 16 - Cena 03 do videoclipe de Conga 188
Figura 17 - Mapa de distribuição de discos-singles de Conga (1985) 191
Figura 18 - Capa do álbum Primitive Love (1985) 198
Figura 19 - Distribuição de lançamentos do álbum Primitive Love 199
Figura 20 - Capa do Let it Loose (1987) 210
Figura 21 - Videoclipe de Rhythm Is Gonna Get You – Cena 01 212
Figura 22 - Videoclipe de Rhythm Is Gonna Get You – Cena 02 213
Figura 23 - Capa do VHS Gloria Estefan and Miami Sound Machine Homecoming 218
Figura 24 - Gloria e Emilio Estefan na primeira edição do Lo Nuestro 234
Figura 25 - Gloria, Emilio e Nayb Estefan com George H. W. Bush 245
Figura 26 - Fã assinando uma faixa de melhoras para Gloria Estefan na WHYI de Miami 252
Figura 27 - Gloria Estefan retornando a Miami após acidente 253
Figura 28 - Gloria Estefan, George H.W. Bush e Fernando Collor de Mello 266
Figura 29 - Capa do disco Mi Tierra (1993) 292
Figura 30 - Cena 01 do videoclipe Mi Tierra (1993) 299
Figura 31 - Cena 02 do videoclipe Mi Tierra (1993) 301
Figura 32 - Drag Queen representando Gloria Estefan no *Billboard Dance Music Summit* 323
Figura 33 - Gloria e Emilio Estefan em Guantánamo 337
Figura 34 - Anúncio do álbum *Abriendo Puertas* (1995) na Billboard 345
Figura 35 - Gloria Estefan, e membros da família Estefan, com Nelson Mandela 362
Figura 36 - Gloria Estefan em coletiva de Imprensa sobre o caso Elián González 382
Figura 37 - Shakira, Gloria e Emilio Estefan em festa de aniversário 404
Figura 38 - Promoção Rádio Cidade e Gloria Estefan no Jornal do Brasil 410
Figura 39 - Gloria Estefan em coletiva de Imprensa sobre as Damas de Blanco 488
Figura 40 - Gloria Estefan junto as Damas de Blanco em 2013 494
Figura 41 - Capa e Contracapa de Miss Little Havana (2011) 500

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: MAIS QUE APENAS UMA CANTORA POP 14

CAPÍTULO I - ARTISTA E EXILADA 45

1.1. Exílio, diáspora e temporalidade: matrizes da identidade artística 49
1.2. Miami Sound Machine: definindo uma sonoridade, construindo um projeto 69
1.3. Ajustando "a máquina", amplificando o som: a profissionalização da banda 94
1.4. A Miami Sound Machine entra para a Discos CBS International 114

CAPÍTULO II – CROSSOVERS 134

2.1. Embaixadores locais em uma gravadora global: se tornar pop sem perder a base 137
2.2. Um ritmo contagiante: o lançamento de Conga e a tentativa do crossover 167
2.3. (re)configurações na carreira e a construção da líder da banda 198
2.4. "Bandas vão, a artista fica": o processo de individualização de Gloria Estefan 217

CAPÍTULO III – ENGAJAMENTOS 254

3.1. Uma nova aurora: A expansão dos engajamentos políticos e sociais 257
3.2. "Mi Tierra" como símbolo entre o anticastrismo e uma cubanidade inventada 283
3.3. Entre epidemias, drag queens, gravidez e uma base militar 320
3.4. A construção de uma, mesmo que relutante, diva 347

CAPÍTULO IV - SOCIALIZAR E LEMBRAR 378

4.1. Circular, Socializar, Gerenciar: A relação com outros artistas 385
4.1.1 Celia Cruz 388
4.1.2. Shakira 400
4.1.3. Artistas Brasileiros 408
4.2. Grammy Latino: um projeto de afirmação latina na indústria fonográfica 420
4.3. O desejo do retorno: marcas do exílio, mobilizações políticas e latinidades 442
4.4. Esperando um futuro ausente: A aposentadoria por vir, uma Cuba que não virá 476

CONSIDERAÇÕES FINAIS: OS DESAFIOS DE INTERPRETAR GLORIA ESTEFAN 526

FONTES 534

REFERÊNCIAS 553

INTRODUÇÃO: MAIS QUE APENAS UMA CANTORA POP

No final de 2021, em um momento marcado por uma das pandemias mais mortíferas dos últimos séculos, recebi a notificação de uma videochamada até então inimaginável. Não por algum tipo de idealização (como um fã, por exemplo) ou achar que ela seria refratária a pesquisas acadêmicas. Meu anseio era fruto de uma característica particular da História do tempo presente: o diálogo com sujeitos vivos. Analisar uma artista reconhecida internacionalmente, mergulhada no *mainstream* da indústria da cultura, que reside em um outro país e que sequer compartilha da mesma nacionalidade parecia inalcançável. Esses anseios estiveram presentes até o momento que entrei na videochamada com Gloria Estefan.

Quando atendi a chamada encontrei uma figura diferente, mesmo que estranhamente familiar. Na tela estava uma cantora que tinha controle sobre a narrativa estruturada de sua vida, com total compreensão sobre seu engajamento político e que frisava os limites que uma pesquisa historiográfica teria. Ao longo de mais de uma hora, Gloria Estefan demonstrou um amadurecimento sobre a falta de domínio que teria sobre o que a academia poderia vir a falar a seu respeito e, em vez de tentar guiar uma eventual análise sobre si, o que ocorreu por vezes, demonstrou o entendimento de que, fosse qual fosse sua conclusão ou hipótese, a visão historiográfica não se sobreporia à sua visão (auto)biográfica. Seria, como ela afirmou, um reconhecimento e, em paralelo, uma reflexão coexistente.

A "primeira vez" que me deparei, como pesquisador, com Gloria Estefan foi em 2017. Naquele momento, desenvolvia meu mestrado sobre a trajetória da cantora cubana Camila Cabello[1]. Em razão da pesquisa, comecei a me interessar pela história da música *pop,* em especial o segmento latino, e passei a mergulhar em álbuns, notícias, canções, videoclipes, documentários e entrevistas de diversos artistas. Na tentativa de historicizar o segmento da *pop music*, que emerge no século XX e se consolida após 1970/80, me aproximei das biografias de Michael Jackson, Aretha Franklin, Madonna, Christina Aguilera, Ricky Martin e Jennifer Lopez. Pelas proximidades entre Camila Cabello e Gloria Estefan, comecei a me interessar e refletir sobre "*La Glo*", como muitas vezes esta última foi chamada pelos veículos midiáticos. Essa curiosidade historiadora logo se transformou em interesse de pesquisa, levando a criação de um projeto de doutorado tematizado por sua trajetória artística.

[1] MOREIRA, Igor Lemos. *Half of my heart is in havana*: Uma análise da trajetória da cantora cubana Camila Cabello (2012-2018). Dissertação (mestrado). Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação, Programa de Pós-graduação em História, Florianópolis, 2019.

Apesar de ter "encontrado"[2] Gloria Estefan por meio de Camila Cabello, os rastros deixados pela artista exilada cubana logo me fizeram perceber que sua presença fora recorrente em minha vida. Canções como *Conga* (1985) e *Hotel Nacional* (2011) integraram trilhas sonoras de filmes, séries e novelas que assisti. Outras, a exemplos de *Mi Tierra* (1993), foram usadas como recursos pedagógicos em aulas do meu período escolar. Como atriz, havia assistido a artista em *Glee*[3] e *One Day At Time*[4] sem me dar conta que se tratava da mesma figura. Conheci artistas empresariados e/ou canções em que atuou como compositora/produtora sem saber do papel que desempenhou, a exemplo dos discos *Whenever, Wherever* (2001), de Shakira, e *Let's Get Loud* (2000), de Jennifer Lopez.

O entendimento sobre esses encontros e a familiaridade com a artista só foi possível por meio de uma imersão em sua trajetória. No decorrer de qualquer pesquisa no campo das trajetórias e/ou biografias, todo pesquisador cria proximidades e afastamentos com o biografado (DOSSE, 2009) e por isso em nosso encontro existia uma estranha familiaridade. Em diferentes momentos foi impossível não ansiar para ver o desempenho de *singles* de Estefan nas paradas musicais. Suas aproximações políticas e discursos engajados nas questões cubanas e latinas, por vezes, causaram estranhamentos e discordâncias. A atuação social e ativismo em pautas ligadas à saúde mundial e aos movimentos LGBT[5] e raciais atraíam um olhar curioso e de identificação. Uma curiosidade historiadora me conduziu a perceber em

---

[2] Em "Lima Barreto: Triste Visionário", Lilia Schwarcz (2017) considera que ao traçar uma biografia/trajetória estamos sempre indo ao encontro de um personagem quando nos deparamos com vestígios e rastros deixados por estes, mesmo que fisicamente e temporalmente pesquisador e sujeito nunca se encontrem.

[3] Série estadunidense produzida por Ryan Murphy, Brad Falchuk e Ian Brennan no canal Fox (2009-2015) que narrava a história de um clube do coral nos EUA. Com uma série de reconhecimentos midiáticos a respeito de sua qualidade, a exemplo de premiações como Globo de Ouro e Emmy Awards, Glee se tornou conhecida em mais de 60 países pelos seus números musicais e, principalmente, por tocar em temas sensíveis e latentes nas escolas e na juventude estadunidense como identidade sexual, racismo, preconceito e as dificuldades geracionais.

[4] Série televisiva estadunidense criada por Gloria Calderon Kellett e Mike Royce e veiculada através da Netflix (2017-2019) e da Pop TV (2020) com inspiração no forma Sitcom, sendo considerada uma recriação de uma versão da série datada de 1975, produzida pela CBS. *One Day At Time* narrava a história de uma família de cubanos exilados em Los Angeles, com ênfase na figura de Penélope Riera Alvarez, uma reservista do exercito estadunidense com Transtorno de Estresse pós-Traumático em razão da Guerra do Afeganistão. Com elenco composto por nomes como Rita Moreno, a série ficou conhecida por trabalhar temas como doenças mentais, migração, homofobia, identidade e racismo na comunidade latina nos EUA, mais particularmente entre integrantes da comunidade exilada cubana e a partir de outros espaços que não Nova York e Miami.

[5] Conforme propõe Quinalha (2022) optamos por utilizar um termo com o qual a comunidade mais se identifica contemporaneamente de forma a incorporar, na medida do possível, a maior parte dos sujeitos, siglas e movimentos possíveis, de forma a não incutir em uma narrativa divisionista e/ou fragmentada. Tal decisão, por exemplo, estará presente quando no capítulo III for a aproximação de Gloria Estefan com a comunidade LGBT no contexto da Epidemia HIV/Aids, de forma a reforçar que apesar da construção discursiva entorno da associação entre a homossexualidade masculina e a transmissão de vírus, esse não foi o único grupo afetado processo que se estendeu a lésbicas, transsexuais, travestis, bissexuais entre outros, inclusive heterossexuais. Tal estratégia, inclusive, tem sido usada por historiadores e pesquisadores em casos semelhantes, a exemplo de Anna Lvovsky (2021) que utiliza o termo "Gay" para se referir a comunidade mas, em seu caso, sua narrativa se volta particularmente a homossexualidade masculina.

suas canções elementos que para alguns ouvidos poderiam soar apenas comerciais ou poéticos, mas que tinha mensagens e posicionamentos extremamente interessantes. Certos estranhamentos me levaram a horas de observação de fotografias e reportagens sobre encontros com figuras públicas, artistas e presidentes estadunidenses.

Apesar da proximidade, resultado ao qual chega qualquer sujeito e pesquisador após os percursos de pesquisa, procurei entender que, além de artista *pop,* Gloria Estefan era/é uma mulher latina e cubana exilada que integrou uma classe econômica e política anticastrista atuante nos movimentos de oposição da Revolução Cubana. Como historiador, elaborei uma pesquisa atravessada pelos modos como (re)conheci a cantora. Esta tese é uma análise sobre a trajetória de Gloria Estefan a partir de um ponto de vista historiográfico, e isso ficará presente nas escolhas e enfoques teórico-metodológicos, assim como no processo de construção das análises que refletem os modos de (re)construção de sua carreira. O problema de pesquisa está atrelado a uma problemática maior, que visa a entender as relações de artistas inseridos na música *pop* com diferentes formas de experiência no tempo presente, e de que maneira suas atuações produzem identificações e representações na contemporaneidade.

A tese defendida é a de que Gloria Estefan foi não apenas fundamental para as construções de representações latinas e cubanas globalmente, mas que seu perfil engajado se estendeu para além do âmbito musical e artístico. Defendo, a partir da análise de diferentes fragmentos de sua trajetória, que tal processo ocorreu pelas indústrias da cultura e na integração de projetos políticos, culturais e sociais nos quais atuou e negociou representações, elaborando narrativas e sentimentos acerca das identidades cubanas e latinas. Como historiador do tempo presente, procuro entender os processos que envolvem as múltiplas temporalidades, e as relações desenvolvidas com essas, que permeiam sua carreira entre 1977 e 2016, por meio de discussões sobre exílio, representações, latinidades, cubanidades, entre outras categorias. O trabalho com fontes variadas e volumosas é resultado dessa curiosidade e do interesse em perceber Gloria Estefan como sujeito de seu tempo, com opiniões e projetos temporalmente situados em contextos sociais, culturais, políticos e econômicos específicos

O recorte temporal proposto adota como balizas dois momentos-chave que marcaram a trajetória da artista: o lançamento de *Renacer/Live Again* (1977) e a morte de Fidel Castro (2016). A escolha destes marcos justifica-se pois o primeiro álbum, lançado ainda no período da *Miami Sound Machine*, banda a qual Gloria Estefan fez parte por mais de uma década, marca o início da inserção da artista do circuito da indústria fonográfica e os primeiros esboços de um associação com sua identificação cubana e latina que se estenderá no decorrer de sua trajetória. Esse período é o menos estudado na trajetória da artista; os poucos estudos a

seu respeito concentram-se majoritariamente na sua fase solo. A morte de Fidel Castro, como marco final, visa demonstrar a perda de força de Gloria Estefan a partir de seu envelhecimento e do afastamento de seu principal opositor retórico e político em Cuba. Contudo, tais recortes são "balizas móveis" (DOSSE, 2012) tendo em vista que, a partir da História do tempo presente, são trabalhadas as múltiplas camadas de temporalidades que perpassam sua trajetória, levando a momentos de recuo ou ultrapassagem.

Cubana, nascida em 1957 na cidade de Havana, Gloria Maria Milagrosa Fajardo García Estefan é filha de um ex-guarda-costas de equipe de Fulgêncio Batista[6] que, por causa da Revolução Cubana (1959), se exilou nos EUA. Com sua família, Gloria fixou-se em Miami (Flórida), onde frequentou o ensino regular e cresceu em meio à comunidade exilada anticastrista. Esses primeiros grupos, compostos principalmente por opositores ao governo revolucionário e/ou de indivíduos envolvidos no governo de Fulgêncio Batista, alimentavam um desejo de retorno a Cuba e deposição do governo revolucionário, tendo protagonizado o Ataque a Baía dos Porcos em 1961 (CHOMSKY, 2015). A comunidade exilada se constituiu, especialmente, pelo ressentimento com a Revolução, se orientando pela nostalgia gerada pelo exílio, e, apesar de heterógena e atravessada pela discordância em certos aspectos, atuou cultural, social e politicamente na construção de cubanidades que se percebiam como autênticas e autorizadas em diferentes espacialidades (BUSTAMANTE, 2021).

José Fajardo, pai de Gloria, participou da investida dos exilados cubanos à praia de Girón, apoiada pela CIA e o governo estadunidense[7], tendo sido preso e expulso de Cuba. Esse processo marcou a experiência de exílio de Gloria, assim como do restante da comunidade que se fixou nos Estados Unidos. A derrota da operação representou, em perspectiva global, a afirmação de uma visão na qual "Cuba passou irrevogavelmente à condição de independente, e todos os que buscassem um futuro alternativo seriam doravante encarados como traidores" (GOTT, 2006. p. 219). Além das projeções políticas internacionais, a vitória cubana provocou uma crise entre exilados em Miami, simbolizando a

[6] Como se demonstrará ao longo desse trabalho, é provável que a principal atuação de José Fajardo tenha sido na segurança de Marta Fernandez Miranda de Batista, esposa de Fulgêncio Batista e Primeira-Dama até 1959.

[7] O apoio do governo estadunidense, como instituição, ainda é tópico bastante debatido na historiografia sobre o movimento. Contudo, existe um consenso entre historiadores/as que o projeto foi autorizado e iniciado ainda na administração do presidente Dwight D. Eisenhower (1953-1961) e que ele não foi interrompido por John F. Kennedy (1961-1963) nos primeiros meses de seu mandato (GOTT, 2006). Segundo Bustamante (2021), o Ataque a Baia dos Porcos foi também um marco, seguido pela operação Mongoose, na construção das identificações exílicas anticastristas, pois, a partir da derrota da investida diferentes grupos sociais nos Estados Unidos passaram a se rediscutir sua posição política no cenário e a intensificar, especialmente, as formas de produção de memórias a respeito da Revolução cubana, tornando-a um campo de disputas central.

impossibilidade de retorno ao país em breve e incentivando a criação de projetos que buscavam retomar uma Cuba imaginária no cotidiano local (PÉREZ JR. 2003).

A incerteza com o futuro, e o desejo de retorno, marca a condição de Gloria Estefan como exilada, sendo as projeções de futuros e passados condicionadas a um presente expandido, dimensões estruturantes de uma cultura do exílio como identifica Said (2003). Sua infância e adolescência foram perpassadas pelo aumento no número de exilados que saíam da ilha com destino aos EUA consolidando uma "ponte" imaginária entre Miami e a Havana (AYERBE, 2004), posteriormente representada nos álbuns *90 Millas* (2007), *Abriendo Puertas* (1995) e *Mi Tierra* (1993). O convívio com a comunidade exilada, que encontrava nas produções artísticas e sociabilidades símbolos de reafirmação das identificações cubanas, a levou a se integrar em uma comunidade imaginada (ANDERSON, 2008) nos EUA. Para Gloria Estefan, a experiência e inserção na comunidade exilada e a proximidade com a música, como dimensão afetiva e estruturante das identificações em contextos de deslocamentos (SARDO, 2010), foram fundamentais para sua construção artística.

Na década de 1970, Gloria se naturalizou nos Estados Unidos[8] e ingressou na *University of Miami*. Na época conheceu Emilio Estefan e o grupo *Miami Latin Boys* em uma história repleta de divergências a depender de quem a enuncia e do contexto no qual é narrada. Esse aspecto demonstra uma tentativa de consolidação de um mito-fundador sobre a banda, que tem como ponto comum (em meio a diferenças narrativas) uma festa de casamento em *Hialeah* na qual Gloria estava presente e se apresentou junto a banda, na época composta apenas por homens[9]. Após a experiência, Gloria foi convidada a integrar o grupo criado por Emilio Estefan, Luis Serrano e Raul Murciano, o que levou a mudança do nome para *Miami Sound Machine.* Tendo em vista que não poderia, por exigência familiar, ir aos shows sozinha por ser mulher, Gloria propôs a contratação de sua prima, Merci Navarro como segunda vocalista, o que foi aceito pela banda mediante algumas exigências.

A entrada de Gloria, com sua prima, marcou a criação de um projeto artístico baseado na ideia de que a *Miami Sound Machine* articularia música *pop* com sonoridades latinas, reafirmando suas identificações cubano-estadunidenses e exaltando uma forma de identidade

[8] Apesar das fontes não precisarem exatamente o ano em que esse processo ocorreu, estimasse que o ano de efetivação da naturalização tenha sido 1974.

[9] As origens desse encontro são bastante contraditórias, afirmando-se em alguns casos que o encontro teria ocorrido no ensaio da festa de casamento, em outros durante a cerimônia e em outros ainda se menciona o conhecimento prévio do grupo por Gloria e uma possível conversa anterior entre ela e Emilio Estefan. Neste trabalho, optou-se por trabalhar com as versões dessa ocasião narradas para a imprensa e por diferentes sujeitos presentes na ocasião, entre eles a própria artista.

latina, que ainda não se compreendida muito bem qual era (HERNANDEZ, 2010). Desta forma, a banda se tornou integrante do movimento artístico cubano-americano da cidade de Miami, popularmente conhecido como *Miami Sound.* Além dos aspectos sonoros e visuais, o grupo adotou o bilinguismo, alternando entre inglês e espanhol, como mecanismo de representação. Representações, compreendidas a partir dos estudos de Jacques Rancière (2018), desenvolveram-se pelas relações entre o visível e o invisível, ou entre o audível e o inaudível, na medida em que muitas vezes eram feitas referências a cubanidade ou a latinidade baseadas em determinados aspectos, instrumentos e elementos.

Iniciando como um grupo local, com apresentações em casamentos e outras ocasiões, a banda rapidamente passou a compor canções originais. Algumas das composições levaram à gravação do primeiro álbum, intitulado *Renacer/Live Again* (1977), pela *Audiofon Records*, uma gravadora local em Miami. Composto por canções nos dois idiomas, o disco foi a primeira grande plataforma de divulgação da *Miami Sound Machine* despontando nas paradas musicais da *Billboard* nas categorias *Pop* (Miami) e *Latin Pop Nacional*[10]. Por ser uma banda "local" e latina, em um período em que a música em língua espanhola enfrentava rejeições na indústria, a entrada em paradas de reconhecimento nacional, em especial na listagem dos discos *pop* mais comercializados, indicava que o grupo, desde seus primeiros lançamentos, foi reconhecido pela mídia como uma banda que estava circulando e sendo bem recebida naquele contexto. Esse reconhecimento emergiu nos anos seguintes, levando à assinatura de contrato com a *Discos CBS International*, em 1980. Enquanto trabalhavam nos primeiros lançamentos, Gloria e Emilio Estefan se envolveram romanticamente, casando-se por volta de 1978. A partir da união, a cantora adotou o nome artístico Gloria Estefan.

A assinatura do contrato com a *Discos CBS International* ocorreu em um contexto de tensões, crises econômicas e embates sociais nos Estados Unidos. Segundo Vicente (2014), as indústrias fonográficas viam-se em uma crise causada pelo cenário mundial[11], assim como por

[10] *Billboard*, 24 de dezembro de 1977.

[11] A década de 1970 foi marcada por uma crise do capitalismo e da hegemonia dos EUA com a queda do produto bruto industrial, aumento da inflação e das taxas de desemprego. Esse momento, segundo Ayerbe (2002), levou ao crescimento dos processos de internacionalização com investimentos no exterior enquanto tentativa de buscar novos mercados. Para Ayerbe (2002, p.152) "no caso dos Estados Unidos, o processo de internacionalização dos bancos, embora crescente a partir da Segunda Guerra Mundial, não acompanha o ritmo de expansão das firmas multinacionais. Para ampliar a rede bancária no exterior e financiar a expansão das empresas além-fronteiras, os grandes bancos dos Estados Unidos se defrontam com restrições impostas pelo governo federal para a saída de divisas do país". Esse processo gerou uma série de iniciativas por parte dos setores privados e de diversas indústrias que buscavam na internacionalização os caminhos para evitar a crise. No momento em que o Miami Sound Machine lançou seu primeiro disco os Estados Unidos viviam um breve momento de recuperação econômica nesse cenário de crise, promovido pelas políticas de Jimmy Carter, que estimularam o consumo interno, mas que logo veio a cair com a fase recessiva iniciada no início da década de 1980.

causa do saturamento do mercado, envelhecimento da população, avanço tecnológico que possibilitou o crescimento da pirataria e da dispersão das formas de consumo e entretenimento, como videogames e videocassetes. Esse contexto, por outro lado, foi perpassado pela ascensão de novos grupos de jovens consumidores em potencial, intensificando o desenvolvimento de inovações nas formas de gravação e composição coletiva de canções iniciado na década de 1960 (MOLINA, 2017), os processos de internacionalização e mundialização da cultura (DIAS, 2009) e a expansão das *majors,* entendidas como grandes grupos de gravadoras que detinham posses sobre outros selos e empreendimentos menores.

Os anos 1980 foram marcados pelo crescimento dos movimentos sociais e de defesa pelos direitos humanos nos EUA, com destaque a questões étnico-raciais, de gênero e sexualidade, assim como de oposição política às ofensivas militares de Ronald Reagan na Nicarágua. Nesse período de crises e tensões da Guerra Fria, ocorreu um aumento da "falta de trabalhadores jovens [que] forçou os Estados Unidos a permitirem aumento da imigração no fim do século XX" (PURDY, 2018, p. 263). A expansão da permissão de entrada de migrantes legais levou à revisão de leis migratórias para facilitar a entrada de cubanos, em especial aqueles voltados a trabalhos não especializados, atualizando legislações como o *Cuban Adjustment Act (1966)* e implementando o *Immigration Reform and Control Act*[12].

A alteração da legislação sobre o exílio cubano reforçou a utilização de instrumentos legais como mecanismos políticos de pressão e ataque a Cuba, levando a uma série de conflitos diplomáticos e movimentos migratórios. Para Duany (2011), as legislações e resoluções são parte de um problema sistêmico no posicionamento dos Estados Unidos sobre a "questão cubana", tendo em vista que a criação de leis elaboraram formas de divisão social

[12] As legislações migratórias e de exílio foram utilizadas, desde a Revolução cubana, como mecanismos políticos de pressão e ataque ao governo socialista em Cuba. No decorrer das relações entre Cuba e Estados Unidos desde 1959, percebe-se que as criações e/ou alterações destes instrumentos legais estiveram relacionadas a momentos em que a migração e o deslocamento de cubanos para os Estados Unidos era visto como uma possível forma de pressionar Cuba a acabar com o governo revolucionário. Tais medidas geraram grandes êxodos/diásporas que podem ser organizados em torno de gerações e/ou fases sendo que essa constituição de grupos de acordo com os momentos de exílio influenciou diretamente a constituição das identidades e identificações cubanas nos Estados Unidos. No decorrer deste trabalho, será percebido que na região do estado da Florida a comunidade cubana exilada era bastante heterogênea, sendo o recorte do momento em que se exilaram (referente ao contexto em que deixaram a ilha) fundamental para construir traços e lugares de fala nas relações políticas dos grupos anticastristas. Em especial, será marcante as divergências entre cubanos que deixaram a ilha logo após a Revolução, vista como uma "primeira geração", aqueles que chegam após a abertura do Porto de Mariel nos anos 1980 que possuíam uma outra experiência revolucionária pois viveram parte de suas vidas efetivamente sob o regime socialista cubano. Outros grupos bastante ativos e significativos serão aqueles que chegaram nos Estados Unidos sem autorização do governo cubano através de balsas e outras embarcações improvisadas. Pensar essa relação e a constituição de diferentes grupos será fundamental para analisar e perceber o lugar social, político e cultural de Gloria Estefan em meio a essa comunidade heterogênea e marcada pelos distintos processos de exílio.

entre os migrantes latino-americanos considerados indocumentados, com justificativas que atravessam o âmbito político e econômico, ao facilitar e/ou acelerar a emissão de vistos permanentes. Tais mecanismos, constantemente atualizados, expandiram e formalizaram a situação de milhares de exilados, e influenciaram na discussão sobre o exílio, alimentando a imagem dos Estados Unidos como um país supostamente mais receptivo, levando ao aumento no número de deslocados cubanos no país (SCHOULTZ, 1998; CHOMSKY, 2015).

Segundo Gott (2006), nesse período as tensões se acentuaram em torno do exílio cubano nos Estados Unidos após a abertura do Porto de Mariel em 1980, que levou a mais de 130.000 cubanos a deixarem o país em direção ao vizinho. O movimento de Mariel e seus desdobramentos se estendeu ao longo de toda a década de 1980, em especial dada a falta de preparo do governo para lidar com a chegada em massa de exilados cubanos e as dificuldades de parte da comunidade cubana já fixada em Miami em se reconhecer como integrante de um mesmo grupo social dos recém-chegados. Para Bustamante (2021) esse processo levou a uma crise generalizada na comunidade exilada nos Estados Unidos e figura como uma espécie de "cicatriz" que seria mais fácil de ser maquiada ou escondida, ou seja, ignorada, do que debatida pois representou, em dado momento, a fragilidade do discurso estadunidense, tendo em vista o tratamento empreendido aos *marielitos,* e a dificuldade de convívio entre diferentes gerações com experiências particularmente distintas com a Revolução.

É possível, desta forma, considerar que a década de 1980 inaugurou uma nova fase das ondas de deslocamentos cubanos, que impactou não somente no número de exilados, mas nas relações que a comunidade cubana de Miami vinha construindo, tendo em vista a chegada de diversos sujeitos marginalizados (DUANY, 2011). O aumento das populações latinas, hispânicas e migrantes, acompanhado pelas novas ondas dos movimentos de liberdade sexual, de defesa dos direitos civis e de contracultura influenciaram e foram percebidos pelas indústrias da cultura como dimensões em potencial para investimento (GARCÍA CANCLINI, 2008; PEREZ Jr., 2008; MORALES, 2019). Nesse momento, a música *pop,* e a *Latin Music* caracterizada por canções dançantes e/ou baladas de fácil circulação e inseridas no *mainstream* (SOARES, 2015) foi percebida como um nicho de mercado em especial.

A observação dos mercados considerados "latinos" como potencial para as indústrias da cultura não foi exclusiva deste momento, sendo fundamental perceber a historicidade da entrada de artistas oriundos da América Latina no mercado estadunidense e global (GONZÁLEZ, 2016). No início do século XX iniciativas semelhantes foram empreendidas e articuladas aos projetos imperialistas estadunidenses como formas de expansão de mercado, intervenção cultural e construção de fluxos econômicos. Em especial, o contexto das políticas

de Boa Vizinhança e o *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* dirigido por Nelson Rockfeller, foi marcado pelo lançamento de artistas latinos no mercado global a partir das indústrias localizadas nos Estados Unidos. Figuras como Carmen Miranda, Xavier Cugat e Carlos Gardel tornaram-se populares e construíram-se como representantes de latinidades atravessadas por interesses comerciais voltados à América Latina (KERBER, 2014).

A decisão de olhar para artistas e mercados definidos como "latinos", a partir da década de 1980, sendo estes limitados por uma visão externa destes segmentos, não foi inédita. Esse foi um movimento cíclico das indústrias. As singularidades residem nos sujeitos e no contexto, em especial nas negociações, nos suportes, segmentos e intencionalidades. Nos anos 1980, o potencial das sonoridades latinas já era reconhecido pelas gravadoras e selos devido a experiências como as já mencionadas, apesar de muitas ainda serem resistentes à circulação de canções em línguas que não fossem o inglês. Segundo González (2016), nesse cenário os gêneros popularizados no início do século XX, como a música popular e/ou instrumental não atenderiam as demandas geracionais e novas configurações sociais, sendo a *world music* e a música *pop* percebidas como segmentos que talvez atendessem.

Apesar de, em alguns casos, se relacionarem e dialogarem (como ocorre em diversos momentos da trajetória de Gloria Estefan), música *pop* e música popular não podem ser percebidas como sinônimos. A música popular está associada a movimentos de cultura popular e/ou tradicional, enquanto a música *pop,* que emergiu nos anos 1960 e 1970, é definida por seu caráter popular-midiático e comercial (FRITH; STRAW; STREET, 2001; MIDDLETON, 2006)[13]. Tais canções *pop* são majoritariamente "de curta e média duração, de estrutura versos-pontes, bem como do emprego comum de refrãos e estruturas melódicas em consonância com um certo senso sonoro pré-estabelecido" (SOARES, 2015, p. 24). Além disso, a música *pop* insere-se nas indústrias da cultura, em especial em suas relações de consumo e processos midiáticos, assim como nos interesses do capitalismo global, o que não

[13] Segundo Soares (2015), um dos maiores desafios metodológicos da pesquisa em música *pop* na academia brasileira refere-se à dificuldade em determinar tal gênero musical a partir da separação entre Música Popular e Música Pop, tendo em vista que o primeiro termo nos Estados Unidos seria mais aplicável aos gêneros tradicionais e/ou ligados à cultura popular, enquanto a *Pop Music* constitui-se pela relação midiática e comercial. Desta forma, como destaca Middleton (2006), a Música *Pop* pode ser pensada como um termo amplo e plural que delimita um espectro diverso de canções que tem como eixo estrutural elementos como as faixas de curta duração, sua relação comercial e midiática, o uso da música eletrônica e a fluidez que marca, inclusive, o perfil contraditório da canção. Para Frith, Straw, Street (2001), a canção *pop* pode ser pensada justamente como um gênero que integra todos estes elementos em torno da dimensão performática, não podendo ser pré-determinado um perfil único tendo em vista o conjunto diverso que é criado pelas indústrias da cultura que elaboram nichos específicos dentro do próprio conceito de *pop,* contribuindo não somente para sua expansão e esvaziamento, mas para uma estratégia comercial de amplificação da circulação.

impede ou anula as camadas de subjetividade e/ou engajamentos associados, assim como suas produções de representações ou a própria prática artística.

Permeando a cultura contemporânea, a *pop music* tem despertado interesses e, ao mesmo tempo, um discurso refratário a sua análise acadêmica, pois, como aponta Sanneh (2023, p. 15), "a música pop, em sua definição mais abrangente, tem uma inclinação para a irreverência e, mesmo assim, é comum que ela seja debatida em tons reverenciais, como se fosse produto de uma sucessão de gênios carismáticos". Nesta tese, pretendo escapar a essa armadilha polarizada, compreendendo que o termo *pop music* designa um campo artístico[14], que ganhou força quando figuras como Aretha Franklin, Tina Turner, Nina Simone, Elvis Presley e Diana Ross galgaram projeção ao lançarem canções curtas, gravadas em estúdio sob o formato de música de montagem[15]. Todavia, foi apenas nos anos 1980, particularmente sob impacto da *Disco* e da *Dance Music,* que a canção *pop* começou a se consolidar, influenciada pelo avanço dos meios de comunicação, em especial a criação de dispositivos de audição individual e de equipamentos para gravação multicanal. Neste momento, artistas como Cher e Elton John emergiram, firmando a relação entre performance e música dançante que se tornou frequente no gênero, em especial pelo uso do *Piano Based* e o perfil *disco*. Contudo, a

[14] A conceito de campo artístico neste trabalho partirá especialmente do entendimento de García Canclini (2015; 2016) e de Pierre Bourdieu (1996), para os quais o mesmo pode ser entendido enquanto um conjunto de relações de produção, consumo, circulação e interação de bens simbólicos voltados a estabelecer sistemas voltados a esfera artística. Em outras palavras, como afirma Bourdieu, o campo artístico pode ser compreendido como o local no qual a arte é significada enquanto expressão artística, ou seja, enquanto uma produção fruto de relações humanas, temporais e materiais. No entanto tal conceitualização de Bourdieu carece de atualizações e, principalmente, de adaptações para se referir ao universo musical, tanto por não dar a devida visibilidade e potencialidade ao papel do "artista" enquanto indivíduo autônomo, como também por ter sido elaborada sem considerar as particularidades da indústria fonográfica. Neste sentido, será fundamental o diálogo com as pesquisas de García Canclini (2015; 2021) para o qual o campo deve levar em conta também a dimensão do artista enquanto sujeito criativo não linear e estruturado, procurando desta forma reconhecer que tanto os sujeitos quanto "os fatos estéticos não se esgotam em tomadas de posição dos artistas e em estratégias de distinção dos compradores e dos públicos" (GARCÍA CANCLINI, 2016, p. 57). Para compreender a música *pop* enquanto campo artístico, assim como o lugar de Gloria Estefan nessa esfera, será fundamental entender não apenas o contexto e os modos pelos quais esta se constituiu socialmente, mas também as razões, os acidentes e as intempéries existentes as quais perpassam o campo, demonstrando que o entendimento sobre este se dá através do "momento no qual se detêm as explicações mediante condicionamentos históricos e industrialização das imagens: para avançar devemos nos confrontar com o trabalho enigmático que por ora continuamos chamando de arte [e música]". (GARCÍA CANCLINI, 2016, p. 59). Adentrar em um e/ou constituir um campo artístico não é apenas exercer um ofício codificado, cumprir requisitos fixados, concordar com todas as regras estabelecidas, ou pertencer a um mesmo espaço social, mas sim ser um sujeito que atua sob essa rede de relações que envolve outros sujeitos, contextos, produção setores e instâncias de regulação.

[15] A música de montagem emerge na virada dos anos 1960 para 1970 com a ascensão do uso de computadores e tecnologias como meios de composição. Segundo Sérgio Molina (2017), o avanço da informática abriu uma série de novas oportunidades e prática composicionais na indústria fonográfica ao permitir a criação de fonogramas sem o uso de instrumentos e/ou a incorporação de outros que seriam de difícil acesso caso tivessem que ser gravados em estúdio. A partir desse cenário populariza-se o uso do *sample* como recurso de composição, ou seja, o uso de faixas de áudio pré-gravadas em estúdio ou utilizadas em outros fonogramas na criação de canções.

consolidação efetiva do segmento se dá apenas com a criação da cultura de videoclipes e do *dance pop* sob influência dos clubes, da cultura juvenil e da criação de canais televisivos voltados à circulação musical, como a MTV, em 1981 (SOARES, 2015; O'BRIEN, 2002).

Ao longo dos anos 1970 e 1980 artistas como Madonna, Michael Jackson e Whitney Houston passaram a figurar entre os principais nomes de uma geração da *pop music*. Tais artistas começaram a estabelecer performances baseadas "em diferentes mídias - singles no rádio, vídeos na televisão, entrevistas e fotos em revistas, escândalos nos tabloides."[16] (FRITH; STRAW; STREET, 2001, p. 210). Gloria Estefan, e a *Miami Sound Machine*, integraram esse grupo massivamente produzido, comercializado e promovido, sendo que

> o alcance internacional e a dimensão de sucesso desses artistas valeu-se [sic] 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).

É possível perceber um ou mais vínculos de "identificações" existentes entre diferentes públicos, em especial aqueles mais jovens, com esses grupos de artistas, a exemplo de Madonna que desde o início de sua carreira, mobilizou questões ligadas a sexualidades e feminismos como plataforma artística. A partir de então se tornava visível que entre as características da *pop music* estava a profunda relação com os ouvintes, os fãs que poderiam se dedicar a um único artista ou ao segmento. Segundo Simon Frith (2007) esse vinculação é um dos pilares que define a noção de popular-midiático, pois, para além da produção fonográfica, a *pop music* depende diretamente da participação ativa de indivíduos que não apenas escutam, mas interagem, incorporam, atuam e colaboram na construção do circuito. Tal acepção, como lembra García Canclini (2015, p. 260), compreende que "'popular' é o que se vende maciçamente, o que agrada a multidões. A rigor, não interessa ao mercado e à mídia o popular e sim a popularidade". Parte dessa operação decorre justamente dos processos de identificação, na qual, sujeitos encontram um ponto de reconhecimento nos artistas, passando a incorporar suas produções enquanto componente de suas construções identitárias.

Para Gloria Estefan e *Miami Sound Machine*, a questão latina, fruto de um processo de hibridismo cultural entre experiências estadunidenses e referenciais latino-americanos com

[16] Ao longo deste trabalho, as citações literais de obras e fontes impressas em língua estrangeira foram traduzidas para a língua portuguesa, para melhor composição da narrativa apresentada. Os textos originais podem ser consultados nas respectivas páginas da bibliografia indicada ao final desse trabalho e/ou na consulta a documentação. As exceções a essa padronização serão as letras de canções, títulos/nomes, e excertos de fontes que o idioma empregado seja convertido em parte do discurso enunciado.

especial atenção a composição em inglês e espanhol foi o foco da *Discos CBS International*. Tal interesse levou a banda a assinar um contrato que visava o segmento de música "internacional", com foco inicial nas composições em língua espanhola (COBO; ESTEFAN, 2008). Por esse motivo, entre 1980 e 1983 a *Miami Sound Machine* lançou três discos majoritariamente em espanhol, sendo a única exceção registrada no álbum *MSM (1980),* considerado como o primeiro álbum do grupo na gravadora.

O foco na associação da banda a "sonoridades" e "identidades" latinas, dentro de um setor que já convivia com a música latino-americana desde a consolidação das indústrias da cultura (GARCÍA CANCLINI, 2008), correspondeu à resistência da gravadora em permitir lançamentos da banda em inglês. Apesar disso, houve algumas tentativas, que culminaram no lançamento da faixa *Conga* (1985)*,* que globalizou a banda. O êxito (não antevisto pela CBS) foi seguido de uma série de mudanças no grupo, que passou a trabalhar com Larry Stessel, empresário responsável por elaborar parte do perfil artístico de figuras como Michael Jackson e Celine Dion, e com a ascensão de Gloria Estefan como imagem e líder da banda, fato consolidado em 1987 na alteração do nome para *Gloria Estefan & Miami Sound Machine.*

Para uma jovem exilada cubana que não tinha pretensões iniciais de se profissionalizar na música, a entrada para uma grande gravadora e sua progressiva conversão em uma "diva" da música *pop* foi um processo que hoje Gloria Estefan tem dimensão, mas não costuma hipervalorizar. Em nosso único encontro, Gloria[17] tentou afirmar que sua carreira foi fruto de um "trabalho intenso" e de momentos do acaso, onde o resultado comercial era importante, mas não predominante. As vendagens ao longo dos anos 1980, seu momento de maior expansão na *pop music,* eram tratados como secundários, o que certamente era parte de uma construção autobiográfica enviesada (ARFUCH, 2010), mas que demonstrava uma noção acerca do seu lugar na indústria da cultura. Hoje, Gloria parece olhar para esse contexto como fundamental, mas também como o momento em que mais foi preciso negociar e ganhar capital social dentro da gravadora para, nos anos seguintes, conseguir impor mais suas vontades, desejos e pretensões (inclusive de retomada a *Latin Music*).

Um exemplo desse processo, como reconheceu Larry Stessel em depoimento a essa pesquisa, foi durante a gravação de um videoclipe no qual se pretendia que a cantora beijasse um ator, o que foi não somente negado, mas demandou uma ampla negociação com a produção, pois, segundo se afirmou na época, o único homem que ela havia beijado na vida

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

era seu esposo[18]. Esse caso, e a forma como Gloria parece se recordar dos anos 1980, ilustram parte do que foi aquela década: o momento de maior ascensão mundialmente, marcando seu crescimento como artista global. Nesse período, dezenas de seus *singles* ocuparam as paradas musicais, sendo acompanhados pela expansão da distribuição geográfica de seus lançamentos, a realização de turnês mundiais e a gravação de aproximadamente nove álbuns (entre 1980 e 1989). Sua produção passou a alternar com mais frequência idiomas e gêneros com trânsitos entre o popular e o *pop*, além da diversificação das funções dentro da indústria, com sua consolidação não somente como cantora, mas compositora, empresária, produtora musical, arranjadora, empresária, entre outras funções.

A década seguinte iniciou com uma profunda ruptura em sua vida: um acidente com o ônibus de sua turnê que quase a deixou com sequelas que a impossibilitariam de retornar aos palcos devido ao fraturamento de parte de sua coluna, o que a levou a precisar implantar hastes metálicas[19]. Passado o momento de tensão, que levou a uma série de confabulações a respeito da continuidade ou não de sua carreira, a cantora iniciou sua fase solo, na qual começou a lançar álbuns que destacavam mais suas identificações cubanas, com ênfase na cultura do exílio, a exemplo de *Mi Tierra* (1993), *Abriendo Puertas* (1995) e *90 Millas* (2007). O crescimento de sua carreira acompanhou a reaproximação das discussões sobre Cuba e a política estadunidense. A partir do momento em que cresceu internacionalmente, Gloria Estefan passou a frequentar espaços centrais da política dos EUA, desde jantares e festas na Casa Branca até estabelecendo proximidade com presidentes, a exemplo de George Bush, Bill Clinton e Barack Obama. O vínculo levou-a a momentos importantes da história política estadunidense, a exemplo de assembleias da ONU nas quais discursou em nome do país, além de ser considerada pelo governo como uma interlocutora em momentos-chave, como as disputas entorno do caso Elián González (2000).

Além disso, a constante relação com Miami, apesar da globalização de sua figura, a levou a ser presença recorrente na política da cidade, inclusive na proposição de leis[20]. Como se perceberá no decorrer da tese, o engajamento de Gloria Estefan configura-se como forma de personalidade que atravessa sua trajetória artística. Tal engajamento, expresso também em suas produções, "de caráter mais amplo e difuso, define-se a partir do empenho do artista em

[18] STESSEL, Larry. [idade não informada]: depoimento [nov. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 19 de novembro de 2021.
[19] *The New York Times,* 21 de março de 1990.
[20] *The New York Times*, 14 de abril de 2000.

prol de uma causa ampla, coletiva e ancorada em 'imperativo moral e ético' que acaba desembocando na política, mas não parte dela" (NAPOLITANO, 2011, p. 29).

Com uma trajetória marcada por diferentes processos históricos e atravessada por temporalidades que remontam a diferentes contextos, é intrigante que Gloria Estefan ainda seja um tema pouco frequente na acadêmica, apesar que diversos estudiosos sobre Cuba tem uma opinião a respeito da cantora quando provocados. A própria cantora considera esse um ponto curioso e, em nosso encontro, destacou que não esperaria que sua carreira pudesse ser transformada em tema de tese ou dissertação, apesar de ter ciência de alguns estudos que haviam sido publicados e que, em algum momento, a analisavam[21]. Como alguém cujo a carreira não apenas está consolidada, mas cujo a "autoridade" parece estar atualmente mais vinculada ao fato de ser de uma geração anterior do que a ser uma artista com grandes *hits*, Gloria reconhece que nem sempre é muito visada por acadêmicos, inclusive considerando esse interesse como algo que não deveria ser uma preocupação. Durante nossa conversa, a cantora chegou a mencionar que a alguns anos recebeu uma biografia escrita por um fã que a pediu para ler e autorizar a publicação, mas que havia deixado de lado especialmente por ter muito mais do que 500 páginas. Sua justificativa, a época, fora mais ou menos a seguinte - "eu não tenho tempo para isso e já sei sobre o que vivi. Quem sabe em algum momento eu leia. Inclusive, estão me pressionando para escrever minhas memórias, mas ainda não considero ser o momento certo"[22].

Mesmo que reduzida, a produção acadêmica sobre Gloria Estefan existe e se caracteriza, majoritariamente, por estudos que a comparam a figuras das indústrias da cultura ligadas à música *pop*, como Madonna, Célia Cruz e Cindy Lauper. Apesar das possibilidades de análise e estudo de sua trajetória, percebe-se um perfil predominante de usos das produções da cantora como estudos de caso em discussões mais gerais sobre as identificações latinas nos EUA e/ou na música *pop*. Obras referenciais no estudo da história da música *pop* como *She Bop II - The Definitive History of Women in Rock, Pop and Soul* (O'BRIEN, 2002), e sobre a música latina, a exemplo de *Oye como va! Hybridity and Identity in Latino Popular Music* (HERNANDEZ, 2010), são alguns estudos que destinam poucas páginas a Estefan.

Hibridismo em Gloria Estefan também é citado por Néstor García Canclini (2015), que destaca o papel dela na construção das identidades hibridas de latino-americanos ao redor

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

do mundo, com a alternância entre inglês e espanhol como reafirmação de uma identificação cubano-estadunidense. As discussões sobre hibridismos também perpassam as análises de Massimiliano Carta (2017), que propõe perceber na música *pop* a presença de sincretismos religiosos, sendo a cantora destacada a partir de *Santo, Santo* (1995), junto ao grupo de pagode brasileiro *Só Pra Contrariar*. A representação da cantora como emblema de processos de identificações é trabalhada no estudo de Poey (2014) sobre a participação das mulheres cubanas na popularização da salsa, que dedica parte de sua análise a cantora, em perspectiva comparativa e com foco em aspectos musicológicos de suas produções cancionais.

Os estudos citados partem de uma interpretação comum segundo a qual Gloria Estefan teria sido fundamental para a popularização da *Latin Music* nos Estados Unidos e globalmente. Contudo, essa hipótese encontra-se, por vezes, apresentada de forma generalista. Tais abordagens confluem para a construção de uma narrativa pública sobre a cantora, destacando apenas seus êxitos e reforçando uma excepcionalidade e "genialidade", criando uma ilusão biográfica de linearidade e progresso de uma carreira em ascensão (BOURDIEU, 1996). Percebe-se uma reprodução naturalizada e acrítica de sua história profissional, que não leva em conta contradições, tensões e contextos.

Esta tese opera com a noção de trajetória pois visa "percorrer os caminhos traçados pelos indivíduos a partir das relações que eles construíram em distintos espaços e tempos" (AVELAR, 2018. p. 131). Enquanto a "biografia" centra-se no sujeito, em grande medida entendendo-o como singular e/ou excepcional e buscando apropriar-se de sua vida dotando-a de inteligibilidade e sentido (DOSSE, 2009), a "trajetória" compreende o indivíduo do ponto de vista relacional. Para Bourdieu (1996), ambas as propostas correm riscos semelhantes e são intrinsecamente complementares; contudo, escritas propriamente biográficas são dotadas de uma intencionalidade geralmente totalizante, progressiva e linear que constrói uma representação do sujeito mascarada pela "ilusão biográfica". A investigação de trajetória trabalha com as múltiplas relações estabelecidas entre sujeito, produção e contexto, tomando o indivíduo como possibilidade de compreender quadros e problemáticas maiores de análise. Analisar a trajetória artística de Gloria Estefan permite compreender as relações que a cantora estabeleceu com indivíduos, indústrias, grupos, projetos, temporalidades, contextos e narrativas. A possibilidade de colocar em questão Gloria Estefan, como sujeito de estudo, está em perceber as teias, ações e tensões que possibilitaram que ela construísse essa trajetória. É o processo e não o seu *status* consolidado que a configura como aspecto central desta tese.

As produções de Gloria Estefan, assim como sua trajetória e engajamento, são aspectos fundamentais para pensar qual(is) identidade(s) era(m) projetada(s) pela indústria

fonográfica em diferentes momentos do século XX, entendendo-a(s) também como nicho(s) de mercado. Elas também expressam imaginários e formas de representar/significar não apenas a América Latina, mas o Caribe e Cuba pela visão dos Estados Unidos e o mercado global de música. Neste sentido, as produções da cantora não visavam a criação de uma identidade unificada de América Latina, mas a elaboração de identidades-narrativas que possibilitaram a formação de espaços culturais latinos ou "latinidades" (GARCÍA CANCLINI, 2018; 2015).

Ao longo dessa pesquisa, foram mapeadas documentações presentes em arquivos nos Estados Unidos, em Cuba (mais precisamente na região de Guantánamo), no Brasil, Argentina, México, Espanha, entre outros. Apesar de tal esforço de localização global da documentação, a predominância dessa documentação se inscreve naquelas em circulação nos EUA, mas que se referem a processos que transitam entre o local, nacional e o global. A espacialidade, assim como a temporalidade, será compreendida como processo conectado e entrecruzado (GRUZINSKI, 2003; TURIN, 2019; KOSELLECK, 2014), problematizado a partir da trajetória da artista e das discussões vinculadas.

A partir do leque de questões, e por meio do estudo de produções artísticas, mídia e outros documentos, esta tese defende que Gloria Estefan foi central na construção de representações latinas e cubanas nas indústrias da cultura e que, como cantora, integrou/elaborou, junto a outros artistas cubanos no exílio, projetos culturais visando a construção de identidades e identificações em meio a exclusão e ao banimento. Discutir as identidades cubanas e latinas, neste sentido, envolve pensar que estas "não fornecem um conjunto de traços que possam ser apontados como a essência de uma etnia ou de uma nação, e sim uma série de operações de seleção de elementos de diferentes épocas articulados pelos grupos hegemônicos numa narração que lhes dá coerência, dramaticidade e eloquência" (GARCÍA CANCLINI, 2018, p. 106).

Compreendendo que as identidades são construções narradas (GARCÍA CANCLINI, 2010), defendo que a dimensão do engajamento (nos mais variados formatos e acepções da palavra) foi fundamental para as construções de identificações[23], que intercalavam nação,

[23] De acordo com Stuart Hall (2006), identidades dependem constantemente de jogos/processos de identificações por meio dos quais se expressão as identidades culturais. Neste sentido, a identificação para Hall depende justamente de um processo de compreensão de um indivíduo sobre si mesmo, sobre o outro e outro o meio social no qual de insere, de forma a promover uma mudança constante da identidade que se dá pela semelhança e diferença. Desta forma, mais que falar em identidades, é preciso, segundo o teórico, falar em identificação "e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é 'preenchida' a partir de nosso exterior, pelas formas

comunidade e pertencimento, elaborando sentimentos de cubanidade (GUERRA, 2007; ORTIZ, 1983; 2014) que projetaram narrativas pessoais, coletivas e nacionais sobre Cuba, as Américas e as temporalidades atravessadoras do presente em que viveram. Tais construções são representações que articularam a cantora com seu contexto vivido, as indústrias da cultura e os países de referência, sendo o engajamento um componente central, não limitado a uma representação estereotipada, mas sim um processo de negociação, ação e diálogo.

Foi fundamental para a construção da carreira de Gloria Estefan a elaboração de um projeto estruturante, o que denominarei como *sistema de musicalidade.* Tal categoria, inspirada nos "circuitos de comunicação" de Darnton (2010; 2014), faz referência à construção de mecanismos, narrativas e sonoridades que, no decorrer de uma trajetória, elaboram representações destes artistas a partir de suas identidades-narrativas e dos usos da temporalidade. Ao construir um *sistema de musicalidade*, um artista ou grupo juntamente as indústrias da cultura, mídias e público, elabora características que perduram ao longo de sua trajetória, assim como evocam usos de temporalidades que extrapolam o tempo do vivido. Um *sistema de musicalidade* caracteriza um regime no qual artistas constroem um ou mais projetos artísticos como estratégia de pertencimento no mercado, no contexto em que se inserem e pelo qual visam perpetuar-se perpetrar na memória.

Retomando Hall (2003, p. 278-279), considero que "muitas das dificuldades reais (teóricas e empíricas) só serão confrontadas quando começarmos a examinar mais de perto a cultura popular em um período que começa a se parecer com o nosso, que apresenta os mesmos tipos de problemas interpretativos, e que é informado pelas mesmas atitudes que temos em relação às questões contemporâneas". Tal perspectiva defende a compreensão de artistas *pop* como figuras perpassadas por dimensões para além dos vínculos comerciais, a exemplo de seus engajamentos políticos e culturais, sendo essa multiplicidade e caráter relacional parte da constituição e manutenção dos artistas nas indústrias.

---

através das quais nós imaginamos ser vistos por outros". (HALL, 2006, p. 39). Quando aplicada ao plano nacional ou étnico, por exemplo, esse processo envolve não apenas operações de estabelecer o "outro", mas de produção de jogos de negociação, de símbolos e, principalmente, de estruturas de poder cultural que reforcem o "reconhecer" e a transitoriedade da identidade, mas que fixe paralelamente pilares de organização, unidade e proximidade. Em obra publicada post-mortem, Stuart Hall (2019) aperfeiçoa a noção de identificação, aproximando-a não apenas do reconhecimento, mas das formas de posicionamento do sujeito frente a algo e sua capacidade de se fazer ser percebido. Nas palavras do autor, "Falo do processo de identificação – de ocupar posições de identidade – em vez de da identidade como uma essência fixa, porque a identificação em esse sentido nunca está completo, está sempre em processo. Por isso mesmo, os referidos processos de identificação Eles estão sempre presos, enquanto eles são reformados, na mudança dos marcadores de diferença, bem como na nosso investimento subjetivo nos posicionamentos no que somos desafiados" (HALL, 2019, p. 112).

No decorrer da trajetória de Gloria Estefan, foi muitas vezes articulou as representações acerca das identidades latinas de forma conectada aos debates acerca da identidade cubana, tendo em vista que em diversos casos suas produções referiam-se a Cuba, mas foram significadas pelas mídias e indústrias da cultura como algo "latino". Essa questão atravessa, inclusive, as diferentes narrativas que por um tempo diferenciaram Latinos e Hispânicos ao identificar a própria cantora. Neste sentido, retoma-se a noção de latinidade como algo não natural, mas uma produção política de construção de uma identidade que parte da construção de um outro que é não apenas visto como subalterno, mas também colonial e relacionalmente diferente, quando não inferior (MIGNOLO, 2007).

Como destaca O'Gorman (1992), a construção das latinidades é intrínseca à invenção do discurso sobre a América Latina, primeiramente como território a ser invadido/conquistado e, na ocasião das independências, como territórios a se dialogar e buscar proximidades, como no caso francês. Compreender as latinidades significa entendê-las não como fenômenos fechados, ou identidades fixas, mas processos que envolvem relações e jogos de poder na construção de projetos culturais, políticos, sociais e econômicos, marcados especialmente pela interface entre as identidades latino-americanas e as identificações com o imaginário estadunidense. O trabalho com o conceito de "latino/latinidade", a partir desta leitura articuladora dos processos transnacionais entre América Latina e EUA, considera que ao mobilizar essa categoria não estamos "falando da totalidade dos povos identificados como tal, mas, ao contrário, dos projetos políticos e das condutas éticas que emergem e assumem histórias de opressão e parte da ferida colonial" (MIGNOLO, 2007, p. 141).

Tendo em vista as tentativas de construir identificações latinas na trajetória de Gloria Estefan, a noção de cubanidade é central para o debate sobre as representações e identidades. A cubanidade é a maneira pela qual indivíduos em diferentes localidades e temporalidades manifestam pertencimentos e reafirmam suas identificações com Cuba. Como destaca Guerra (2007) e Bustamante (2021), tais identificações são formas representação ligadas a imaginários sobre o país e ao sentimento de nação no qual se pautam diferentes projetos políticos, sociais e cultural. Como identidade, a cubanidade não é "apenas uma narrativa ritualizada, a repetição monótona pretendida pelos fundamentalismos. Ao se tornar um relato que reconstruímos incessantemente, que reconstruímos com os outros, a identidade torna-se também uma coprodução" (GARCÍA CANCLINI, 2010, p. 137).

Fernando Ortiz (2014), observa que a cubanidade é um modo de ser, uma construção de culturas e identidades cubanas que não dependem de cidadania, território ou etnia. Segundo o autor, "para a cubanidade completa, não basta ter em Cuba a terra natal, a nação, a

vida e a conduta. É preciso também ter consciência. A cubanidade plena não consiste apenas em ser cubano por causa de algum dos acidentes ambientais que cercaram a personalidade individual e forjaram suas condições" (ORTIZ, 2014, p. 459-460). No entanto, a hipótese de Fernando Ortiz incorre em um processo de essencialização acerca da identidade nacional cubana, mesmo que sua intenção inicial seja justamente o contrário. Conforme aponta Rafael Rojas (2008), a discussão elaborada pelo autor parte, principalmente, de seu afastamento da discursividade eugenista, principal pilar da produção de Ortiz por um período, e envolve perceber a narrativa acerca da identidade cubana como um espaço transversal, com fronteiras permeáveis e cujo a cultura depende de relações híbridas.

Neste sentido, a ideia de cubanidade depende diretamente de uma análise acerca da identidade nacional não enquanto construção fixa e/ou a partir do Estado-Nação, mas por meio dos intensos fluxos culturais que cruzam as fronteiras da ilha tendo em vista a diáspora cubana, sendo resultado de um jogo constante de reconhecimento e distanciamento com o outro. Tais construções de identificações tem como um dos pilares justamente a produção de memórias, tanto de exilados e/ou opositores como de apoiadores da Revolução, que "não é mais que um discurso de identidade de um sujeito histórico que deseja afirmar-se em seu presente através de seu passado" (ROJAS, 2006, p. 384). Ao mobilizar a categoria "cubanidade" procurarei reforçar o papel central das produções de narrativas, tendo em vista que é por meio destas que a identidade se expressa, e trabalharei com as formas pelas quais foram elaboradas não apenas representações sobre Cuba, mas as identificações e reafirmações de um pertencimento a uma nação imaginada a partir do laço emocional (SARDO, 2010).

Ao discutir cubanidades e latinidades é fundamental compreender os processos pelos quais tais representações são elaboradas – sendo estas entendidas como um conjunto de narrativas pelas quais se constroem objetos a partir de imaginários e relações entre o visível e o invisível. Segundo Ranciére (2012, p. 124), "a representação é um desdobramento ordenado de significações, uma relação regulada entre o que compreendemos o antecipamos e o que advém de surpresa". Como prática, a representação é elaborada narrativamente por meio de discursos e depende necessariamente de significações, sejam estas de indivíduos, grupos e/ou suportes. No caso de Gloria Estefan esse processo ocorreu a partir de diferentes espaços, contextos e sujeitos como mídias, críticos musicais, o governo estadunidense, seus fãs e a própria cantora. Tais representações podem ser compreendidas como manifestações e "práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição" (CHARTIER, 1990, p. 11). Deste modo, o representado eram narrativas que estruturavam passados, presentes e

futuros em processos de construção dos próprios objetos a qual esta se refere por meio de elementos referenciais (RICOEUR, 1994).

Segundo Hall (2003; 2006), a categoria de representações está intrinsecamente ligada as identificações, ou seja processos nos quais sujeitos buscam criar compreensões sobre si por meio de sistemas simbólicos, pois quando ocorre a significação do que se representa é produzida uma leitura acerca do que se faz presente na narrativa, promovendo a constante redefinição da identidade do indivíduo. Para Hall, as identidades são fluidas, não-estáticas e relacionais, pois em sua trajetória o sujeito estabelece identificações, ou seja, relações entre aquilo que se vê, apresenta e significa.

Neste debate, é importante dimensionar "que estas não têm consistência fora das construções históricas em que foram inventadas e dos processos em que se decompõem ou se esgotam" (GARCÍA CANCLINI, 2018, p. 106). No entanto, tais representações não se encontram excluídas da dimensão territorial e temporal, pois "a definição e redefinição das relações espaço-temporais dentro dos diferentes sistemas discursivos de representação têm efeitos profundos sobre como as identidades são narradas e compreendidas. Todas as identidades estão localizadas em um espaço e tempo simbólicos" (HALL, 2019, p. 98). Essa é uma das questões desta tese, na medida em que se percebem esforços em construir não apenas representações, mas identidades cubanas e latinas a partir do exílio e da trajetória de Gloria Estefan. Tais projetos eram campos de disputas como é possível notar nas produções artísticas e nos diferentes engajamentos que se alternaram entre diferentes contextos, projetos e relações dentro das indústrias da cultura[24].

Ao analisar a trajetória artística de Gloria Estefan sob a perspectiva da História do tempo presente, enfatizo as relações temporais, permanências, rupturas, múltiplas camadas de cotemporalidades e usos do passado em sua carreira, assim como os processos de representação e construções narrativas de sua própria identificação cubana[25]. Para Rousso (2016, p. 17), "o historiador do tempo presente faz 'como se' ele pudesse agarrar na sua

[24] Longe de ser homogêneo e linear este processo ocorreu em meio a situações contraditórias e de negociação constante entre diferentes grupos, indústrias e esferas políticas nos quais a artista atuou como mediadora e negociadora (CERTEAU, 2008). Nestes momentos de agência e engajamento, a artista foi por vezes contrária a narrativas e em outras favorável, demonstrando seu lugar social como sujeito histórico aberto ao contraditório, dimensão possível de ser percebida apenas em sua trajetória (AVELAR, 2018).

[25] Como um campo de análise aberto, a História do tempo presente, inicialmente influenciada no Brasil pelas perspectivas francesas, não possui um recorte temporal específico, dependendo principalmente de "balizas moveis" que auxiliam no entendimento sobre o tempo vivido (DOSSE, 2012). Neste sentido, o historiador do tempo presente procura compreender as rupturas e permanências a partir da contemporaneidade que é em si mesma relativa e socialmente construída (ROUSSO, 2016), levando em conta que os próprios tempos históricos se operam na tensão entre espaços de experiência e horizontes de expectativas (KOSELLECK, 2006).

marcha o tempo que passa, dar uma pausa na imagem para observar a passagem entre o presente e o passado, desacelerar o afastamento e o esquecimento que espreitam toda experiência humana.”. Transitando por pilares como memória, esquecimento, acontecimento, demandas sociais e testemunhos, os historiadores do tempo presente possuem um leque ampliado de fontes na medida em que o acesso é facilitado pelos recursos tecnológicos e pela própria proximidade temporal (CHARTIER, 2006). Entre alguns temas, focos e abordagens estão as linguagens e expressões artísticas, as culturas de massas, a mídia e as indústrias da cultura. As linguagens, nessa perspectiva, constituem símbolos e representações produzidas no tempo vivido que relacionam passado, presente e futuro (HUYSSEN, 2014), sendo “o significado de um símbolo cultural [...] atribuído em parte pelo campo social ao qual está incorporado, pelas práticas às quais se articula e é chamado a ressoar” (HALL, 2003, p. 285).

Discutir as indústrias da cultura, seus agentes/integrantes, as produções artísticas e os artistas constituintes desses campos são possibilidades de “questionar a evidência massiva de seu contemporâneo: o que é todo o contrário de perder o fôlego correndo atrás da atualidade ou ceder à moda” (HARTOG, 2017, p. 37). Essa percepção destaca a relação com o tempo como dimensão fundamental das experiências e representações, sendo as temporalidades que constituem o presente o campo do historiador. O tempo vivido, ou a contemporaneidade de fenômenos não contemporâneos, é compreendido “como uma cotemporalidade, isto é, como uma ‘concordância de tempos múltiplos’, marcada por uma ‘multiplicidade não resolvida’” (TURIN, 2019, p. 11).

O “presente” de Gloria Estefan, dentro dessa hipótese, é atravessado por sua experiência exílica. A experiência do exílio perpassa a trajetória de Gloria Estefan, sendo fundamental para compreender seus posicionamentos políticos, pessoais e artísticos visando não apenas reforçar constantemente o *status* de exilada, mas reafirmar politicamente e socialmente essa condição como identificação pessoal e coletiva. Ao se colocar como cantora exilada integrante da comunidade cubana anticastrista, Gloria Estefan buscou durante sua carreira reconstruir um laço com Cuba a partir do afastamento territorial e de reagrupamentos de memórias e histórias sobre a ilha no principal país a se posicionar contrário ao governo revolucionário. Como sentimento estruturante da condição de exilada, o que Said (2011) entende como cultura do exílio, encontra-se na carreira de Gloria produções nostálgicas que reforçam uma representação saudosista de um tempo em ruínas que não pode mais ser alcançado para além das memórias coletivas. Dentro desse processo, a “nostalgia [como] um sentimento de perda e deslocamento, [...] é também uma fascinação com a própria fantasia. O

amor nostálgico só pode sobreviver em um relacionamento à distância" (BOYM, 2017, p. 153).

Historiadores do tempo presente têm considerado o estudo dos exílios nos séculos XX e XXI como um dos principais pilares para a análise sobre a contemporaneidade e as múltiplas camadas de temporalidade que permeiam o presente (SZNAJDER; RONIGER, 2009; BURKE, 2017). Apesar de se considerar que "o exílio, os deslocamentos ou migrações forçadas são tão antigos quanto a própria humanidade" (YANKELEVICH, 2011, p. 13), a diversificação e expansão das práticas de banimento têm despertado o interesse de pesquisadores pela contemporaneidade. Movimentos crescentes de refúgio, exílio, banimento e expatriação têm possibilitado reflexões sobre as tensões que envolvem nações, nacionalismos, cidadanias e identificações em tempos de globalização marcados não somente pelas contradições de nossa contemporaneidade, mas também pelas diferentes camadas de temporalidades e experiências que cruzam o tempo vivido (KOSELLECK, 2014).

O exílio é uma experiência que altera profundamente as identificações dos indivíduos, assim como reconfigura suas relações com as temporalidades. Resultado de uma ruptura, suas principais marcas são a descontinuidade com o tempo vivido, os passados aos quais o sujeito se ligava e a nação a qual integrava (SZNAJDER; RONIGER, 2009). A expulsão forçada do território, seja por forças políticas ou posicionamentos contrários ao sistema, leva o exilado a viver em uma condição marcada pela não-integração com a terra em que se fixa pós-banimento e o impedimento de retorno ao território natal. Said (2003) considera o exílio como um estado eterno de descontinuidade e de necessidade constante por reconstituir as trajetórias e projetos de vida rompidos pelo trauma do banimento.

Tais mobilizações e representações a respeito do exílio se intensificaram no trabalho de Estefan a partir dos anos 1990, tornando-se características dentro de um processo de produção de memórias instrumentais e propositalmente guiadas (RICOEUR, 2008) acerca das identidades cubanas com vistas a produzir uma narrativa pública sobre a experiência do exílio. As produções da cantora visaram e possibilitaram a manutenção das identificações de exilados cubanos e migrantes latinos nos EUA que se viam entre seu passado (marcado pela experiência de trânsitos, em diversos casos traumáticos), o presente (que se impõe incerto) e o futuro ampliado (que projetava a possibilidade de retorno) (RONIGER, 2011; DUANY, 2011). Em paralelo, os processos de elaboração e narração de memórias estiveram associados a configurações identitárias, sendo preciso pensar quais identidades cubanas se pretendia representar, e as significações das temporalidades pela artista e seu contexto de circulação.

Essa problemática é relevante, entre outras razões, porque as comunidades cubanas exiladas em Miami constituem grupos sociais que invocam *status* de autenticidade do "ser cubano", representando a si mesmas como capazes de construir uma Cuba essencializada e "tradicional" (CHOMSKY, 2019). Essa questão constitui uma das principais dimensões e narrativas da produção e da trajetória de Gloria Estefan. Contudo, enquanto a existência desta narrativa é usada desde a década de 1960 como forma de legitimidade e projetos de futuros, marcados por um horizonte de expectativas (KOSELLECK, 2006), ela era perpassada por desejos de construção de uma "outra Cuba" dentro de solo estadunidense a partir das comunidades exiladas em Miami. Essa relação constitui uma das principais questões na carreira artística de Estefan, presente no decorrer desta tese[26].

O exílio de Gloria Estefan, quando articulado a sua produção, tem fomentado desde a década de 1990 um conjunto de novas ressignificações acerca da experiência revolucionária dentro de quadro maior dos impactos da Revolução no restante do continente (BUSTAMANTE, 2021; DUANY, 2011). Apesar de seus discursos remontarem a contextos anteriores, foram as menções a Revolução Cubana e ao governo que potencializam o sistema de musicalidade de Gloria Estefan. A produção da cantora possibilita, realizar debates que envolvem diferentes visões e narrativas sobre o Cuba e cubanidades tanto dentro do país, como em perspectiva global, com destaque as representações estadunidenses e entre as comunidades latinas fixadas nos EUA[27]. Neste sentido, a Revolução, e seus desdobramentos,

[26] É possível considerar que a temporalidade de Gloria Estefan, assim como de suas produções, como exilada é marcada por uma hipertrofiação do presente. Cunhado por François Hartog (2013), o conceito de presentismo define a forma como as sociedades ocidentais contemporâneas relacionam-se com a supervalorização do presente nas relações temporais, uma forma de onipresença do vivido nas formas pelas quais se experiência o tempo. A hipótese do historiador francês é defendida através dos Regimes de Historicidade, ferramenta heurística construída pelo autor a partir das leituras de Marshall Sahlins, para se referir a um modo de perceber como determinados grupos e/ou sociedades relacionam-se com as dimensões de passado, presente e futuro. No presentismo as dimensões de passado e futuro encontram-se mais diluídas, na medida em que o passado é percebido como fragmentado, traumático e/ou distante demais dos sujeitos enquanto o futuro está em aberto e as projeções de horizontes de expectativas (KOSELLECK, 2006) são, muitas vezes, negativas.

[27] Louis A. Pérez Jr (2008) considera que as narrativas sobre Cuba foram centrais para a construção da narrativa imperialista estadunidense desde o século XIX, tendo iniciado com a participação na Guerra Hispano-americana (1898). Segundo o historiador, Cuba é não apenas uma metáfora para pensar os projetos imperialistas dos Estados Unidos a partir de então, mas uma presença recorrente na história política do país, a ponto de ser impossível excluir a participação cubana na constituição de um imaginário sobre os EUA. Nas palavras do autor, "nos EUA, a experiência com Cuba teve um impacto definidor sobre o sentido de propósito com que os americanos projetariam seu poder no exterior: para ser mais específico, que Cuba contribuiu para moldar o determinante normativo pelo qual os americanos fixavam suas rendas e definiam seu propósito no mundo" (PÉREZ Jr., 2008, p. 2).

foi encarada ao longo de toda a carreira de Gloria Estefan como uma espécie de ruptura temporal, uma forma de catástrofe[28] recente que redesenhou o continente americano.

Gloria Estefan é uma figura pública que teve grande parte de sua vida profissional registrada em mídia e/ou suas próprias produções. Neste sentido, seria de se esperar que uma investigação a respeito de sua trajetória não apresentasse dificuldades quanto a existência de documentos. Mas justamente, quando passei a me enveredar por esse amplo conjunto documental, que inicialmente envolvia registros de imprensa e produções artística, foi que percebi os pontos cegos existentes me levando a entender que para seguir com a pesquisa, eu precisaria ir além. O fazer biográfico ou a produção de uma analise de trajetória é uma operação complexa, que demanda não apenas de um amplo debate teórico-metodológico, mas a habilidade de percorrer rastros dispersos, em diferentes espaços e suportes, de forma a conectar e aproximar os fios que tecem a vida do indivíduo. Como lembra Lira Neto (2022), o trabalho do historiador que se dedica a explorar um individuo, ou do biografo, é em suma o de investigação, mas que demanda um olhar antropológico e um espirito arqueológico para não apenas analisar os vestígios de uma sujeito, mas principalmente localizar essas marcas.

Na tentativa de ampliar o leque possível de análises e seguir os rastros de Gloria Estefan, escapando a narrativas que possivelmente poderiam vir a uniformizar uma carreira que é contraditória e múltipla, foi preciso construir um *corpus documental* que representasse essas múltiplas facetas de Gloria Estefan. O conjunto documental analisado nesta pesquisa foi constituído por fontes cancionais, visuais, textuais e orais em suportes como discos, videoclipes, jornais impressos e revistas, entrevistas para veículos de comunicação, *performances*, fotografias, documentos do governo estadunidense e da ONU, documentação institucional, entre outros. No cruzamento da diversidade de documentos que têm como fio condutor a vida profissional de Gloria Estefan, é possível analisar os diferentes engajamentos, as temporalidades mobilizadas e as representações. Para sistematização do conjunto documental, junto à metodologia aplicada, optou-se por dividir o *corpus* em três grupos distintos de acordo com seu viés narrativo. Além destes conjuntos, serão mobilizadas sempre que necessário entrevistas produzidas com a metodologia da história oral, que neste trabalho

[28] Segundo Rousso (2016, p. 28), a emergência das últimas catástrofes inaugura novas contemporaneidades sendo que "remontar o tempo presente à última catástrofe em data é também uma definição estrutural: desde sempre, certas catástrofes escandiram o tempo histórico, mas apenas de uma situação conjuntural nosso regime de historicidade se define em grande parte pela dificuldade de superar a lembrança das grandes catástrofes recentes, de reatar, portanto, com a certa continuidade histórica de maior duração."

são instrumentalizadas como forma de contextualização e/ou apuração de lacunas temporais e não necessariamente como objeto de análise sobre a memória produzida por tais indivíduos.

Um primeiro grupo consiste na produção musical e audiovisual da cantora: canções, videoclipes, performances gravadas, álbuns em diferentes suportes físicos ou digitais. Tais produções encontram-se disponíveis em plataformas digitais, serviços de *streaming* e em arquivos institucionais e o pessoal do autor. A análise é guiada pela perspectiva da história cultural em diálogo com a musicologia e a etnomusicologia, compreendendo que tais produções não estão excluídas de seu contexto de produção e circulação, sendo central a busca por estabelecer as relações entre texto-contexto (NAPOLITANO, 2015).

O foco é "mapear as camadas de sentido embutidas numa obra musical, bem como suas formas de inserção na sociedade e na história" (NAPOTALINO, 2015, p. 77-78). Nesta compreensão, não são apenas os elementos estéticos e/ou poéticos que demandam atenção e análise, pois o mundo artístico não está fora do tempo e das múltiplas camadas temporais. A relação estabelecida com contextos, sujeitos e temporalidades são indissociáveis, sendo necessária uma leitura articulada dos processos artísticos que influenciam as maneiras como determinada produção lê o mundo e é interpretada, assim como as interações com o contexto que configuram a canção como bem de consumo e elemento sociocultural (GARCIA, 2021).

Ao destacar-se esse processo, a canção passa a ser entendida como uma produção relacional que envolve diferentes sujeitos. O intérprete, centro dessa análise, inscreve-se na lógica das indústrias fonográficas, dependendo de suportes físicos e imateriais que envolvem diferentes indivíduos na dimensão da escuta e sensibilidade, mobilizando massas e grupos sociais e, principalmente, interagindo e alterando o contexto no qual se insere (MORAES, 2018). É importante, nesta chave-interpretativa, afirmar o entendimento de que toda reprodução e/ou reinterpretação da canção a inscreve novamente no presente, presentificando seus sentidos e ressignificando sua narrativa aos ouvidos do tempo vivido. A partir da noção de canção-processo (GONZÁLEZ, 2016), analiso a multiplicidade de elementos que constituem a produção cancional de Gloria Estefan, atentando não somente para sua constituição verbal e musical, mas para sua circularidade, a inserção espaço-temporal e a multiplicidade de sentidos que envolvem canção, sujeito, performance e temporalidade.

Tal entendimento estende-se aos videoclipes e gravações de apresentações, no sentido que tais produções só podem ser compreendidas em meio a leitura das temporalidades, elementos e visualidades presentes, seja no contexto de produção e/ou de referência e representação. Segundo Scandarolli (2016, p. 234), as intersecções entre música e tempo presente têm se pautado "pela noção de apropriação e coloca no presente o centro de

gravidade do temporal". A noção de canção envolve pensar que o fonograma "é uma peça musical feita para ser cantada que não implica em uma demasiada especialização musical, podendo ser criada e executada de forma mais simples e que é um instrumento de expressão utilizado por todas as culturas ao longo da história" (OLIVEIRA, 2002, p. 92). Neste sentido, proponho pensar a canção, na perspectiva da História do tempo presente, como linguagem (SCHAFER, 2011) perpassada por diferentes camadas de temporalidades e usos na contemporaneidade. Inserida em dimensões sociais, culturais e políticas, a canção é um modo de construção e expressão de representações, mobilizadora de experiências, expectativas e cotemporalidades, provocando identificações e sentimentos em seu contexto e/ou no presente, seja estes referentes a trajetória da artista ou a contextos mais amplos e globais.

Um segundo agrupamento documental é constituído por reportagens, entrevistas, resenhas, paradas musicais, *press releases,* fotografias e outras publicações em veículos de comunicação. O uso da imprensa será fundamental para a análise da trajetória artística de Gloria Estefan, em especial dado seu caráter informacional que ajudam, inclusive, a balizar suas interpretações na sequência dos eventos, assim como a sua relação com o contexto de circulação, pois reconstruíram narrativamente o tempo vivido pela cantora por meio da seleção, organização e divulgação do passado e daquilo que se esperar lembrar no futuro (BARBOSA, 2004; MENESES, 2016). Como defende Valente (2003), ao longo do século XX o estabelecimento dos gêneros musicais massivos nas indústrias fonográficas levou a uma aproximação direta entre a canção comercial e os veículos de comunicação, criando vínculos que interferem diretamente na projeção da produção de qualquer artista. Foram utilizadas, principalmente, publicações do jornal *The New York Times,* da revista especializada em música *Billboard*, dos jornais *The Miami Herald* e *El Miami Herald.* A escolha por esse conjunto documental se deu ao grau de visibilidade e frequência de cobertura (*The New York Times*), ao reconhecimento como publicação de referência na indústria (*Billboard*) e ao papel na cena local de Miami (*The Miami Herald* e *El Miami Herald*). A depender do problema de análise, outros veículos foram pesquisados como *BBC*, *Entertainment Weekly*, *Folha de São Paulo*, *Gazette*, *Haïti en Marche*, *The Miami Hurricane*, *Jornal do Brasil*, *Latina*, *Los Angeles Times*, *O Fluminense*, *R&R*, *Tribuna da Imprensa*, *The Washington Post*, *The Wall Street Journal*, *Veritas*, *United Press International*.

Tais documentos possibilitaram o registro não apenas a trajetória de Gloria Estefan, como o desempenho das canções e/ou as interpretações sobre as produções, mas suas redes, os diferentes momentos de sua vida e formas de engajamentos da indústria, dos fãs e da própria artista. O uso destes veículos possibilitou perceber as interações entre diferentes

escalas, pois trata-se de veículos que intercalavam o local, o nacional e global. Reconhecendo o volume extenso que envolve a análise desse material, foi preciso o desenvolvimento de longo levantamento através do uso de palavras-chave[29] e o estabelecimento de um processo de construção de análise da narrativa que procurava acompanhar os rastros de Gloria Estefan na imprensa[30]. Em menor número, mobilizamos entrevistas concedidas a canais televisivos e disponibilizadas no *YouTube*; contudo, são utilizadas apenas em questões associadas aos debates sobre memória e/ou na falta de registros impressos.

Com relação ao uso da imprensa, Tania Regina de Luca (2005) alerta que estas são formas de leitura sobre as experiências vividas marcadas por embates, intencionalidades, projetos políticos e interpretações de mundo. Os veículos de comunicação registraram a trajetória de Gloria Estefan em paralelo à construção de sua carreira e representações, na medida que a imprensa ocupa um papel de produção e lugar social. Neste sentido, a fonte de imprensa demanda "uma abordagem que faz dos impressos a um só tempo fonte e objeto de pesquisa historiográfica" (DE LUCA, 2005, p. 2005). Utilizamos também entrevistas publicadas em coletâneas e/ou relatos de memórias escritos (incluindo o livro de receitas de Gloria e Emilio Estefan), inicialmente produzidas para o plano midiático e/ou comunicacional e, por esta razão, analisados como produtos midiáticos.

Nesses conjuntos documentais foi adotada a metodologia da análise narrativa, respeitando as especificidades de cada suporte e tipo documental. Tal operação possibilitou entender como a carreira de Gloria Estefan e sua produção artística foram possíveis e produziram sentidos. Conforme destaca Ricoeur (1994), a narrativa estabelece jogos de temporalidades em que o momento de criação é o articulador[31]. Neste sentido, será a análise será baseada na percepção que "narrativas são formas de relações que se estabelecem por

---

[29] Trabalhos recentes no campo da História Digital e da História do tempo presente que mobiliza documentação impressa digitalizada, tem destacado os impactos desse "outro" modo de fazer pesquisa, possibilitador por análises macro e conectadas e a diferentes escalas através de recursos como o OCR, mineração de dados e análise de sentimentos. Apesar de não se valer dessas metodologias como ferramental de análise, tais reflexões perpassaram a pesquisa desenvolvida, em especial dentro de um contexto de maior incentivo por abordagens com amplas gamas de documentação dada as possibilidades de usos dos recursos digitais de sistematização dos dados. Sobre uma discussão especifica acerca desse cenário, recomendamos a leitura de KLEINBERG, Ethan. *Historicidade espectral:* teoria da história em tempos digitais. Vitória: Editora Milfontes, 2020.

[30] Desta forma, por vezes, um veículo recebeu maior ênfase nas análises enquanto outros, por não terem menções no mesmo período e/ou os eixos temáticos da análise não se enquadrarem, ficaram em segundo plano.

[31] Segundo Ricoeur (1994), a elaboração de narrativas se desenvolve em três operações: Relações entre passado/presente, que buscam dar sentido ao passado no tempo vivido; Relações presente/presente, manifestadas no ato de escrita, leitura, produção e circulação; Relações presente/futuro virando no tempo curto (como a circulação imediata de um single ou notícia) e no tempo logo (a exemplo dos processos de rememoração e esquecimento).

causa da cultura, da convivência entre seres vivos com interesses, desejos, vontades e sob constrangimentos e condições sociais de hierarquia e poder" (MOTTA, 2007. p. 146).

Parte do exercício metodológico de análise do conjunto documental está inscrito no desenvolvimento de interpretações orientadas pela noção de uma hermenêutica profunda. Tal processo, debatido por Thompson (2011), dialoga diretamente com as propostas narrativas de Paul Ricouer possibilita um olhar particular sobre o universo cultural, sendo que a especificidade desse processo reside justamente em "realçar as maneiras como o sentido serve para estabelecer e sustentar relações" (Thompson, 2011, p. 35). Para o autor, um dos principais pilares desse método "interessa-se pela explicação criativa do que é dito ou representado pela forma simbólica. Analisa a construção criativa de um possível significado. [...] Se constrói a partir de resultados da análise sócio-histórica e da análise formal ou discursiva, mas ela vai além deles, num processo de construção sintética" (Thompson, 2011, p. 34). Tal proposta possibilita compreender a elaboração de representações e narrativas, com ênfase nos processos de produção, transmissão e apropriação. Desta forma, como aponta Sontag (2020), tal operação possibilitará evitar uma interpretação que diminua o potencial e capacidade artística de Gloria Estefan e seus impactos na produção de representações e identificações, sendo parte de um esforço crítico e metodológico de problematização e reconhecimento de suas especificidades.

As fontes "institucionais", ligadas ao governo estadunidense ou a órgãos como a ONU, formam o terceiro conjunto documental. Nesse agrupamento reúnem-se documentos do governo estadunidense, de agências de inteligência (como a CIA) e de gabinete de presidentes que mencionaram Gloria Estefan. Esta documentação está disponibilizada em acervos como a *Ronald Reagan Presidential Library, George Bush Presidential Library & Museum, William J. Clinton Presidential Center and Park* e a *George W. Bush Presidential Center*. Foi possível localizar documentos sobre a cantora nos acervos da Organização das Nações Unidas, com destaque à participação de Gloria Estefan como parte da delegação estadunidense de 1992 para a Assembleia Geral. Nessa ocasião a cantora não apenas representou os EUA, mas discursou como representante do país entrando em embates com a delegação cubana.

Tais documentos possibilitaram discutir um dos principais argumentos desta tese: parte dos engajamentos de Gloria Estefan ocorreram por meio da proximidade com o governo estadunidense. Associado a isso será possível analisar os possíveis interesses, acordos e usos da cantora, e de sua representação como cubana exilada, pelos governos dos EUA, indicando que existia um interesse político nacional e internacional em sua figura. Segundo Azevedo (2007), a mobilização de fontes do governo dos Estados Unidos permite compreender

aspectos sobre os projetos de país, suas políticas internas e os planos voltados ao plano internacional. Enquanto fontes "institucionais", esse conjunto documental é trabalhado do ponto de vista narrativo e discursivo na medida que expressa projetos que devem ser não apenas problematizados, mas lidos a contrapelo.

Para dar conta do emaranhado de documentos foi preciso deter atenção especial a estrutura e a forma como a narrativa, que confere sentido a análise e interpretação, seria apresentada. Como lembra Neto (2022, p. 121), "o tempo da história e o tempo do discurso são divergentes" e a técnica da narrativa é uma dimensão indispensável não apenas pela sua dimensão comunicativa, mas por ser ela a principal forma como o historiador "molda" seu ofício e suas interpretações do mundo. A história, como ciência narrativa, depende justamente de processos complexos de articulações entre fontes, teorias e metodologias (JABLONKA, 2021), mas no caso de uma história de vida ou analise de trajetória é preciso também se atentar a dimensão do sujeito, de sua experiência e de sua constituição.

Tal tarefa nunca é fácil. Demanda não somente um exercício de escrita e edição do texto, mas de seleção e de reconhecimento acerca dos limites. Em síntese, é preciso reconhecer que todo trabalho é uma escolha que imprime as análises e interpretações do autor sobre o tema/sujeito e essa tese não é diferente. Esta tese foi estrutura em quatro partes. As duas primeiras abordam a trajetória da cantora como vocalista da *Miami Sound Machine* entre 1977 e 1990, procurando entender as formas como Gloria passou de uma jovem que cresceu no seio da comunidade anticastrista para vocalista da principal banda do segmento *Latin Pop Music* da *Sony Music/Epic Records* na virada dos anos 1980 para 1990, sendo que a segunda parte se encerra em uma dupla encruzilhada em sua carreira: o acidente quase fatal em 1990 e o lançamento de sua carreira solo. As duas últimas partes, abordam a carreira de Gloria Estefan como artista solo entre 1990 e 2016, procurando compreender de que maneira, ocorreu uma diversificação de sua produção, imagem e relações, assim como a criação de um novo *status* social enquanto artista.

O primeiro capítulo, intitulado *Uma Artista Exilada*, trabalha a experiência de exílio e a inserção de Gloria Estefan nas indústrias fonográficas, com ênfase no final da década de 1970 e início dos anos 1980. Nele, discuto os momentos iniciais do exílio de Gloria Estefan e sua inserção nos fluxos da diáspora cubana pós-Revolução, com foco nos modos com estabelecem-se relações entre exílio e temporalidade nas memórias do deslocamento da cantora, assim como o período da banda *Miami Sound Machine,* sua inserção no movimento *Miami Sound* e o estabelecimento de relações com a comunidade exilada em Miami. A intenção principal, ao longo dessa primeira parte, será perceber o processo de popularização

da banda, suas produções e crescimento de Gloria Estefan como vocalista, chegando ao momento de assinatura do contrato com a *Discos CBS International.*

A segunda parte, *Crossovers*, analisa a trajetória de Gloria Estefan nos anos 1980, com ênfase no seu processo de inserção nos grandes circuitos das indústrias da cultura e nas tensões que envolveram a construção da *Latin Pop Music.* Focalizo o período em que a artista ainda integrava a *Miami Sound Machine,* discutindo o processo de expansão global de sua carreira e de embate entre as identificações latinas/cubanas da banda e o que a gravadora *Discos CBS International* esperava. Como elemento central e um momento de divisão de águas na carreira da cantora, é analisado o lançamento da canção *Conga* e a gravação do disco *Crossover* que inseriu a banda em todos os continentes e as mudanças que tal processo gerou, a exemplo da alteração do nome do grupo para *Gloria Estefan & Miami Sound Machine*, a reformulação de seu projeto artístico e o crescimento de seus envolvimentos políticos e sociais, mesmo que ainda pouco visibilizados.

A carreira solo de Gloria Estefan começa a ser observada a partir da terceira parte da tese, intitulada *Engajamentos*, que inicia com a discussão sobre os diferentes engajamentos sociais de Gloria Estefan, com ênfase na sua mobilização em pautas humanitárias e na atuação como agente social. Uma parte considerável desse processo decorre do lançamento do álbum *Mi Tierra (1993),* analisado de forma a compreender as formas como a artista abordou as relações com Cuba, as memórias e expectativas com relação ao país, possibilitando problematizar a ideia de uma suposta "retomada" de sua identificação cubana e latina. É a partir desse momento, em particular, que a dimensão política e de engajamento social cresceu exponencialmente na carreira de Gloria, sendo a viagem da artista para Guantánamo, em 1995, um evento central, assim como a aproximação com o governo estadunidense que resultou em convites para eventos sociais, performances na casa branca, discursos na assembleia da ONU (1992) junto aos crescentes engajamentos na Crise dos Balseiros.

Na última parte, *Socializar e Lembrar*, analiso o período de final do século XX e início do XXI, com ênfase na manutenção da imagem de Gloria Estefan como expoente nas indústrias da cultura e as estratégias para estruturar uma narrativa controlada sobre sua representação. Essa parte do trabalho começa com uma análise da atuação da cantora no Caso Elián González e envereda pelas redes de sociabilidades e de influência da artista, em especial na sua atuação na produção de Celia Cruz, Shakira e artistas brasileiros de forma a centralizar o embate a respeito das sociabilidades da cantora, tema que leva ao seu papel na fundação do *Latin Grammy* como parte de um projeto de reafirmação das identificações latinas nos anos 2000. O processo vivido pela cantora no momento de virada do milênio e primeiros anos do

século XXI foi particularmente conturbado e marcado por dificuldades de renovação da produção artística da cantora, junto a uma projetos que centralizaram o exílio e as projeções de futuros em um momento em que Cuba passava crises mais intensas, temas que levaram a constantes iniciativas de rememorações sobre sua carreira ao longo dos anos 2010, e que culminaram, neste trabalho, com suas manifestações sobre a morte de Fidel Castro, fato que impactou diretamente sua imagem de cantora cubana exilada.

Ao longo das próximas páginas, a trajetória artística de Gloria Estefan é encarada como um eixo para refletir sobre processos que a atravessam, moldam e produzem. Trata-se não de uma história de vida linear ou mesmo normativas, mas de um enfrentamento que visa à desnaturalização de um símbolo da cultura *pop* latina e à sua compreensão pelo que é: contraditório, político e mutável. Como a própria cantora comentou em nosso encontro, esta tese é uma análise, uma visão acadêmica a respeito de sua carreira e engajamentos que parte de um olhar e uma escuta específica.

CAPÍTULO I - ARTISTA E EXILADA

Gloria Maria Fajardo García nasceu em Havana em 01 de setembro de 1957, quando o ditador Fulgêncio Batista, apoiado pelo imperialismo estadunidense, governava Cuba. Os Fajardo, família de classe média, eram figuras relativamente conhecidas cidade. José Fajardo integrava a equipe de segurança de Batista, atuando principalmente na proteção da primeira-dama cubana[32], mas era conhecido entre pessoas próximas como campeão de vôlei[33]. Gloria García, mãe da jovem Gloria, era conhecida entre os músicos da capital cubana por sua voz, e chegou a ser escolhida em 1953 para dublar em espanhol a atriz Shirley Temple em Hollywood[34], projeto inviabilizado por proibição de Leonardo García, seu pai[35].

Logo após a derrubada de Batista, José Fajardo e seu pai (um comandante do exército) foram presos por aproximadamente três ou quatro meses. Naquele momento, o exército rebelde liderado pelo Movimento 26 de julho (MR-26-7), já havia tomado os principais quarteis generais de Havana e indicado como líder executivo Manuel Urritia Lléo. Fidel Castro, naquele contexto, ocupava a função de chefe das Forças Armadas Revolucionárias e ainda durante as primeiras semanas do processo revolucionário se iniciaram-se os confrontos entorno da representação de organizações, movimentos e grupos, assim como a respeito do caráter do novo governo que se estabeleceria. Segundo Ada Ferrer (2921), nesse contexto era possível as primeiras rupturas entre o movimento 26 de julho e demais setores sociais, dentro de um processo de transição de uma ditadura de direita para um governo centrado no poder federal, medida que entre outros efeitos levou a suspensão das eleições até 1976. No contexto, os debates acerca do caráter ideológico sobre a Revolução ainda não estavam bem delimitados, em especial entorno da discussão sobre vertentes comunistas e socialistas, sendo que o principal marco divisor foi a aproximação com a União Soviética a partir dos anos 1961, com a adoção de uma política mais próxima do marxismo-leninista[36].

José Fajardo, assim como o avó de Gloria e vários outros homens, acompanhou os primeiros movimentos da Revolução, como o estabelecimento da Reforma Agrária (1959) na

---

[32] *GLORIA Estefan: Sangre Yoruba*. Direção de Lourival Rodriguez; Vytenis Didziulis. Eua: Thirteen / Wnet, 2021. Son., color. Legendado.
[33] *The Miami Herald*, 28 de outubro de 1987.
[34] *The Miami Herald*, 14 de junho de 2017.
[35] Além das figuras da mãe e do pai de Gloria Estefan, merece destaque também a trajetória de Pantaleón Perez, migrante espanhol e bisavô de Gloria que atuou como chefe de cozinha de presidentes cubanos.
[36] Para uma discussão atualizada sobre esse processo, recomendamos a leitura de CALEGARI, Ana Paula Cecon. *Trajetória partidária e cultura política dos comunistas em Cuba entre as décadas de 1920 e 1960*. 2021. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais – Belo Horizonte, 2021.

prisão. No entanto, sua atenção principal não foi destinada aos processos externos ao seu isolamento, mas aos tribunais instalados em regiões como Havana e Santiago para o julgamento dos apoiadores de Fulgêncio Batista. Até o final de março de 1959 se estima que ao menos 500 homens haviam sido formalmente acusados e executados, sendo a maioria composta por membros das Forças Armadas e policiais (BUSTAMANTE, 2021). Mesmo com o acirramento dos julgamentos, José Fajardo conseguiu a liberdade[37].

Após a soltura de José, a família deixou Cuba por sua oposição política ao movimento revolucionário e insegurança pela vida de José Fajardo em função à proximidade com o ex-ditador, que poderia levar o patriarca aos tribunais revolucionários (GOTT, 2006). O destino dos Fajardo foi semelhante ao de diversas famílias cubanas naquela onda de exílio: o sul da Flórida nos Estados Unidos. José Fajardo, primeiro a deixar o país ainda em abril de 1960, optou mais especificamente por, após um breve período em outras cidades, se instalar em Little Havana região de Miami-Dade conhecida por reunir a maioria dos exilados cubanos vindo a se tornar, ao longo do século XX, um bairro étnico. Foi na Flórida, apesar de ter vivido períodos no Texas e na Carolina do Sul[38], que Gloria cresceu, ingressou no ensino superior, se identificou como mulher latina e, principalmente, como cubana exilada. Acima de tudo, foi em Miami que construiu e assumiu a identidade de Gloria Estefan.

Ao longo de sua carreira, iniciada na década de 1970, Gloria Estefan ocupou diferentes funções no mundo artístico. Foi cantora, produtora, empresária, escritora, compositora, atriz, diretora e roteirista. Constantemente, adjetivos e substantivos como cubana, exilada, latina, migrante, mulher, mãe, avó e esposa apareceram como marcadores sociais da diferença que dimensionam outras identificações para além de sua profissão, sendo mobilizados para definir seu percurso artístico. Iniciar a primeira parte da tese com a indicação de atribuições recorrentes a Gloria Estefan visa construir um movimento contrário ao que ocorreu durante grande parte de sua trajetória. Se por muito tempo esses qualificativos foram articulados a marcadores sociais como formas de construir uma excepcionalidade, este trabalho atenta para o caráter amplo de tais termos.

A presente pesquisa partiu do entendimento que nenhum sujeito é em si mesmo excepcional. A excepcionalidade é decorrente de uma operação na qual as narrativas

---

[37] Sobre os tribunais revolucionários, recomenda-se a leitura de PRADO, Giliard S. *A construção da memória da Revolução Cubana*: a legitimação do poder nas tribunas políticas e nos tribunais revolucionários. Curitiba: Appris, 2018.; *Visions of Power in Cuba*: Revolution, Redemption, and Resistance, 1959-1971. Chapell Hill: The University of North Carolina Press, 2012.

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

construídas procuram defender esse *status* (BOURDIEU, 2006), mas que não são intrínsecas a ele[39]. Neste sentido, mais que elaborar essa narrativa ou reforçá-la, interessa compreender os processos de construção, percebendo o indivíduo como sujeito histórico inserido em teias, ações, tensões, contextos e relações possibilitadores de (re)construir sua trajetória. Na análise historiográfica de uma trajetória, "os indivíduos não são vistos como entidades fechadas e com destinos marcados, mas como produtores de diversas identidades e subjetividades, não podendo ser enquadrados em sistemas sociais homogêneos cujas categorias foram definidas a priori pelo pesquisador" (AVELAR, 2010, p. 165). O foco está em perceber os processos e não em reafirmar um *status* consolidado. Ao problematizar experiências e percursos individuais, o historiador que toma as trajetórias como o tema de análise deve problematizar os diferentes espaços, temporalidades e sujeitos com os quais o indivíduo se relacionou. Essa análise, em especial quando articula vida e obra, é um processo de construção de uma história a ser narrada (ALBURQUERQUE Jr., 2012), devendo-se reconhecer os limites e as potencialidades desse tipo de abordagem ao lembrar que as ações no tempo dependem necessariamente da ação de sujeitos.

No século XX, o gênero biográfico foi, aos poucos, desamparado pela historiografia dadas as abordagens estruturalistas, voltadas às discussões sociais e econômicas que o consideravam um gênero ligado ao mundo do político e, em função de seu vínculo com o sujeito, uma perspectiva fragmentada, linear e individual (AVELAR, 2011). A partir dos anos 1970 é possível observar um movimento de retomada das escritas biográficas influenciadas pelo crescimento de interesses sobre o passado em um presente mais incerto e hipertrofiado (HARTOG, 2013). Segundo Schmidt (2018), a biografia foi um dos principais gêneros que despertou o interesse público dado seu apelo amplo e não estritamente acadêmico, passando a figurar em uma lista de outros produtos culturais que tinham como temática o passado, a exemplo do cinema, televisão e romance histórico.

[39] Ao discutir os processos de escrita e elaboração de biografia, Pierre Bourdieu (2006) alerta para a noção de "Ilusão Biográfica" como uma dimensão intrínseca a toda operação a operação biográfica e que isso não inviabilizaria. Segundo o autor, todo pesquisador, escritor e biografo constrói uma narrativa que seleciona, ordena e dá sentido a uma vida a partir daquilo que lhe foi possível com as fontes disponíveis no momento de elaboração da narrativa. Por isso, constantemente a narrativa biográfica precisa elaborar formas não apenas de preencher vazios, aproximando da ficção, mas também a partir da seleção dos fatos atribuindo-os sentidos em meio a fragmentos de histórias dispersas. A ideia de "ilusão biográfica" de Pierre Bourdieu, tomada por muitos como uma alerta sobre a impossibilidade de realizar uma biografia (OLIVEIRA, 2018), na verdade percebe uma dimensão fundamental da escrita biográfica e da análise de uma vida: sua complexidade e a impossibilidade de perceber uma trajetória como algo singular, linear e exclusivo. Essa percepção, atenta para a necessidade de perceber que a excepcionalidade de um indivíduo é atribuída externamente a ele, e que as biografas ocupam papel central nisso.

Em meio à retomada da perspectiva biográfica na História, emergiram novas abordagens da noção de "trajetória". Sem rejeitar as preocupações biográficas, em especial nas buscas pela compreensão de uma vida, uma análise de trajetória seleciona um aspecto ou dimensão da vida de um sujeito, para a partir dali analisar seu percurso na relação com outros sujeitos, espaços, contextos e temporalidades. Essa trajetória é pensada como um fio condutor para analisar processos maiores nos quais o personagem se insere (AVELAR, 2018). Mesmo assim, as discussões sobre biografias seguem fundamentais para pensar trajetória.

Loriga (2011) destaca que, nas últimas décadas, as discussões sobre biografias têm se renovado, tanto em função dos interesses públicos pelo passado como pela necessidade de repensar o lugar da biografia na historiografia como abordagem específica que exige reflexões não apenas sobre os procedimentos de pesquisa, mas igualmente sobre os modos como elabora-se a própria narrativa. A principal contribuição que aproxima "biografia" e "trajetória" são, para Loriga, as reflexões sobre a necessidade de compreender o sujeito do ponto de vista relacional, analisando-se os processos de constituição esse individuo. Tal reflexão se baseia, principalmente, na noção de "ilusão biográfica" de Bourdieu (2006), que alerta aos pesquisadores e produtores de narrativas de vida sobre os riscos da linearidade, da construção de supostas singularidades, e da ficcionalidade que toda escrita biográfica envolve. Soma-se a isso a importância de perceber as relações entre biógrafo e biografado, entendendo que o processo de pesquisa influencia e cria vínculos entre sujeito e pesquisador resultando não apenas em uma história *a respeito do* personagem pesquisado, mas em uma narrativa que demonstra os vínculos e conexões do próprio processo de pesquisa.

Nesta pesquisa, trabalhei com a noção de "trajetória" em interface com a de "biografia". Não realizei um estudo totalizante sobre Gloria Estefan: a intenção foi refletir sobre diferentes problemáticas a partir de sua trajetória. O recorte na trajetória artística, deste modo, não impede a discussão a respeito de sua vida e/ou de macro-contextos nos quais se insere, sendo uma possibilidade de dimensionar esses aspectos. O percurso de Gloria Estefan é o fio condutor da análise, mas não a limita –a amplia ao articular sujeitos, espaços e setores das indústrias da cultura. Ao tratar de uma carreira focada na canção, essa abordagem "assume características mais específicas quanto à descrição do gênero biográfico, pois concentra fortes tendências a evidenciar aspectos a traços de identidade regionais ou nacionais, implicando também na imagem do artista biografado, que por si mesma envolve, além do valor simbólico, o valor econômico associado à mesma" (OLIVEIRA, 2016, p. 113).

Nesta primeira parte, analisam-se os primeiros anos da carreira profissional de Gloria Estefan, mas sem pretender buscar a "origem" de sua trajetória. Deseja -se compreender as

bases que constituíram os projetos culturais elaborados na banda *Miami Sound Machine*. Por vezes, o percurso será articulado às experiências de viver e crescer em Miami ou a contextos como a discussão sobre a experiência do exílio cubano como fenômeno coletivo ou as marcas deixadas pelo convívio com o José Fajardo, seu pai. Essa abordagem tem por objetivo quebrar a ideia pré-estabelecida de a narrativa sobre a vida de artistas precisar se ocupar em demasia a respeito do seu nascimento, retomando um marco-fundador. O fato biológico, o "nascer", é fator fundamental, mas não deve ocupar um lugar de, "marco zero" de trajetórias de forma a explicar teleologicamente todos os seus desdobramentos. O sujeito, é "sempre herdeiro de um contexto, de um processo, de uma posição social, de uma linhagem prestigiada ou degenerada" (SCHMIDT, 2018, p. 29). Perceber essa articulação entre sujeito-contexto é fundamental para compreender de que forma um personagem não apenas se constitui, mas como as experiências indivíduos/coletivas ou presentes/passadas influenciam na sua trajetória.

1.1. Exílio, diáspora e temporalidade: matrizes da identidade artística

As formas como indivíduos, grupos e sociedades lidam com as temporalidades são estabelecidas a partir das relações entre experiências e expectativas. Para Reinhart Koselleck (2006), as diferentes concepções sobre o tempo dependem dos modos como sujeitos incorporam e significam experiências (individuais e coletivas, síncronas e diacrônicas) no seu "presente" e projetam futuros a partir de suas vivências. Desta forma, as temporalidades são sentidas e percebidas a partir de memórias, experiências e significações sobre passados, presentes e futuros (HARTOG, 2013). Nenhum sujeito está isolado no tempo ou inserido em apenas uma temporalidade, pois o presente é constituído pela presença de múltiplas camadas de experiências, também denominados estratos de tempo (KOSELLECK, 2014).

Neste processo, as experiências ocupam lugar central, pois são passados-presentes nos quais "acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados. Nas experiências se fundem tanto a elaboração racional quanto as formas inconscientes de comportamento, que não estão mais, ou que não precisam estar presentes no conhecimento" (KOSELLECK, 2006, p. 309). Ao longo de sua trajetória um sujeito incorpora vivências e lembranças em sua constituição identitária, elaborando narrativas sobre a vida (EAKIN, 2019). Se perceber como sujeito é se situar temporalmente, independente desse entendimento ocorrer de maneira racional ou involuntária. Para Koselleck (2014) e Rosa (2019), em diferentes escalas, toda experiência influencia a constituição do sujeito, sendo fundamental compreender os impactos individuais e coletivos, singulares e recorrentes, esperados e inesperados.

Nesta tese, o exílio é uma forma de experiência que marca sujeitos e influencia diretamente as relações com temporalidades. O exílio não é somente um processo migratório e/ou de ruptura com a nação de nascimento, mas uma marca que refigura as relações temporais influencia na elaboração de identidades. Ao pensar os processos de constituição das identidades e os jogos de identificações a partir dos movimentos de migração em massa, Hall (2003) aponta a centralidade de pensar os modos como sujeitos lidam e significam o tempo, em especial as experiências passadas, na produção das diferentes formas de pertencimento.

O exílio "desafia as pessoas deslocadas a reconsiderarem os ideais com que vieram e as suas noções tanto do país de acolhimento como da pátria que abandonaram. Ocorre, assim, um profundo processo de redefinição cultural e social e de pressupostos políticos, que é crucial traçar como uma das transformações posteriores nesses países" (SZNAJDER; RONIGER, 2009, p. 5). Ao fundar uma configuração temporal, a condição exílica, ou a cultura do exílio, se apresenta em diversas ocasiões como dispositivo de reafirmação identitária e mecanismo narrativo. No caso de Gloria Estefan, o exílio era uma forma de imaginar uma Cuba

> que, de várias maneiras, mantém sua cautela com a heterogeneidade social e a diversidade cultural e política, a nova erudição fixa seu olhar na resistência exercida pelos subalternos contra a hegemonia socialista. Ainda que desemboque nas oposições e exílios e nos partidarismos antagônicos da Guerra Fria, essa resistência se mobilizou em torno de valores outrora reconhecidos no campo pluralista da ideologia revolucionária. A nova história da Revolução, portanto, é também uma história de seus dissidentes, suas oposições e seus exilados. Mantém constantemente em vista o fato de que essa pluralidade surgiu diretamente do evento intrinsecamente heterogêneo de 1º de janeiro de 1959. (ROJAS, 2019, p. 44)

A crise no governo de Fulgêncio Batista, seguido de sua derrubada do poder, abriu uma nova fase dos movimentos de exílio cubano no século XX[40], problemática latente ainda

[40] A história do exílio cubano nos Estados Unidos, como veremos no decorrer deste capítulo, remonta ao século XIX podendo ser dividida a partir de dois grandes contextos que vieram a impulsionar tais deslocamentos. Para Marques (2012) e Rojas 2006), "os exílios" se confundem com a própria trajetória do país desde seus primeiros esforços de independência, sendo inclusive personalidades que integram o imaginário coletivo da identidade cubana considerados enquanto tais em dados momentos de suas vidas, a exemplo de José Martí. O primeiro contexto, que ocorre entre a segunda metade do século XIX e início do XX, foi impulsionada pelo contexto da Guerra Hispano-americana e pela oposição, em especial de intelectuais e políticos, que buscaram nos EUA refúgio. Destaca-se nessa fase do exílio cubano não apenas os movimentos de deslocamento para os Estados Unidos, construindo uma visão de nação "salvadora" ainda no contexto da Reconstrução, mas a criação de redes de solidariedade por parte de grupos sociais marginalizados no país, a exemplo das populações negras recém abolidas (ORTIZ, 2018). Segundo Díaz (2002, p.03), esse contexto estabeleceu "os fatores económicos, políticos e sociais têm estado presentes nos processos migratórios externos de Cuba, com particular ênfase nos momentos de crise das relações económicas, base da procura de novos horizontes e possibilidades, nos Estados Unidos, Espanha e alguns países da área do Caribe fundamentalmente". O segundo momento das ondas de exílio cubano para os EUA, que serão parte do contexto desta tese, iniciam na década de 1950 logo após a deposição de Fulgêncio Batista e o início do regime revolucionário. Nesse novo contexto, iniciada na segunda metade do século XX e que se estende ao presente, a principal "busca" nos Estados Unidos é também por uma

no momento de escrita deste trabalho. Marcada por ondas/fases, a história do exílio cubano é apenas um dos aspectos que permite compreender a globalidade da Revolução Cubana, assim como seus impactos no continente americano. Do ponto de vista conceitual, os exílios cubanos entre o século XX e XXI podem ser considerados como um extenso processo diaspórico caracterizado por movimentos de longa duração com diferentes destinos, apesar da maioria ser nos Estados Unidos, e pela sua justificação política.

Entender o exílio como diáspora significa compreender o papel das experiências de deslocamento na configuração das identificações, percebendo que existem diversos fatores, marcadores e aspectos que configuram esses movimentos massivos. No caso cubano, a ideia de diáspora envolve a constituição de redes e grupos, não limitadas a apenas um espaço geográfico, apesar de locais centrais como o Sul da Flórida e Nova York. Tais conexões são definidas como processos de dispersões de pessoas ao redor do globo que mantêm vinculações partir dos laços étnicos e das identidades, alimentando sentimentos e identificações comuns (ECKSTEIN; BERG, 2015).

Os movimentos diaspóricos cubanos constituem fluxos de dispersão de parte da população para diversas regiões do globo, constituindo comunidades transnacionais (DUANY, 2011; ECKSTEIN; BERG, 2015). Mobilizar a ideia de diáspora visa perceber nos deslocamentos a elaboração de conexões, conectividades e sentimentos que expandem os limites individuais e territoriais em diferentes fluxos migratórios. A primeira geração de exilados cubanos pós-Revolução, enquanto marco das ondas diaspóricas cubanas globalmente, elaborou visões sobre si, sobre o mundo e a respeito de suas identificações a partir dessa experiência, percebendo-se como grupos dispersos e impedidos de retorno por motivações políticos[41]. Na diáspora, a elaboração de identificações com a "nação" foi

---

representação do país como uma "nação salvadora", ecoando os laços de solidariedade estabelecidos no século XIX, mas impulsionadas em especial pela oposição política e sob o discurso de um inimigo interno existente em Cuba (o regime revolucionário). É importante, no entanto, compreender que a existência desses dois contextos, não indica necessariamente um movimento homogêneo e linear, como será percebido. Diferentes correntes historiográficas, por exemplo, defendem uma segmentação do exílio pós-Revolução em três gerações (a de 1959-1960, os marielitos (1980) e os balseiros (1990-presente). Ao longo deste trabalho, perpassaremos este debate, compreendendo as diferenças e tensões entre os grupos exilados de forma a colaborar com essa hipótese.

[41] Segundo Michael Bustamante (2021), apesar da heterogeneidade de pensamentos existentes na primeira geração de exilados cubanos pós-Revolução a chegarem nos Estados Unidos, existiu um processo ao longo da década de 1960 de construção de uma narrativa comum pauta em três elementos principais: o anticastrismo, a nostalgia e o ressentimento. Os primeiros grupos de exilados, apesar de discordarem em vários aspectos (inclusive com alguns não sendo antirrevolucionários, mas sim anticomunistas) construíram a base do que viria, posteriormente, a ser incorporado no movimento político da comunidade cubana exilada como discurso de oposição ao governo revolucionário. Nesse processo, as memórias passaram a ser reelaboradas formando um pensamento comum pautado na sensação de traição e de "ausência" de um país prometido que existiria apenas nas narrativas dessa comunidade, o que supostamente garantiria uma autoridade e legitimada da comunidade

marcadamente um jogo entre o perceber-se como parte de um grupo e a oposição ao outro (HALL, 2019).

No caso cubano o "outro" foi ampliado, pois tratando-se de uma situação de exílio, a oposição não se dava apenas com um outro grupo de sujeitos, mas com um projeto nacional. No exílio, cubanos invocaram autoridades e supostas autenticidades colocando que, apesar de terem perfis bastante diversos, eles formam um grupo desterritorializado que se coloca contrário a toda uma nação (ROJAS, 2006)[42]. Do ponto de vista dos sujeitos, o exílio como movimento diaspórico, apesar de ser protagonizado por uma pessoa, é compartilhado espacial e temporalmente com diversos outros. O sujeito diaspórico/exilado está sempre em movimento, negociação e constantemente reelaborando suas percepções temporais em múltiplos espaços.

Segundo Stuart Hall (2003), o Caribe ocupa lugar fundamental para pensar as diásporas pois foi uma região não apenas de trânsito, mas de saída de uma série de sujeitos também diaspóricos para outras regiões, como foi o caso cubano. Tais experiências de transição e mobilidade têm como traço fundamental as identidades como formas de pertencimento a uma terra exterior, mas a partir da própria vivência da diáspora. A busca de identidades como pertencimento, no entanto, é perpassada por buscas pela reafirmação de uma autoridade e autenticidade sobre o país natal, fundamental para compreender os exilados (SAID, 2003).

A primeira onda de exilados cubanos, na segunda metade do século XX, deixou o país logo após a deposição de Fulgêncio Batista, em janeiro de 1959. Apesar da heterogeneidade de perfis e motivações, é possível traçar algumas características comuns entre os cubanos que partiram da ilha entre 1959 e 1961. Entre os aproximadamente 200 mil cubanos estavam: pessoas contrárias ao governo revolucionário, em especial o projeto de implementação socialista; ex-integrantes do governo de Fulgêncio Batista como parte da equipe de governo, proprietários de terras e/ou indústrias que tiveram suas terras nacionalizadas (DUANY, 2011). Em sua maioria, estes primeiros cubanos, que se exilaram junto a suas famílias nos EUA,

---

exilada. Em meio a tais narrativas, a dimensão da autenticidade cubana, ou uma "verdadeira cubanidade", como veremos ao longo deste capítulo, passará a ser retomada constantemente após o Ataque a Baia dos Porcos, ocasião em que pela primeira vez foi possível ao governo revolucionário mapear os sentidos elaborados sobre a Revolução pelos exilados através dos interrogatórios e responder a tais discursos. Sobre isso, recomenda-se especialmente o capítulo três da obra *Cuba Memory Wards: Retrospective Politics in Revolution and Exile* (2021), de Michael Bustamante.

[42] Ao longo dessa tese, são observados os desdobramentos e a multiplicidade de manifestações destas narrativas e reinvindicações que se iniciaram em movimentos artísticos como o *Miami Sound* e reverberaram na fase solo de Gloria Estefan, quando a artista passou a cantar sobre sua nação, sendo essa uma forma de trânsito na diáspora e na temporalidade (HALL, 2019).

eram vistos em Cuba como dissidentes e mantinham fortes relações políticas, militares e econômicas com o governo de Fulgêncio Batista, constituindo uma elite que chegou em sua maioria na Flórida[43], mas também em Nova York e na Califórnia. Em paralelo, "os primeiros migrantes se definem como exilados e recebem os impactos diretos da ação da política migratória cubana e seu caráter defensivo, restritivo e exclusivo. Esse problema afeta o resto da comunidade até hoje" (DÍAZ, 2002, p. 6).

Após a Revolução se instalar em Cuba, José Fajardo, pai de Gloria Estefan e ex-guarda-costas da família Batista, foi preso junto pelo movimento revolucionário. Libertado após alguns meses, se refugiou em Key West em abril de 1960, região sul da Flórida, partindo para o condado de Miami-Dade um pouco depois para morar com familiares. Depois de chegar em Miami, José passou a buscar por um lugar para permanecer com sua família, e logo em seguida foi a vez de Gloria, com aproximadamente dois anos na época e oito meses, viajar para os Estados Unidos juntamente à sua mãe, em maio de 1960[44]. Pai, mãe e filha moraram por algumas semanas com uma irmã de José Fajardo, até alugarem um pequeno apartamento na região do Orange Bowl. Apesar de procurar empregos na região de Miami, o pai de Gloria rapidamente começou a se inserir entre os demais cubanos exilados, colaborando na criação de planos para retornar a Cuba em paralelo a estratégias de reinvenção de uma identidade cubana "autêntica".

A primeira geração de exilados cubanos na Flórida constituiu uma comunidade que invocava a autoridade sobre Cuba e baseava-se na promessa de um retorno iminente ao país. Tais "cubanos de Miami haviam tentado recriar e preservar a Cuba dos anos 1950, antes das mudanças sociais da década de 1960 que levaram os grupos cubanos e latinos aos Estados Unidos" (CHOMSKY, 2015, p. 121). Apesar de se fixarem na cidade e começarem

[43] O principal local escolhido foi a Flórida (EUA) dada a proximidade com a ilha e da existência de fluxos e rotas de deslocamento prévias a esse movimento. Vale lembrar que desde o século XIX já existiam trânsitos entre Cuba e a Flórida, tanto de turistas e visitantes estadunidenses para a ilha, como de proprietários e empresários cubanos do setor de fumo detentores de terras em Tampa e Key West, em especial no contexto da Guerra Hispano-Americana em 1898 (ORTIZ, 2018; GOTT, 2004; TORRES, 2001). Todavia, diferentemente das rotas anteriores, a maioria dos primeiros exilados pós-janeiro de 1959, optaram por se fixar no condado de Miami-Dade, região que passava por uma série de mudanças urbanas e sociais. A configuração espacial e social de Miami, assim como do condado de Miami-Dade, será discutida ao logo do capítulo. A principal questão neste momento não é região, mas pensar o perfil destes exilados e seus projetos culturais, sociais, políticos e econômicos pois isso impactou diretamente os eventos que ocorreram em seguida. Segundo Torres (2001), a ideia de construir Miami enquanto uma região étnica inicialmente não foi bem aceita, e ao longo do tempo encarada como um problema social que teria tentado ser alterado ao longo dos anos 1980, em especial com a chegada dos *marielitos,* mas tais projetos não foram bem-sucedidos e a ideia de Miami como "capital cubana nos EUA" permanece até a contemporaneidade.

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

empreendimentos locais pautados em uma econômica étnica[45], a maioria alimentava uma expectativa de que o retorno a Cuba aconteceria em breve. Entre eles existiam sujeitos que compreendiam o movimento revolucionário como fadado ao fracasso, enquanto outros ansiavam pela intervenção estadunidense, retomando a imagem paternalista dos Estados Unidos existente desde a guerra Hispano-Americana.

Segundo Bustamante (2021), a projeção de futuros entre os exilados estava pautada na mobilização de experiências prévias dos Estados Unidos na ilha, configurando assim a construção de um horizonte de expectativas (KOSELLECK, 2006) que apostava na intervenção. Tal horizonte era um espaço aberto ao futuro pautado em experiências, e a, situação essa marcada pela tensão nas temporalidades associada não apenas às relações entre expectativas e experiências, mas à sensação de ruptura temporal caracterizadora do exílio. Como experiência de desterritorialização, "o exílio, ao contrário do nacionalismo, é fundamentalmente um estado de ser descontínuo. Os exilados estão separados das raízes, da terra natal, do passado" (SAID, 2003, p. 50).

Apesar do afastamento territorial, o exílio cubano não significou necessariamente um afastamento com o passado, mas a sua instrumentalização.. No exílio, o passado não é afastado, mas aproximado, e configura um dos principais instrumentos mobilizados em discursos e narrativas sobre a experiência exílica. Neste sentido, "exilados sentem uma necessidade urgente de reconstituir suas vidas rompidas e preferem ver a si mesmos como parte de uma ideologia triunfante ou de um povo restaurado" (SAID, 2003, p. 50). A partir dessa percepção sobre a organização das temporalidades e a projeção de futuros invocados pela comunidade exilada é importante destacar que o exílio

> gera processos complexos que ocorrem em uníssono em diferentes níveis – nos planos local, transnacional, regional e mundial – e que misturam tensões entre projetos políticos e pessoais prévios e os processos de aculturação e transformação ligados ao entorno político, social, administrativo e cultural do país de residência, e aos novos hábitats e modelos de vida que diferenciam as experiências no estrangeiro daquelas na sociedade de origem. (RONIGER, 2011, p. 31).

[45] O desenvolvimento de uma economia étnica foi fundamental para o estabelecimento das comunidades exiladas em Miami que passaram a de diferentes formas representar e comercializar representações e práticas de cubanidade visando não apenas o lucro, mas também a ocupação do espaço social e cultural da cidade de Miami (GRENIER; PÉREZ, 2003). No início dos anos 1960, em especial após a derrota da comunidade exilada no Ataque a Baia dos Porcos, inicia-se um processo de abertura de estabelecimentos, a exemplo de restaurantes, escolas de dança e cafés, no condado de Miami-Dade, em especial nas regiões de Miami, Miami-Beach e Coral Gables estabelecendo a ocupação do espaço urbano por parte das comunidades exiladas, que criaram inclusive bairros específicos como *Little Havana.* A importância destes espaços será abordada nos tópicos 2 e 3.

Se entre 1959 e 1961 as comunidades exiladas projetavam a possibilidade de retorno iminente a Cuba (CHOMSKY, 2015), esse horizonte de expectativas foi colocado a prova em 1961 quando, com treinamento da CIA em um projeto iniciado na presidência de Dwight D. Eisenhower e continuado por Kennedy, grupos de exilados cubanos residentes em Miami invadiram a *Playa Girón*. Entre os envolvidos estava José Fajardo que novamente foi preso e se viu em meio aos processos dos tribunais revolucionários. Em entrevista[46], Gloria Estefan recorda que ela e sua mãe sabiam sobre seu pai estar se envolvendo nos preparativos de algo, mas não tinham conhecimento de qual era o movimento.

A notícia veio quando ela recebeu um bilhete destinado à sua mãe com o aviso que José havia partido, sem poder dizer para onde iria, e informando que elas receberiam mensalmente cento e quinze dólares do governo estadunidense como um auxílio para se manterem financeiramente[47]. Alguns dias de, pois, José retornou sem explicar onde havia estado e em seguida partiu novamente, dessa vez pedindo que filha e esposa rezassem por ele[48]. Naquele momento, Gloria e sua mãe, além de ficarem sozinhas, tinham poucas coisas consigo. Na viagem para os EUA, como não podiam trazer muitos itens, trouxeram uma pequena mala com pertences que ambas pudessem usar. O restante de seus bens foi enviado pela avó de Gloria, que permaneceu em Cuba, progressivamente, sendo alguns dos mais recordados pela cantora os álbuns de Carmen Miranda, Israel "Cachao" Lopez, Célia Cruz e Javier Solis.

Apesar do treinamento do governo estadunidense, a iniciativa da comunidade exilada foi derrotada, resultando na prisão dos participantes do Ataque à Baia dos Porcos (1961), entre eles José Fajardo[49], pelos grupos militares em Cuba, consolidando o poder do governo atual e instalando uma crise nas projeções de um possível retorno para os exilados (GOTT, 2006). A partir da experiência frustrada em 1961, uma nova crise se instalou nas comunidades exiladas que, ao romperem com as expectativas de retorno a curto prazo, precisaram criar outras projeções de futuros. A derrota do movimento resultou no rompimento de um horizonte de expectativas projetado pela esperança de grupos exilados para os quais os EUA seriam a chave de apoio necessária (BUSTAMANTE, 2021).

---

[46] ESTEFAN, Gloria [64 anos]: *depoimento* [dez. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 07 de dezembro de 2021.
[47] ESTEFAN, Gloria [64 anos]: *depoimento* [dez. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 07 de dezembro de 2021.
[48] Pelo relatado por Gloria Estefan, acredita-se que o primeiro "desaparecimento" de José Fajardo tenha sido para um dos treinamentos fornecidos pela CIA.
[49] ESTEFAN, Gloria [64 anos]: *depoimento* [dez. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 07 de dezembro de 2021.

Indissociável da dimensão política, a condição de exilados abrangeu uma postura de negociação temporal e espacial. Temporal, pois envolveu mobilizações de diferentes experiências e expectativas que em muitos casos são conflituosas, alternando entre o coletivo e o individual. Em paralelo, a sensação de ruptura com o presente na desterritorialização envolveu pensar a existência de uma latência do presente como o tempo de ação e significação constante dessa experiência. Desse ponto de vista, a projeção de futuros no exílio é marcada não somente pelas ânsias, mas também por receios causados pela insegurança do retorno e, mesmo quando esse retorno vier a ocorrer, o tempo do país deixado terá seguido (ROLLEMBERG, 1999a).

A cultura de exílio gerou projeções nostálgicas e saudosistas sobre o país de nascimento de Gloria diretamente relacionadas a rememoração e a experiência. Esse processo é perceptível nas esparsas manifestações da cantora Gloria Estefan, ao longo da carreira, sobre da saída da ilha e primeiros anos nos EUA. A artista lembra-se de viver parte de sua infância sem a presença paterna por sua participação nos movimentos anticastristas. Como forma de se manter próxima do pai, Gloria e sua mãe tiravam fotografias com a perspectiva de enviá-las a José Fajardo na prisão, demonstrando o conhecimento da situação do integrante da operação e sua mobilização em torno do caso. Algumas das imagens vieram a público nos anos 1980, quando a cantora tentava adentrar no mercado global de forma a alimentar sua imagem como artista exilada. Das imagens registradas, três foram publicadas em 1987 pelo jornal *The Miami Herald* em Miami, e ilustram parte do cotidiano, mas também da construção da infância marcada pela mobilização anticastrista[50].

Figura 1 - Gloria Estefan em fotografias de infância ao seu pai



Fonte: *The Miami Herald,* 18 de outubro de 1987.

[50] *The Miami Herald,* 18 de outubro de 1987.

No conjunto das imagens percebe-se a preocupação de registrar o crescimento para que o pai o acompanhasse e, em paralelo, se sentisse apoiado. A segunda imagem, de quando Gloria tinha aproximadamente três anos e meio, é representativa dessas intenções: vê-se a criança segurando uma arma de brinquedo. Essa foto foi tirada enquanto ele estava em treinamento, demonstrando que apesar de afirmar não saber o que José estava fazendo quando deixou a casa, é provável que existisse ao menos algum indício ou notícia circulando em Miami e uma tendência a ser influenciada a participar de uma cultura guerrilheira mais difusa. O conjunto de imagens, montadas posteriormente pelo *The Miami Herald,* não são registros fiéis de um passado (DIDI-HUBERMAN, 2021), mas indícios de uma formação pautada na defesa do anticastrismo e da cultura do exílio. Esse círculo familiar de formação marcou a construção de Gloria, ainda na infância, e seu entendimento como uma cantora exilada, inclusive com a prisão do pai, pois, como indicava a documentação midiática, ela escrevia cartas a José Fajardo na prisão em Cuba.

Enquanto lidava com a ausência do país com aproximadamente três ou quatro anos de idade, Gloria começou a ouvir os antigos discos de vinil de sua mãe, e se encantou pela voz do cantor espanhol Joselito[51]. Nesse período, os avós já estavam nos EUA, e a família se estabelecia na cidade. Gloria, a partir de então, passou a conviver não somente com outras crianças exiladas, mas com parte de sua família recém-chegada de Cuba. Naquele período, começou a manifestar para a família o interesse por aprender algo relacionado a música. Em suas memórias, a relação com o universo cancional teria começado pela presença dos álbuns em sua casa, mas se estenderia ao convívio com o mundo da poesia, sendo um exemplo o fato de que ainda com pouca idade (entre dois e três anos) ter memorizado o poema *Los Zapaticos de Rosa*, de José Martí[52]. Foi por volta desse período que começou a cantar para sua família, em especial a avó, presença recorrente em seus "pequenos shows" de brincadeira[53].

O processo de aprendizagem musical foi marcado pelo regresso de José Fajardo de Cuba, após ser liberado junto a outros homens. Se por um lado, a animação do regresso do pai era marcante, por outro a jovem foi surpreendida pelo anúncio da preparação para ir à Guerra

[51] José Jiménez Fernández, artisticamente conhecido como Joselito, é um cantor espanhol que iniciou sua carreira profissional ainda quando criança protagonizando filmes na década de 1950 onde atuava e cantava, a exemplo de O Pequeno Rouxinol (1958), A canção do Rouxinol (1959), O Rouxinol nas Montanhas (1959) e as Aventuras de Joselito na América (1960). Em seus longas-metragens, o artista costumava interpretar a si mesmo, o que favoreceu seu crescimento midiático como uma das principais personalidades infantis do período.
[52] ESTEFAN, Gloria [64 anos]: *depoimento* [dez. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 07 de dezembro de 2021.
[53] *The Miami Herald,* 22 de junho de 1993, p. 1E.

do Vietnã. Foi nesse momento que, pela primeira vez, ela deixou a cidade de Miami e morou em San Antonio (Texas), local no qual o pai recebeu treinamento do governo e formação em língua inglesa[54]. Em seguida eles se mudaram para a Carolina do Sul, onde Gloria viveu por dois anos e começou a aprender violão com Orlando Ochoa, um músico cubano e, no período, militar nos Estados Unidos.

A partida do pai, que em depoimento para essa pesquisa Gloria definiu como um homem militar por vocação, ocorreu quando ela tinha nove anos e foi marcada pelos movimentos de gravar a própria voz. e por uma experiência de abuso sexual. Ao saber de sua partida, José Fajardo deixou para a família, que havia recém-retornada a Miami para que pudessem ficar próxima de outros familiares, gravador de fitas para que gravassem suas mensagens e vozes e enviassem para ele no front[55]. Enviadas semanalmente, as fitas chegavam ao destino geralmente depois de dois meses portando mensagens e pequenas experimentações da jovem que cantava junto ao microfone. Essa experiência, começou a aproximá-la da própria voz e converteu o canto em um mecanismo de linguagem e comunicação (SCHAFER, 2011) através da reprodução das gravações. Enquanto o pai passou aproximadamente dezoito meses na guerra, Gloria encontrou refúgio na música, retomando as aulas de violão com um novo professor, que trabalhou seu canto através de artistas como os *Beatles* se revelaria um predador sexual.

A violência, que veio a público apenas em 2021, ocorreu justamente durante uma das aulas de vilão e canto, por um professor próximo da família e nunca identificado. Na confissão de Gloria Estefan sobre o caso, realizada em um programa produzido junto a sua filha e sobrinha, intitulado *Red Table Talks: The Estefans,* Gloria relatou:

> Eu tinha nove anos quando aconteceu, e foi alguém que minha mãe confiava. Ele era "família", mas não família próxima. Ele estava numa posição de poder porque minha mãe me matriculou na escola de música dele e ele imediatamente começou a dizer para ela que como eu era talentosa e como precisava de atenção especial. Ela se sentiu especial por ele estar focando esse tipo de atenção em mim. [...] E então começou, pouco a pouco e aí foi rápido. Eu sabia que essa era uma situação perigosa e quando eu me revoltei e falei para ele "isso não pode acontecer, você não pode fazer isso", ele disse "Seu pai está no Vietnã, sua mãe sozinha, e eu vou matá-la se você contar para ela". Eu sabia que era loucura porque em nenhum ponto eu cheguei a pensar que era por causa de mim que aquilo estava acontecendo. Eu sabia que o

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

> homem era insano e foi por isso que eu acabei achando que ele poderia machucar minha mãe. Eu tentei de todas as formas sair da escola. [...][56].

Apesar das tentativas de se afastar da escola, Gloria foi mantida na instituição pelos seus pais (que não sabiam do que ocorria na instituição, mas notavam suas tentativas de fugir do agressor ao pedir para se desmatricular) até uma noite em que, após uma crise de ansiedade com seus cabelos caindo, ela invadiu o quarto da mãe, confessou tudo e a polícia foi acionada. Apesar da denúncia, as forças policiais recomendaram que não houvesse prestação de queixa, visando "preservar" a jovem de traumas (afirmação que, em 2021, Gloria passou a publicamente questionar). O caso, no entanto, não se encerrou ali e no contexto em que Gloria Estefan lançou *Conga* e o *single* começou a crescer nas paradas musicais ela foi surpreendida com o ex-professor e assediador escrevendo uma resenha sobre a canção para um jornal, criticando-a negativamente[57]. Segundo a cantora, naquele contexto, ela quase teria revelado publicamente o caso, mas o peso desse ato em sua carreira nas indústrias e o fato dele ser uma pessoa reconhecida na comunidade de Miami, a levaram a desistir[58].

No decorrer de sua trajetória, foram poucos os momentos em que Gloria Estefan apresentou detalhes sobre o processo de saída de Cuba, a chegada aos Estados Unidos e a infância. A violência sexual vivida aos 9 anos, por exemplo, só foi publicamente divulgada pela cantora em 2021, durante um programa que tinha como mote central justamente o confronto com experiências pessoais consideradas "significativas" do ponto de vista público. Na maioria dos casos em que falou sobre o exílio, a condição de exilada se sobrepôs aos relatos sobre o processo, sendo mobilizado como mecanismo de identificação, e com rápidas menções ao pai. A ausência de narrativas justifica-se, possivelmente, pela pouca idade com que a cantora saiu de Cuba, entre um e dois anos de idade, sendo que suas lembranças desse movimento, como grande parte das memórias constituídas pelos filhos de exilados e/ou as chamadas "crianças do exílio dourado" baseavam-se na memória coletiva de exilados[59].

---

[56] RED Table Talk: The Estefans - Episode 9: Betrayed by Trusted Adults.. [S.I.]: Facebook Watch, 2021. Son., color. Disponível em: https://www.facebook.com/redtabletalkestefans/videos/450155546357814/. Acesso em: 27 maio 2023.

[57] RED Table Talk: The Estefans - Episode 9: Betrayed by Trusted Adults.. [S.I.]: Facebook Watch, 2021. Son., color. Disponível em: https://www.facebook.com/redtabletalkestefans/videos/450155546357814/. Acesso em: 27 maio 2023.

[58] Esse não foi o único ou último caso de violência e/ou pressão que a identidade de gênero dentro das indústrias fonográficas colocou sob Gloria Estefan, mas certamente é aquele que marcou significativa sua infância e que, décadas de, pois se revelou como uma ferida aberta que potencializou o perfil engajado da cantora, como veremos ao longo desse trabalho.

[59] Segundo Bustamante (2021), Torres (2001), Duany (2011) e outros estudiosos, a geração conhecida como 1.5, composta pelas crianças cubanas que cresceram no exílio (inclusive as participantes da Operação Pedro Pan) são marcadas pelo traço coletivo das memórias do processo de diáspora cubana na qual incorporam as visões e

Um exemplo foi sua entrevista ao *The Late Show with Stephen Colbert*[60] em 2015, na qual, após ser chamada de "refugiada", Gloria corrigiu o entrevistador afirmando ser exilada, complementando sua fala com uma narrativa sobre como percebia as aproximações entre Cuba e Estados Unidos no período[61]. Em 21 de abril de 1990, uma reportagem com trechos de uma entrevista com Gloria Estefan foi publicada na *Billboard,* apresentando ao grande público uma narrativa mais detalhada sobre o seu exílio. A reportagem integrou um caderno especial da *Billboard* sobre os quinze anos da *Miami Sound Machine*, intitulado *The Triumph of Gloria Estefan and Miami Sound Machine (15th Anniversary*), e foi publicada no mês seguinte ao acidente quase fatal da cantora. Além do texto de duas páginas, escrito a partir de falas de Gloria e Emilio Estefan, compunham o material fotografias da cantora e do casal. O texto, uma tentativa de narrar a história e o relacionamento de Gloria e Emilio Estefan, iniciava com a afirmação que a dupla representava a realização do *American Dream* por serem migrantes bem-sucedidos.

A partir da citada definição, a matéria abordou a experiência de Gloria Estefan em deixar a ilha e entender-se como cubana nos Estados Unidos, mencionando que, juntamente com sua família, teria chegado em Miami em 1960. O pai da cantora é, em seguida, representado como um homem que foi preso em Cuba por envolver-se no Ataque à Baia dos Porcos (1961) e que, posteriormente, ingressou no exército estadunidense durante a Guerra do Vietnã tendo sido atingido pelo Agente Laranja durante o conflito. O caso do pai é mencionado brevemente para, logo ao início do texto, trazer um elemento referencial para a narrativa (MOTTA, 2013) sobre a posição política da cantora, destacando o histórico familiar e sua relação de oposição ao regime.

---

representações da comunidade exilada mais velha ao mesmo tempo que elaboram suas visões em meio aos circuitos comunicacionais, culturais e étnicos que marcam bairros como Little Havana. Ao contrário de uma visão pré-estabelecida, apesar da maioria destes jovens formar opiniões que sustentavam a narrativa de seus país e avós, ao longo dos anos 1980 é perceptível que o "redescobrimento" de Cuba, como define Torres (2001), foi marcado também pela criação de novas visões críticas do exílio e da Revolução.

[60] Neste bloco da entrevista a cantora comentou sobre o recebimento da *Medal of Freedom* pelo presidente Barack Obama, sendo o tema do exílio e o pedido para expressar sua opinião a respeito da política entre os dois países consequência desse fato. Tal fala expressa um exemplo do que geralmente ocorria quando questionada sobre seu exílio: Gloria Estefan afirmava este *status* e invés de discorrer sobre o processo rapidamente mudava o foco de sua fala para o "presente" de Cuba, reforçando sua oposição ao regime socialista, a Fidel Castro e, principalmente, a impossibilidade de retorno ao país, mesmo após inclusive ter sido convidada pelo Papa D. João Paulo II para acompanhá-lo em 1998. O bloco da entrevista mencionado por ser consultado em: Gloria Estefan Knows What It's Like To Be A Refugee. United States: *The Late Show with Stephen Colbert*, 2015. (05:13 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=P1-xU0dx3RI. Acesso em: 12 set. 2020.

[61] A respeito do uso do termo "refúgio" para o exílio cubano, recomendamos a leitura de: GONZÁLEZ, Juan. *Havest of Empire – a history of latinos in America. London: Penguin Books, 2011.*

A estruturação da narrativa jornalística e do depoimento da cantora seguiram uma lógica em que um indivíduo, ao longo de sua vida, articula uma série de experiências coletivas de outros indivíduos e recorre a elas para moldar suas próprias narrativas de vida na ocasião de elaboração de um relato (auto)biográfico (EAKIN, 2019). Retomar a trajetória familiar, em especial o pai, funcionava como recurso de reafirmação política e da condição exílica que se sobressaía à trajetória artística da mãe interrompida por interferência familiar. Essa elaboração da cantora e sua incorporação pelos jornalistas indicava um esforço de Gloria Estefan, nos anos 1990, de reafirmar sua identidade partir da experiência exílica, com ênfase na oposição ao governo de Cuba, em um contexto no qual a própria artista começava a repensar sua produção e sua identificação cubana no exílio[62].

Em seguida, a reportagem destacava:

> Apesar dos tempos "difíceis" em Miami durante a década de 1960, Estefan mantém a cidade e sua pátria adotiva em alta estima. Ela considera a América um grande país, embora suas memórias de infância sejam de "muito preconceito. Todos esses hispânicos estavam chegando a um lugar que nunca havia tido hispânicos antes. Mas nós sobrevivemos". Ela é muito grata pelas "oportunidades" disponibilizadas para ela e outros latino-americanos aqui.[63]

No processo de elaboração das narrativas midiáticas, os jornalistas atuaram diretamente na significação dos eventos, dotando o passado de significados e conferindo inteligibilidade à mensagem a ser transmitida no presente da produção (BARBOSA, 2004: MOTTA, 2013). A reportagem indicava um processo de mobilização do exílio como instrumento de orientação temporal e aspecto constitutivo da identidade-narrativa[64] de Gloria Estefan através da articulação da fala com a significação dada pelos repórteres. Neste sentido, a fala não pode ser entendida apenas como processo de rememoração por Gloria Estefan, mas enquanto processo midiático voltado à construção de uma memória sobre o exílio a partir de seu depoimento. A identidade da cantora como exilada e artista, desta forma, era totalmente conectada não somente à sua produção cancional, mas precisava ser organizada e reafirmada

---

[62] Esse debate será aprofundado na CAPÍTULOII.

[63] *Billboard*, 21 de abril de 1990. p. M-07 & M-17.

[64] Para Paul Ricoeur (2011), identidades necessariamente demandam a elaboração de narrativas para serem expressas, entendimento que o leva a defender o conceito de identidade-narrativa. Segundo o autor, a identidade de um sujeito se expressa através da sua capacidade de construir, narrativamente, histórias sobre si próprio de forma a conferir sentido ao inédito e enquadrando o "eu" ao mundo e o tempo. Neste sentido, ela não é fixa, mas instável e mutável. Em uma análise sobre a hipótese de Ricoeur, Paul Eakin (2019, p. 18), afirma que quando se trata de nossas identidades, a narrativa não é simplesmente sobre o eu, mas sim de maneira profunda, parte constituinte do eu". Neste sentido, ao falar de identidades-narrativas estamos afirmando o caráter relacional e construtivo das identidades que são fruto de narrações, pois entendidas "de um modo inescapável e profundo, elas são o que somos, pelo menos enquanto atores posicionados dentro do sistema de identidade narrativa que estrutura nossos arranjos sociais" (EAKIN, 2019, p. 10). Ao falarmos em identidades, mais especificamente por meio dessa compreensão, reforçaremos que toda a construção de identificações em/de/por Gloria Estefan são fruto de atos narrativos que estabelecem atos representações.

através da estruturação de uma narrativa, pois uma identificação é sempre descontinua tendo em vista que depende de operações fragmentárias (EAKIN, 2019).

O exílio é construído como o principal ponto de partida para a reportagem e enquanto característica fundamental sobre a cantora. No texto, a condição de exilada é elaborada como parte da narrativa sobre a identidade de Gloria Estefan, defendendo sua relevância para compreender sua carreira desde a década de 1970 até 1990. Desta forma, era a narrativa elaborada pelos envolvidos na publicação que conferia legitimidade e importância à experiência para a individualidade da cantora (RICOEUR, 1991). A ideia de "sobrevivência" indicava uma dimensão do exílio que entende o processo como trauma e violência, "capaz de criar um universo discursivo que se pode denominar de cultura do exílio" (COSTA, 2018, p. 155). A suposta sobrevivência ao exílio retomava a categoria de experiência, entendendo o processo de desterritorialização como uma ruptura irreparável que redefine o indivíduo e coloca sua vida e identidade nacional em risco (SZNAJDER; RONIGER, 2009).

"Sobreviver" ao exílio, segundo Gloria Estefan em seu depoimento, é um processo de lutar por algo frente aos desafios que se colocavam não apenas ao deixar seu país de nascimento, mas também ser recebida em outro. A inserção de migrantes nos locais de chegada, que são muitas vezes transitórios, configura-se como um dos mais difíceis processos que envolvem os deslocamentos (PORTES; RUMBAUT, 2001). Mais que processos de assimilação, a chegada em um novo território, especialmente após o exílio, leva a uma série de novos desafios da adaptação ao novo território, em especial aqueles ligados à linguagem e aos choques culturais. Segundo Hall (2003), esse processo resulta em confrontos, negociações e formas de violência simbólica de repressão das identidades migrantes, mas também de transcriações e jogos de identificações que possibilitam a manutenção espacial e, principalmente, temporal.

Entre as diversas consequências que esse processo gera está a criação de narrativas sobre a experiência de adaptação as novas realidades, que constantemente são percebidas como vitórias e/ou conquistas que transitam entre o sujeito e o grupo coletivo que partilha dessa mesma experiência (SZNAJDER; RONIGER, 2009). Na reportagem, essa ideia incorporou o exílio cubano a qualquer outra experiência de migração caribenha com destino aos Estados Unidos, pois mobiliza o conceito de "hispânico". Entre os anos de 1980 e 1990 a ideia de "*hispânico*" para se referir às identidades latinas nos Estados Unidos foi incorporada ao censo e à política nacional, projetando-se que tais grupos se identificavam por meio da língua espanhola. Contudo, o termo já neste contexto recebia críticas, pois, "especialmente no

sudoeste, foi um termo que tentou despolitizar sua identidade e, em particular, apagar as origens indígenas e africanas de muitos latino-americanos" (CHOMSKY, 2007, p. IX).

Ao mobilizar a categoria "*hispânicos*", Gloria Estefan criou uma identificação ampliada com a migração e o exílio, afirmando integrar uma comunidade expandida com experiências comuns. Essa experiência dizia respeito tanto à noção de desterritorialização, como à vitória e resiliência frente aos desafios colocados por esse processo[6566]. Apesar de ser complexo afirmar os motivos que levaram a Gloria Estefan a empregar o uso do termo *hispânico* invés de *latino* em seu depoimento (tendo em vista que o embate entre estes termos já era corrente)[67], é possível questionar se seu uso não estava relacionado ao fato de a terminologia ser a mais aceita no contexto, inclusive por instrumentos legais. Além disso, se identificar como hispânica seria uma estratégia de se aproximar de um circuito mais amplo e conservador da sociedade, bem como de uma identidade mais "europeia" no contexto em que estava se popularizando globalmente. Tal estratégia demonstra que até a década de 1980, quando é observado a *Latin Explosion*, Gloria Estefan entenderia categorias como "latino" e "hispânico" enquanto rótulos flexíveis e incipientes, compreensão alterada apenas após o estabelecimento de uma definição comercial mais estabelecida e fixa.

Sua autoidentificação procurava expandir a identidade para a Europa, mas pensar-se como parte de uma população mais ampla na América Latina tendo em vista que, em meio aos debates desse período, o emprego do termo *Latin* era mais recorrente entre sujeitos já nascidos nos EUA. Ao longo da publicação da *Billboard,* é possível inferir que a escolha intencional e mediada de um termo específico, que elabora um elo de identificação da própria

---

[65] A terminologia "hispânico", como identificação das populações latino-americanas nos EUA, foi implementada durante o governo Richard Nixon. Incorporado inicialmente em pesquisas do censo ao longo da década de 1970, o uso do termo "hispânico" foi desde o início criticado pelas populações latinas que vivia país, pois era percebido como forma de invisibilizar as identidades latino-americanas ao ressaltar o vínculo dos grupos migrantes com a Espanha. Segundo Morales (2002), a emergência do termo possivelmente partiu da articulação entre o Partido Republicano e parte comunidade exilada cubana, mas passou a demonstrar um ponto bastante problemático pois incorporava um discurso de transição de identidade dos "hispânicos" viventes no país que, aos poucos, deveriam ser assimilados a realidade nacional.

[66] A terminologia "hispânico", como identificação das populações latino-americanas nos EUA, foi implementada durante o governo Richard Nixon. Incorporado inicialmente em pesquisas do censo ao longo da década de 1970, o uso do termo "hispânico" foi desde o início criticado pelas populações latinas que vivia país, pois era percebido como forma de invisibilizar as identidades latino-americanas ao ressaltar o vínculo dos grupos migrantes com a Espanha. Segundo Morales (2002), a emergência do termo possivelmente partiu da articulação entre o Partido Republicano e parte comunidade exilada cubana, mas passou a demonstrar um ponto bastante problemático pois incorporava um discurso de transição de identidade dos "hispânicos" viventes no país que, aos poucos, deveriam ser assimilados a realidade nacional.

[67] Tendo em vista a complexidade e extensão deste debate ao longo da carreira de Gloria Estefan, a discussão sobre identidades *hispânicas* e *latinas (latinx)* será retomada ao longo de toda está tese. Desta forma, não esgotaremos ou exploraremos neste momento a análise de tal problemática tendo em vista que nossa proposta é perceber que, no decorrer de sua trajetória, a artista alternou o emprego dos termos e passou a construir um sentido próprio para si a respeito de tais identificações e terminologias.

narrativa (MOTTA, 2013) criada pela cantora, procurou retomar uma conexão mais ampla dela com os movimentos migrantes e diaspóricos para, desta forma, reforçar sua condição de exilada[68].

O trecho seguinte da reportagem articulou essa ideia ao apresentar a visão de Gloria Estefan sobre Cuba e o regime revolucionário: "'A liberdade era a coisa mais importante na vida do meu pai", explica Gloria, que diz que seria uma "traição" se ela e MSM tocassem na Cuba de Castro. "Seria o maior insulto à nossa herança [heritage] se nos apresentássemos lá", diz ela. 'Não podemos voltar.'"[69]. Ao mencionar que não poderia retornar ao país e/ou se apresentar nele, ela mobilizou duas questões centrais para a relação entre exílio e temporalidade. A primeira é a ideia de "*heritage*" que em tradução literal ao português significa "herança" ou "patrimônio cultural", mas que em inglês tem um sentido ainda mais amplo e diz respeito a uma forma de identificação e memória coletiva ao grupo a que o indivíduo pertence. "*Heritage*" se aproxima da noção de uma cultura essencializada que os exilados interpretam como sua responsabilidade manter viva fora do país em que nasceram, invocando não apenas a autenticidade, como afirma Chomsky (2015), mas sua autoridade acerca do presente, passado e futuro. Invocar a responsabilidade da "*heritage*" é também construir uma ideia de sujeitos prometidos a retornar e dar continuidade a um passado e uma "herança" que estava impedida e obrigada a abandonar sua "terra natal".

A ideia de "*heritage*" dialogava com a segunda questão importante na fala de Gloria Estefan: a noção de liberdade e a influência do pai como modelo. Os homens que participaram do Ataque à Baia dos Porcos são lembrados na memória coletiva das comunidades exiladas como supostos "heróis" que lutaram para defender a "liberdade" do povo cubano (MARQUES, 2012; LIEVESLEY, 2004; BUSTAMANTE, 2021). Segundo Gloria Estefan, a importância do pai estava atrelada à luta pela "liberdade do povo cubano", construindo uma narrativa sobre Cuba viver em um regime não democrático, e aquele era um compromisso fundamental passado por José Fajardo para ela.

---

[68] A experiência do exílio na narrativa de Gloria Estefan se referia tanto a uma forma de orientação temporal como de vivência que atravessava os indivíduos, permeando suas constituições e se transformando naquilo "que buscamos explicar, aquilo sobre o qual se produz conhecimento (SCOTT, 1999, p.27)". Concomitantemente, a noção dos Estados Unidos como nação que salvaria os exilados permaneceu presente na reportagem, reassumindo um lugar central invocado pelas comunidades exiladas que se instalam em Miami entre 1959 e 1961 e demonstrando a afinidade de sua ideia com o emprego do termo hispânico. Essa ideia partia do pressuposto de que, apesar do processo enfrentado pelas comunidades exiladas, ainda sim o país era melhor que Cuba pois ofertava oportunidades.

[69] NASH, Jesse; FLOWERS, George. *Playing Dual Roles in a Sound relationship: na interview with Gloria and Emilio Estefan*. *Billboard*, United States, v. 102, n. 16, p. M-07 & M-17, 21 abr. 1990.

A construção narrativa sobre Cuba como um país sem liberdades remonta ao início do processo revolucionário, quando se construíram mecanismos discursivos visando a falta de participação democrática em Cuba. Tais elaborações impactaram nas representações e justificativas de ações do governo estadunidense desde 1959, como os embargos econômicos e a facilitação na concessão de vistos (AYERBE, 2002; PEREZ Jr., 2008; BUSTAMANTE, 2021). Do mesmo modo, essa referência é feita no depoimento a partir do caso familiar, indicando um esforço em se situar temporalmente e como herdeira de um ideal a ser defendido. A noção de *heritage* ampliava-se, dimensionando a experiência de um passado individual e coletivo como parte da identidade e das projeções de passado da cantora.

Conforme destaca Sarlo (2007, p. 24-25), testemunhos encontram inteligibilidade no processo de construção narrativa que "inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer (ameaçado desde seu próprio começo pela passagem do tempo e pelo irrepetível), mas a de sua lembrança. A narração também funda uma temporalidade que a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar.". A ideia de "fundação" de uma temporalidade, ou de uma ordem do tempo reconfigurada, expressa na narrativa, é uma dimensão presente na entrevista de Gloria Estefan para a *Billboard,* pois não apenas se referia à cantora como artista, mas à relação entre exílio e experiência. O exílio, neste caso, era um tempo do *devir* capaz de redimensionar o passado-presente através da experiência.

Neste sentido, estar exilado é não apenas uma condição, mas uma narrativa de orientação temporalmente ao sujeito, interferindo na identificação com o presente a partir das experiências de passados que lhe possibilitam (ou não) projetar o futuro. Seja como indivíduo ou artista, o exílio é uma marca social e temporal da qual a cantora não pode afastar-se pois influenciou em sua produção e constrói uma narrativa acerca de si, integrando-a nas culturas de exílio. Esse laço estende-se a outros campos e pode ser interpretado também como mecanismo que possibilita a identificação do público com a própria artista[70].

[70] Edward Said (2011, p. 509-510) considera que "o exílio é afirmado a partir da existência da terra natal, do amor por ela e de uma ligação real com ela; a verdade universal do exílio não é que se tenha perdido esse lar ou esse amor, mas que, inerente a cada um existe uma perda inesperada e indesejada.". O exílio como categoria permite compreender as formas de manifestação dessa ausência sentida pelo indivíduo e as tensões entre experiência e expectativa. Estar exilado é viver sob a constante ausência, uma ruptura provocadora de imaginações nostálgicas e saudades de um passado ressignificado a partir do presente em que é rememorado. O exílio é uma condição do presente que (re)configura a temporalidade do sujeito e possibilita pensar como esse constrói modos específicos de lidar com as temporalidades. Exilados procuram entender-se entre a experiência do exílio e a chegada em um novo território enquanto projetam uma narrativa do retorno passível de indicar as possibilidades ou impossibilidades do retorno. Neste sentido, o exílio não pode ser reduzido a uma única interpretação ou definição, mas deve ser considerado como categoria de análise e condição humana.

Na fala de Gloria Estefan, a experiência do exílio é uma dimensão estrutural sobre si e os modos como desenvolve relações temporais. Segundo Rollemberg (1999, p. 25),

> O exílio tem, na história, a função de afastar/excluir/eliminar grupos ou indivíduos que, manifestando opiniões contrárias ao *status quo,* lutam para alterá-lo. O exilado é motivado pelas questões do país, envolve-se em conflitos sociais e políticos, diz não a uma realidade. Neste ambiente são forjados seus "projetos" e "ilusões".

A fala da cantora, nos anos 1990, afirmava esse esforço. Ao invocar o pai e falar sobre o país em que nasceu, Gloria Estefan se colocava em um movimento de oposição e como contrária ao presente e passado recente de uma Cuba revolucionária. Destacar a sua posição a respeito da Revolução em Cuba era parte de pensar sua experiência exílica e rememorar esse processo. Esse movimento, configurador de um esforço de enquadramento de sua memória, implicava falar sobre o exílio a partir da individualidade em interface com a coletividade, refletindo sobre o processo e a influencia paterna a partir da ausência de memórias mais próximas tendo em vista a idade com que deixou o país. A condição do exílio demarcava os projetos que poderia vir a criar e as visões sobre Cuba, elaborando uma barreira temporal, geográfica e de deslocamento até o país[71].

***

Quando a família Fajardo chegou em Miami no ano 1959, a configuração da cidade era bastante distinta. Nas primeiras décadas do século XX, a sede do condado Miami-Dade, que reúne dezenove cidades e outras regiões menores, era atravessada por embates sociais, alterações urbanas e mudanças econômicas. Esse período foi marcado pela expansão dos bairros étnicos na cidade motivado, em especial, pelo processo de segregação de seus moradores, tendo sido criadas regiões especificas nas quais populações negras e migrantes poderiam viver (CONOLLY, 2014)[72]. Entre as décadas de 1930 e 1940 as políticas Jim Crow

[71] O processo percebido na publicação, e problematizado neste primeiro momento, é desdobrado e analisado no decorrer desta tese. O foco até este momento foi iniciar um debate sobre exílio como categoria possível para pensar as temporalidades e a experiência, o que marcou diretamente o processo de migração de Gloria Estefan na ausência de documentos que falem sobre esse processo, destacando também como suas lembranças acerca desse processo integram-se a um processo maior do qual foi parte. Neste sentido, perceber a fala da cantora sobre sua experiência exílica e a coletividade deste processo possibilita situá-la dentro da geração de cubanos exilados, percebendo-a como sujeito histórico que integrou esse movimento. Ao mesmo tempo, sua integração neste movimento, fez parte de um processo complexo pois ocorreu quando era bastante jovem, sendo grande parte de suas lembranças guiadas e elaboradas a partir das memórias coletivas e das narrativas das comunidades exiladas em Miami.

[72] O estado da Flórida tem sido retomado pela historiografia recente como um dos principais estados do Sul a implementarem políticas segregacionistas nos Estados Unidos. Essa retomada tem mobilizado uma série de investigadores/as que buscam discutir esse momento da história regional como possibilidade de recolocar o

já estavam estabelecidas, mas cresciam no país os movimentos de contestação as políticas separatistas, em especial após os desfechos da Segunda Guerra Mundial.

No Sul da Flórida, a segregação era ainda mais segmentada, podendo ser percebida uma separação de espaços e políticas entre cinco grandes grupos sociais: "Brancos", "Latinos", "Cubanos", "Judeus" e "Negros". Os "latinos", no entanto, não eram ainda as pessoas nascidas na América Latina e/ou falantes de língua espanhola, mas italianos que ocupavam um lugar de destaque e de *status* social elevado. Segundo Conolly (2014), a existência de espaços de segregação impactava a todos os grupos sociais, sendo os cubanos um dos poucos que transitavam entre eles a partir da sua relação comercial e artística, além de em algumas vezes conseguirem se passar enquanto brancos. Apesar do trânsito, cubanos não escapavam às lógicas segregacionistas que ocorriam no período, entre negros e brancos, sendo a comunidade exilada em Miami identificada por vezes como um ou outro a partir de outros fatores como localização da moradia, classe social, fenótipo e gênero.

Entre os principais cubanos a "transitar" entre os espaços estavam os artistas, estavam os músicos. Nos anos 1940 e 1950, Flórida e Nova York receberam contingentes cada vez maiores de cubanos e porto-riquenhos; entre estes, músicos, grupos e cantores. Christina Abreu (2007) considera que os artistas desses grupos nacionais foram alguns dos poucos a entrecruzar as segregações locais, apresentando-se em diferentes espaços segregados, em especial em locais destinados a população "branca", sendo este um dos fatores que mais contribuiu para a manutenção das políticas *Jim Crow* e para a estabilização de latinos nestas regiões. Segundo Abreu (2015) essa geração que se fixa, por exemplo, na região de Miami foi fundamental para o início da construção de representações sobre cubanidades e latinidade, tem em vista que conseguiram ocupar cenas locais fundamentais para esse processo. Apesar de concordar com Abreu, entendemos que o processo dos anos 1940 e 1950 deve ser inserido em um panorama maior, estendendo o que diz a autora para anos seguintes, dada a construção de movimentos artísticos fundamentais a partir dos anos 1970, a exemplo do *Miami Sound*.

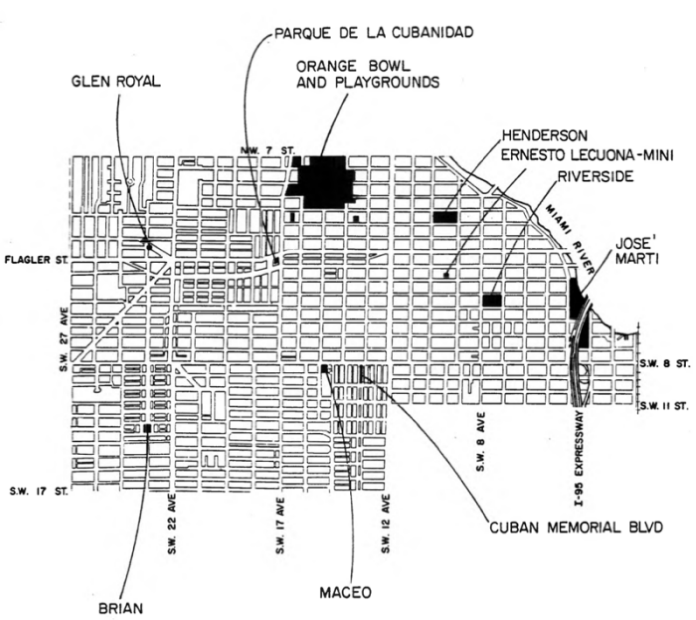
Nos anos 1950, apesar de ser um dos principais destinos de cubanos no estado da Flórida, Miami ainda não era conhecida como região que mais concentrava migrantes e

---

estado da Flórida na historiografia nacional tendo em vista que foi construída uma narrativa, em especial vinculada a uma história oficial, sobre a presença latina no século XX que buscava apagar as violências da política Jim Crow entre o final do século XIX e início do XX na Flórida. Em especial, esse movimento tem buscado refletir sobre uma outra forma de narrar a história estadunidense a partir de outros grupos, não como uma versão secundária, mas sim como um processo fundamental para construir uma nova identidade nacional. Sobre isso, recomenda-se a leitura de: ORTIZ, Paul. *An African American and Latinx History of United States*. Boston: Beacon Press, 2018. CONOLLY, N. D. B. *A World More Concrete: Real Estate and the Remaking of Jim Crow South Florida*. Chicago: University of Chicago Press, 2014.

viajantes da ilha, posto ocupado por Tampa e Key West[73], regiões que receberam exilados da Guerra Hispano-Americana e produtores de tabaco ao longo da virada do século XIX para o XX. O conhecimento prévio da região favoreceu a Flórida no momento de decisão do destino do exílio de mais de 200 mil cubanos após a Revolução Cubano entre 1959 e 1961, mas não foi a única região, sendo que estados como Nova York e Califórnia receberam também exilados anticastristas. Se comparada a Tampa e Key West, Miami possuía um fator diferenciado, que certamente influenciou na escolha de parte dos cubanos de se fixar na cidade: a existência de bairro étnico com menos de cinco mil habitantes cubanos, chamado Little Havana*,* segundo o censo de 1940 (MAIGNOT, 2015).

Figura 2 - Mapa da região de Little Havana (Miami), com ênfase em áreas de Lazer (1985)



Fonte: CITY OF MIAMI, Planning Department. *Environmental Assessment* Little Havana- *Community Development Target Area*. 1985.

Na década de 1930, a região que se tornaria Little Havana, localizada a oeste do centro de Miami, era conhecida por atrair judeus de classe média baixa. O bairro tinha como fronteiras principais a NW 7th Street ao norte, SW 11ª e 17ª Street ao sul, o Rio Metrorail e a 12ª Avenue a leste e a NW / SW 27ª Avenue a oeste. Situado próximo do centro, e com conexão facilitada com o porto da cidade de onde desembarcaram parte dos exilados, o bairro

[73] Segundo Aviva Chomsky (2015), Grenier & Perez (2003) e Perez Jr. (1999), o fluxo estabelecido entre o sul da Flórida e Cuba na primeira metade do século XX estava vinculado principalmente a ida de cubanos para a cidade de Tampa tendo em vista que no decorrer da Guerra Hispano-Americana muitos produtores de charutos e seus funcionaram migraram para essa cidade.

recebeu parte dos cubanos exilados. Segundo o "*Environmental Assessment* Little Havana- *Community Development Target Area*"[74], produzido pela prefeitura de Miami, o bairro era conhecido pelas casas de densidade média que podiam atender a apenas uma família ou a um conjunto. Era comum também que houvesse estabelecimentos em torno das principais ruas, o que, segundo a avaliação da prefeitura, contribuía para o desenvolvimento econômico do bairro e da cidade.

Uma observação interessante com relação ao documento de avaliação da prefeitura é a indicação dos principais espaços de lazer na região, nomeados de maneira a destacar a presença cubana para além do nome Little Havana*,* como o *Parque de La Cubanidad,* a praça *José Martí* e o *Cuban Memorial Boulevard.* No documentário *Famous* (2003)[75], Gloria Estefan retornou ao bairro para uma visita mediada por um depoimento nostálgico acerca das experiências de crescer na região. Para além de uma ideia de saudade e da importância de se estabelecerem naquela região para a manutenção de seu exílio, destacam-se suas memórias com relação aos espaços de sociabilidade e de lazer com a comunidade. Entre as lembranças estavam aniversários no parque de diversões local, no qual passava o dia todo brincando junto de familiares e amigos. O parque serviu de cenário para o videoclipe de mesmo nome em uma tentativa de criar uma atmosfera intimista e de retorno à infância de Gloria Estefan, para demonstrar que ela não teria se desconectado desse passado após o sucesso profissional[76] e, principalmente, que foi na região de Little Havana e na cidade de Miami que passou a se identificar enquanto cubana exilada.

1.2. Miami Sound Machine: definindo uma sonoridade, construindo um projeto

Quando retornou para Miami, após viver em bases militares pelos Estados Unidos, Gloria encontrou um cenário complexo para a população exilada. Apesar da receptividade positiva por parte de alguns setores, os anos 1960 e 1970 foram marcados pelo crescimento de campanhas contra a presença exilada na cidade (BRADFORD, 2015), manifestadas em faixas e cartazes com frases como "*No Cubans, no pets, and no children*". Crescer em Miami, como

---

[74] CITY OF MIAMI, Planning Department. *Environmental Assessment Little Havana- Community Development Target Area*. 1985.
[75] *FAMOUS*. Direção de Nayb Estefan. United States: Epic Records, 2003. (60 min.), DVD, son., color.
[76] No documentário também é apresentada a rua e o local onde deveria existir a primeira casa na qual a família Fajardo se mudou (pois inicialmente viveram em um pequeno apartamento) no início dos anos 1960 quando José Fajardo estava preso em Cuba. Em função da casa ter sido demolida por decisão da prefeitura enquanto a família ainda morava no local não foi possível descobrirmos exatamente sua localização e/ou conhecer as características gerais da moradia.

veio a descobrir, era diferente de crescer em Little Havana. Em depoimento, Gloria lembra como foi difícil para sua família conseguir um apartamento: muitos proprietários se negavam a alugar imóveis a cubanos[77].

Gloria recorda que sua adolescência foi marcada em uma comunidade matriarcal, pelos homens estarem trabalhando e/ou na guerra, e fortemente influenciada pelo cristianismo[78]. Foi no espaço da igreja, inclusive, que passou a integrar uma banda pela primeira vez. Na época, ela trabalhava em uma jornada dupla como professora de violão para crianças e atendente de aeroporto na tentativa de economizar para frequentar a *University of Miami*, instituição em que teve aceite antecipado, com bolsa de estudos[79]. Em certa ocasião, por volta de 1975, um amigo a convidou para participar de uma banda que vinha sendo criada entre os jovens da igreja da qual faziam parte para uma festa da congregação prevista para ocorrer em poucos dias. Apesar da resistência, dado o acúmulo de funções, ela aceitou e, em um dos ensaios, conheceu um músico convidado para ajudar o grupo a ganhar mais "homogeneidade". O músico era Emilio Estefan Jr., na época funcionário da empresa Bacardí[80] e líder da *Miami Latin Boys*[81], banda que Gloria já havia ouvido falar, mas não conhecia efetivamente seus membros[82].

Por se tratar de uma figura que parecia mais velha, presente no ensaio por razões profissionais, Gloria recorda que aquela foi uma ocasião rápida. Eles tocaram algumas

---

[77] ESTEFAN, Gloria [64 anos]: *depoimento* [dez. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 07 de dezembro de 2021.
[78] ESTEFAN, Gloria [64 anos]: *depoimento* [dez. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 07 de dezembro de 2021.
[79] ESTEFAN, Gloria [64 anos]: *depoimento* [dez. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 07 de dezembro de 2021.
[80] Fundada em 1862 em Santhiago de Cuba pelo espanhol Facundo Bacardí Massó, a empresa de destilados é conhecida como uma das mais antigas e consolidadas empresas ligadas a ilha. Emilio Bacardí, filho do fundado da companhia, integrou o movimento de defesa pela independência de Cuba, inclusive tendo participado de conflitos e sendo preso, tendo sido posteriormente nomeado prefeito de Santhiago. A história da Bacardí se mistura, em outros tantos momentos, com a trajetória do país. Durante a primeira metade do século XX, a empresa se expandiu nacional e internacionalmente, se consolidando como uma das principais do segmento, iniciando sua expansão por países como o México e Porto Rico, esse último sendo um local estratégico para a venda de produtos facilitados nos EUA. Apesar de existirem elementos que levam a crer que a família Bacardí apoio, em dado momento, o movimento 26 de julho e a Revolução, é certo que após o triunfo da campanha o grupo e a empresa passaram a se opor ao novo governo, optando inclusive pelo exílio após terem seus ativos e propriedades confiscados sem compensações financeiras. A partir de então, a Bacardí passou a operar nas Bermudas e se tornou, segundo Torres (1999), um dos principais articuladores desde a década de 1960 de campanhas contra o exílio cubano, a exemplo de um referendum em 1963 assinado pela coalização das organizações de cubanos exilados. Para Bustamante, a frente proposta pelo líder da Bacardí no período, José Pepín Bosch, era chamada *Representación Cubana em el Exilio* perdeu força após a interferência do FBI. Além de promover a narrativa anticastrista, a Bacardí progressivamente passou a se articular com tais grupos, promovendo espaços de circulação, encontro, e outras iniciais.
[81] ESTEFAN, Gloria [64 anos]: *depoimento* [dez. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 07 de dezembro de 2021.
[82] *Billboard*, 11 de outubro de 2003. p. 28 e 53.

músicas e Emilio deu dicas, além de elogios, em especial à voz/interpretação da jovem que tinha alguns solos no repertório. O encontro entre Gloria e Emilio, geralmente desconsiderado pela mídia e relatos jornalísticos, que afirmam que o primeiro "contato" ocorreu em uma festa de casamento em 1975, para além de rápido, permanece na memória da cantora como uma anedota. Dentro das elaborações de memórias através de relatos orais, é recorrente que sujeitos estabeleçam narrativas cristalizadas, pré-definidas, discursos que já se estabeleceram e permanecem como oficiais (PORTELLI, 2016). Parte da operação historiográfica é justamente a contestação e a problematização destas narrativas.

Nesse sentido, apesar dos relatos existentes em uma série de veículos de imprensa, Gloria não conheceu pessoalmente Emilio Estefan durante esse casamento. A festividade, que ocorreu em Hialeah, e possivelmente era da filha de um amigo de José Fajardo, aconteceu algum tempo após o primeiro encontro entre os dois. De qualquer modo, foi a primeira ocasião em que Gloria conheceu a *Miami Latin Boys*[83]. Liderada por Emilio Estefan, a banda tinha como outros integrantes Raul Murciano e Luis Serrano, todos jovens que se identificam enquanto cubano-americanos. O grupo, com pouco tempo de carreira[84], vinha tentando se estabelecer na cena local, e por isso foi contratado para a cerimônia.

As narrativas sobre a ocasião divergem. Raul Murciano[85], mais de 45 anos de, pois, recorda que durante a festa de casamento Gloria foi pressionada por sua mãe, presente na cerimônia, para se apresentar com a banda. A mãe teria procurado o grupo nos bastidores e pedido uma chance para a filha no palco. Gloria, em contrapartida, tem a memória do convite para se apresentar com a banda ter partido de Emilio Estefan. Segundo o depoimento de Emilio[86], ele a reconheceu do ensaio da banda da igreja durante a festa e a convidou para se

---

[83] Segundo Raul Murciano e Luis Serrano, a banda teria se iniciado apenas com a participação de Emilio Estefan, Luís Serrano e outros músicos. O convite para que Raul Murciano passasse a fazer parte do grupo teria ocorrido algum tempo de, pois, quando o grupo viu a necessidade de ter um tecladista/pianista profissional tendo em vista que, segundo ambos, Emilio Estefan não era grande conhecedor do instrumento. A entrada de Raul Murciano, por indicação de Serrano que era seu colega de trabalho em um shopping de Miami, permitiu que Emilio Estefan se dedicasse mais aos instrumentos de percussão, além de a parte empresarial do grupo. FONTES: SERRANO, Luís [idade não informada]: *depoimento* [nov. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 18 de novembro de 2021.; MURCIANO, Raul [idade não informada]: *depoimento* [nov. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 16 de novembro de 2021.

[84] Segundo a jornalista Norma Niurka, reportagem biográfica sobre o grupo publicada na edição de 18 de junho de 1977 de *El Miami Herald,* a banda teria gravado em algum momento inicial algumas faixas em um disco. Todavia, ao longo de nossa pesquisa não foi possível localizarmos mais informações que confirmem a existência do disco em plataformas digitais, bancos de gravadoras, bibliotecas universitárias e acervos. (*El Miami Herald***,** 18 de junho de 1977, p. 8).

[85] MURCIANO, Raul [idade não informada]: *depoimento* [nov. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 16 de novembro de 2021.

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

apresentar junto à banda, que à época, por pressão de Serrano, já começava a procurar por uma vocalista[87]. Teria sido apenas após o convite da banda que a mãe da jovem começou a incentivar a performance, pressão que teve resultados positivos. Naquela noite, segundo Gloria, ela interpretou com a banda as canções *Sabor a Mí* e *Tu Me Acostumbraste.*

Alguns dias após a festividade, Emilio Estefan começou a ligar para Gloria, insistindo para ela ser a vocalista da banda. A primeira reação, supostamente, teria sido a rejeição ao convite, em especial, pois, embora tivesse algum conhecimento musical, até então ela não pensava em atuar profissionalmente no segmento musical, inclusive tendo receio dos impactos disso na relação com seus pais[88]. Após alguns dias de insistência, Gloria aceitou fazer uma audição, em que foi aprovada. Depois de negociações, passou a dividir os vocais com Luis Serrano, mas propôs que, para além dela, sua prima Merci Navarro fosse vocalista. A ideia de contratar outra vocalista foi justificada pelo fato do grupo se apresentar recorrentemente durante a noite e Gloria precisar ter uma acompanhante. A negociação final entre Gloria e a *Miami Latin Boys* foi favorável, porém a remuneração destinada apenas a uma vocalista precisaria ser dividida entre ambas em função da falta de recursos financeiros[89].

Gloria e Merci Navarro passaram a integrar a banda provavelmente em outubro de 1975, provocando não apenas a reformulação do nome para *Miami Sound Machine,* mas a atualização de seu perfil artístico[90]. Ao integrar as cantoras, o grupo inicialmente masculino se diferenciou de outros conjuntos e artistas como *Los Sobrinos del Juez*[91], Willy Chirino[92], *Hansel y Raul*[93] e *Clouds*[94], que nesse período alternavam-se entre apresentações pequenas e a

---

[87] SERRANO, Luís [idade não informada]: *depoimento* [nov. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 18 de novembro de 2021.
[88] *FAMOUS*. Direção de Nayb Estefan. United States: Epic Records, 2003. (60 min.), DVD, son., color.
[89] MURCIANO, Raul [idade não informada]: *depoimento* [nov. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 16 de novembro de 2021.
[90] *El Miami Herald***,** 18 de junho de 1977, p. 8.
[91] Grupo fundado em 1967 por Carlos Oliva quando ele regressou a Miami após passar parte de seu exílio em Nova York. Também conhecido como *The Judge's Nephews*, o grupo integrou o movimento do Miami Sound e lançou seu primeiro disco em 1974 pela gravadora Audio Latino*,* tendo alcançado projeção global na década de 1980 quando fizeram turnês pela América Latina e Europa. Informações mais detalhadas sobre o grupo são mais difíceis de serem localizadas em função da projeção que Carlos Oliva passou a ter na indústria fonográfica, o que levou o grupo a um segundo plano nas biografias.
[92] Wilfredo José Chirino, nasceu em 1957 em Consolación del Sur (Cuba), tendo se exilado nos EUA como um dos jovens que integraram a Operação Pedro Pan, uma iniciativa dos grupos exilados junto a Igreja Católica para retirada de crianças do país sob a liderança do padre Bryan O. Walsh. Chirino iniciou sua carreira em 1974, sendo um dos principais expoentes do Miami Sound desde os primeiros esboços do movimento, atua especialmente em gêneros como a salsa e merengue, tendo lançado álbuns como *One Man Alone* (1974), *Zarabanda* (1985), *Acuarela del Caribe* (1990, *Cuba Libre* (1998), *Cubanísimo* (2005) e *My Beatles Heart* (2011). No decorrer de sua carreira colaborou com artistas como Celia Cruz, Simone, Celedón e Javier Vila.
[93] Hansel y Raul é uma dupla de músicos cubanos exilados nos Estados Unidos que atuaram especialmente no ritmo Charanga. A dupla começou a atuar profissionalmente nos anos 1980 após romper com a orquestra Charanga 76 fundada nos anos 1970 em Nova York, conjunto do qual eram parte desde sua fundação e

produção de discos em gravadoras locais[95]. A banda contava com relativo apoio de empresas locais, como a Bacardí, que a contratava para festividades, comemorações e performances em função da proximidade de Emilio Estefan com chefes e líderes empresariais[96].

A possibilidade de ter duas vocalistas provocou uma busca por construir uma imagem "jovem" e moderna frente a outros artistas que privilegiavam uma estrutura de orquestra ou que davam protagonismo à voz masculina ou à música instrumental. Segundo González (2016), no decorrer do século XX a figura feminina, em especial no papel da intérprete, passou por contextos de valorização e supressão na cena musical. Nos anos 1970, existia uma dicotomia entre o retrocesso da inserção das mulheres em grupos de gêneros populares e/ou folclóricos por parte de políticas masculinas de apagamento feminino no circuito popular, e a ascensão da presença feminina em segmentos ligados às canções midiáticas. Para o musicólogo Juan Pablo González (2016, p. 150), muitos grupos que reivindicavam uma imagem tradicional de suas produções passaram a construir uma imagem da mulher associada a "falta de profissionalismo e originalidade, algo que a musicologia feminista encarregou-se de questionar".

A entrada de Gloria e Merci Navarro como vocalistas construiu um estilo associado à predominância da voz feminina, influenciando nos lançamentos do grupo ligados a melodramas e temas românticos. Com isso, é possível afirmar que convite feito por Emilio Estefan às jovens não foi puramente interessado na potencialidade de ter vozes femininas, mas certamente foi um diferencial do grupo na trajetória da banda. A escolha do nome *Miami Sound Machine,* que segundo Raul Murciano foi uma sugestão de Thomas Fundora[97], teve

---

vocalistas e que integrava outros artistas que vieram a se popularizar nos anos seguintes como Israel "Cachao" López. A dupla se separou em 1988 por divergências acerca do gênero musical que cada um gostaria de seguir atuando tendo gravado mais de 330 canções.

[94] Não foi possível localizar muitas informações a respeito do grupo *Frankie Marcos & Clouds*, em especial sobre sua fundação. Sabe-se que o grupo se popularizou em 1979, pouco após o início de popularização da *Miami Sound Machine*, sendo parte do conjunto de principais artistas que integraram o movimento do *Miami Sound*, tendo recebido, inclusive, uma homenagem ao passar a dar nome a uma rua, chamada Clouds Boulevard. A canção "Cuba Libre", composta por Frankie Marcos e apresentada em Cannes, despertou uma série de conflitos midiáticos na Europa e Ásia, tendo sido performadas em Moscou e São Petersburgo posteriormente pela banda junto a um coro infantil durante o "Concerto da Liberdade".

[95] A maioria dos artistas e grupos ligados a música cubana em Miami tinham produções centradas na voz masculina – eram conjuntos ou compostos totalmente por homens ou com uma participação bem menor de mulheres, que raramente eram vocalistas principais, além de buscarem se aproximar do formato de orquestras cubanas ligadas música urbana do país (HERNANDEZ, 2010).

[96] SERRANO, Luís [idade não informada]: *depoimento* [nov. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 18 de novembro de 2021.

[97] MURCIANO, Raul [idade não informada]: *depoimento* [nov. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 16 de novembro de 2021.

outros motivos para além da entrada das novas vocalistas. Segundo Emilio Estefan, a ideia teria partido dele, enquanto líder, por considerar que

> A razão pela qual escolhi *Miami Sound Machine* foi porque sabia que haveria [o] som de imigrantes cubanos vindo para este país de ambas as culturas. Em casa [em Cuba], ouvíamos Célia Cruz e Cachao - toda a música cubana - e ao mesmo tempo crescemos com os Beatles, Rolling Stones, Motown. Então houve essa fusão[98].

Entre 1960 e 1970, os grupos musicais de Little Havana eram em sua grande maioria compostos por cubanos exilados e/ou filhos de cubanos exilados que buscavam construir uma nova sonoridade de reafirmação das identificações cubanas no exílio (CURTIS; ROSE, 1983). Muitos desses artistas nomeavam o movimento musical como *Miami Sound,* composto justamente por jovens que integrariam a "geração 1.5" do exílio cubano, ou seja, aqueles que apesar de nascerem no país insular viveram a maior parte de suas trajetórias fora de Cuba e elaboravam suas identificações nacionais a partir do mundo exterior. Esses jovens cubanos que se inseriram no mundo artístico de Miami nos anos 1970 e 1980 passaram pela "redescoberta" da música e da cultura cubana. Influenciados pelos novos fluxos de chegadas de exilados, encontraram no movimento cultural "sua expressão mais forte. Primeiro na música - particularmente uma redescoberta da 'velha' música cubana e a mistura de som que caracterizou artistas como *Miami Sound Machine*, Willie Chirino e Nils Lara" (TORRES, 2001, p. 160).

Tais projetos buscavam se diferenciar da música produzida em Cuba, no período mais aproxima da *Nueva Canción* e do experimentalismo, e institucionalizada pelo governo revolucionário (VILLAÇA, 2004), retomando elementos considerados tradicionais e pré-revolucionários como o *Son,* a *Conga* e o afro-*jazz*. No entanto, o afastamento, mesmo que parcial, das produções durante a Revolução, baseava-se muito mais em um discurso sobre a situação contemporânea da arte cubana, em função do governo vigente, do que necessariamente das sonoridades, ritmos e artistas. Os artistas integrantes do *Miami Sound* buscavam compor canções utilizando instrumentos e sonoridades cubanas, com especial destaque a instrumentos de percussão como a conga e a clave cubana, articuladas a gêneros populares nos Estados Unidos como o rock e o jazz, e que tinham como espaço de circulação e produção a cidade de Miami, diferenciando-se de produções da cena nova-iorquina.

Segundo Firmat (2012), o *Miami Sound* foi um gênero musical de experimentação que buscava reafirmar as identidades cubanas no exílio, em especial entre aqueles que estavam na cidade de Miami. Entendendo que seu posicionamento artístico e político era reafirmar a

[98] *Billboard*, 19 de Setembro de 1998, p. 75

cubanidade dos sujeitos exilados, esses artistas se inseriram na lógica de mercado étnico local, entendendo a música como produto comercial e espaço de representações que visavam promover a elaboração de identicidades. Tais identidades, que são formadas por jogos de identificação e pela oposição a algo ou alguém (HALL, 2003), eram expressas na música como produções "autênticas da experiência exílica" e da reinvindicação de uma suposta "verdadeira" cubanidade.

Nesse sentido,

> O Miami Sound é uma música de mudança de humor. Expressões de ausência de lugar coincidem com atos de nomeação. Sempre me pareceu que a "suavidade" do som de Miami, sua preferência por baladas ou salsa suave, pode ser um sintoma dos humores a que dá vazão. A doçura pode não ser nada além de uma depressão de baixo grau de longa data. Meu palpite, baseado em parte na minha própria reação a essas músicas, é que essas baladas dão a oportunidade de canalizar e expressar emoções que têm outras origens (FIRMAT, 2012, p. 114).

Apesar da predominância de temas românticos em canções de artistas associados ao *Miami Sound,* é arriscado afirmar, como faz Firmat[99], que os vínculos emocionais eram uma forma de retomar as "origens" do povo exilado. Como destaca Sontag (2020), definir um gênero ou um estilo é uma elaboração por outro que tenta disciplinar e racionalizar uma expressão artística a partir do olhar externo. É importante, dessa forma, compreender que "falar do estilo é uma maneira de falar sobre a totalidade de uma obra de arte. Como todos os discursos sobre totalidades, para falar de estilo é preciso se amparar em metáforas. E as metáforas enganam" (SONTAG, 2020, p. 32). Inferir que, pela experiência sensorial, as canções românticas do movimento *Miami Sound* caracterizam uma reivindicação das origens cubanas é não somente arriscado, mas limitante ao que era desenvolvido por grupos como a *Miami Sound Machine*. Nessa perspectiva, o estudioso da cultura pop das Américas Daniel Party (2008) afirma que apesar do caráter romântico ser um traço característico da *Latin Music,* sendo o *Miami Sound* parte desse segmento[100], não é possível considerá-lo como ponto central para identificação das canções associadas a ele.

Em 1983, os pesquisadores James Curtis e Richard Rose sistematizaram algumas impressões sonoras e antropológicas a respeito do *Miami Sound,* destacando o vínculo com a

---

[99] Segundo Rafael Rojas (2008), para além dos problemas da análise de Firmat citados neste trabalho, seu estudo ilustraria uma questão central para alguns integrantes da comunidade exilada: a dificuldade em se perceber enquanto sujeitos migrantes nos Estados Unidos, questão que como veremos neste trabalho, atravessa a carreira de Gloria Estefan e implica nas maneiras como a comunidade cubana exilada se manifesta publicamente e é vista pelos demais migrantes latino-americanos nos Estados Unidos.

[100] Apesar de considerarmos, como aponta Party (2008), que a Latin Music se consolida como segmento fonográfico em 1984 com a criação de categorias próprias no Grammy, entendemos que o Miami Sound foi um movimento que integrou a elaboração desse campo nos Estados Unidos fazendo parte, junto a outros movimentos e ritmos da consolidação desse gênero musical no país.

cena local: ele seria um "tipo de música que pode ser classificada como um estilo musical ou som distinto, ou mesmo uma categoria geral de música, que passou a ser identificada com um lugar específico, tipicamente uma cidade" (1983, p. 111). A preocupação dos autores esteve voltada ao entendimento das relações entre essas novas sonoridades com a cidade, destacando a importância dos grupos cubanos exilados, o que os levou a não afirmar a existência de um gênero musical específico, entendendo o *Miami Sound* como um "tipo de música".

Nesse sentido, a definição fechada de *Miami Sound* é complexa, sendo preciso compreendê-lo como um movimento e não como um gênero musical. Tal movimento artístico e musical, elaborado pelas comunidades exiladas, pautava-se na relação com a cidade, entendida como palco e espaço de mobilização de uma cultura do exílio. O local era ponto de diálogo, socialização e elaboração fundamental dos grupos exilados, esfera indispensável ao longo da história do movimento latino nos Estados Unidos (MORALES, 2019). Ao entender o *Miami Sound* como movimento, reforçamos sua dimensão processual, percebendo as disputas e reivindicação de cubanidades associadas. Compreendo a cubanidade como um conceito aberto, elaborado pelos sujeitos nas relações e não enquanto uma identidade fixa; conceito que se refere a construções de (auto)identificações cubanas por exilados e por cubanos que residiam ainda em Cuba (ORTIZ, 1983; 2014; GUERRA, 2007). Como identidade narrativamente construída, a cubanidade é uma operação na qual sujeitos se sentem pertencentes a comunidades ampliadas, imaginadas e emocionais (ANDERSON, 2008) em torno de um ideal nacional.

No contexto do exílio, a cubanidade é uma identidade política e parte de um discurso sobre a autenticidade de uma suposta "verdadeira herança" cubana existente entre os exilados, narrativa que considera os cubanos residentes na ilha como não detentores de tal identidade por apoiarem governo revolucionário (BUSTAMANTE, 2021; BRAVO, 2017; PEREZ Jr., 1999). No decorrer da trajetória de Gloria Estefan, a instrumentalização de cubanidades foi fundamental não apenas na produção de suas representações, mas como elemento narrativo e político. Esse tema será desdobrado no decorrer dos capítulos desta tese, mas é fundamental perceber que a *Miami Sound Machine,* desde sua formulação, se colocava no movimento do *Miami Sound*, escolhendo seu nome para marcar essa inserção.

Nomear uma banda é um criar um nome "próprio" que confere uma identidade social e cultural ao grupo, passando a ser o principal vínculo entre sujeitos, obras e público. Ao criar um nome ou renomear o grupo a partir da nova configuração, a banda elaborou uma "uma identidade social constante e durável, que garante a identidade do indivíduo [...] em todos os campos possíveis que ele intervém como agente, isto é, em todas as suas históricas possíveis"

(BOURDIEU, 2006, p. 186). Nomear-se como *Miami Sound Machine* significou ao grupo liderado por Emilio Estefan a reafirmação de um projeto artístico ligado diretamente ao movimento e, em certa medida, a autodefinição como representantes do *Miami Sound*.

O nome não limitava outra interpretação sobre o grupo, mas indicava o ponto de partida para suas elaborações e projeções, uma forma de manifestação e de inserção social (BOURDIEU, 2006). Associando-se ao movimento, o grupo adotou como projeto produzir canções articuladoras de sonoridades consideradas como cubanas e gêneros populares nos Estados Unidos, e promover uma manifestação de cubanidade associada aos movimentos ligados a um "nacionalismo radical, expressando explicitamente o patriotismo e um desejo nostálgico por um passado idealizado" (BRAVO, 2017, p. 45). Além da proposta sonora, a banda trabalhava composições em inglês e espanhol como parte desse movimento de articulação entre Cuba e Estados Unidos nas produções, além de tomar a cena do condado de Miami-Dade como seu palco e ponto de partida. A relação com a cidade, nesse caso, era não propriamente com o espaço geográfico, mas com o que poder ser um som de Miami significava, especialmente a partir das relações com a presença cubana.

O principal momento de apresentação ampliada do projeto ocorreu na produção do primeiro disco. Intitulado *Renacer/Live Again* (1977), o álbum foi gravado no *Miami Sound Studio* e comercializado com o selo *Audiofon*, ligada a *Audio Latino Recording Co.* Com trajetória relativamente "curta", os registros do catálogo da *Audio Latino* indicam seu funcionamento desde os anos 1960, sendo o último álbum identificado na plataforma *Discogs* datado de 1986[101]. Para além de sua articulação local, a gravadora tinha uma predominância de artistas considerados latinos/hispânicos que transitavam desde a música erudita (como a *Orquesta Aragon*), até perfis mais jovem como Luis Garcia e a *Miami Sound Machine,* divididos em selos. O selo *Audiofon* seguia um perfil semelhante ao da gravadora-mãe, mas voltado a um mercado jovem com três artistas principais: *Los Sobrinos Del Juez*, *Miami Sound Machine* e Osmar Alvarez[102].

---

[101] A plataforma *Discogs* é um espaço colaborativo global de registro musical no qual é possível inserir discos com suas informações. A partir dos dados disponíveis nela é possível localizar registros por artistas, gravadoras e ano, por exemplo, sendo disponibilizado um catálogo das obras registradas nela. Na ausência de um catálogo digital da gravadora, o mapeamento dos lançamentos por essa plataforma possibilitou mapear não apenas sua periodicidade, mas também alguns de seus lançamentos e artistas que integraram seu catálogo. Entre estes estavam Orquestra Aragon, Nayo, Zulu, Los Sobrinos Del Juez, Luis Garcia, Pedro Miguel y Sus Maracaibos, Morris Albert, Perla, Paolo Salvatore, Carlos Diaz Granados, Miami Sound Machine, Los Morochucos, Carlos Argentino, Orquesta Madison. Para consultar o catálogo digital acessar: <https://www.discogs.com/label/188139-Audio-Latino?sort=year&sort_order=asc>.

[102] O catálogo colaborativo da Discogs com alguns lançamentos do selo pode ser consultado em: < https://www.discogs.com/label/69075-Audiofon?sort=year&sort_order=asc>.

Compreender o catálogo da gravadora e do selo pelos quais o álbum foi lançado possibilita pensar a inserção da produção nos circuitos de Miami em um contexto antecessor à consolidação da cidade como um dos polos de produção audiovisual e sonora nos EUA. Segundo García Canclini (2018), a partir dos anos 1960 Miami iniciou um processo de expansão das indústrias da cultura, em especial no setor fonográfico, com o surgimento de pequenas gravadoras que nos anos 1980 tiveram seus artistas incorporados às *majors*, a exemplo da própria *Miami Sound Machine.* Nos anos 1960 e 1970, momento em que muitos membros da comunidade exilada buscavam construir espaços no mercado local como forma de criação de uma econômica étnica (GRENIER; PÉREZ, 2003), o setor cultural foi visto como um potencial tão importante quanto o segmento de restaurantes e lojas[103], por exemplo, resultando na fundação de pequenas produtoras e gravadoras.

Eva Silot Bravo (2017) considera que esse período marcou tal expansão, com o lançamento de uma série de artistas com perfil semelhante ao da *Miami Sound Machine*: grupos e cantores(as) voltados a articular sonoridades consideradas latinas e/ou caribenhas com ritmos como o rock*,* o pop e o jazz*,* além da alternância do inglês e do espanhol em suas composições. No caso dos artistas cubanos exilados, esses eram, em especial, pessoas que chegaram em Miami no início dos anos 1960 ainda crianças e buscavam promover novas práticas culturais como outros caminhos possíveis tendo em vista a predominância na cena musical da música de conjunto e/ou da reprodução de produções trazidas de Cuba no momento de exílio.

O perfil da gravadora fornece indícios não apenas para pensar a experiência e influência na produção da banda, mas contribui para compreender a distribuição, circulação e mediação cultural. Figuras centrais nesse cenário são os produtores musicais, sujeitos responsáveis pelos laços entre produção e indústria fonográfica (HERMETO, 2012). O álbum *Renacer/Live Again* contou com a produção do músico cubano exilado Carlos Oliva, na época membro do grupo *Los Sobrinos del Juez*, integrante do catálogo da gravadora, e um dos principais nomes do *Miami Sound* (CURTIS; ROSE, 1983). É provável que Carlos Oliva tenha ocupado papel central na produção do álbum e no trabalho de implementar o projeto no primeiro lançamento da banda, dado que

> o trabalho do produtor musical tem dimensão dupla e se realiza em várias etapas do processo. Coordena todo o trabalho de gravação, escolhendo os músicos, arranjadores, estúdio e recursos técnicos. Pensa na montagem do disco, na sequência

[103] Não vistos como setores concorrentes, em diferentes momentos esses setores se virão articulados e a música era usada em restaurantes e estabelecimentos como forma de contribuir para a imagem "Cuba" do estabelecimento.

> em que as músicas devem ser apresentadas e escolhe as faixas de trabalho (músicas que serão usadas para a divulgação nas rádios e na televisão) (DIAS, 2008, p. 95).

A participação de Carlos Oliva decorreu do contato com Emilio Estefan, que era fã dos *Los Sobrinos de Juez,* e foi apresentado ao músico por Luis Serrano, tendo pedido auxílio na gravação de um disco para a *Miami Sound Machine*[104]. Oliva, então, procurou Thomas Fundora, proprietário da *Audio Latino Records*, para apresentar a proposta, fechada com a condição dele ser o produtor do álbum. Os últimos lançamentos do *Los Sobrinos del Juez* seguiam uma proposta semelhante ao da *Miami Sound Machine*, com a alternância entre o inglês e o espanhol, assim como na articulação de diferentes gêneros musicais como o bolero, disco, *guaguancó* e funk.

Com dez faixas, cinco no Lado A[105] e cinco no Lado B[106], *Renacer/Live Again*[107] foi composto em grande parte por membros da *Miami Sound Machine*, sendo que cada integrante assinou ao menos uma das composições. O amor romântico, com destaque a narrativas sobre relacionamentos, desejos e términos, era a temática da maioria das canções. Entre elas, seis foram gravadas em espanhol e quatro em inglês. Os dois lados começavam com a mesma canção, interpretada em idiomas diferentes: *Renacer,* no primeiro, e *Live Again*, no segundo, que juntas dão título ao álbum bilíngue que foi o cartão de visitas da banda[108].

Figura 3 - Capa e contracapa do álbum Renacer/Live Again (1977)

[104] SERRANO, Luís [idade não informada]: *depoimento* [nov. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 18 de novembro de 2021.
[105] Faixas integrantes: *Renacer; Tu Amor Conmingo; Te Quiero, Te Quiero; Keep On Trying; Malvina*.
[106] Faixas integrantes: *Live Again; Huesito; Without Your Love; Para Decirte Adios; Esta Cancion.*
[107] MIAMI SOUND MACHINE. Renacer/Live Again. US: Audiofon, 1977, 1 Vinil, 10 faixas.
[108] Segundo Luis Serrano, a canção *Renacer* era uma composição sua e, para a gravação, houve uma pressão de Emilio Estefan para que a faixa fosse gravada na voz das vocalistas mulheres. Dada a forma como a situação foi conduzida e, especialmente, o descontentamento com uma suposta perda de espaço na banda, o músico optou por deixar a banda naquele momento, tornando-se o primeiro integrante original do grupo a deixar a *Miami Sound Machine,* não estando mais presente no lançamento do disco. Fonte: SERRANO, Luís [idade não informada]: *depoimento* [nov. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 18 de novembro de 2021.



Fonte: Acervo particular do autor.

Os cuidados com as capas, como espaços fundamentais para a projeção do artista e sua produção, "alcançaram especial relevância na década de 1960 como portadoras de sentido e de um discurso visual que se articulava com os valores, sonhos e frustrações da época" (GONZÁLEZ, 2013, p. 82). A partir de então, a elaboração de uma capa passou a ser pensada não como consequência ou requisito para a circulação do fonograma, mas parte do circuito das canções, e dos sistemas de musicalidades. Nesse sentido, "a capa de disco passa a ser considerada como um dos elementos que compõem as escolhas performativas de artistas, abrangendo aspectos para além do palco" (NOGUEIRA; AYRES, 2020. p. 123). Ao possibilitar ao público visualizar o intérprete das canções, quando os encartes usam fotografias, ou o conceito por trás do disco no caso de outras criações iconográficas" ou "imagéticas do grupo/artista, capas de álbuns são elementos que conduzem a narrativa e a *persona* daquela produção. Esse elemento é central, pois, muitas vezes o ouvinte conhecia imageticamente o artista apenas pelas imagens da capa, para além das performances ao vivo e imagens veiculadas na mídia.

A capa de *Renacer/Live Again* apresentava a banda a partir de uma ideia de juventude e "tropicalidade" colocando o grupo centralizado logo abaixo do título. Identificado nos créditos como líder, Emilio Estefan ficou ao centro, sentado em um banco com os demais membros em seu entorno, lembrando uma fotografia familiar na qual o "núcleo" era centralizado, estando as duas vocalistas, Merci Navarro e Gloria, aos seus pés. As roupas neutras e idênticas para cada gênero, divididas apenas entre vestuário considerado feminino e masculino, transmitiam uma imagem de sofisticação e coesão. Os cabelos curtos e lisos, alinhados ao rosto, favoreciam uma imagem "séria" e reforçavam uma ideia de autocuidado. Concomitantemente, os tons do jeans masculino criavam uma harmonia com o céu azul, enquanto os detalhes coloridos nos vestidos produziam uma imagem leve, tropical e de

veraneio. De certa forma, o fundo da capa visou destacar os vínculos com Miami, mas também retomar uma visão sobre Cuba destacando a ideia de uma ilha coberta por praias.

A capa de *Renacer/Live Again* foi elaborada visando a produção de sentidos a partir de sua montagem. Fosse pela inserção da banda em um fundo simulando uma praia ou pelo posicionamento dos artistas, a imagem não era um registro espontâneo mas uma produção intencionada pela posição e circunstâncias, o que não invalida seu perfil como registro-testemunho (DIDI-HUBERMAN, 2020) de um tempo a que só é possível retornar através dela. A imagem montada, como lembra Didi-Huberman (2020), é testemunha pois ilustra um processo, um projeto, uma mensagem. É um vestígio de um fragmento de vida que não é possível de ser imaginado visualmente a não ser pela sua própria existência. Essa dimensão não anula ou é contraditória à sua dimensão de mercado e de controle narrativa: a imagem de uma capa é um registro do projeto de comunicação pretendido para a banda.

O material permite compreender uma série de "informações importantes sobre o conceito do disco, as relações do artista com seus pares [...], os profissionais envolvidos no processo de produção, os timbres das gravações, os detalhes técnicos de produção, etc" (HERMETO, 2012, p. 78). A contracapa de *Renacer/Live Again* fornece informações sobre as faixas e os papéis ocupados por cada integrante nas gravações, a exemplo de Juan Marcos Avila no baixo elétrico e Emilio Estefan nas congas e percussão. Indica que Gloria, além dos vocais, gravou o violão, sendo a única das duas mulheres a executar algum instrumento. Carlos Granados Jr.[109] participou na engenharia de som, e Thomas Fundora, proprietário da *Audio Latino*, na produção executiva. A respeito da engenharia de som, o nome de Granados Jr. aparece ainda em breve nota ao lado direito na qual a banda agradecia seu trabalho paciente e informava que foi preciso gravar 16 faixas para compor o álbum.

A contracapa possibilita rastrear informações a respeito das redes mobilizadas para a sua construção. Tais redes colaboraram para dar conta, em especial, de instrumentos que naquele momento a banda não conseguia tocar, a exemplo do piano eletrônico na faixa *Huesito,* executado por Oscar Valdes. O músico era ligado ao grupo cubano *Irakere*[110], que

[109] Granados Jr. Engenheiro de som na gravadora e atuou em produções de grupos como *Los Sobrinos del Juez*.
[110] O Irakere foi um grupo formado na cidade de Havana em 1973 pelo pianista Chucho Valdés como espaço de experimentação do jazz afro-cubano. É interessante perceber que o grupo, criado em Cuba, tinha propostas muito semelhantes a projetos musicais de exilados cubanos do mesmo período que se desenvolviam em Miami, em especial experimentação de articulação entre gêneros tradicionais e populares e outros que cresciam midiaticamente no período como o *rock* e o *funk*. Essa prática é destacada por Mariana Villaça (2004) como um dos principais projetos culturais e políticos desenvolvidos nas primeiras fases da Revolução cubana, através do financiamento do próprio governo revolucionário, a exemplo do Grupo de Experimentación Sonora entre (1969-1972). Entre músicos que passaram pelos grupos estão Chucho Valdés, Paquito D'Rivera, Arturo Sandoval,

três anos depois da gravação de *Renacer/Live Again* se tornou o primeiro conjunto de jazz cubano a vencer, após a Revolução Cubana, um *Grammy* na categoria de melhor música latina (1980). Outro nome foi Roberto Luis Rodriguez, integrante do *Conjunto Impacto*[111], em *Tu Amor Conmigo* e *Without Your Love* (outro caso de canção gravada em dois idiomas diferentes).

Essa rede, que se estende desde as colaborações até a equipe de produção, demonstra um esforço coletivo de pessoas identificadas como cubanas no disco. Diferentes sujeitos, desde integrantes da banda até convidados, se identificavam como cubanos exilados, sendo que muitos assinaram como participantes na composição de faixas específicas. Além disso, a gravadora tinha como foco principal lançar e promover artistas identificados como "latinos/hispânicos", reforçando a ideia de que a banda integrou uma rede de colaboração e de projetos culturais voltada a criar e reforçar uma determinada cubanidade por meio das expressões artísticas.

Essa ideia contraria o argumento de Firmat (2012), que confere destaque a apenas alguns artistas na elaboração do movimento *Miami Sound*, ignorando as relações estabelecidas com a cena local e as colaborações existentes, inclusive com artistas residentes em Cuba. Ao perceber essas relações na produção do álbum é possível compreender que parte fundamental para a criação do disco foi sua inserção nos circuitos locais de Miami que, por meio das colaborações, construíram novas cenas musicais. Em especial, essas colaborações integram os *sistemas de musicalidades* iniciais do grupo*,* demonstrando o caráter coletivo da produção nesse contexto e indicando uma ideia de que tais produções eram vistas como espaço de reforço de sentimentos de cubanidades, o que possibilitava sua representação.

Na medida em que cubanidade é uma identidade pautada em construções políticas e símbolos "inventados" (HOBSBAWM, 2008), artistas exilados procuravam construir formas de identificações pela música. Essa pretensão ficou registrada, por exemplo, pela articulação entre diferentes gêneros musicais e na escolha de produzir um novo álbum que fosse bilíngue.

Carlos Averhoff, Jorge Varona, Germán Velazco, Enrique Plá, Carlos Emilio Morales, Carlos del Puerto e Jorge Alfonso. Sobre o grupo e outras práticas de grupos de jazz-cubano ver: ACOSTA, Leonardo. Cubano Be, Cubano Bop**:** one hundred years of Jazz in Cuba. Washington: Smithsonian Institution Press, 2003.

[111] Fundado pelo cantor cubano Ramón Estévez "Monchy", em Miami no ano de 1975, o Conjunto Impacto era composto inicialmente por músicos que executavam em suas performances instrumentos como trompete, trombone, paila, paino, baixo, além de vocalistas. Com período de atuação principal entre 1975 e 1986, o grupo se popularizou após a gravação da música *Los Limones* (1977)*.* Durante sua trajetória, passaram pelo grupo músicos como: Ramón "Monchy" Estévez, José "Pepe" Cordo, David Santiago, Pepe Mora, Lefty Pérez, Willy García, Israel Kantor Sardiña, Jorge Cabrera, Enildo Padrón e Kenny Gomez. Entre suas colaborações mais marcantes, nos quais o conjunto atuou como grupo de apoio, destaca-se as performances junto a cantora Célia Cruz em ocasiões que a artista se apresentou em Miami.

Contudo, chama atenção que essa produção, que visava certa imagem de algo "moderno" e jovem, como inclusive forma de oposição a Cuba, não excluía os gêneros tradicionais, trazendo para os arranjos instrumentos como a conga, executada por Emilio Estefan, mesmo que estes ocupassem um segundo plano em função da preferência a gêneros mais massivos como as baladas românticas. Nesse sentido, a banda desde seu primeiro álbum buscava articular ao seu repertório, entendido como uma dimensão performática e constituinte da identidade artística, a existência de arquivos (TAYLOR, 2013) e/ou sonoridades características que possibilitassem se aproximar de Cuba.

Mesmo com esse esforço, os integrantes da *Miami Sound Machine* não haviam se formado musicalmente em Cuba, aprendendo, em sua maioria, a respeito dos gêneros, ritmos e sonoridades cubanas a partir do exílio, das memórias diaspóricas e das comunidades locais, assim como da circulação de discos e/ou gravações. Esse processo foi importante para a construção de uma memória coletiva através da música (ABREU, 2007), mas em especial configurou parte da formação de um arquivo vivo e pessoal de sujeitos no exílio. Tal arquivo, elaborado a partir de suportes materiais e em experiências imateriais seriam vistos como suportes de memória que possibilitam trabalhar a distância, o tempo e o espaço aproximando a ausência de signos, lembranças e sujeitos do presente (TAYLOR, 20013). Nesse caso, os arquivos eram as memórias coletivas, os discos e partituras que circulavam, o convivido com as gerações mais velhas e os circuitos musicais que possibilitaram aos integrantes da banda acessarem e conhecerem a música cubana a partir de um outro espaço e tempo.

Apesar de mobilizar uma memória "arquival" na elaboração das faixas, a banda não pretendia elaborar uma produção "autenticamente" cubana, apesar de ser parte da proposta do *Miami Sound* reivindicar a autoridade sobre a produção artística de cubanos, pois, supostamente, seriam os exilados os "verdadeiros" guardiões da cultura cubana (TORRES, 2001). O álbum *Renacer/Live Again* não retomou uma narrativa fixa e imutável sobre as identificações cubanas. Sua composição partiu das sonoridades cubanas, mas misturou os gêneros caribenhos com o soft rock*,* as baladas românticas e o jazz representando muito mais uma arte do exílio cubano, em especial a produção cancional dos grupos em Miami. A reivindicação de uma suposta autoridade sobre as cubanidades esteve muito mais associada às identidades cubanas em trânsito/deslocamento e ao que era entendido como cubano no exílio e a partir da experiência exílica do que necessariamente à execução de canções tradicionais que pudessem ser percebidas como legitimamente "cubanas". No decorrer desse processo, "o arquivo e o repertório combinaram-se para produzir ritmos novos e transculturados para responder a essa realidade nova e transculturada" (TAYLOR, 2013, p. 365).

A presença de um artista cubano não exilado, Roberto Luis Rodriguez, indicava a proximidade com as práticas musicais ainda correntes com Cuba, demonstrando não ter havido um rompimento de todos os laços ou a negação do que ocorria no país. Nesse sentido, como lembra García Canclini (2015), toda ideia de "modernidade" em uma produção cultural, em especial aquelas inseridas nas indústrias da cultura, é resultado de uma hibridização entre o "antigo" e o "novo", sendo esses rótulos criados a partir não da negação de algo, mas de sua ressignificação. A proximidade e presença desses artistas não exilados, autorizados a circular nos Estados Unidos pelo governo revolucionário, possibilitava a grupos exilados atualizar suas narrativas e impressões sobre a arte cubana anterior e posterior à Revolução Cubana, interferindo assim na formação da memória a respeito da própria arte produzida no exílio.

Com relação às faixas que integram o álbum *Renacer/Live Again*[112], é interessante perceber algumas características tanto sobre a sua sonoridade como a composição. Eram, em sua maioria, faixas em espanhol e com interpretação apenas de Gloria e Merci Navarro, exceto por algumas participações dos demais integrantes no coro. Ambas cantavam recorrentemente em uníssono, equivalendo-se nas vozes, construindo uma ideia de não existir uma vocalista principal. As faixas curtas, com no máximo quatro minutos, foram compostas pensando em um formato de circulação para a reprodução nas rádios, também barateando a produção e a comercialização[113] (MOLINA, 2017). O formato, com frases de fácil memorização e uma mensagem relativamente direta, conferia identidade às canções, um perfil que na década seguinte aproximaria a banda da música *pop*, assim como a presença recorrente do piano eletrônico, elementos característicos desse gênero (SOARES, 2015).

Entre os compositores, se destacava a presença masculina nas faixas, que geralmente adotavam um eu-lírico feminino, indicando um processo de composição por parte membros da banda, como Raul Murciano e Emilio Estefan, preocupados com a interpretação de Gloria e Merci que assinam, juntas, uma composição que se desdobra em dois fonogramas, com versões da canção em diferentes idiomas[114]. Além disso, foi registrada a autoria de Carlos Oliva em três faixas e Thomas Fundora em duas, apontando a participação intensa dessas figuras para além apenas da produção. As dez faixas seguem a forma-canção a partir da

[112] MIAMI SOUND MACHINE. *Renacer/Live Again.* US: Audiofon, 1977, 1 Vinil, 10 faixas.

[113] Apesar dessa característica, é importante destacar que, no contexto de lançamento do álbum *Renacer/Live Again,* a região de Miami ainda não possuía uma emissora de rádio dedicada exclusivamente a música latina/hispânica, o que representava, do ponto de vista do agenciamento das produções e do marketing dificuldades para penetração nos veículos de comunicação local, em especial quando tais canções eram compostas em espanhol (PEREZ-FIRMAT, 2012).

[114] Gloria Fajardo e Merci Navarro assinam juntas a composição de *Tu Amor Conmigo* e *Without Your Love,* que se trata da mesma canção, mas em dois idiomas diferentes.

articulação entre letra, melodia e interpretação (OLIVEIRA, 2002) com destaque ao processo de composição que atendia a um perfil específico que a banda projetava.

As primeiras canções gravadas eram pensadas como projetos coletivos e foram elaboradas a partir da noção de que a composição visava "eliminar a fronteira entre o falar e o cantar. É fazer da continuidade e da articulação um só projeto de sentido". Compor, segundo Luiz Tatit (2002, p. 11) é, ainda, "decompor e compor ao mesmo tempo. [...] O compositor traz sempre um projeto geral de dicção que será aprimorado ou modificado pelo cantor, e normalmente modalizado e explicitado pelo arranjador". A ideia desse percurso, que envolve pensar intérprete, compositor e produtor, perpassa a construção do álbum que, como visto, foi construído em colaboração por sujeitos cubanos em sua maioria exilados.

Apesar desse perfil, é perceptível que, mesmo dialogando com os projetos de uma sonoridade influenciada pelos ritmos cubanos, o grupo possuía miradas mais amplas, dialogando com outras regiões do continente americano. Em especial, percebe-se esse movimento com a regravação da canção *Malvina*, gravada pela brasileira Maria Creuza e assinada por Antônio Carlos e Jocafi, demonstrando que o grupo tinha contato canções que circulavam no Brasil[115], com inspiração direta (segundo Raul Muricano) de artistas como Sérgio Mendes[116]. Com versão em espanhol por Thomas Fundora, e créditos para a dupla brasileira Antônio Carlos e Jocafi[117], a canção seguiu tematizando uma mulher chamada Malvina que parte para o mundo. Na versão da *Miami Sound Machine*, a personagem, uma jovem "caprichosa" que enlouqueceria os homens, viajou para um local indeterminado que poderia ser em qualquer país da América Latina e/ou do Caribe. Segundo a canção,

> *Que a los hombres enloquece / Caprichosa es esa niña / Mal va malvina / Que a los hombres enloquece / Caprichosa es esa niña / Un amor violentado / Susurro en susurrado / Y al mundo se aventuró / Si fue a bahía, no sé / Si fue a sao paulo, no sé / Si fue para río, al mundo / Quizás vuelva pronto, tal vez / Si fue a bahía, no sé / Si fue a sao paulo, no sé*
> *Si fue para río, al mundo / Quizás vuelva pronto, tal vez / Mal va malvina / Que a los hombres enloquece / Caprichosa es esa niña / Mal va malvina / Que a los hombres enloquece / Caprichosa es esa niña / Se vistió de impertinência / Dió un grito de independência / Y al mundo se aventuró / Si fue a puerto rico, no sé / Si fue a buenos aires, no sé*

---

[115] Esse ponto é central para perceber que desde o início de sua carreira Gloria Estefan possuía contato e dialogava com canções, artistas e gêneros brasileiros em sua produção, entendendo que o Brasil é parte de sua visão sobre o continente latino-americano. Esse tópico será explorado especialmente no capítulo 4, mas é importante pontuarmos neste momento esse diálogo que se estabelece justamente no momento que a banda se lançava pela primeira vez na indústria fonográfica.

[116] MURCIANO, Raul [idade não informada]: *depoimento* [nov. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 16 de novembro de 2021.

[117] Dupla de cantores e compositores brasileiros que se popularizou no Brasil após a participação no Festival Internacional da Canção de 1969.

> *Si fue a maracaibo, al mundo / Quizás vuelva pronto, tal vez / Si fue a bahía, no sé / Si fue a sao paulo, no sé / Si fue para río, al mundo / Quizás vuelva pronto, tal vez / Si fue a puerto rico, no sé / Si fue a buenos aires, no sé / Si fue a maracaibo, al mundo / Quizás vuelva pronto, tal vez / Si fue a bahía, no sé / Si fue a sao paulo, no sé / Si fue para río, al mundo / Quizás vuelva pronto, tal vez*[118]

Ao tematizar a figura feminina, a nova versão de *Malvina* destacava uma mulher sedutora, que havia lutado por sua independência, não se prendendo a nenhum amor. Enquanto narra a história da jovem que circulou o mundo, a canção lista lugares no Brasil, Argentina, Porto Rico e Venezuela, construindo uma mulher latino-americana que se desloca pelo continente. Apesar de destacar a figura feminina, e ser uma canção marcadamente romântica, ao inserir a canção em seu contexto de lançamento um fato se destaca: a partir da segunda metade dos anos 1970, a situação das ilhas das Malvinas começava a se acentuar.

Apesar de não ser possível vincular diretamente a temática da canção a um posicionamento político a respeito das Malvinas, é perceptível a existência de traços de semelhança entre a representação feminina e a situação da região. Vale lembrar que ser uma canção romântica não impede que ela tematize assuntos políticos, uma vez que "canções que tratam de emoções, amor, construções de gêneros, intimidade, sentimentos, afetos e outras questões da vida privada podem revelar sentidos políticos e afetivos, indo além de enfoques redutores que veem nestes repertórios apenas alienação, evasão e ideologias" (PEREIRA, 2016, p. 25). Segundo Pereira (2016), as canções românticas seriam espaços privilegiados para perceber como os melodramas abrem espaço e/ou servem de temas para abordar temas políticos, sociais e do cotidiano problematizando, inclusive, o universo das subjetividades.

Mesmo não tendo sido inspirada pela situação das Malvinas, a regravação da canção dialogou com o contexto e, de certa forma, retomou questões que permitem atribuir esses sentidos ao mencionar a Argentina e/ou a noção de independência. Além disso, destacava os vínculos com o Brasil, único país citado a partir de mais de uma região, com referências à Bahia, São Paulo e Rio de Janeiro, localidades se destacam no cenário nacional no samba. Visto alguns desses elementos citados, *Malvina* é uma das faixas que mais articulou uma elaboração narrativa sobre a concepção da banda sobre a América Latina, principalmente por pensar os trânsitos, enquanto as demais canções centravam-se majoritariamente nas declarações de amor.

Renacer/Live Again foi inicialmente lançado nos Estados Unidos, com destaque para o estado da Flórida, e, após alguns meses, circulou na Colômbia e Peru com distribuição da

---

[118] MIAMI SOUND MACHINE (intérprete). Malvina. In: _____. Renacer/Live Again. US: Audiofon, 1977, 1 Vinil, Side 01, Faixa 05 (02:21).

RCA Victor, em formato de disco de vinil e fita cassete. Um dos primeiros dados localizados sobre a trajetória do álbum e da banda após o lançamento foi uma performance no programa *More Disco*, apresentado por Enrique de la Maza, transmitido na noite de 28 de abril de 1977, no canal 51 da TV estadunidense[119]. O programa apresentou uma competição musical entre os mais importantes grupos da juventude de Miami: *Miami Sound Machine* e *The Judge's Nephews* (como foram apresentados os *Sobrinos del Juez*). Não existem registros sobre como a apresentação se desenrolou, nem indicativos a respeito de aquela ter sido a primeira apresentação da banda na televisão.

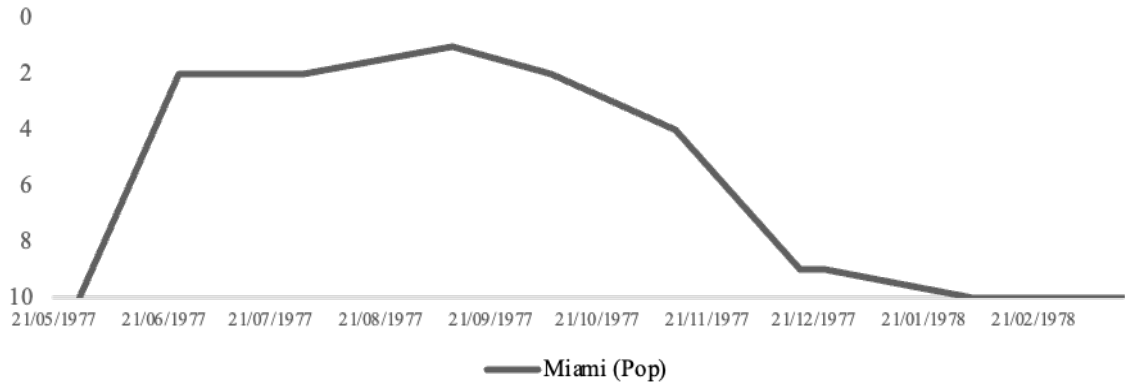
A participação no canal 51 ainda não representava a entrada do grupo no circuito mais conhecido da Flórida, apesar de fornecer indícios para acreditar que esse processo estava em vias de ocorrer. Logo após a performance no *More Disco,* a *Miami Sound Machine* foi contratada como atração musical da festa de debutante de Lydia Medeiros, em Miami. O evento, descrito pela jornalista Carmen Teresa Roiz na coluna social de 3 de maio de 1977 do jornal *El Miami Herald*[120]*,* ocorreu no *Club de Las Américas* e foi uma festividade da elite da cidade. Com importância local, a celebração era um evento de pequeno porte se comparado aos festivais que a banda viria a se apresentar pouco tempo depois.

No mesmo mês em que se apresentou na festa de debutante, a banda entrou pela primeira vez nas paradas musicais da *Billboard*. Conhecida por suas paradas musicais articuladoras de vendagens e circulação musical, as listagens mapeavam o desempenho comercial e a opinião pública a respeito de álbuns e músicas (GONZÁLEZ, 2012). Apesar de não ter entrado em uma "listagem nacional" ou em paradas musicais de alcance amplo no país, *Renacer/Live Again* ingressou na lista dos melhores álbuns *pop* de Miami, permanecendo nela por meses. A lista de discos locais existia principalmente para suprir as demandas regionais em um período que a revista ainda era mais voltada à circulação nacional. Na época, a *Billboard* publicava dados de apenas alguns polos das indústrias, a exemplo de Nova York e Miami, e aos poucos começava a fornecer dados relativos à execução de canções em rádios em grandes emissoras espalhadas pelo país. A entrada para a listagem *Miami Pop* é um importante indicativo da circulação do álbum, um sinal de que as vendagens do disco vinham sendo positivas e bastante expressiva, tendo em vista que a parada musical indicava os álbuns mais vendidos daquela semana.

---

[119] *El Miami Herald*, 28 de abril de 1977. p.16.
[120] *El Miami Herald***,** 03 de maio de 1977. p. 9.

Gráficos e Tabelas 1 - Desempenho do álbum Renacer/Live Again na Billboard



Fonte: Elaboração do Autor a partir de edições da Billboard.

No gráfico, é perceptível o desempenho constante e ascendente do álbum entre 1977 e 1978, totalizando aproximadamente oito meses de permanência em uma parada bastante volátil, com entradas e saídas de discos constantemente. Vale ressaltar que, mesmo sendo voltada a Miami, a listagem possuía lançamentos de diferentes regiões dos Estados Unidos e até mesmo lançamentos "importados", o que indica o volume de álbuns que circulavam no período, assim como a concorrência para entrar nele.

A trajetória do disco foi marcada por uma rápida ascensão nas vendagens, chegando a ocupar o primeiro lugar em setembro de 1977, seguida de uma queda progressiva. As mudanças rápidas, tanto de posição como de saída da lista, possivelmente ocorreram pelo já citado volume de álbuns que circulavam em Miami, assim como um saturamento rápido das vendagens. Quantitativamente, esses dados indicam uma procura e o alto consumo de *Renacer/Live Again.* Mesmo que na listagem o número de discos vendidos não seja disponibilizado, é possível inferir que houve momentos em que ele foi o álbum mais vendido no condado de Miami-Dade.

Possivelmente, o desempenho do álbum esteve articulado às estratégias de divulgação visando a cena local, resultando na ampliação do reconhecimento do grupo no condado de Miami e na Flórida, assim como na mídia. Com o aparecimento do disco na listagem da revista, o grupo começou a ser procurado por diferentes veículos e festivais que ocorriam na cidade e/ou no estado. Em junho daquele ano, a banda retornou à televisão para se apresentar no programa *Sunshine Rhythms,* no canal 02. A participação foi amplamente coberta por *El Miami Herald*[121], uma das primeiras vezes em que a banda foi retratada em reportagem sobre

[121] *El Miami Herald***,** 18 de junho de 1977. p. 8.

sua trajetória, indicando o sucesso comercial de seu disco através da popularização da canção *Renacer.*

Sob o título *"Los creadores de 'Renacer' bajo el sol",* a reportagem indicava que o grupo era um dos estreantes do novo programa televisivo que buscava dar visibilidade à produção cubana no exílio, em especial de grupos ligados ao *Miami Sound*. A publicação incluiu fotos de Gloria, Merci Navarro, Juan Marcos Avila e Emilio Estefan, este último identificado como diretor da banda. Na reportagem, uma fala de Emilio contava que eles haviam recentemente gravado um novo álbum totalmente em inglês e que seu disco *Renacer* estava em primeiro lugar no Brasil. Em uma pesquisa na imprensa brasileira do período não foi possível localizar informações que pudessem corroborar se o álbum da *Miami Sound Machine* chegou a ocupar alguma posição de destaque no país. Registros sobre a *Audio Latino* indicam que *Renacer/Live Again* nem mesmo foi distribuído no mercado brasileiro, o que levanta dúvidas acerca da veracidade da informação. Todavia, é perceptível na fala de Estefan um esforço em demonstrar que o grupo estava crescendo e se popularizando.

Com a circulação do disco, nos meses seguintes, a banda seguiu assinando contratos e realizando shows em espaços diretamente ligados às culturas consideradas hispânicas[122], cubanas e latinas, a exemplo de performances no *Reencontro Cubano* no parque bicentenário[123] e no festival *Verbena Cubana*[124], cuja programação contou com grandes nomes da música latina, como Celia Cruz. Do ponto de vista midiático e contratual, um dos feitos mais importantes foi a assinatura de contrato para performances no *The Track and Turf Club – Restaurant & Lounge.* Junto ao anúncio de inauguração do clube, agendado para 29 de julho de 1977, uma peça publicitária veiculada no *The Miami Herald,* em 22 de julho, dava destaque à presença da banda*,* identificada como "grupo latino-americano número 1" na Flórida.

Figura 4 - Inauguração do *The Track and Turf Club*

[122] Como já referenciado, até os anos 1980 e 1990 os termos hispânicos e latinos eram equivalentes para tratar publicamente a comunidade latina, sendo que esse processo passa a se alterar a partir de então pela associação do termo *hispânico* a uma representação pejorativa, o que levou a positivação do termo "*latin*" (ED MORALES, 2019).
[123] *El Miami Herald,* 24 de junho de 1977. p. 11
[124] *El Miami Herald,* 04 de julho de 1977. p. 11



Fonte: The Miami Herald, 22 de julho de 1977.

O anúncio afirmava que a banda faria uma "residência" no estabelecimento –ou seja, teria um contrato que estabelecia um período no qual o grupo obrigatoriamente realizaria performances no local, num processo de apoio mútuo entre estabelecimento e grupo. Apesar de não ser possível precisar exatamente até quando essa residência ocorreu, foram localizadas no mesmo jornal outras propagandas do clube anunciando apresentações da banda toda sexta-feira e sábado nas semanas seguintes.

Figura 5 - Propaganda do the Track and Turf Club (2)



Fonte: The Miami Herald, 19 de agosto de 1977.

No caso da publicidade de agosto, o destaque foi ainda maior, com uma fotografia da banda centralizada e identificada nominalmente. Dos dois lados da peça estavam frases chamativas como *Let's Do It Tonight*, destacando que naquele local era possível jantar e dançar todas as sextas e sábados à noite, e identificando a banda como o "fabuloso" grupo número um da Flórida, indicando que o *The Track and Turf Club* procurou se apoiar no grupo para se promover em um período no qual o novo estabelecimento estava buscando clientes na cidade de Miami.

Os anúncios publicitários permitem compreender que a *Miami Sound Machine* estava ampliando seu reconhecimento local, tornando-se uma atração conhecida. Dentro das trocas

de capitais simbólicos e das interfaces entre campo econômico e campo cultural (BOURDIEU, 1992), a banda tornava-se uma presença atraente para a cena da cidade. Concomitantemente, o palco de *The Track and Turf Club* garantiu certa estabilidade financeira e de agenda na carreira da banda antes de conseguir adentrar com maior força em grandes circuitos, como a Calle Ocho, um dos principais pontos da cidade, sendo a residência um mecanismo de apoio mútuo entre estabelecimento e grupo. Nesse processo, era notável o início de estruturação de uma agenda regular, de um lugar de difusão fixo, dimensão fundamental para artistas que dependem de um ambiente físico para o desenvolvimento de sua performance (TAYLOR, 2013).

A articulação entre *Miami Sound Machine* e *The Track and Turf Club* esteve inserida em um processo no qual "a música oferecia um pretexto para sair pela cidade, para consumir cultura em momentos de interação coletiva que se enquadram na vida pública mais difusa das cidades, nas mesas de bar e nas conversas públicas e coletivas" (STRAW, 2013, p.14)[125]. Em 1977, a banda era parte recorrente da cena musical local, integrando não somente seu circuito, mas sendo peça chave na sua elaboração. Pessoas que estivessem circulando pela cidade entre julho e agosto de 1977 podiam presenciar as performances todas as semanas. Na época, apesar das práticas de reprodutibilidade técnica já avançadas, os shows ainda eram a principal oportunidade para pessoas visualizarem o artista, questão que se alterou nos anos 1980 com a cultura de videoclipes.

A presença de clubes sociais e estabelecimentos que ofereciam palcos para a performance de músicos cubanos em Miami se popularizou nas décadas de 1940 e 1950 (ABREU, 2007). Muitos desses espaços eram situados no centro de Miami ou em bairros étnicos como Little Havana, e buscavam mobilizar a cena artística local como elemento atrativo para novos consumidores. Além disso, após a Revolução Cubana, esse circuito foi estimulado por projetos de solidariedade visando construir na Flórida um espaço de recepção aos exilados (MAIGNOT, 2015; ORTIZ, 2018). A cena local, que integra o sistema de

[125] Apesar de não ser mobilizado o conceito de cena musical nesta pesquisa, é fundamental compreender a importância da articulação e estruturação do espaço e da territorialidade para estabelecimento das bases para qualquer artista. A cena, como destacam Will Straw (2013) e Micael Herschmann (2013), é o palco principal de atuação, constituição e circulação de qualquer campo artístico ligado à música, sendo por ele que sujeitos, grupos e entidades se elaboram constantemente. Segundo Straw (2006, p. 6) "É uma cena (a) a congregação recorrente de pessoas em um determinado local, (b) o movimento dessas pessoas entre este local e outros espaços de congregação, (c) as ruas/faixas ao longo das quais esse movimento ocorre (Allor, 2000), (d) todos os lugares e atividades que cercam e alimentam uma preferência cultural particular, (e) os fenômenos mais amplos e geograficamente dispersos dos quais esse movimento ou essas preferências são exemplos locais, ou (f) as teias de atividade microeconômica que fomentar a sociabilidade e vinculá-la à auto-reprodução permanente da cidade?".

musicalidade de um artista, é assim um contexto no qual se insere, mas também que fornece bases fundamentais para sua permanência no campo artístico. Uma série de artistas anteriores à banda *Miami Sound Machine,* mas que se associavam ao movimento do *Miami Sound*, já haviam criado tais parcerias locais, a exemplo de Willy Chirino.

Nesse momento, o grupo expandia a estruturação de uma rede de atuação, produção e circulação, possibilitando construir uma base para si. Essa estrutura inicial, envolvendo articulações com a mídia televisiva, festivais, entrada em listagens de discos e presença em casas de shows locais, foi a base da construção do sistema de musicalidade da *Miami Sound Machine*. A ideia de sistema de musicalidade inspira-se na noção "circuitos de comunicação" de Darnton (2010), que destaca a centralidade de pensar uma obra a partir dos diálogos com diferentes sujeitos, textos e contextos. Em uma primeira definição, sistema de musicalidade centraliza o artista e não sua obra de forma isolando, procurando perceber de que modo sua base artística foi elaborada através de relações estabelecidas. Todavia, como veremos posteriormente, um sistema de musicalidade não envolve apenas pensar sujeito e obra, mas demanda a análise das representações e mobilizações temporais em sua produção[126].

Outra estratégia no mercado local, que auxiliou a divulgação da *Miami Sound Machine* em 1977, foram os cupons de desconto para aquisição do álbum *Renacer/Live Again.* Disponibilizados na seção *Clip & Save* do *The Miami Herald,* o cupom podia ser recortado da página do jornal e usado na *Hit Parede Music Center*, uma loja do *Westchester Shopping Center*, nos dias 25, 26 e 27 de agosto de 1977. Ao apresentar o cupom, o(a) consumidor(a) poderia comprar o álbum da banda por 3.98 dólares, sendo que seu valor original era 4.98, e/ou a trilha sonora do longa-metragem *Star Wars* por 7.98 (um desconto também de 1 dólar).

Figura 6 - Cupom de desconto do Hit Parede Music Center

[126] Esta discussão será nas partes II e III quando discutiremos com maior profundidade a temporalidade presente nas canções de Gloria Estefan que evocam elementos narrativos sobre cubanidade, latinidade e latino-americanidade. A divisão desse debate ocorre pela necessidade de análises mais elaboradas a partir da documentação específica a ser analisada para sua elaboração.



Fonte: The Miami Herald, 25 de agosto de 1977, p. 28.

A estratégia de cupons indica um esforço no mercado local em impulsionar a venda do álbum, possivelmente em função de no período o disco estar figurando entre os primeiros na parada *Miami Pop* da Billboard. O período entre junho e setembro foi o momento de maior vendagem e circulação de *Renacer/Live Again,* levando as lojas a intensificarem o marketing e sua promoção. As lojas de discos nos anos 1970 e 1980 eram espaços fundamentais não apenas para a aquisição, mas para a divulgação de novos lançamentos e como espaço de sociabilidade.

Em um período anterior à mídia digital de circulação dos fonogramas, o principal espaço no qual era possível encontrar, adquirir e discutir sobre os novos lançamentos eram estabelecimentos como a *Hit Parede Music Center* do *Westchester Shopping Center.* Na época, as rádios estadunidenses raramente circulavam canções em espanhol e/ou produzidas por artistas cubanos ou "hispânicos". A primeira rádio em Miami exclusivamente voltada a música local, e que contribuiu significativa para a divulgação desses artistas e do movimento *Miami Sound*, foi a *Super Q (WQBA FM)*, fundada em 1979. Segundo Pérez-Firmat (2014, p. 102),

> Antes do Super Q, no entanto, esses artistas não tinham uma rádio adequada. Sua música era popular em discotecas e festas, mas pouco tocada no ar. Durante esse período, as estações de língua espanhola AM eram dominadas por talk shows políticos, novelas e música tradicional cubana; as estações de pop e rock americanas não tocavam nada com uma letra em espanhol. A Super Q foi a primeira estação a atender o eleitorado cubano (e mais tarde latino-americano) que não estava sendo servido por estações hispanófonas ou anglófonas.

No circuito das indústrias fonográficas do período, as lojas eram não espaços de mediações culturais no processo de circulação da música (HERMETO, 2012). Promover e/ou criar uma promoção em torno de um Lp estava associado a dois fatores principais: (1) a necessidade de liberar estoque acumulado em função da não vendagem esperada do álbum; (2) a alta procura pelo produto e sua visibilidade midiática que gerava, por consequência, um aumento da clientela. A existência de cupons reforça os vínculos do movimento *Miami Sound*

com a região de Miami demonstrando como estes artistas conseguiam constituir um apoio local para sua promoção frente as dificuldades de adentrar em canais mais amplos de divulgação, como as rádios, sendo esses rastros fundamentais da base de seu sistema de musicalidade.

Perceber alguns elementos gerais sobre o projeto da *Miami Sound Machine* no lançamento do álbum *Renacer/Live Again* e os diálogos locais para sua divulgação fornece indicativos fundamentais para pensarmos os primeiros passos do grupo. Contudo, muito mais do que uma "origem", tais documentos permitem inserir a banda dentro de um movimento cultural ligado à cena local, o *Miami Sound,* que estava se estabelecendo no contexto. Ao observar os primeiros passos de reformulação da banda após a entrada de Gloria e Merci Navarro, pretendemos neste capítulo inserir o grupo como parte da base do Miami *Sound*, mais que confrontar e/ou comparar o que era o projeto da banda em relação ao movimento, entendendo como naquele período essas ideias ainda não estavam se formando e buscando fugir ao anacronismo de olhar para esse processo a partir do presente (DIDI-HUBERMAN, 2015). O desenrolar desse processo e a ascensão da banda como expoente será trabalhada nos dois tópicos a seguir.

1.3. Ajustando "a máquina", amplificando o som: a profissionalização da banda

A agenda da *Miami Sound Machine* ficou mais ocupada com shows, festivais e eventos após o lançamento de *Renacer/Live Again*. Ainda em 1977, a banda foi convidada a ser uma das atrações de abertura da *Hispanic Heritage Week*/*Semana de la Hispanidad*. Programada para ocorrer entre 07 e 16 de outubro, a *Hispanic Heritage Week*, que durava por mais de uma semana, ocorria anualmente desde 1973, sendo transformado na década de 1980 em *Hispanic Heritage Month.* Em 1977, a "semana" contou com aproximadamente noventa atividades como shows, festivais folclóricos, simpósios (como o *Symposium Cubans in Miami*), bailes, maratonas e desfiles[127]. Em entrevista ao *The Miami Herald,* publicada no dia em que as atividades iniciavam, Aida Levithan, coordenadora do evento, afirmou que a edição do festival iria "aproximar a comunidade e lembrar a todos as contribuições hispânicas para a vida americana, começando com a descoberta da América por Colombo"[128].

[127] The Miami Herald, 07 de outubro de 1977. Section D cover.
[128] The Miami Herald, 07 de outubro de 1977. Section D cover.

Segundo Levithan, uma cubana exilada que chegou aos Estados Unidos através da Operação Pedro Pan, esse evento era fundamental por possibilitar a comunidade criar laços e estabelecer diálogos entre "*latin, Black and non-latin White*". A criação do festival, com patrocínio da *Metro Commission*, foi baseada em um esforço de reafirmação das identificações hispânicas nos EUA, criando uma celebração para as identidades migrantes e exiladas no país. Como Levithan descreveu, a intenção era, por meio de diferentes eventos, contribuir para a criação de comunidades ampliadas, pautadas nos laços, diálogos e solidariedades[129]. A escolha da data foi motivada pelo fato de no dia 12 de outubro ser o feriado de *Columbus Day,* conhecido como *El Día de la Raza*, celebração baseada na ideia de que a população hispânica/latino-americana constituía uma quinta raça, popularmente denominada *"la raza".*

A ideia de "*la raza"* era fundamentada na tese defendida pelo filosofo mexicano José Vasconcelos, que em 1925 publicou seu ensaio "*La raza cósmica*" no qual defendia que a população na América havia fundado uma suposta "quinta raça", fruto de todas as demais existentes no mundo. As ideias de Vasconcelos (1997) foram incorporadas pela população que se identificava como hispânica nos EUA, inicialmente entre mexicanos e chicanos, vindo a se tornar base de legitimação das discussões entre os conceitos de hispanidade e latinidade por parte de grupos e movimentos sociais (MORALES, 2019). A escolha do festival em ocorrer na data em que se comemorava o *Día de la Raza* estava pautada diretamente na intenção de reafirmação das identidades latino-americanas no país, a partir do processo de miscigenação, tal qual defendia Vasconselos. Todavia, o uso da data e da teoria do filósofo mexicano foram usadas como base não para defesa necessariamente de uma "quinta raça", mas para legitimar a própria ideia de uma centralidade da presença espanhola, defendendo a identificação hispânica, incorporada inclusive no título do festival.

Benedict Anderson (2008) destaca o caráter imaginativo, político e temporal das comunidades, tendo em vista que estas baseiam-se na elaboração de tradições, símbolos, discursos fundacionais e na constante reafirmação e oposição destes grupos. Apesar de se referir especificamente aos nacionalismos, a discussão de Anderson (2008) está baseada na elaboração de identidades, sendo a nacional apenas uma das possíveis. Suas discussões acerca da constituição de grupos sociais espacialmente situados podem ser pensadas através de outros limites que não apenas as fronteiras nacionais: continentes, etnicidade ou aproximações

[129] LEVITHAN, Aida [sem idade conhecida]: *depoimento* [nov. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 22 de novembro de 2021.

entre a linguagem. Neste caso, a nação é parte fundamental, mas não determinante, pois é atravessada por outros processos se alternam e constituem o senso de comunidade.

Criar e atualizar anualmente um festival sobre a "herança hispânica" era parte das ações de comunidades imaginadas que se pautam nos laços étnicos. Esses grupos buscavam reafirmar a miscigenação da identidade migrante nos EUA ressaltando vínculo com a Espanha. Tais comunidades eram imaginadas "porque, independentemente da desigualdade e da exploração efetivas que possam existir dentro dela, a nação sempre é concebida como uma profunda camaradagem horizontal" (ANDERSON, 2008, p. 34). Sem tomar necessariamente um perfil crítico, as celebrações de 1977 ressaltaram uma narrativa de fraternidade e proximidade das comunidades falantes de língua espanhol nos Estados Unidos, forjando uma identidade "hispânica" a partir do processo de chegada da Europa no continente.

Walter Mignolo (2005), Jorge Duany (2011) e Ed Morales (2019) consideram que a década de 1970 foi central para pensar a construção das comunidades "latinas" e "hispânicas", tendo em vista que foi durante esse período que termos como hispânico e latino nos EUA passaram ser usados mais sistematicamente de forma pejorativa. Segundo os autores, houve embates políticos e discursivos sobre separar estes conceitos a fim de, inicialmente, exaltar a herança espanhola como forma de positivação de migrantes e exilados advindos de regiões do continente americano que foram colonizadas pela Espanha. Foi nesse contexto que "*hispânico*" passou a ser oficialmente usado como identificação nos censos e documentos oficiais do governo estadunidense, sendo esta a única identificação aceita nos documentos e na política interna da administração de Richard Nixon.

Ao passo em que possibilitava sua instrumentação política e a visibilidade de parte da comunidade migrante (ou nascida em famílias migrantes) nos Estados Unidos, esse discurso segregava e separava os "hispânicos" dos demais grupos sociais estadunidenses, mobilizando desde supostos fatores étnicos até as diferenças entre católicos, protestantes e o hibridismo religioso nas Américas. Desta forma, o uso do termo *hispânico* foi diretamente criticado por movimentos sociais que não se viam como parte desses grupos, em especial pela valorização do elemento espanhol no uso da terminologia, sendo parte considerável destas críticas desenvolvidas pelas comunidades porto-riquenhas e mexicanas[130].

[130] Um dos principais grupos que realizaram críticas e movimentos de oposição ao emprego da terminologia "Hispânic" para referir-se a todos os latino-americanos no país esteve o *Young Lords,* grupo liderado por jovens porto-riquenos em Chicago e Nova York. Apesar de ter sido criado no final dos anos 1960, os *Young Lords* intensificaram sua atuação ao longo da década seguinte se tornando um dos principais movimentos de reinvidicação pelos direitos civis nos Estados Unidos. Se posicionando contrário a uma série de medidas do governo republicano, entre elas as ações na Guerra do Vietnã e as políticas urbanas, a mobilização criada pelos

Ao se perceberem neste cenário, grupos como os organizadores da *Hispanic Heritage Week* forjaram a ideia de uma herança hispânica como processo de reinvenção de narrativas, se aproximando das identidades estadunidenses pelo que existia em comum, como a chegada de Colombo. A criação de programações mistas eram forma de visibilizar as múltiplas facetas da população migrante e exilada. O que se visava era uma representação coletiva de tradições hispânicas por meio das atrações e festividades, visando demonstrar uma ideia de "cultura" em diálogo com a realidade estadunidense, por isso inclusive a *Miami Sound Machine* fora escolhida como uma das atrações de abertura. Além disso, a programação ainda contava com uma distribuição geográfica bastante dispersa, apesar de algumas das principais atrações estarem programadas para ocorrer na região de Little Havana.

A *Hispanic Heritage Week* de 1977 foi um evento mobilizador de elementos tradicionais (como os festivais folclóricos) aliado a novas práticas, como o movimento *Miami Sound*, visando estabelecer uma continuidade artificial com um passado inventado e fixar tradições que não impediriam "as inovações e podem mudar até certo ponto, embora evidentemente seja tolhido pela exigência de que deve parecer compatível ou idêntico ao precedente. Sua função é dar a qualquer mudança desejada [...] a função do precedente, continuidade histórica e direitos naturais conforme o expresso na história" (HOBSBAWN, 2008, p. 10).

Figura 7 - Programação da Hispanic Heritage Week (1977)

Young Lords foi um dos primeiros movimentos latino-americanos organizados de nível nacional que pautaram a questão étnica em seus discursos, reforçando que para a maioria de seus grupos eles eram "latinos" e não "hispânicos". Sobre a história do movimento sugere-se a obra: FERNÁNDEZ, Johanna. *The Young Lords: A Radical History*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2020.



Fonte: Cuban Heritage Collection – University of Miami.

Juntamente ao *Los Chavales de España*[131], Luis Garcia e a *Continental Brass*, a *Miami Sound Machine* se apresentou no dia 07 de outubro como parte das atrações de abertura. Entre os convidados, a *Miami Sound Machine* era possivelmente a que possuía uma apresentação mais arrojada, além de ser o único grupo com mulheres como vocalistas. Segundo Levithan, a proposta de contratar a banda surgiu pelo fato dela estar se tornando extremamente conhecida na cena local, em especial por se apresentar em eventos da Bacardí e em outros espaços de grande visibilidade, onde o grupo era uma atração "excitante", que não deixava ninguém parado[132]. Outro fator decisivo seria cobrar um cache relativamente baixo[133]. A performance,

[131] Criado na década de 1940, *Los Chavales de España* foi um grupo musical instrumentista espanhol formado na Catalunha. Apesar de serem um grupo espanhol, circularam constantemente na América Latina, com destaque a países como Cuba, México e Venezuela, integrando filmes como *Ritmos Del Caribe* (1950) junto com Rita Montaner, *Sonora Matancera* e *Los Panchos*. Com mais de 400 músicas gravadas, o repertório do grupo era baseado principalmente em pasodobles, boleros e tonadillas.

[132] LEVITHAN, Aida [sem idade conhecida]: *depoimento* [nov. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 22 de novembro de 2021.

chamada de *Kick-off Concert*, foi realizada gratuitamente na *Royal Trust Tower* em Miami, próxima a Coral Gables. Para além da atenção dada à primeira atividade, outros eventos receberam destaque na mídia local.

Entre elas, o concerto do pianista cubano Zenaida Manfugaz. Ao contrário de outros artistas da programação, Manfugaz ainda residia em Cuba e ocupou durante sua trajetória cargos fundamentais do campo musical do país, como o cargo de professor no *Alejandro García Caturla Conservatory* em Marianao. A performance foi anunciada como um concerto de um pianista cubano negro em que realizaria uma apresentação de "música clássica cubana e música afro-cubana no Cultural Arts Center, 6161 NW 22nd Ave. Na área de Model City. O show estava marcado lá, disse Levithan, na tentativa de envolver mais a comunidade negra nas atividades"[134].

A forma como Manfugaz foi apresentado na programação do festival chama a atenção em dois aspectos. O primeiro deles é que, apesar dos trânsitos globais do pianista, sua trajetória principal ainda era em Cuba e o fato de atuar no governo cubano não foi mencionado, o que possivelmente tentava diminuir o possível impacto político que teria sua presença entre a comunidade exilada. Segundo Duany (2011), por vezes, a radicalização dos movimentos exilados podia gerar embates violentos dentro da própria comunidade exilada, além de criar tensões entre os exilados e os governos locais, regionais e nacionais nos Estados Unidos. A ameaça de um conflito se estabelecer em um evento que deveria destacar o lado "positivo" da presença cubana certamente foi percebida pelos seus organizadores, o que pode ter colaborado para que não se mencionasse seu vínculo com o governo revolucionário.

O segundo aspecto é a ideia de que a presença de Manfugaz buscava atrair comunidades negras da região. Na década de 1970 os movimentos em torno das questões raciais e direitos civis na cidade eram motivados, entre uma série de outros fatores, pela permanência de políticas segregacionistas em Miami (CONNOLLY, 2014)[135]. Como aponta

---

[133] Outro fator importante, segundo Levithan, é que ela e Emilio Estefan já se conheciam desde muito antes da banda ser ciada, em especial por dividirem almoços enquanto Emilio trabalhava na Bacardi. A aproximação, inclusive, fez com que a banda fosse contratada não somente para a hispanic week de 1977, mas para outros eventos como o festival de gala Love for Rita onde o grupo se dividiu palco com Willy Chirino. Fonte: LEVITHAN, Aida [sem idade conhecida]: depoimento [nov. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 22 de novembro de 2021.

[134] *The Miami Herald*, 07 de outubro de 1977. Section D cover.

[135] Como destacar Purdy (2007, p. 238) os investimentos e iniciativas democratas nos anos 1960, em especial a chamada campanha de combate a pobreza, levaram estruturação de uma nova distribuição urbana e social que permanecia com os segregacionismos ao criar, nas metrópoles, uma divisão racional na qual "de um lado, os subúrbios brancos, mais prósperos, cujos residentes se preocupavam em diminuir os impostos e valorizar seus imóveis, e, de outro, pores bairros negros e latino-americanos no centro da cidade, cujos residentes se tornavam mais dependentes da ajuda estatal". O bairro de Little Havana, construído como um bairro étnico "cubano"

Mignolo (2005), identificar-se como hispânico não era apenas ressaltar a relação com a Espanha, mas com a historicidade das relações ibero-americanas, o que envolvia pensar a presença africana e negra nesse processo. O destaque à presença de Manfugaz objetivava ressaltar a miscigenação na população hispânica, sendo muitas vezes um obstáculo nos processos de aproximação nos EUA (ORTIZ, 2018).

A apresentação na *Hispanic Heritage Week* foi um dos marcos da entrada da *Miami Sound Machine* no alto circuito do condado de Miami-Dade. Todavia, um processo mais complexo estava para ser enfrentado: a diferença entre a identificação hispânica e a latina, que apesar de neste período ainda serem bastante próximas já começavam a se afastar. Durante os primeiros meses de 1978 a agenda da banda seguiu ocupada. Em paralelo à retomada aos estúdios da *Audio Latino Records* para trabalhar no novo disco, o grupo seguiu se apresentando em eventos como o *Memorial Day* em maio[136], a olimpíada musical em abril[137], o *Calder's Summer Latin Festival*[138] em agosto e da homenagem ao mexicano Pedro Vargas em outubro, junto ao *Primer Festival Nacional de la OTI*[139].

Certamente um dos mais momentos mais marcantes para o *Miami Sound Machine,* nesse período, foi a entrada no circuito de apresentações da Calle Ocho em Little Havana. Conhecida como um dos principais centros culturais de Miami, a SW 8th Street era popularmente conhecida como rua oito[140]. Em 1978, diversos restaurantes, clubes e estabelecimentos com a premissa de serem espaços étnicos cubanos estavam instalados no que era o ponto de encontro da cena artística da região. A existência destes estabelecimentos, como destaca Louis A. Perez Jr. (2008), foi parte do processo de construção de Little Havana como um bairro étnico ligado as comunidades exiladas, o que passou a integrar as narrativas turísticas que atraiam cubanos para a região. Contudo, segundo Connolly (2014), esse processo foi, paralelamente, utilizado para a manutenção da segregação na região, transformando muitas vezes em propaganda práticas culturais que no cotidiano permaneciam segregadas.

---

estava (e permanece) em uma região próxima ao centro de Miami, integrando assim a região central da cidade. Nessa região, percebe-se as políticas de segregação citadas por Purdy articuladas a tentativas do próprio estado de manter esses grupos dentro dos seus limites ao mapear, incentivar e criar espaços locais que garantissem a permanência quase integral dos habitantes no bairro. Esse aspecto é particularmente interessante pois demonstra, como aponta Conolly (2014) que, apesar do incentivo para que cubanos se exilassem no condado de Miami esses incentivos tinham um limite com relação ao que era entendido como integração na sociedade estadunidense.

[136] The Miami Herald, 26 de maio de 1978. Section D cover.

[137] El Miami Herald, 30 de abril de 1978. p. 12.

[138] *The Miami Herald*, 04 de agosto de 1978. 9-F.

[139] *El Miami Herald*, 12 de outubro de 1978. p. 11.

[140] *The Miami Herald*. 11 de março de 1978, p. 10-AW.

Apresentada pelo *The Miami Herald*[141] como o local "perfeito" para passar o sábado em família, a Calle Ocho reunia atividades artísticas, econômicas e políticas, além de propagandas de cigarros, concursos de literatura e ações de marketing de empresas como o *Bank of Miami*. Entrar para a programação da *Calle* era sinônimo de reconhecimento artístico e de um *status* social destacável na cena local e no campo artístico dos artistas exilados. A entrada na Calle Ocho entre fevereiro e março de 1978[142] foi parte da articulação da trajetória da *Miami Sound Machine* com o campo, sendo que essa compreensão permite entender que a "ideia de que é o indivíduo que pode produzir uma mudança, é o indivíduo que muda segundo a sua trajetória social, a sua condição, o seu estado, a sua profissão, as suas produções durante toda a sua vida" (BOURDIEU; CHARTIER, 2011 p.125).

Para se apresentar na região era preciso não apenas alcançar um determinado reconhecimento, o que a banda já tinha, mas possuir algum patrocinador, assegurando um espaço fixo de apresentações. A banda começou sem patrocínio, em março daquele ano se apresentando com outros artistas locais em um terreno vazio da Calle Ocho[143]. Ao longo de 1978 e 1979 as performances realizadas na intersecção da *SW 8th Street* com a *17th Avenue* passaram a ser financiadas pela companhia de cervejas *Miller Brewing Company.* Todavia, mesmo após conseguir patrocínio, o grupo não se apresentava sozinho. Em mais de uma ocasião em que foi patrocinado pela companhia de cervejas para se apresentar na região, sempre no mesmo local, a banda dividiu palco com outros artistas expoentes do *Miami Sound* como grupo *Impacto* e Javier Oliva[144].

Em paralelo aos eventos, a *Miami Sound Machine* lançou seu segundo álbum de estúdio, homônimo. Gravado na *Audio Latin Records,* o álbum de 1978 foi lançado por dois selos da gravadora de Thomas Fundora: o *Electric Cat* e o *Audiofon.* Pelo perfil do catálogo da *Electric Cat*[145] a incorporação se deveu à nova produção ser voltada ao perfil mais jovem. Além disso, o novo setor da *Audio Latin Recording* representava uma maior fragmentação dentro da gravadora, que passava a dividir os lançamentos entre inglês e espanhol, tendo em vista que o novo selo atuava especialmente nas canções em língua inglesa. Na *Electric Cat* foram incorporados outros artistas/grupos da *Audiofon,* como o *Los Sobrinos de Juez*, além de

---

[141] *The Miami Herald*. 11 de março de 1978, p. 10-AW.
[142] *El Miami Herald*, 10 de março de 1978, p. 10.
[143] *El Miami Herald*, 11 de março de 1978. Capa.
[144] Javier Oliva, também músico, era irmão de Carlos Oliva o que indica a proximidade da banda com o músico e, possivelmente, a facilitação da parceria estabelecida para tais performances.
[145] Uma sistematização de alguns dos discos que integraram o catálogo da Electric Cat pode ser consultada na plataforma discogs através do link <https://www.discogs.com/de/label/12847-Electric-Cat>.

artistas como Fred Munnings[146]. Apesar de estar novamente sob a produção executiva de Fundora e produção de Carlos Oliva, o disco *Miami Sound Machine* (1978) apresentava uma série de diferenças com relação ao primeiro álbum do grupo, tanto na sua apresentação material como no repertório[147].

Figura 8 - Capas das versões do disco Miami Sound Machine (1978)



Fonte: Discogs

O álbum foi dividido em dois discos: um em espanhol e outro em inglês[148]. Apesar de serem consideradas como um único álbum, e possuírem faixas que se repetem alterando os idiomas, a versão em inglês e a versão em espanhol diferem na construção da *tracklist*[149]. Enquanto a versão em inglês, lançada pela *Eletric Cat*, possuía oito canções, divididas igualmente em Lado A e Lado B, a em espanhol, da *Audiofon*, apresentava apenas sete, sendo que, destas, algumas como *Triste* e *Your Eyes Look Sad Tonight* são versões com letras da mesma canção. Tal processo se repetiu com a faixa *Usted Abusó*, com versões em espanhol e inglês.

A maioria das canções conservavam como temática o "amor", mas era audível o início de um processo, ainda incipiente, de diversificação das temáticas, com a incorporação de temas como a tristeza e términos de relacionamento. Entre as faixas, *A Diferent Kind of Love,* composta por Carlos Oliva e Emilio Estefan Jr., se destacava, pois, apesar de abordar o amor,

---

[146] Músico, compositor e produtor musical nascido nas Bahamas, mas que construiu sua trajetória profissional nos Estados Unidos e que atuou, nos anos 1970 no grupo The Funky Nassau Horns.

[147] O álbum de 1978 foi a primeira vez em que apareceu a identificação de gravação como no *Miami Sound Machine Studies,* todavia não foi possível ao longo de nossa pesquisa recolhermos mais informações acerca da real existência deste espaço, nem de sua estrutura física, tendo em vista que o álbum seguinte, Imported (1979) já não foi gravado no mesmo espaço.

[148] MIAMI SOUND MACHINE. *Miami Sound Machine* (spanish version). US: Audiofon, 1978, 01 vinil, 07 faixas. _____. *Miami Sound Machine* (english version). US: Eletric Cat, 1978, 01 vinil, 08 faixas.

[149] A listagem completa das faixas, com informações sobre composição e outros aspectos encontra-se nos anexos.

possuía insinuações sexuais, sendo a primeira gravação do grupo com esse teor. É importante dimensionar que, além do lançamento de dois discos de um mesmo álbum, a capa tinha uma proposta mais tecnológica e "jovem", abandonando-se as fotos do grupo e colocando em seu lugar um "toca disco" alado. As cores escolhidas também chamavam a atenção, pois eram as presentes nas bandeiras dos Estados Unidos e de Cuba.

O design tecnológico possivelmente estava vinculado à ascensão da *Disco Music*, com a popularização da figura do DJ e a associação direta desse gênero com as culturas de clubes e o aspecto dançante[150]. Para Sanneh (2023), a partir da segunda metade da década de 1970, a *Disco* já estava consolidada. Entre 1977 e 1978, em especial, uma série de artistas começaram a crescer nas paradas dance da *Billboard,* especialmente Neil Rodgers que se colocava como uma referência de "Astro Disco", influenciando uma série de artistas. A aposta na *Disco Music* começou a ser reconhecida por veículos como a *Billboard* e a *Rolling Stone* nesse período, defendendo inicialmente um discurso do gênero como uma das grandes renovações da música *pop* dada sua popularização, mas reconhecendo que era alvo de polêmicas e criticas, em especial por artistas mais próximos do *Rock.*

Percebendo que havia uma oportunidade comercial e artística, uma série de artistas no final dos anos 1970 passou a se aproximar da *Disco Music,* o que veio a se demonstrar um movimento instável após uma queda brusca de vendas e de opinião pública. No entanto, a diminuição de escuta da *Disco* não levou a uma derrocada das canções dançantes, tendo em vista que a *Dance Music* e, principalmente, os DJs e produtores passaram a investir na experimentação, nos *grooves* e em *hits* para as discotecas. A partir de então se percebe a

[150] Popularizada na década de 1970, a *Disco Music* é um gênero associado principalmente aos clubes de dança, a batida eletrônica e a influencia de gêneros como o funk, o soul, a *Latin Music* e a música psicodélica. Marcado pela relação direta com a performance e o espaço de sociabilidades, a *Disco Music* foi por anos associada a performance e a ideia de ser um gênero voltado ao lazer, ao divertimento e a liberdade individual e coletiva, atraindo principalmente grupos sociais considerados "minorias" nos Estados Unidos como negros e LGBT's. Nos anos 1970 o gênero se popularizou na voz de Donna Summer, Bee Gees, Abba e The Jacksons, sendo que se considera que um dos principais momentos da *Disco Music* foi justamente o período entre 1977 e 1979, muito em função do lançamento do filme *Saturday Night Fever* (1977). Na década seguinte, a cultura *Disco*, em especial os sujeitos que acompanhavam esse gênero, passaram a sofrer repressões e perseguições nos Estados Unidos, em especial pela ascensão conservadora republicana na política do país com os governos de Ronald Reagan, Gerald Ford e George H. W. Bush tendo em vista que era considerado por muitos uma música subversiva em função da proximidade com grupos sociais homossexuais, negros e latinos. Como veremos nesta tese, apesar de não integrar necessariamente esse movimento em seu contexto, Gloria Estefan a partir dos anos 1980 mobilizou constantemente a música disco em uma tentativa de se aproximar por vezes da música pop. Além de álbuns completamente inspirados no gênero, como *Miss Little Havana (2011),* a cantora regravou grandes sucessos da *Disco Music* como *Turn The Beat Around* em 1994, originalmente lançada por Vicki Sue Robinson em 1974. Sobre a história da *Disco Music* ver: JONES, Alan; KANTONEN, Jussi. *Saturday Night Forever*: The Story of Disco. Chicago, Illinois: A Cappella Books, 1999.; LAWRENCE, Tim. *Love Saves the Day*: A History of American Dance Music Culture, 1970–1979. Duke University Press, 2004. SHAPIRO, Peter. *Turn the Beat Around*: The Secret History of Disco. Faber And Faber, 2005.

eclosão de canções com perfil *Dance* (podendo estes ser ou não inseridos na *Disco Music,* a exemplo do *Dance-pop)*, termo que "vem sendo usado, de maneira geral, como termo guarda-chuva onde cabe de tudo, ou melhor, quase de tudo, pois ele se refere não a *todo* tipo de música dançante e popular, mas apenas àqueles que descendem, ainda que indiretamente, da *Disco Music*" (SANNEH, 2023). Esse perfil, que reverberava em todo o álbum era um dos principais diferenciais da *Miami Sound Machine* em comparação com outros artistas na *Audio Latino Recording,* como *Los Sobrinos Del Jeuz.* Grupos como os já citados*,* apesar de mobilizarem gêneros como o Jazz e o Rock, ainda não haviam se aproximado dos formatos eletrônicos das pistas de danças.

Com relação a composição e produção, o disco tinha aspectos diferentes do predecessor. Sobressaía o uso de recursos eletrônicos de composição junto a instrumentos musicais de corda, como violinos, além da composição de faixas com mais de sete minutos de duração, com a canção *I Want You To Love Me* visando clubes e discotecas. Nem todos os integrantes da banda foram compositores, sendo o destaque neste setor de Merci Navarro, Gloria Fajardo e Emilio Estefan. Também se registrava, novamente, a participação de Antonio Carlos e Jocafi em três faixas. Entre as faixas com atuação dos músicos brasileiros estava *Usted Abuso*, inspirada na mistura da Bossa Nova com a *Salsa* e lançada primeiramente em 1975 pela dupla, tendo sido gravada por Celia Cruz e Willie Colón em 1977, até ser regravada pela *Miami Sound Machine.* Esta possivelmente foi uma das canções mais conhecidas nos circuitos de *Miami,* podendo ser considerada como um *single* antes do período da banda começar a trabalhar com um sistema de faixas promocionais[151]. Além destas, uma das canções a ser destacada foi *Nuestro Romance se Acabó*, assinada como composição coletiva por Carlos Oliva e o *Miami Sound Machine*.

Do ponto de vista do processo de composição, o álbum esteve inserido na lógica da canção de montagem, na qual múltiplos sujeitos colaboraram e usaram da mediação tecnológica para a criação do fonograma. Segundo Molina (2017, p. 59), após 1967 os processos de composição em estúdio passaram a ser elaborados por meio de gravações multicanais e terem "em cada etapa de sua criação, um ou mais diferentes agentes de um coletivo de criadores (os compositores), configurando-se, por essas e outras características, uma forma de invenção que a seu modo espelha e ilumina as especulações artísticas do

[151] Em reportagem publicada em 11 de agosto de 1978 no *El Miami Herald* era destacado que a banda realizaria uma performance no programa *Show de Rosita* (Canal 23) onde apresentaria suas principais canções de sucesso, entre elas a faixa *Usted Abuso* que além de ser identificada como uma música "brasileira" era considerada como o último grande lançamento da Miami Sound Machine (EL MIAMI HERALD, 11 de agosto de 1978, p. 11).

mundo de que é parte". Compor coletivamente passou a se aproximar de uma montagem, no sentido de que a elaboração de uma sonoridade não se restringia à articulação entre melodia e letra, mas no uso de diversos recursos como a própria voz em *loop* e o uso de faixas pré-gravadas denominadas *samples.*

Outro aspecto atentado por Molina (2017) é a forma como a presença e o trabalho de determinados sujeitos possibilita compreender elementos do contexto de produção da obra e dos projetos artísticos mobilizados. Assim como em *Renacer/Live Again* é notável o processo de aproximação com o movimento do *Miami Sound,* expresso tanto nas características sonoras do disco, que usa regularmente da percussão como mecanismo para tentar ressaltar mesmo que artificialmente o vínculo latino, como na presença de outros sujeitos na concepção do álbum. Vale ressaltar a atuação não apenas de Carlos Oliva, mas de Thomas Fundora, que, além da produção executiva, compôs *What Is It My Love*, lançada na versão em espanhol como *Que Pasa Mi Amor.*

Neste sentido, é importante pontuar, conforme atenta o musicólogo Antonie Hennion (1990) ao refletir sobre estes processos contemporaneamente aos seus desenvolvimentos, que no período de gravação dos primeiros discos da banda, a composição em estúdio passava a ser pensada como criação coletiva na qual diferentes sujeitos atuavam de modo colaborativo. É no contexto dos anos 1960 e 1970 que não apenas a figura do produtor musical passa a ser central, como visto com Carlos Oliva, mas também a do intérprete como autor e compositor pois se passou a entender que os modos de cantar e expressar a narrativa pela voz eram parte fundamental do processo criativo (TATIT, 2002).

O álbum *Miami Sound Machine* foi o primeiro disco a ter uma canção que não foi gravada por Gloria Fajardo e Merci Navarro em uníssono, apesar da composição ser assinada por ambas: a faixa *Your Eyes Look Sad Tonight,* lançada em espanhol como *Triste*. Esse dado demonstra um movimento de ascensão, ainda inicial, de Gloria como vocalista principal, possivelmente vinculado ao traço autoral da interpretação, não muito perceptível em Merci Navarro, cuja voz, em diversas vezes, era coberta pela de Gloria quando cantavam juntas.

Apesar do processo de inserção no contexto musical de Miami, a *Miami Sound Machine* ainda não tematizava regularmente nas letras questões consideradas especificamente como latinas, cubanas ou mesmo hispânicas. A dimensão latina, defendida pelos artistas inseridos no movimento *Miami Sound* ocorria nas sonoridades, em especial na percussão, e na alternância do inglês e do espanhol. O bilinguismo e o uso de determinados ritmos era, como destaca Néstor Garcia Canclini (2015; 2008), parte de projetos artísticos mediados por intencionalidades de inserção no mercado global da música sem, necessariamente, uma

preocupação excessiva com aspectos tradicionais ou folclóricos. O próprio entendimento sobre a suposta latinidade (ou hispanidade) e as identificações cubanas do grupo ainda não era muito bem definido, estando muito mais articulado as características já pontuadas do que necessariamente uma elaboração mais complexa.

No segundo semestre de 1978, durante a produção e divulgação do segundo álbum, Gloria e Emilio Estefan se casaram, marcando um divisor de águas na trajetória da banda. Estima-se que o casal teria começado um relacionamento romântico desde antes da banda lançar o álbum de 1977[152]. Após o casamento, Gloria assumiu o nome de Gloria Estefan. No mesmo período, Merci Navarro e Raul Murciano mantinham um relacionamento, também vindo a se casar. A união matrimonial das vocalistas com os músicos começou a impactar no grupo, em especial na projeção de Gloria Estefan. Aos poucos Merci Navarro passou a participar menos dos vocais, mesmo que nas publicidades ambas ainda tivessem destaque ao lado de Emilio Estefan. Outro aspecto é que as duas vocalistas passaram a atuar mais nas composições, assinando-as tanto individualmente como juntas ou com outros artistas, como na faixa *Aquel Romance* (1978), composta por Carlos Oliva e Merci Navarro. Um dado importante naquele momento era que no campo da composição individual para o segundo álbum houve um destaque para Merci Navarro, que assinou as canções *I Want You To Love Me* e *If I Could Only Find the Words*.

Apesar das pequenas diferenças emergentes, as vocalistas seguiram como vozes da *Miami Sound Machine* até a assinatura de contrato com a *CBS Discos Internacional* em 1980. Todavia, antes de explorar esse evento, cabe perceber como a banda seguiu se expandindo na cena local, passando a ter mais atenção da mídia regional e lidando com as novas relações pessoais. Ainda no contexto de criação e divulgação do disco *Miami Sound Machine,* a banda foi convidada a participar de seu primeiro evento que destacava uma noção de "latinidade", e não de "hispanidade", chamado *Latin Summer Fiesta at Calder*. Programado para o dia 05 de agosto de 1978, foi propagandeada como um encontro latino[153] no qual era possível encontrar artistas "verdadeiramente latinos" como a *Miami Sound Machine* e o *Trio Los Bohemios,* além de oferecer comidas "tipicamente latinas".

Diferente do que ocorrera na *Hispanic Heritage Week*, o grupo foi identificado como uma banda latina e não hispânica. Segundo Aviva Chomsky (2007, p. IX), entre as décadas de 1970 e 1980, o termo "*Latino*" era mobilizado midiaticamente no contexto

[152] *Billboard*, 11 de outubro de 2003.
[153] *The Miami Herald*, 04 de agosto de 1978. 9-F.

> como uma alternativa para "hispânico". Mais latino-americanos de diferentes partes do continente estavam entrando nos Estados Unidos, e pessoas de origem mexicana e porto-riquenha estavam se tornando mais dispersas geograficamente por todo o país. O termo “Latino” surgiu da mesma consciência política de “Chicano” e “Boricua”, mas o expandiu para todos os latino-americanos, reconhecendo a experiência histórica comum de colonização e opressão de povos de origem latino-americana nos Estados Unidos.

Neste período, os debates em torno da construção do que seria latino ou hispânico ainda estavam confusos e davam-se em meio a choques e processos de oposição (MANZOR, 2022). No final da década de 1970, ser “*Latino*” era mais um elemento que enfatizava o processo de “racialização, experiências com colonização, leituras sociais estereotipadas e uma leitura geral não-branca (simbólica e real) no imaginário norte-americano” (ORTIZ; MARTÍNEZ, 2018, p. 387). No caso dos exilados cubanos e migrantes caribenhos, *latino* era uma operação de centralizar não apenas a presença negra, europeia e indígena, mas a história do processo de migração e colonialização, reivindicando a importância da ideia de contato, e não de miscigenação, com especial ênfase na compreensão de que desde o século XIX a américa chamada por muitos de “hispânica” era composta por nações independentes (HALL, 2019). Além disso, o termo “*latino*” servia como forma de ressaltar a atuação e importância destes sujeitos nos Estados Unidos.

***

Não foi possível localizar entradas mais sistemáticas do álbum *Miami Sound Machine* nas paradas musicais da *Billboard.* É possível considerar que um papel central para a ausência foi a banda começar a focar na sua relação midiática e com festivais. Neste sentido, vale ressaltar que paradas musicais não medem necessariamente a qualidade de um artista, sendo um dado entre outros a ser levado em consideração de maneira articulada quando se analisa uma trajetória artística (GONZÁLEZ, 2013). Apesar da visão parcial, os *charts* da *Billboard* foram centrais para as gravadoras e indústrias ao longo do século XX pois “ajudaram a construir percepções mais abrangentes do que é sucesso e do que é fracasso” (SANNEH, 2023, p. 17). No entanto, o uso das listagens por vezes também promoveu uma “cacofonia fragmentada: as gravadoras tinham uma ideia aproximada de quantas pessoas compravam cada disco, mas não tinham como contabilizar quantas vezes esses discos eram tocados. No entanto, medidas como as paradas da *Billboard* podem servir como um corretivo útil para as distorções históricas” (SANNEH, 2023, p. 17). No caso da banda, outros fatores como a circulação eram tão importantes quanto o desempenho em um ranqueamento comercial, sendo

que a trajetória de um grupo e/ou artista é uma articulação dessa diversidade elementos, esferas e circularidades (DOSSE, 2009).

Nos primeiros meses de 1979 a *Miami Sound machine* seguiu com uma agenda regular de shows, integrando parte da cena de Miami em espaços como a Calle Ocho. Em fevereiro daquele ano, o *The Miami Herald*[154] anunciava, em sua seção de publicidades, a programação da popular região de cultura e música em Little Havana para o dia 11 de março. Entre as atrações, a *Miami Sound Machine* aparecia na intersecção da Calle Ocho com a *SW 17 Avenue*. Na ocasião, que contou com performances em toda a região financiadas por diferentes patrocinadores, desde empresas locais até redes como o *McDonald's*, a banda se apresentou novamente com apoio da *Miller Brewing Company,* dividindo palco com *Love* e *Eddie Elmer*.

Em 1979, assim como nos dois anos anteriores, a *Miami Sound Machine* se apresentou na *Hispanic Heritage Week*[155]*,* sendo esse outro espaço no qual o grupo parecia já ter se consolidado como presença recorrente. Contudo, desta vez participou como parte das atividades promovidas pela rádio *QCMQ-AM* e *FM-92*, com financiamento da *Anheuser-Busch Company* e performance agendada para o dia 14 de outubro 1979. A performance foi marcada para a intersecção da *SW 8th Street* com a *23th Avenue*, ou seja, como primeira atividade da listagem, mas dividindo o cruzamento com os shows de *Babe* e *Continetal Brass* financiados pelo *Southeast First National Bank* do outro lado da rua.

Um fato que marcou a trajetória da banda foi a participação no *Kool La Verbena '79*[156]*,* festival de música patrocinado pela marca de cigarros *Kool* junto com a rádio *Super Q*, que promovia o *Miami Sound*[157]*.* Apesar de já ter participado das edições anteriores, o *La Verbena* '79 foi o momento em que a banda dividiu palco com o maior número de artistas midiaticamente conhecidos como "latinos" até aquele momento. Entre os artistas estavam Celia Cruz, Johnny Pacheco, *Oscar De León y su Orquesta*, *Conjunto Impacto*, *Típica Tropical* e *Sound Unlimited*. Destaca-se, entre estes, Celia Cruz, que nos anos 1970 era uma das principais cantoras cubanas exiladas que contribuíram para a expansão da música latina produzida nos Estados Unidos (POEY, 2014), mas que não integrava o *Miami Sound,* pois estava vinculada à cena de Nova York e atuava no segmento da Salsa. A presença destas

---

154 *The Miami Herald*, 25 de fevereiro de 1979, p. 13-C.
155 *The Miami Herald*, 13 de outubro de 1979, p. 5-B.
156 *The Miami Herald*, 16 de setembro de 1979, p. 13-AW.
157 Vale destacar que além das empresas, a realização do festival ainda contou com a participação de estabelecimentos, lojas de discos e gravadoras locais para a venda de ingressos, com destaque ao El Palacio Del Disco, Rey Records, Borinquen Records, Viscaya Music Center y Pouparinas Florist.

figuras era indicativa dos trânsitos entre artistas cubanos em Miami e em Nova York (ABREU, 2007), que por vezes buscavam se afastar, pois reuniu diferentes projetos artísticos em um único palco durante uma noite contribuindo para o diálogo e exposição não apenas do que era o *Miami Sound,* mas principalmente a *Latin Music*[158].

Ao longo de 1979, a *Miami Sound Machine* ainda concluiu duas grandes mudanças estruturais, iniciadas no ano anterior, com impactos em seu terceiro disco, intitulado *Imported (1979).* A primeira delas foi a criação do selo *MSM Records*, visando à possibilidade de maior autonomia do grupo que passou a ser proprietário da marca, com seus integrantes tendo direito a parte dos lucros[159]. No ato de criação do selo, houve uma distribuição de porcentagens de ações de acordo com o valor investido, movimento que levou Emilio Estefan a ter 51% de domínio sobre a *MSM Records,* enquanto os outros 49% foram divididos entre os demais integrantes que contribuíram financeiramente, fato causador de tensões internas[160]. A criação do selo não significou que a banda estava investindo na construção de estrutura física para gravação, pois esta ocorreu em um estúdio alugado em Miami e a mixagem e a masterização em Illinois, na *Hedden West Studios*[161].

A segunda mudança, oficializada ao público com o lançamento do disco *Imported (1979)*, foi a incorporação de um sétimo membro: o músico Bobby Martinez, que apesar de nascido no estado da Filadélfia era de ascendência cubana e foi criado em Miami. Martinez, que já vinha se apresentando desde o ano anterior em shows, atuou em uma área da banda que, até aquele momento, dependia de colaboradores: os instrumentos de sopro. No álbum de

---

[158] As principais distinções entre os artistas cubanos que circulavam em Miami e em Nova York refere-se as formas como estes mobilizavam outras sonoridades em intersecção aos ritmos caribenhos, além da construção de um perfil em Nova York muito mais voltado a jazz. Além disso, percebe-se em Nova York uma circularidade ainda maior de artistas exilados cubanos com migrantes e exilados de outras regiões do Caribe, em especial de Puerto Rico, o que influenciou diretamente na construção dessas sonoridades. Como destaca Aja Diaz (2002), Nova York esteve entre as outras três principais regiões visadas pelos exilados cubanos após a Revolução de 1959, junto com Nova Jersey e a Califórnia, indicando que existiram trânsitos fundamentais do ponto de vista artístico e cultural nestas regiões para além de Miami. Além disso, a região de Nova York, apesar de não receber tantos migrantes e turistas cubanos como a Flórida antes da Revolução Cubana integrava parte das rotas de trânsito entre Cuba e Estados Unidos desde o início do século XX. A respeito das diferenças e proximidades entre artistas cubanos em Miami e Nova York recomendamos a leitura de: ABREU, Cristina. *Rhythms of race:* Cuban musicians and the making of Latino New York City and Miami, 1940-1960. Carolina do Norte: University of North Carolina Press, 2007.; FLORES, Juan. Salsa Rising: New York Latin Music in the Sixties Generation. Oxônia: Oxford University Press, 2016. POEY, Delia. *Cuban Women and Salsa*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan US, 2014.; HERNANDEZ, Deborah Pacini. *Oye como va*! Hybridity and Identity in Latino Popular Music. Philadephia, PA: Temple University Press, 2010.

[159] MURCIANO, Raul [idade não informada]: *depoimento* [nov. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 16 de novembro de 2021.

[160] MURCIANO, Raul [idade não informada]: *depoimento* [nov. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 16 de novembro de 2021.

[161] Informações mapeadas pelo encarte do disco: MIAMI SOUND MACHINE, *Imported*. US: MSM Records, 1979, 01 vinil, 07 faixas.

1979, ele apareceu como responsável por tocar instrumentos como saxofone, flauta e piccolo. A entrada de Martinez é perceptível na maioria das canções do álbum, demonstrando sua real inserção no *Miami Sound Machine*, além de indicar que a presença feminina permaneceria restrita aos vocais com Gloria Estefan e Merci Murciano.

Figura 9 - Capa e contracapa de Imported (1979)



Fonte: Discogs

Em função da participação de Bobby Martinez, *Imported* (1979) foi o primeiro da *Miami Sound Machine* a contar com uma música completamente instrumental, sem a voz de Gloria Estefan e/ou Merci Navarro. Inserir uma faixa instrumental, a última do disco, possivelmente era uma forma de apresentar o novo integrante ao grande público, assim como destacar o potencial de experimentação da banda. A faixa, inclusive, foi composta pelo próprio Martínez, que não assina a composição de nenhum outro dos fonogramas. O terceiro disco da banda foi o primeiro com arranjos feitos pela banda, além de ser a primeira vez em que as vocalistas aparecem como percussionistas. O álbum foi a produção que mais exigiu a participação ativa de todos os integrantes, tendo em vista não contarem com a produção executiva de Thomas Fundora e/ou a participação de Carlos Oliva.

O esforço era perceptível na assinatura das composições. Com apenas sete músicas, *Imported* (1979), foi o menor álbum da banda lançado até aquele momento. A maioria dos integrantes apareciam como autores individuais de uma faixa, não sendo registrada nenhuma colaboração entre os membros. Além disso, houve novamente uma canção que não era original, mas que passou por um novo arranjo para a versão do grupo. A faixa era *For Once in My Life*, de Ronald Miller, popularizada nos anos 1960 pela interpretação de Stevie Wonder.

A versão da *Miami Sound Machine*, contudo, apresentava uma autoria dividida entre Miller e Paul McCartney, não sendo possível localizar essa relação em outros documentos sobre a trajetória do integrante dos *Beatles*. Para o *Imported*, o arranjo de *For Once in My Life* foi totalmente reconstruído, passando a inserir instrumentos de percussão, como a conga, junto aos instrumentos de sopro, tentando aproximar do grupo a sonoridade de Stevie Wonder.

Novamente o tema do amor romântico prevaleceu, sendo o foco das seis canções. Além do mais, pela primeira vez houve uma distribuição igual de canções em inglês e em espanhol, sendo três em cada língua, além do fato que não existiu uma faixa lançada em mais de idioma. Com relação à participação de Gloria Estefan, a artista foi a única integrante a aparecer como compositora de mais de uma canção, sendo atribuída a ela a composição de *Un Amor Special* e *Don't Stop Now.* Diferentemente do segundo álbum, em *Imported* a vocalista não teve um solo, sendo novamente os vocais divididos entre as duas cantoras, que cantam em uníssonos as seis canções.

Ao intitular o novo álbum de *Imported*, a proposta da banda era seguir a mesma linha de seus predecessores, visando trazer no nome alguma relação com o exílio e a ideia de um som exótico/diferente. Em 1977, essa intencionalidade ficou por conta dos fundos da capa e das cores; já o álbum de 1978 ressaltou esse vínculo pelas cores e, principalmente, pela auto-intitulação. No terceiro álbum, esse processo foi elaborado a partir do título e da capa, que dá seguimento à narrativa, buscando não apenas a sua representação, mas a mediação e a promoção de uma mensagem orientada a quem fosse ouvir ou consultar o disco.

O álbum *Imported* talvez tenha sido o mais elaborado do ponto de vista material e da articulação da capa, conteúdo e título desde o disco de 1977. O título, que pode ser traduzido como "importado", fazia alusão ao fato de o grupo mobilizar sonoridades que não eram "tradicionais" nos Estados Unidos; ou seja, traziam certo grau de diferença e estrangeirismo. Além disso, fazia menção aos integrantes, ressignificando sua condição exílica para a de alguém que estava nos EUA contribuindo para um mercado que o país não tinha, ou seja, eram músicos "importados" e, ao mesmo tempo, importáveis ao serem transformados em produtos comerciais. Aliado ao título, a capa destacava a ideia de um produto importado ao colocar uma caixote de madeira ocupando todo o espaço e uma fotografia da banda em trajes sociais como um selo de identificação. A fotografia aparecia também na contracapa em maior dimensão, onde se identificava Emilio Estefan centralizado com cada uma das vocalistas sentadas ao seu lado, repetindo um padrão utilizado anteriormente, em cadeiras volumosas indicando seu destaque e com os demais integrantes igualmente distribuídos ao lado.

No campo das representações, é possível inferir que a concepção do álbum, com sua proposta vinculada ao título, ocorreu por meio de "operações que vinculam e desvinculam o visível e sua significação, ou a palavra e seu efeito, que produzem e frustram expectativas" (RANCIÈRE, 2012, p. 13). Neste sentido, a intencionalidade do projeto se deu através do título por meio do qual "a palavra se encontra invadida por uma propriedade específica do visível que vem paralisar a ação e absorver as significações" (RANCIÈRE, 2012, p. 131). Diferentemente do que ocorria até então, desta vez a banda não se associou apenas ao movimento artístico-musical, mas por meio da "palavra" buscou trazer a dimensão caribenha e estrangeira para a identidade do grupo como forma de apresentá-lo ao publico significando, previamente, o álbum.

Em meio ao contexto de *Imported,* a *Miami Sound Machine* passou a ocupar mais espaço na mídia televisiva. Apesar de já haver se apresentado em programas voltados à música latina/hispânica, a exemplo do *TV Latin Lover* em fevereiro de 1978[162] e produções variadas nos canais 02 e 23 desde 1977, foi no período de divulgação de seu terceiro disco que a banda esteve incluída em projetos televisivos maiores. Um exemplo foi a participação no programa *Miami Sound,* transmitido no Canal 02, em outubro de 1979 com duração de aproximadamente 30 minutos[163]. A participação da banda, agendada para 27 de outubro de 1979, foi destacada como uma das principais atividades de entretenimento da semana pelo *El Miami Herald.* A breve nota de destaque afirmava que

> Miami Sound Machine, um dos grupos musicais mais importantes de nossa localidade, estará em um programa do Canal 2, no sábado, às 19h. Os jovens cubanos interpretam os números do disco que acaba de lançar. Además de *Usted abuso* e *Copacabana*, cantará em inglês: *Live Again*, *I Want you to love me* e *Your eyes look sad tonight*[164].

Apesar de integrar a programação do canal 02 e deste ser uma das principais participações televisivas da banda até então, a edição da *Miami Sound Machine* no programa *Miami Sound* possivelmente recebeu menos atenção por parte dos espectadores que buscavam programas musicais, tendo em vista que ele passou no mesmo horário que o *The Lawrence Welk Show*[165]. Transmitido no mesmo horário, e por três canais, o concorrente tinha como

---

[162] *El Miami Herald*, 14 de fevereiro de 1978, p. 11.
[163] *The Miami Herald*, 21 de outubro de 1979, p. 46.
[164] *El Miami Herald*, 26 de outubro de 1979, p. 9.
[165] O *The Lawrence Welk Show* foi um programa de variedades musicais televisionado entre 1951 e 1982, sendo que entre 1971 e 1982 foi considerado transmitido por televisionado entre 1951 e 1982. Tendo iniciado primeiramente com transmissão local em Los Angeles, e posteriormente integrado a ABC (1955-1971), foi 1971 e 1982 transmitido por *syndication*, ou seja, foi veiculado não exclusivamente por uma emissora, mas sim por diferentes canais desde grandes redes até canais independentes. Possivelmente por conta desse *status* é que

foco ser um programa musical, o que certamente dividiu o público naquele mesmo período. Além disso, o programa com a *Miami Sound Machine* foi ao ar em paralelo à transmissão do longa-metragem musical *Flaming Star* (1960), estrelando o cantor Elvis Presley, tendo possivelmente na divisão da audiência.

Apesar da alta concorrência, a participação no programa *Miami Sound* destacou a relevância da banda para a construção do movimento. Pensar a inserção do grupo em um programa sobre o movimento artístico-musical é cogitar seu papel como expoente no processo, considerando que ela integrou sua linha de frente. Esse movimento era também um campo e as projeções individuais eram formas de colaborações. Tal mobilização, assim como os campos artísticos, "têm suas próprias regras, princípios e hierarquias. São definidos a partir dos conflitos e constituídos por redes de relações ou de oposições entre os atores sociais que são seus membros" (BOURDIEU; CHARTIER, 2011, p. 88). A relação complexa com o movimento na carreira do grupo foi percebida até aqui pelos diálogos e pela colaboração, mas em 1979 é possível perceber afastamentos, como no caso da produção de *Imported*, produzido sem a colaboração de personalidades que até então trabalhavam junto à banda.

A participação televisiva, neste caso, apresentava a banda mais profissionalizada, não sendo apenas um processo de negociação, mas de *status.* Na década de 1970, a televisão, em especial os programas musicais, era o principal espaço para que ouvintes vissem performances. Como destaca Sarlo (2013) a televisão detinha um potencial imagético e alterou profundamente práticas artísticas, significação da arte e das relações tempo e espaço. Por meio da imagem seriada articulada ao som, a televisão nos anos 1970 e 1980 possibilitou novas formas de consumo, expandindo os processos de mundialização da cultura, de interconexão global e de criação de novas formas de contato com a arte. Em função de seu perfil e suas características, criou "uma forma de memória: alguns fragmentos de imagens, os que conseguem fixar-se com o peso do icônico, são reconhecidos, lembrados, citados; outros são desprezados e se repetem infinitamente sem aborrecer a ninguém, pois, na verdade, ninguém os vê" (SARLO, 2013, p. 81).

Para Mary Beltrán (2022), a década de 1970 foi marcada por um momento de quebra da invisibilidade de latinos em tela e nos bastidores da televisão, sendo a entrada da *Miami*

---

aparece como transmitido em três canais ao mesmo tempo em Miami no mesmo dia em que o Miami Sound Machine participou do canal 2. Apresentado pelo músico estadunidense Lawrence Welk, era um programa voltado a divulgação musical, com presença de banda e artistas que se apresentavam no palco junto a uma grande orquestra no formato *Big Band*. Sobre o programa, ver: MILLER, John. From the Great Plains to L.A.: The Intersecting Paths of Lawrence Welk and Johnny Carson. *The Virginia Quarterly Review*, vol. 79, no. 2, 2003, pp. 265–279.

Sound Machine nas programações parte desse processo. Tal momento decorreu especialmente da ação de ativistas chicanos e porto-riquenhos, que passaram a demandar mais acesso na televisão, especialmente nos canais locais, catalisando o movimento da primeira "autorrepresentação" das comunidades latinas na TV estadunidense. Apesar do esforço para conseguir espaços na grade de programação já existente, foi especialmente em programações novas que setores considerados "latinos" conseguiram maior permeabilidade, em especial através de programas voltados ao entretenimento, como séries e atrações de auditório, através dos quais se visava estabelecer projetos de positivação da latinidade. A partir do estudo de Beltrán (2022) é possível entender que na década de 1970, momento em que a *Miami Sound Machine* começou a sua expansão midiática, havia um entendimento acerca do papel da TV para difusão de artistas latinos, mas esta dependia principalmente de programações locais, como aponta a autora, mesmo que tal processo vivido fosse o de uma dicotomia entre crescimento da autorrepresentação e manutenção das barreiras da comunidade latina na mídia.

A participação recorrente da *Miami Sound Machine* na televisão foi perpassada por tais intencionalidades, pois, ao participar do programa tematizado pelo movimento artístico e musical, se pretendia construir uma memória a respeito do movimento*,* inserindo a banda nesse campo em um presente e para um futuro. Os interesses comerciais e de promoção, foram somados ao *status* e trajetória da banda, repercutindo no reconhecimento dentro do campo e nas construções de lembrança e esquecimento. Ao ser considerado como representante do movimento, o que existia desde a criação do nome, o grupo participou do programa enquanto outros artistas, atuantes no *Miami Sound* ficaram de fora[166]. A partir de Pollak (1989), é possível considerar que a operação "lembrou" da *Miami Sound Machine* ao convidá-la, também contribuiu para um esquecimento de certos aspectos da própria narrativa do movimento construindo uma visão acerca desse campo artístico e da própria banda.

1.4. A Miami Sound Machine entra para a Discos CBS International

Nos primeiros meses de 1980 a comunidade cubana exilada em Miami se viu frente a um novo desafio. Em abril, após a desaceleração da economia e o crescimento de solicitações de autorização para deixar Cuba, o governo passou a facilitar a saída dos solicitantes. Tal evento ocorreu após a invasão de mais de dez mil cubanos à embaixada peruana em Havana,

[166] Mesmo sem ter acesso a listagem completa dos programas *Miami Sound,* é de se imaginar que nem todos os artistas que integraram o movimento tenham entrado, inclusive pois na década de 1970 diversos artistas entraram e saíram de cena sem terem o mesmo reconhecimento que a banda.

os quais, frente ao cenário vivido no país, solicitavam refúgio. Percebendo a quantidade de pessoas ansiosas participantes, o governo autorizou a saída através do Porto de Mariel, a partir de abril. Aqueles que desejavam o exílio, segundo Gott (2006) e Marques (2012), eram considerados como antirrevolucionários e parte da escória cubana, impedindo o florescimento de uma nova sociedade, em especial dentro dos ideais do "homem novo". Segundo Drummond (2018), os discursos oficiais em Cuba passaram a considerar o processo como uma "limpeza social", caracterizando os sujeitos que saiam o país como *gusanos,* afirmando que era melhor que deixassem a ilha.

Em um primeiro momento, o movimento que inicialmente parecia autorizar a saída dos solicitantes logo foi percebido pelo governo revolucionário como a possibilidade de se livrar não apenas de opositores da Revolução, mas de outros grupos sociais marginalizados, em especial loucos, prostitutas, criminosos e homossexuais (GARCIA, 1996). Tais grupos sociais vinham sendo o foco principal de campanhas e projetos após o triunfo revolucionário, com vistas à elaboração de uma nova ideia de cidadania e identidade cubana a partir de ideais revolucionários, marcada pela heterossexualidade, o conservadorismo e a defesa revolucionária (MARQUES, 2012).

Com a partida dos primeiros navios do Porto de Mariel com destino aos EUA, se percebeu que havia um processo de expulsão dos grupos marginalizados, que entravam no país junto a famílias como parentes, amigos ou parceiros procurando facilitar seu acesso no país de destino (DUANY, 2011). A chegada de milhares de cubanos se tornou um desafio para o governo Jimmy Carter e para a comunidade exilada[167], que em um primeiro momento defenderam que o país receberia todo e qualquer cubano, assegurando um visto provisório de ao menos dois anos através do *Cuban Adjusment Act* de 1966 (MARQUES, 2012). Os exilados e o governo perceberam dois problemas centrais: o número de pessoas, em especial

[167] Sobre chegada de novas ondas de exilados/as em Miami após a abertura de Mariel, historiadores/as destacam o processo de estabelecimento de embates criados entre "novos" e "antigos" exilados/as tendo em vista, parte destes/as cubanos/as eram vistos tanto em Cuba quanto nos Estados Unidos como sujeitos "indesejados/as" o que, para muitos/as integrantes da comunidade exilada na Flórida significava um risco para a imagem pública construída pelas primeiras gerações pós-1959. Sobre este debate, recomenda-se a leitura de: BUSTAMANTE, Michael. Cultural Politics and Political Cultures of the Cuban Revolution: New Directions in Scholarship. *Cuban Studies*, Volume 47, 2019.; BUSTAMANTE, Michael J. *Cuban Memory Wars:* Retrospective Politics in Revolution and Exile. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2021. DUANY, Jorge. *Blurred Borders*: Transnational Migration between the Hispanic Caribbean and the United States. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2011.; GARCIA, Maria Cristina. *Havana USA*: Cuban Exiles & Cuban Americans in South Florida. Berkeley: University of California Press, 1996. GOTT, Richard. *Cuba*: Uma História. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.; MARQUES, Ricley Leandro. *A Condição Mariel*: memórias subterrâneas da Revolução Cubana. São Luís: EDUFMA / Jardim Novo Mundo: Editora PUC Goiás, 2012.

em regiões como Flórida e Nova York, muito maior que o esperado; e a chegada dos considerados marginalizados.

Ainda em abril, nas primeiras semanas do êxodo de Mariel, o governador da Flórida, Bob Graham, declarou estado de emergência no condado de Miami-Dade pela chegada de mais de quinze mil refugiados em poucas semanas, sendo esse *status* reforçado em maio por Jimmy Carter, que reconheceu todo o estado como uma região em situação de emergência (MAIGNOT, 2015). Em função do volume de exilados chegando aos EUA, tanto a partir de Cuba como de rotas através do Haiti e da Costa Rica, muitos *marielitos* – como ficaram conhecidos os sujeitos que deixavam a ilha através do Porto de Mariel – passaram a viver em um *status* indeterminado no país, tendo em vista a dificuldade em processar a quantidade solicitações de visto, sendo inseridos em campos de refugiados em condições precárias.

A abertura do Porto de Mariel em 1980, amplamente coberta pela mídia global e considerada uma crise na política dos dois países (DRUMMOND, 2018; MARQUES, 2012), colocou novamente o exílio cubano e a Revolução no centro das atenções globais. Em Miami, a chegada da nova onda de exilados foi não apenas registrada e discutida nos principais veículos locais como *El Miami Herald* e *The Miami Herald,* como gerou embates sociais em meio aos integrantes da primeira geração de exilados e aqueles que integrariam a segunda geração (DUANY, 2011; BUSTAMANTE, 2021; GARCIA, 1996). Muitos dos novos exilados procuraram se fixar em regiões de Miami, a exemplo de *Hialeah* e Little Havana, desencadeando divisões sociais, aumentando a visibilidade destes grupos, atualizando os referenciais artísticos e contribuindo para a formação de grupos anticastristas, como a *Cuban American National Foundation* no ano seguinte. Em meio a esse cenário, exilados cubanos passaram não somente a ser cada vez colocados sob o radar, mas grupos integrantes do *Miami Sound* ganharam novos públicos e, principalmente, aproveitaram o aumento da visibilidade do exílio cubano para sua autopromoção (CURTIS; ROSE, 1983).

A assinatura do contrato da *Miami Sound Machine* com a *Discos CBS International*, e seu lançamento como parte do catálogo da gravadora, ocorreu nesse contexto. Vinculada a gravadoras/selos menores, identificadas atualmente como *indies*[168], com produções possivelmente financiadas com recursos próprios ou com orçamentos escassos, a *Miami*

[168] Eduardo Vicente (2014) denomina indies como gravadoras de pequena ou médio porte que geralmente atuam geralmente em todas as etapas da produção musical, distribuição e circulação dos artistas. Voltadas geralmente a exploração de mercados locais, mobilizam segmentos específicos e não possuem catálogos extensos de artistas, trabalhando com pequenos grupos e/ou artistas. É importante ressaltar que uma indie não necessariamente é uma gravadora oposta a uma major, uma grande gravadora, recorrendo a esses grupos ampliados em determinados momentos para a criação de parcerias.

Sound Machine ganhava mais espaço e reconhecimento na indústria fonográfica vencendo, em 1980, o *Sixth Annual Musexpo International Record and Music Industry Market* no segmento latino[169]. Além disso, a banda seguia com uma agenda de shows, apresentando-se em festivais nos quais sua presença já era recorrente[170], assim como em ocasiões significativas no campo da diplomacia cultural estadunidense, como o show realizado durante a visita do embaixador do Panamá a Miami[171]. Os primeiros anos da *Miami Sound Machine* possibilitaram a acumulação de um capital simbólico e cultural dentro da indústria fonográfica, mesmo que independente, funcionando como elemento de negociação e reconhecimento no campo artístico (GARCÍA CANCLINI, 2015). Tal produção gerou um portfólio atrativo para a *CBS,* desembocando no acordo pelo selo *Discos CBS International,* na época em um processo de criar sua sede na cidade de Miami, visando expandir-se no mercado latino-americano (PARTY, 2008).

Um exemplo foi a participação, em outubro de 1980, na *Latin Fiesta* da *University of Miami,* evento integrante das atividades da *Hispanic Heritage Week*. A jornalista Tina Payne, em matéria para o *The Miami Hurricane*[172], destacou que na ocasião a banda realizou uma performance que incorporou diferentes sonoridades, em especial aquelas ligadas a países latino-americanos, diferentemente de outros artistas que no mesmo evento haviam se voltado a nichos e gêneros específicos. A jornalista mencionou a centralidade das vocalistas nesse processo, em função do desempenho vocal e presença de palco. Apesar de a reportagem não destacar este aspecto, esse foi um dos primeiros shows da banda após algumas semanas em pausa, dado o nascimento do primeiro filho de Gloria e Emilio Estefan, Nayb.

Napolitano (2005) considera fundamental para o historiador do campo musical mobilizar as relações das produções e trajetórias artísticas com a "mediação cultural", ou seja, com os sujeitos, meios, mídias e espaços que contribuem para a significação e discussão do universo cancional. Analisar essas relações é uma forma de perceber como artistas, canções e grupos são projetados midiaticamente, visando sua manutenção dentro do universo das indústrias da cultura, contribuindo para a problematização das relações entre a evidência (ou seja, o fato/documento) e a representação (signos e narrativas) que permeiam esse processo. A imprensa ocupou papel central ao registrar e construir o cotidiano, além de projetar leituras e

[169] *Billboard*, 11 de outubro de 1980.
[170] Entre os momentos, destaca-se um novo show realizado em março de 1980 na Calle Ocho, a presença na edição do festival La Verbena'80 (festival que havia participado também no ano anterior), na *Hispanic Heritage Week* de 1980 e na realização de shows da *Flórida International University*.
[171] *The Miami Herald*, 25 de julho de 1980.
[172] *The Miami Hurricane*, 07 de outubro de 1980. p. 7.

interpretações acerca do vivido, elencando no imediato aquilo a ser lembrado por produzir uma visão do presente que impulsionava determinados sujeitos e fatos (BARBOSA, 2016).

Dentro das operações midiáticas e da mediação cultural, o caráter mais importante destacado por Payne era o cosmopolitismo nas influências e gêneros mobilizados. Esse aspecto foi mobilizado na construção textual[173] que usou a percepção sonora para afirmar que, em um período de cinco anos e meio de existência, a *Miami Sound Machine* havia crescido a ponto de passar de performances em pequenos eventos, clubes a casamentos para eventos tradicionais de Miami e breves visitas a países como o Equador e Costa Rica[174]. Além disso, já era mencionada a proposta de assinatura do contrato da banda com a *Discos CBS International*. Mais do que o viés estético ou performático no palco, existiu uma projeção de representação na reportagem, procurando construir pela narrativa um objeto ausente (RANCIÈRE, 2018), a banda, ao leitor do jornal no momento da leitura:

> Não é sempre que uma banda é estabelecida com o objetivo de atrair um público amplo. A maioria dos grupos produz um tipo especializado de música, na esperança de atrair um mercado específico. Este não é o caso do **The Miami Sound Machine**. Sua marca particular de som cobre o espectro da música *pop*, rock, *american mellow* e latina. E são apreciados por todos e seus avós[175].

A reportagem permite identificar três aspectos ligados à banda naquele momento. O primeiro era a potencialidade de, através da música, atender e mobilizar diferentes gerações, desde jovens que frequentavam a *University of Miami* até pessoas da terceira idade.. A década de 1980 foi o contexto em que tanto o *pop*[176] como a *Latin Music* passaram a se afirmar como gêneros autônomos mais segmentados. Segundo Party (2008), a *Latin Music* se consolidou em 1984 com a incorporação da categoria *Best Latin Pop Perfomance* no *Grammy Awards*. De acordo com o musicólogo, a criação de uma categoria específica, marcou o reconhecimento deste enquanto campo autônomo na indústria fonográfica, passando a reunir movimentos, gêneros e artistas em torno de uma única "etiqueta", muito mais mercadológica do que necessariamente artística. Entre os movimentos que passaram a incorporar o "gênero", determinado a partir de um olhar exterior da *American Recording Academy,* estava o *Miami*

---

[173] *The Miami Hurricane*, 07 de outubro 1980, p. 7.

[174] Não foi possível localizar outras fontes que mencionem as viagens e performances da banda nestas localidades, por isso se optou por não analisas no tópico anterior. Considera-se que possivelmente estas viagens tenham realmente ocorrido, pois, como destaca a cantora Cindy Lauper (2019) em sua autobiografia, era corriqueiro que artistas iniciantes nos Estados Unidos deste período viajassem para regiões do Caribe em procurando se promover tendo em vista que as viagens eram "relativamente baratas" além do fato de poderem, mesmo que sem gozarem de muito prestígio nos EUA, se apresentarem como atrações estadunidenses inéditas.

[175] *The Miami Hurricane*, 07 de outubro 1980, p. 7. Grifos no original

[176] Apesar de o *pop* já buscar se consolidar como gênero desde a década de 1960, foi apenas com a emergência dos canais televisivos voltados ao mercado fonográfico e a consolidação da cultura de videoclipes na década de 1980 que esse gênero se consolidou.

Sound que, apesar de ter muito mais a dimensão de um movimento artístico, passou a ser visto como *pop* pelas semelhanças com outros e chancelado sob o rótulo de *Latin Music*.

Outro ponto da reportagem foi o destaque à ascensão, mesmo que breve, da *Miami Sound Machine* mencionando a circulação não apenas local e nacional, mas com miradas internacionais. Aliado a isso, a entrada para o catálogo da *CBS* foi apresentada como uma conquista da banda, em função da diversidade de sua produção. Um trecho da reportagem apresentava uma fala de Gloria Estefan, que percebia o contrato como a oportunidade de expandir seus públicos, visualizando uma internacionalização, mas destacando a importância da gravadora para a distribuição nacional da banda:

> "Acabamos de assinar com a CBS, então agora teremos mais oportunidades para um público maior". […] Quanto ao futuro do grupo, eles planejam continuar trabalhando juntos e, esperançosamente, como Gloria coloca, "entrar no mercado americano."[177]

É perceptível, pela fala da artista, uma diferença de potencial e dificuldade entre a banda circular no mercado europeu e no estadunidense, considerando que, possivelmente, os EUA seriam uma etapa maior a ser vencida. Essa questão estava pautada na ideia de artistas e grupos, como a *Miami Sound Machine,* serem contratos dentro de iniciativas de mundialização da música (DIAS, 2008; PARTY, 2008) e projeção a outros mercados não apenas o estadunidense, visando sanar a crise econômica instalada entre 1970 e 1980. Como destaca Yúdice (2003), a promoção de artistas "latinos" integrou um processo de mobilização de identificações pelo mercado, promovendo a expansão da representatividade junto à estandardização e homogeneização do "latino" e "hispânico", ressaltando as identificações ligadas a América Latina como campo e espacialidade de representação. Em especial, a incorporação de artistas cubanos ocorreu pela articulação da comunidade exilada aos setores comerciais, à classe média e aos segmentos empresariais estadunidense, sendo que nesse processo, diferente de Porto-Riquenhos ou Dominicanos, cubanos/as eram percebidos como latino-americanos que detinham um *status* social mais elevado, em especial no caso de artistas brancos oriundos de classes médias (DUANY, 2011; MORALES, 2019).

Apesar das dificuldades em precisar o momento exato de assinatura dos acordos, assim como de início das negociações com a gravadora, a publicação no *The Miami Hurricane* possibilita observar vestígios das intenções e processos do contrato. Estes rastros[178]

---

[177] *The Miami Hurricane*, 07 de outubro 1980, p. 7.

[178] Como destaca Paul Ricoeur (2008), por vezes o(a) historiador(a) se encontra frente a ausências documentais e/ou brechas da documentação tendo em vista que uma vida não é totalmente captada em registros e que o próprio tempo leva a separação, seleção, destruição e esquecimento de diversos rastros deixados pelo individuo.

indicam intencionalidades da gravadora, em especial quando inseridos em contextos nacionais e globais. O processo de contratação do grupo, negociado por Emilio Estefan, foi concomitante ao estabelecimento da *CBS* na cidade de Miami, cidade escolhida por parte das indústrias da cultura entre o final da década de 1970 e início dos anos 1980 como centro de operações dos mercados latino-americanos e caribenhos (PARTY, 2008; GARCÍA CANCLINI, 2008), assim como de aumento da visibilidade da população exilada cubana. A escolha da cidade por parte de diversos segmentos das indústrias da cultura (como gravadoras e produtoras audiovisuais) deveu-se não apenas pela posição geográfica, mas pela imagem de *Miami* como um espaço culturalmente latino que era projetada nas mídias e pelos custos de vida que eram relativamente mais baratos que em outras regiões.

O interesse mercadológico, que via potencial na região e na expansão para o mercado latino-americano, não foi o único fator que levou a instalação da sede da *Discos CBS International* em Miami. Entre os anos 1970 e 1980, nos Estados Unidos, uma série de mudanças políticas e sociais levou a diversificação do mercado, o aumento nas taxas de desemprego, o avanço tecnológico e a ascensão dos movimentos sociais ligados a questões feministas, negras e de sexualidade. No final da década de 1970, as ações políticas do presidente Jimmy Carter, a exemplo os acordos em torno da construção do canal do Panamá e os embargos políticos a Cuba, intensificavam as tensões geradas pela Guerra Fria, sendo as questões culturais percebidas como um potencial de cercear as possíveis expansões do bloco soviético nas Américas (BANDEIRA, 2008). Segundo Ayerbe (2002), nesse período, ocorreu uma recessão no país, marcada pelo descompasso entre os projetos de expansão das empresas mundialmente e a capacidade dos bancos em financiarem tais empreendimentos, além do choque do petróleo.

As crises econômicas, os conflitos com a América Central, as diferenças sociais e a guinada conservadora levaram ao crescimento de agitações contestadoras aos discursos ilusórios de progresso econômico e social construindo movimentos de luta pelos direitos civis no país (PURDY, 2007). Tais movimentos, que se iniciaram em torno de pautas como a posição guerra do Vietnã e a segregação racial nos anos 1960, rapidamente se expandiram e diversificaram-se incorporando pautas feministas, de liberdade sexual e de classe. Articulado

---

Segundo o filosofo da história, cabe ao historiador operar sob a ideia da representância, ou seja, procurar não inventar aquilo que não foi possível mapear, mas encontrar em meio aos vestígios indícios acerca do que não foi registrado, aquilo que possa ser indicativo de outras questões e a partir disso mapear as possíveis interpretação sobre o passado com os olhos do presente. No caso específico da narrativa, é preciso ao(a) historiador(a) compreender esse processo e tomar rumos/caminhos dentro do possível e de seus limites, reconhecendo-os e trabalhando junto a eles.

aos embates e lutas por direitos civis, tais grupos passaram a ocupar as mídias e o centro das pautas e discussões sociais ganhando mais visibilidade.

No período, a crise mundial iniciada em 1973 acentuava-se nos Estados Unidos levando ao crescimento de uma direita neoliberal como resposta das elites econômicas aos problemas financeiros e ao cenário social. Nesse cenário,

> primeiro o capitalismo americano enfrentou uma 'crise de acumulação', isto é, a diminuição das taxas de lucro obtidas depois da Segunda Guerra Mundial. Segundo os movimentos sociais dos anos 1960 ameaçaram os detentores do poder. Empresários e políticos criaram então um consenso político, no fim dos anos 1970, compartilhado por democratas e republicanos e apoio intelectualmente por fundações, *lobbies,* e institutos educacionais de direita e grandes setores da mídia, centrado na privatização de muitos serviços públicos, na retirada do Estado de muitas áreas de previdência social e na desregulamentação da indústria. (PURDY, 2007, p. 258).

Entre os grupos que passaram a ocupar lugar de destaque no trato ao cenário de crise econômica e social estavam as indústrias fonográficas, tendo em vista que vinham sofrendo diretamente com a recessão econômica. A ideia de "crise" nos anos 1970 e 1980 já era conhecida nesse segmento das indústrias da cultura desde as décadas de 1930 e 1940. Segundo Vicente (2014), o setor observava desde a Segunda Guerra Mundial um crescimento próspero com a ascensão e consolidação de grandes grupos empresariais além da contratação de novos artistas advindos de gravadoras menores. Todavia, a crise econômica de 1970 ocorreu no período em que as indústrias fonográficas precisaram lidar com um saturamento do mercado aliado a um envelhecimento da população consumidora e o crescimento dos redutos de piratarias facilitado pelo avanço tecnológico (FIRTH, 1992). Articulado a isso, a diversificação do mercado, com a ascensão de novas formas de consumo e entretenimento, como videogames e videocassetes, levou a indústria a uma situação de necessária reinvenção. Em um momento que a economia mundial enfrentava dificuldades e que o cenário político e social nos Estados Unidos demonstrava inseguranças de investimento, registra-se a interrupção daquele "que havia sido até então o mais longo período de prosperidade" (VICENTE, 2014, p. 29).

A respeito da noção de "crise" experienciada pelas indústrias fonográficas é fundamental perceber que essa é cíclica e um dos pilares que dimensionam a própria indústria da cultura. Para Hartog (2013), o conceito de crise está ligado não apenas ao aspecto econômico, mas as dificuldades geradas pelo presente de lidar com o tempo vivido e as relações entre passado, presente e futuro. Segundo o historiador, toda crise é marcadamente um espaço de abertura do tempo, de choque entre expectativas e experiências que se confundem ou coabitam em uma mesma temporalidade de maneira não harmônica. Apesar de

não se referir as indústrias da cultura, as considerações do historiador colaboraram com as percepções de Reynolds (2011) a respeito dos modos como os setores culturais e o mercado lidam com crises.

Ao perceber a dimensão cíclica e regular dos discursos sobre crise no mundo da música, em especial no segmento *pop*, Reynolds destaca que a crise é uma ocasião em que esse setor se confronta com o público consumidor e o contexto que está inserido. Articulando estes autores é possível perceber uma outra ideia importante: a noção de crise das indústrias da cultura não é apenas cíclica, mas constitui parte regular da própria temporalidade elaborada por elas, sendo parte fundamental dos processos de estruturação da carreira de um artista atuante no campo da música ao longo de sua trajetória, ou seja, de seus sistemas de musicalidade. A narrativa de crise é, deste modo, parte da estrutura desses segmentos e reflete os modos como lidam com as temporalidades e as questões que se apresentam no presente, em especial entre expectativas e experiências (KOSELLECK, 2012).

A crise emergente nas indústrias da cultura ao longo das últimas décadas do século XX foi marcada pela mobilização de aspectos sociais, culturais, políticos e, principalmente, temporais. As dificuldades enfrentadas, assim como os processos instaurados, foram atravessadas pelo embate entre a experiência recente, um contexto de prosperidade, e a emergência de uma desestabilização econômica promovendo a observação de problemas ligados a geração, desenvolvimento tecnológico e movimentos sociais (AYERBE, 2002; BANDEIRA, 2008; LEPORE, 2020). A crise dos anos 1970 e 1980 inaugurou um período de discussão sobre a própria ordem do tempo construída pelas gravadoras, artistas e mercados da música que se percebiam empurrados a uma mudança estrutural que, para lidar com essa, buscaram no presente e experiências passadas formas de orientação (REYNOLDS, 2011).

A relação temporal estabelecida possibilita perceber as semelhanças e diferenças do contexto com outras experiências de desestabilização vividas pelos setores. É possível observar que, “diferentemente do que ocorrera durante a crise dos anos 1950, os diagnósticos sobre a crise do final da década de 1970 não apontavam para uma insatisfação da demanda, mas sim para uma saturação do mercado doméstico” (VICENTE, 2014, p. 29), ou seja, existia uma ânsia por produções e outros formatos comerciais. Tal saturação tem, do ponto de vista estruturação, relação ao envelhecimento da população e a ascensão de novos grupos de jovens que não se identificavam mais com o formato e os artistas estabelecidos, em especial em função do clima social e político citado anteriormente.

Essa instabilidade levou as grandes gravadoras, definidas como *majors,* a observarem o cenário social e cultural estadunidense em busca de novos possibilidades para atender as

demandas do presente como mecanismo para contar a crise estabelecida. Uma das estratégias de grandes grupos como *CBS, Polydor, Phonogram, RCA-Victor e EMI* foi a mirada aos processos de internacionalização de suas produções a partir dos mercados locais. Invés de buscarem formas importar artistas e produções, essas empresas trabalharam em um sentido no qual a "prospecção de mercados locais firmou-se como forte estratégia para a expansão da indústria fonográfica mundial" (DIAS, 2008, p. 42).

Segundo Hernandez (2012) e Yúdice (2008) neste contexto houve um destaque aos mercados latino-americanos, com ênfase nos países falantes de língua espanhola e portuguesa, tendo em vista o potencial destes de atender as demandas internas das populações latinas que se expandiam nesse período pelas discussões em torno das políticas migratórias, e como forma de projetar artistas residentes nos EUA, mas que tinham laços de pertencimento com essas regiões. Nesse processo, dois movimentos são observados. Por um lado, ocorreu a contratação de artistas que se destacavam localmente como Madonna, Michael Jackson e Whitney Houston com perfis midiáticos aliados a pautas dos movimentos pelos direitos civis que visava atender as demandas do novo perfil jovem consumidor. Por outro, estes artistas foram lançados junto a outros que possibilitavam a entrada nos circuitos globais. Nestes segmentos, artistas "latinos" foram considerados também como potenciais, inclusive do ponto de vista dos processos de afirmação das identificações latinas em contraposição as representações de latinidade[179], embate público que, como visto, inicia-se nesse período (YÚDICE; FLORES, 1990), com especial destaque aos grupos cubanos (DUANY, 2011).

Para o catálogo da *Discos CBS International*, a *Miami Sound Machine,* assim como outros artistas a exemplo de Julio Iglesias[180], se apresentava como um grupo em potencial que atendia a estas demandas. Além disso, o lançamento de artistas considerados "latinos" a partir

[179] A partir deste contexto percebe-se que, ao menos em termos técnicos dos setores das indústrias da cultura, o termo "*latin/latino*" passou a se sobressair sobre o uso de "*hispânico*" possivelmente como forma justamente de escapar a valorização da figura espanhola e da influência europeia na produção dos grupos latino-americanos. Desta forma, como veremos na Parte - II, o progressivo uso do termo "latin" e da ideia de artistas detentores de uma latinidade passou a se tornar recorrente na carreira de Gloria Estefan, inclusive como forma de apresentação da artista na própria Europa e no mercado espanhol, o que contribuía de certa forma para construção de um status artístico diferenciado.

[180] Julio José Iglesias Puga de la Cueva, artisticamente conhecido como Julio Iglesias, nasceu em Madrid (Espanha) e iniciou sua carreira como jogador de futebol. Nos anos de 1960 passou a atuar segmento musical após sofrer um acidente que gerou uma pausa em sua carreira esportiva. Em 1968 venceu o Festival Internacional da Canção de Benidorm, tendo assinado contrato com a Columbia Discos logo em seguida, iniciando sua profissionalização musical. A partir de 1979 passou a integrar o catálogo da *Discos CBS International* integrando o grupo de artistas falantes de língua espanhola contratados pela gravadora. Contudo, é importante destacar que apesar de atenderem a mercados semelhantes e terem sido contratados por motivos parecidos para atuarem no que se consolidaria como Latin Music, Julio Iglesias filiava-se, ao menos inicialmente, em produções entre os artistas "Hispânicos" enquanto o *Miami Sound Machine,* visava uma representação "Latina".

dos selos estadunidenses já havia tido resultados prévios positivos em experiências anteriores, a exemplo de figuras como Carmen Miranda, indicando um movimento da indústria fonográfica de retornar as experiências passadas para solucionar demandas do presente. No início do século XX, em especial no contexto das políticas de Boa Vizinhança, a circulação de artistas advindos da América Latina foi uma das principais estratégias encontradas pelas indústrias e pelo governo Estadunidense para expandir seus mercados no continente, assim como aumentar sua influência cultural.

Neste período, não apenas artistas, mas gêneros e performances musicais foram eleitos como representantes das identidades nacionais a serem veiculados em produções estadunidenses buscando construir representações sobre tais país e a América Latina (GARCIA, 2004). Segundo Juan Pablo González (2016) esse período coincidiu com a expansão do americanismo, em substituição a noção do panamericanismo, e com a identificação na América Latina não apenas de canções populares e folclóricas, que poderiam circular sob representações exóticas, mas também artistas e conjuntos atuantes na área de música de câmara e sinfônica.

A mobilização da "América Latina" pelas indústrias fonográficas já havia ocorrido em experiências anteriores. Tais experiências foram fundamentais na prospecção dos mercados locais, mas não ocorreu forma linear e/ou mesmo como "cópia". Como destaca Ricouer (2010, p. 188) "a substituição de gerações subjaz, de uma ou outra maneira, à continuidade histórica, com ritmo da tradição e da inovação". Ao enfrentar um contexto de crise e buscar novos mercados, visando a internacionalização de seu mercado, a *Discos CBS International* retomou a experiência anterior da indústria fonográfica[181], mas invés de trabalhar com artistas já consolidados no exterior e trazê-los ao país optou por trabalhar com grupos e indivíduos que já viviam nos Estados Unidos.

O lançamento da *Miami Sound Machine* foi apenas um dos casos em que se optou por lançar artistas que já viviam no país, ou que foram contratados no exterior e mudaram-se para

[181] É importante destacar que, conforme apontam Néstor García Canclini (2008; 2018) e George Yúdice (2003) nunca houve uma interrupção nos mercados latinos, mas sim movimentos de foco e desfoco das produções latino-americanas que entram e circulam nas grandes indústrias da cultura sendo esse processo cíclico e que se dá de tempos em tempos por uma série de fatores. Além disso, como aponta García Canclini (2015) e González (2016) as industrias culturais na América Latina e no Caribe desenvolvem-se a todo vapor durante a segunda do século XX com a principal diferença que, ao contrário das projeções estadunidenses, essas tinham como foco principal a prospecção de mercados internos e as circularidades nacionais e/ou regionais do continente tendo em vista, muitas vezes, as articulações entre arte e identidade nacional que ocorre nos projetos artísticos dos anos 1960 e 1970.

Miami, como representantes de segmentos específicos, neste caso, da música latina[182]. Além da relação com o país, a análise da trajetória do grupo indica outros dois fatores que podem ter sido decisivos: (1) o projeto de articular música *pop* a gêneros como como a conga, a rumba e a salsa, o que de certa forma era um diferencial geracional se comparado aos casos anteriores; (2) A composição da banda ser de cubanos/as anticastristas exilados/as, o que no contexto da Guerra Fria, de aumento das populações cubanas exiladas globalmente e de disputas narrativas sobre Cuba era um fator particularmente interessante para aumentar sua visibilidade.

Ao consultar os anúncios de shows publicados no jornal *The Miami Herald* desse período é perceptível a existência de conjuntos e orquestras apresentando-se em paralelo a artistas como o *Miami Sound Machine*. Esse é um dado fundamental para entender não apenas a existência de diferentes sonoridades na cidade, com ênfase em como elas destacavam determinados aspectos sobre a música cubana, mas principalmente que o projeto artístico criado pela banda não foi a única opção possível para a *Discos CBS International*. Neste sentido, o interesse pela assinatura de contrato não pode ser justificado apenas pela importância da cena local ou pensado como uma prática inspirada em modelos anteriores que não houve atualização. Cabe, desta forma, compreender o que era considerado e idealizado por essa gravadora como o segmento latino e qual o local ocupado pelo *Miami Sound Machine* nesse processo.

Como mencionado anteriormente, a assinatura de contrato com artistas e/ou grupos que pudessem ser inseridos no segmento "latino" ou "hispânico" foi uma estratégia da *Discos CBS International* visando sua expansão e mundialização como modo de lidar com o cenário de crise que enfrentava. Para desenvolver esse processo era preciso que a gravadora compreendesse qual seria o perfil "desejado" e/ou "visado" na captação desses artistas. Um primeiro movimento foi a busca por artistas em Miami, onde a empresa fixou sua base, em um contexto justamente em que o movimento do *Miami Sound* estava popularizado. Além de perceber essa dimensão, foi preciso apostar naquilo que poderia ser visto como "diferente" e atendesse aos pontos fracos do catálogo da *CBS*, com destaque a três aspectos: o envelhecimento da população, a incorporação das chamadas "minorias" e o saturamento do mercado.

[182] Além de Julio Iglesias e a *Miami Sound Machine*, o catálogo da Discos CBS International entre 1979 e 1983 expandiu-se significativamente nesse segmento passando a incluir outras personalidades como consideradas "latinas" a exemplo de Roberto Carlos, Lolita, Leonardo Favio, Claudia de Colombia, Raffaella Carrà, Jose Luis Perales, José Luis Rodriguez, Plácido Domingo, Juan Prado, Sonora Santanera, Djavan, Raphael, Miguel Bosé.

Como já mencionado, a localização em Miami colocou a gravadora em contato com cenas em que ritmos caribenhos e latino-americanos circulavam livremente, em especial em estabelecimentos e bairros étnicos, levando a uma aproximação com artistas que estavam inseridos nela e o reconhecimento do *Miami Sound* como potencialmente lucrativo (CURTIS; ROSE, 1983). Deborah Hernandez (2010, p. 33) considera que nesse contexto, as indústrias passaram também a posição desses grupos e artistas

> quando o potencial econômico de tantos recém-chegados de língua espanhola se tornou impossível de ignorar. À medida que as majors reingressavam no negócio da música latina, selos independentes menores de propriedade de latinos que antes tinham o campo para si se viram competindo com as majors poderosas e ricas - embora desta vez, o pessoal da indústria da música, mesmo nas majors, estivesse longe mais provável de incluir latinos do que no passado. O crescente segmento de mercado norte-americano de língua espanhola e orientado para a América Latina, no entanto, criou dilemas para uma indústria da música que se prepara para comercializar música "latina" etnicamente marcada em linhas étnicas e geográficas, nos Estados Unidos e na América Latina.

A partir desse cenário, a *Miami Sound Machine* foi contratada como uma banda em potencial, com destaque local e regionalmente, que atendia a esse perfil de "novidade" buscado pela gravadora e era parte de um movimento artístico-musical bastante forte em Miami. Como destaca Dias (2008, p. 42), "a prospecção de mercados locais firmou-se como forte estratégia para a expansão da indústria fonográfica mundial.". Apesar de não ser possível precisar qual foi o principal fator, nem o papel ocupado pelas negociações de Emilio Estefan no contexto, a questão da juventude foi um dos principais destaques do grupo, além distanciamento de um perfil voltado a música tradicional, folclórica ou orquestral (HERNANDEZ, 2010). Parte destas questões podem ser percebidas no primeiro álbum lançados pela *Discos CBS International*, assim como seus desdobramentos como a gravação do primeiro videoclipe da banda.

Lançado ainda em 1980, o álbum *MSM* foi o primeiro da banda a ser distribuído simultaneamente em diferentes países. Com lançamento pela*Discos CBS International* nos Estados Unidos, *CBS* na Venezuela e *Epic* no México, o álbum foi um cartão de apresentação para novos públicos dentro do processo de mundialização, com o México e Venezuela escolhidos como regiões experimentais. A ideia de ser um disco introdutório pode ser percebida pelo fato de o título vir na contracapa, enquanto na capa constava apenas o nome da banda junto a uma foto do grupo. Além disso, o uso das siglas dialoga com a perspectiva utilizava no álbum de 1978 onde buscava-se construir certa representação e identidade para a banda através do uso de seu nome (BOURDIEU, 1996).

Figura 10 - Capa e contracapa do álbum MSM (1980)



Fonte: *Discogs*

Por ser o primeiro disco pela gravadora, o posicionamento do nome da banda foi um modo de fazer referência ao movimento *Miami Sound*, sendo essa uma estratégia mercadológica. Semelhante aos anteriores, a capa e contracapa indicavam o reconhecimento da liderança do grupo por Emilio Estefan junto as vocalistas, presentes ao lado do líder em ambas as fotografias que integram a materialidade do vinil. Percebe-se o destaque dado ao piano, com o instrumento centralizado na contracapa. Tal ênfase fazia referência ao perfil sonoro, que destacou o instrumento como base das composições. Nas nove faixas do *MSM,* o piano foi, pela primeira vez, a base harmônica, junto aos instrumentos de corda, sendo que este passou a ocupar o protagonismo dado aos instrumentos de percussão, suavizando assim a relação da banda com o movimento *Miami Sound.* A escolha por destacar o piano, possivelmente, foi influenciada por deixar o perfil da banda mais amplo, não evocando a questão da *Latin Music* pelo ritmo, mas sim através da voz, da melodia e, principalmente, no uso do idioma.

O *Piano Based* esteve vinculado ao esforço por parte da gravadora de aproximar essa produção de algo mais comercial, ou popular-midiático, almejando a entrada no circuito da música pop. Como destaca Thiago Soares (2015), o uso do *Piano Based* junto a composições de fácil rememoração em faixas curtas com ápice cancional no refrão pode ser definido como principal característica da canção *pop*. Além das características musicais, uma canção *pop* configura-se na potencialidade do artista em mobilizar diferentes sonoridades e transitar entre múltiplos gêneros musicais, o que é possível de ser percebido quando colocamos as nove faixas em perspectiva comparada. Em geral, algumas das composições dialogam com as baladas já previamente lançadas pelo grupo, indicando a permanência de um perfil sonoro,

mas também são percebidas novas experimentações focando na potencialidade da comercialização.

Entre os fonogramas[183], se destacavam as canções *Hombre Enamorado*, com perfil dançante e base de instrumentos de sopro, além de *Night Bring Me* e *Life Gone One,* mais próximas da *Disco Music* visando a circulação em baladas e discotecas. Das três faixas exclusivamente em inglês[184], duas possuíam a característica dançante, voltada a comercialização, indicando um álbum que atendesse a diferentes públicos e demonstrasse versatilidade na banda. A canção *No Me Olvidaras* / *One Day In Your Life*, composta por Renee Armand e Sam Brown, lançada em 1975 por Michael Jackson, aparece na listagem indicando uma tentativa de aproximação da banda do circuito da música *pop* através da regravação, com nova mixagem e perfil bilíngue, de um dos principais artistas neste segmento.

Em seus escritos sobre as indústrias da cultura, Adorno (2010) aponta para o perfil de retroalimentação do circuito ao atentar para a existência de determinadas características cíclicas do mercado. Destacando o perfil da semelhança, o que conceituou por vezes como *standardização,* o autor considerava que os gêneros musicais massivos e populares partiam de estruturas repetitivas e comuns que esvaziavam seu potencial político, cultural e social ao substituir a criação artística pela necessidade de reprodutibilidade. Tal observação é importante, pois aponta para a necessidade de uma leitura estrutural e ampliada da indústria cultural em sua relação com a música popular, mas deve ser problematizada pois ignora a dimensão de conexão, circularidade e plural de tais produções.

Várias características destas indústrias da cultura só são perceptíveis quando analisadas a partir da relação com seu contexto (NAPOTALINO, 2015), sendo preciso operar diferentes jogos de escala para perceber seus funcionamentos, muito mais que apenas os efeitos e/ou impactos sensoriais como percebeu Adorno. Autores como Hennion (1990), Reynolds (2011) e Dias (2008) percebem que as lógicas internas das indústrias da cultura operam dentro das negociações e criação de perfis de mercado que não estão situados fora da sociedade, mas partem das relações sociais, culturais, econômicas, políticas e, principalmente, temporais. Esse processo será ampliado ao longo deste trabalho, pois, como destaca García Canclini (2018) e Yúdice (2003), os anos 1980 e 1990 foram fundamentais para a renovação

[183] MIAMI SOUND MACHINE. *MSM*. US: CBS Discos International, 1980, 01 vinil, 09. faixas.
[184] Das nove faixas do álbum, cinco eram em espanhol (*Regresa a Mi, Cada Dia, Hombre Enamorado, La Vida Es, Asi Somos*), três em inglês (*Night Bring Me My Lover, Life Goes On, You're All I Have*) e uma bilíngue (*No Me Olvidaras / One Day In Your Life*).

de muitas questões sobre essa compreensão, assim como para a atualização do conceito de indústrias da cultura a partir do diálogo com o próprio meio nas quais se inserem.

É importante perceber de que forma essa relação começou a impactar no perfil da *Miami Sound Machine*. Regravar a canção de Michael Jackson, assim como incorporar o *Piano Based* e faixas com perfis dançantes, foram movimentos estratégicos e mercadológicos que buscaram aproximar a banda de um perfil mais comercial. O perfil *pop* foi pensado pela potencialidade do gênero, como popular-midiático, em sua aproximação com setores mais jovens, o que significava a intencionalidade de ampla articulada a pretensão de investir na divulgação da banda. Perceber essa dimensão é um indicativo da importância que "independente do fato de veicular música estrangeira ou estimular a produção de mercadorias locais, é necessário analisar a maneira como o faz, como prospecta e atua nos mercados locais, como faz suas escolhas, a forma como realiza, veicula e difunde a produção" (DIAS, 2008, p. 43).

Um outro aspecto fundamental foi o fato de, assim como no disco anterior, o destaque a Gloria Estefan ser sutil, mas mais latente. Novamente se identifica uma faixa com interpretação solo da artista. Intitulada *Regresa A Mi,* a canção foi composta pelo baterista Enrique "Kiki" Garcia e Gloria Estefan, contando com a participação de Merci Navarro apenas no coro do refrão. Além disso, Gloria Estefan e Raul Murciano assinaram juntos a canção *Cada Dia*, sendo que as duas composições mencionadas foram as únicas assinadas por integrantes da banda para o álbum enquanto todas as outras sete foram compostas por personalidades como Pepe Luis Soto, Maruja Roger, e Wesley B. Wright[185]. Com relação a canção *Regresa a Mi,* destaca-se o perfil da balada romântica, com um eu-lírico que clama pelo retorno de um amado.

> Llevo encerrado en mi alma // El triste recuerdo de una ilusión // Como poder arrancar // Este sentimiento de mi corazón
> Siento que mi vida ha cambiado // Que recuerdo el pasado añorando el ayer // Pienso en aquellos momentos // Que estando contigo te entregué mi querer
> Regresa a mí // Aunque sea por solo un momento // Regresa a mí // Ya no puedo vivir sin ti
> Quiero guardar tu memoria // En el fondo de mi alma donde nunca jamás // Puedan seguir tus recuerdos // Y aquella triste historia que no tiene final
> Dime como voy a explicarle // Que ya no te tengo a mi corazón // Cuando en las noches te extrañé // Y lantiendo me pida una explicación

[185] A baixa presença da banda como compositora do álbum é mais um elemento indicativo dos processos pelos quais o grupo precisou passar para se integrar no projeto da Discos CBS Internacional no momento de sua entrada para a gravadora.

> Regresa a mí // Aunque sea por solo un momento // Regresa a mí // Ya no puedo vivir sin ti[186].

O perfil da balada atendia a um processo no qual a canção romântica com sonoridades dramáticas, geradas pelos instrumentos de corda e o tom crescente, ocupava as principais paradas musicais e ganhavam destaque nas rádios na virada da década de 1970 para 1980. Segundo Party (2008, p. 68), a produção de baladas foi uma estratégia nos anos 1980 para consolidação da *Latin Music* percebendo-se que por muito tempo,

> a balada pop tem sido o denominador comum musical em todo o mundo de língua espanhola, em suas encarnações como bolero, balada e, mais recentemente, pop latino. Ao contrário de gêneros que têm fortes laços com uma região ou nação, como o filho com Cuba, o merengue com a República Dominicana, o tango com a Argentina e o mariachi com o México.

Regresa a Mi foi a primeira canção da *Miami Sound Machine* a ter um videoclipe, lançado em 1980, visando sua circulação televisiva. A produção levou a escolha de um *single* para a banda, ou seja, uma faixa de trabalho a ser veiculada midiaticamente e que apresentaria o disco. Como destacam Villaça (2004) e Gonzalez (2016), a canção é não apenas uma produção estética e/ou artística, mas uma criação que mobiliza diferentes sujeitos, experiências e projetos. Em outras palavras, é processo e não apenas objeto, atualizando-se de acordo com seus suportes e transitando entre mídias, espacialidades e sujeitos. A canção tem seu lugar no espaço que é seu suporte, seu intérprete, a cena em que acontece, a mídia que a veicula e a escuta (SHELEMAY, 2018), sendo o videoclipe um destes "locais"[187].

Um videoclipe é uma produção audiovisual que tem como fio condutor/estrutural uma canção, podendo reforçar, recriar e/ou negar narrativas, valores e representações mobilizadas pelo fonograma (SOARES, 2004). Popularizado na década de 1980, em especial pela criação de canais televisivos exclusivamente voltados para sua veiculação, o videoclipe em 1980 era pensado como um produto que possibilitaria canções circularem em mídias televisivas[188]. Até então, a visualização da performance de um artista poderia ocorrer ao ver um show ao vivo ou uma apresentação televisionada (que poderia ser gravada). Em ambos os formatos, a necessidade da atualização constante e a efemeridade se colocava, pois mesmo em um show reprisado não era possível a veiculação massiva tendo em vista os vínculos com determinado

---

[186] MIAMI SOUND MACHINE. Regresa a Mi. In: _____. *MSM*. US: CBS Discos International, 1980, 01 vinil, LADO A, Faixa 01 (04:37).

[187] Neste trabalho não será analisada a canção *Regresa a Mi* pois nosso foco em pontuar esta canção está no fato que ela foi a base para a produção do primeiro videoclipe da banda e não necessariamente por seus aspectos musicais ou narrativos.

[188] O vínculo do videoclipe com a televisão encontra-se presente em diversas obras de referência. Uma discussão atualizada sobre esse assunto pode ser encontrada em JANOTTI Jr., Jeder; ALCANTARA, João André. *O videoclipe na era pós-televisiva*. Curitiba: Appris, 2018.

programa, canal ou data (ILLESCAS, 2015). O videoclipe, como produto pré-gravado sem dependência de canais/programas, foi uma aposta das indústrias fonográficas que se ampliavam a outras mídias, mas inspiravam-se em produções cinematográficas e/ou televisivas[189].

O primeiro videoclipe[190] da *Miami Sound Machine* foi pensado como uma produção que mobilizava o potencial televisivo. Por isso, a produção não foi muito elaborada, usando apenas dois enquadramentos que focavam em Gloria Estefan (um frontal e outro de perfil). Em todo o videoclipe, possivelmente gravado em um fundo verde ou um cenário artificial, a vocalista é a única aparente, fato bastante significativo do destaque pretendido a partir da entrada na *Discos CBS International*. Sua interpretação, contida e intimista acabava por destacar a ausência de outros personagens, mais especificamente do amado ao qual a canção faz referência. A emoção, tematizada pela canção, era construída através das expressões registradas pela imagem gerando empatia, sensibilidade e identificação com a narrativa (DIDI-HUBERMAN, 2016). É através destes artifícios em que a ausência se torna presença, que a promessa de um tempo futuro (neste caso o romance) se faz presente e é considerada incompleta (HUYSSEN, 2012).

A narrativa do videoclipe não é apenas um processo de contar uma história, mas uma operação que transita entre a ficção e os elementos referenciais a fim de estruturar uma lógica de signos, representações e interpretações (RICOUER, 1997). Diferentemente de outros casos, a questão narrativa central não estava na elaboração de uma história ou mesmo da apresentação da canção a partir daquilo que mobiliza, mas sim da cantora que foi centralizada e interpretava uma mulher serena clamando pelo retorno de seu amado. Mais que uma mobilização de signos (RICOEUR, 1997), a narrativa de *Regresa a Mi*[191] foi um processo de construção do presente que visava um futuro próximo no qual a cantora, ao ser televisionada, apresentaria o grupo e popularizaria a canção a partir da personificação da banda em torno de si. A representação elaborada no videoclipe foi perpassada por intencionalidades múltiplas que envolviam elaborar uma construção visual para a canção, um registro oral, entendida

[189] Em especial durante a década de 1980 percebe-se uma forte inspiração de videoclipes em filmes, seriados, musicais, peças teatrais e telenovelas. Tais inspirações se faziam presentes tanto na estrutura narrativa, pensando os videoclipes como produções que precisavam mobilizar uma intriga e contar alguma história do início ao fim, como também em referencias. Esse aspecto será explorado no capítuloI, quando perceberemos que conforme o *Miami Sound Machine* popularizava-se eram mobilizados mais elementos e signos do universo "pop", produzindo inclusive videoclipes que eram adaptações de clássicos da televisão, do teatro e do cinema.

[190] *REGRESA A MI.* Intérpretes: Gloria M. Estefan; Miami Sound Machine. Música: Regresa A Mi. United States: CBS Discos International, 1980. Son., color.

[191] MIAMI SOUND MACHINE. Regresa a Mi. In: _____. *MSM*. US: CBS Discos International, 1980, 01 vinil, LADO A, Faixa 01 (04:37).

como parte do processo de mercado fundamental para a projeção da banda em sua nova fase profissional.

É impossível precisar o exato motivo da opção, mas pelo viés da projeção de uma representação é possível considerar que a presença de Gloria Estefan sozinha, em um fundo de natureza, cantando durante todo vídeo para a câmera buscou construir uma imagem da banda que a destacava como protagonista e o "rosto" da *Miami Sound Machine*. A ausência de outros cenários, sujeitos ou objetos na representação só se torna possível quando a presença de outros elementos é destacada, sendo que os silêncios ou apagamentos configuram uma dimensão tão importante quanto aquilo que é possível ver no representado (RANCIÈRE, 2012). Representar apenas Gloria Estefan em um videoclipe foi uma forma de construir uma visão sobre a banda em torno de si, dialogando com o destaque feminino existente e a busca da gravadora de encontrar uma artista mulher para ser destacada no catálogo[192].

Segundo Janotti Jr. e Alcantara (2018), todo videoclipe é um processo de construção de um "eu" do artista que se colocada em cena. A representação do artista em vídeo não é aquilo que ele é, mas uma mediação do que gostaria de se representar, do elemento pelo qual esperava-se que ele fosse identificado, e de como é entendida sua identidade narrativa. Observar que Gloria Estefan foi centralizada na produção é entender que ela era a figura que se pretendia construir como principal da banda, e por desdobramento da gravadora. Esse primeiro esboço é perceptível durante os anos seguintes, quando se observa a ascensão de um protagonismo de Gloria Estefan frente a banda, mesmo quando Emilio Estefan aparecia identificado como líder.

O videoclipe de *Regresa a Mí* apesar de não ter um roteiro muito elaborado, com mudanças constantes de cenário ou uma história complexa, possibilita uma série de reflexões acerca das perspectivas para a banda na *Discos CBS International.* Do ponto de vista cancional, a faixa escolhida para ter um videoclipe não era muito distinta das produções da banda até aquele momento, mas era certamente uma das que menos possuía instrumentais latinos e/ou inspiração em gêneros populares caribenhos. A canção era a uma das mais *pops* do álbum *MSM*, facilitando sua comercialização tendo em vista que, no mercado interno estadunidense, o uso do espanhol seria um problema a ser contornado.

[192] Ao consultar o catálogo da *Discos CBS International* é possível identificar que existia uma aposta em Julio Iglesias como principal artista homem já nesse período, o que leva a pensar que talvez estivessem visando uma cantora feminina que pudesse atuar de maneira semelhante. Inclusive, do ponto de vista comparativo o videoclipe *Hey*, de Julio Iglesias lançado no mesmo ano que *Regresa a Mi*, possui uma estrutura semelhante ao primeiro audiovisual da *Miami Sound Machine*, contudo é notável o investimento logístico com diversos outros enquadramentos de câmera, cenários e uma performance mais dialogada com a câmera no caso do cantor.

A escolha da gravadora interferiu em como a *Miami Sound Machine* seria apresentada ao público. A relação estabelecida entre arquivo e repertório na produção da performance, como lembra Taylor (2013), operou sob a relação entre experiências prévias em suportes materiais (instrumentais, gêneros, línguas), que indicavam possíveis caminhos acerca da representação da banda a ser mediada e gerida pela *Discos CBS International,* e a dimensão da interpretação e expressão corporal de Gloria Estefan que conferiu a identidade sonora da canção vinculando narrativa e público pelo cantar. O videoclipe foi fundamental para o ato de transmissão da performance, tendo em vista que a ação da artista configura o repertório que "requer presença – pessoas participam da produção e reprodução do conhecimento ao 'estar lá', sendo parte da transmissão" (TAYLOR, 2013, p. 50). Um aspecto central dessa presença do repertório, que pode ser entendida como a ação e interpretação, é que ela se restringe a Gloria Estefan e ao público espectador.

As performances "implicam a si mesmas por meio de suas próprias estruturas e códigos. Isso significa que o repertório, como o arquivo, é mediado" (TAYLOR, 2013, p. 51). Através da mediação, desempenhada pela gravadora, é que aos olhos do presente é possível perceber a estratégia que poderia dar certo ou não. A mediação indica um processo de construção de Gloria Estefan, desmistificando uma suposta excepcionalidade e demonstrando que tal proposta foi um teste que poderia não ter dado certo. Aos olhos da contemporaneidade, sabendo os eventos seguintes e a carreira da artista, é possível visualizar este processo, mas no contexto de sua produção talvez isso ficasse presente somente entre alguns membros da própria banda.

CAPÍTULO II – CROSSOVERS

Ao longo da década de 1980, a *Miami Sound Machine* se tornou globalmente reconhecida no segmento *Latin Pop Music*. Enquanto na década de 1970, Miami foi o palco das ações de Gloria Estefan e seu grupo, nos anos seguintes ocorreu sua escalada global, iniciada pela distribuição de discos na América do Sul, e que progressivamente se espalhou até chegar ao lançamento de álbuns em cerca de 28 países. O cenário do sul da Flórida, contudo, não desapareceu. Uma das principais dimensões estruturantes da carreira de Gloria Estefan, assim como sua banda, foi justamente a relação com a cidade que nunca se encerrou. Fosse realizando shows gratuitos, a exemplo da criação da *Miami Sound Machine Blvd* em 1983, ou atuando nas negociações políticas estabelecidas na cidade, a artista nunca se desvinculou do espaço que lhe forneceu as bases de sua carreira.

Entrar para uma *major* nos anos 1980 não era um processo fácil ou linear. O número de grandes gravadoras se reduzia, em parte pelo cenário de crise iniciado na década anterior. Como destaca Márcia Tosta Dias (2008), na década seguinte, esse processo intensificou a necessidade de ampliação de mercados que levaram a centralização da produção musical em grupos ainda mais restritos. Ao longo desse período, majors como a *Bertelsmann*, *Ariola* e *RCA* se fundiram, formando a *BMG-Ariola*, enquanto a própria *CBS Discos* (gravadora-mãe da *CBS Discos International*) se fundiu a *Sony Corp*. em 1987, formando a *Sony Music*.

Esse processo não significava necessariamente um interesse das gravadoras por expandir seus catálogos, apesar de esse ser um dos fatores, nem pode ser naturalizado como uma prática comum das indústrias culturais (DIAS, 2008). Na prática, o que ocorria muitas vezes era que apesar das fusões das *majors*, que seguiam adquirindo ou gerindo empresas menores, chamadas *indies*, existia uma relação de dependência de mercado e de supressão da autonomia de todos os envolvidos, inclusive dos próprios artistas (VICENTE, 2014). A expansão das *majors,* ao longo da década de 1980, afetou a trajetória de todos os artistas e bandas, em diversos casos foram totalmente dependentes das vontades de suas gravadoras e das lógicas do mercado. Neste formato, as indústrias fonográficas retomavam uma de suas faces mais problemáticas para qualquer produção artística, como afirmava Adorno (2010): o controle sobre a produção musical.

Majors, como a *CBS Discos International,* passaram a ganhar maior espaço no mercado fonográfico a partir da sua expansão para outros setores. Gravadoras e conglomerados começaram a possuir suas emissoras, produtoras e estúdios cinematográficos, o que possibilitou que cada empresa tivesse grande poder sobre a promoção massiva de

artistas. Um exemplo, dada a popularização dos videoclipes na década de 1980 e seus impactos no indústria fonográfica, foram as relações estabelecidas com a MTV que "garantiram o controle também sobre as principais vias de acesso ao mercado e, portanto, primazia na definição dos padrões de consumo" (VICENTE, 2014, p. 41). Foi ao longo da década de 1980 que as indústrias começaram a se pensar não apenas como grupos econômicos e produtores de arte massiva, mas campos que definiam regras e estabeleciam parâmetros com impactos significativos nos modelos de produção de artistas antigos e novos.

Ao longo dessa relação, cada segmento específico das indústrias da cultura criou campos autônomos, mas interconectados, estabelecedores de critérios para a produção para além dos aspectos musicológicos. Segundo Janotti Jr. (2003), os segmentos das indústrias fonográficas pautadas primeiramente nos gêneros musicais, passaram a levar em consideração fatores econômicos envolvendo as relações de consumo, difusão e audição, assim como aspectos semióticos das estratégias de comercialização. Entender que setores começavam a se pensar enquanto um "campo" possibilita

> procurar na lógica do campo literário ou do campo artístico, mundos paradoxais capazes de inspirar ou de impor os "interesses" mais desinteressados, o princípio da existência da obra de arte naquilo que ela tem de histórico, mas também de trans-histórico, e tratar essa obra como um signo intencional habitado e regulado por alguma outra coisa, da qual ela e também sintoma. (BOURDIEU, 1992, p. 15-16).

Apesar da segmentação e expansão das grandes gravadoras e imposição de monopólios sobre as indústrias fonográficas, o cenário de crise que estabelecido na década anterior se estendeu ao longo de toda década de 1980. Enquanto a *Miami Sound Machine* buscava se firmar no mercado, o contexto de instabilidade da indústria se expandia constantemente. Diversas vezes, reportagens e entradas em paradas musicais ocorreram nas mesmas edições em que a *Billboard* estampava os problemas enfrentados pelas majors. Esse período complexo, e de constante incerteza, foi o espaço da ascensão global de Gloria Estefan e se tornou parte das temporalidades que atravessam sua a trajetória. Por um lado, a crise foi vivida pelos integrantes da banda e a gravadora, enquanto por outro esse foi o contexto no qual a *Latin Music*, em especial aquela de característica *pop*, se tornou um nicho de mercado.

De acordo com Hernandez (2010), a década de 1980 marcou a introdução de uma nova geração de artistas latinos em gravadoras globais, consolidando um perfil que se estendeu pelas décadas seguintes: o bilinguismo. A entrada destes músicos só foi possível, mesmo em razão das demandas de mundialização da cultura, através da predisposição em se comunicar e/ou produzir em inglês. Isso não significa que estes artistas produziriam canções em inglês, como aconteceu com as gerações seguintes, a exemplo de Ricky Martin e Jennifer

Lopez (HERNANDEZ, 2010). O que houve foi um processo de facilitação da entrada de músicos que tinham um potencial multicultural, identificações que se tornavam mercadologicamente aproveitadas. Tal processo foi significativo para a manutenção dos artistas que conseguiam, ao tomarem a ideia de serem cantores latinos e esse ser sua principal marca, transitar entre diversos gêneros como o *rap*, o *pop* e a *Disco Music*.

Entre 1981 e 1996, as indústrias fonográficas cresceram de "US$ 12 a 40 Bilhões, sendo que 90% desse montante se concentra em cinco *majors*: BMG, EMI, Sony, Warner e Poligram Universal" (CANCLINI, 2018, p. 173). Neste contexto, cerca de 70% das circuitos musicais em língua espanhola foi controlado pelas empresas citadas, indicando que grande parte do que circulava nos países latino-americanos era produzido a partir da intervenção de gravadoras que tinha como sede Estados Unidos e Europa. Esse dado demonstra que um número expressivo das produções identificadas como latinas eram produzidas fora dos países para os quais se destinavam. Mesmo com artistas "alternativos" ou dotados de uma estética própria que evocava gêneros latino-americanos, estes profissionais, por influência das gravadoras, enquadravam nas regras de mercado determinadas pelos grandes polos e mercados (DIAS, 2008).

Ao longo da década, a *Miami Sound Machine* atravessou esse cenário. Por um lado, a banda foi contratada para se inserir nos processos de mundialização encampados como modo de sanar a crise de mercado instalada. Por outro, mesmo tendo sido contratada por uma produção autoral que pretendia articular gêneros musicais caribenhos aos ritmos estadunidenses, enfrentou diversos processos de remodelação, adaptação e condicionamento de sua produção dentro das lógicas do campo das indústrias fonográficas. Em razão disso, durante os anos 1980, a *Miami Sound Machine* alterou constantemente seu repertório, a temática de suas canções e a estética de suas *personas*.

Quando precisou se adaptar e transitar entre diversos formatos a partir do contrato com a *CBS Discos International*, a *Miami Sound Machine* enfrentou uma progressiva remodelação visando a implementação de estratégias de mercado planejadas pela gravadora: o destaque progressivo de Gloria Estefan como artista principal. Percebe-se, ao longo da década, que a cantora foi colocada como artista de destaque, progresso intensificado com a saída de Merci Navarro do grupo. Álbum após álbum, videoclipe depois de videoclipe, entrevista seguida de entrevista, se tornava visível um projeto, encampado por Larry Stessel, diretor de marketing da Epic Records, de centralizar a cantora como forma de facilitar a identificação do público

em um período que a *pop music* começava a ser marcada por trajetórias de divas[193], como Madonna, Celine Dion e Whitney Houston. Foi com essa intenção que, em 1987, a banda mudou seu nome para *Gloria Estefan and Miami Sound Machine*, mas antes disso, foi preciso romper com o mercado doméstico e realizar o *crossover*.

2.1. Embaixadores locais em uma gravadora global: se tornar pop sem perder a base

Sentados na calçada do *Cuban Folk Festival*, a *Fiesta Guajira*, de 1981, um grupo de exilados cubanos passou duas horas vendendo ingressos para aqueles que desejavam ver a performance de *Miami Sound Machine,* e outras bandas[194]. O lugar do festival, composto por apresentações, barracas de comida e outras atividades, foi a *Interstate 95*, espaço que no ano anterior foi transformado em campo de refugiados para dezenas de *marielitos*[195] durante a crise de Mariel. Simbólico para a comunidade exilada, o local foi palco de isolamentos, prisões e tensões após a chegada de sujeitos não "desejados" na Flórida (BRADFORD, 2014). As prisões e o retorno desses indivíduos um ano depois para o festival no mesmo local marcavam uma nova fase da história dos cubanos exilados na Flórida, com a mudança do

[193] O conceito de diva é complexo de definição, tendo em vista que a multiplicidade de sentidos é parte de seu significado. Etimologicamente *Diva* advém do latim *Divus,* o qual se refere a uma entidade de natureza divina e/ou com o, qual se estabelece algum lastro de identificação. Apesar de certas correntes historiográficas afirmarem que no campo artístico o emprego do termo remontaria a Idade Moderna, em especial a partir da Ópera e das figuras de *Primma Donnas* (MORIN, 1979), compreendo que o conceito contemporâneo de diva está associado a um conjunto de práticas e sistemas emergentes a partir da consolidação das indústrias da cultural (KELLNER, 2001). Apesar de possuir semelhanças e sua historicidade remontar ao conceito moderno de diva, o entendimento defendido nesta tese é o de uma construção de ídolo ou artista através de suas relações midiáticas e, principalmente, identificações dependentes diretamente da indústria da cultura, dos meios de comunicação e de uma cultura de fãs. Desta forma, uma diva é uma figura relacional pela qual múltiplos sujeitos e agentes constroem identificações e projetam a si e através delas suas identidades (CANO, 2017). É justamente neste aspecto que reside a multiplicidade de fatores, pois, apesar de ser possível traçar paralelos comuns entre cantoras como Madonna e Lady Gaga, pensar num perfil comum de "diva" entre Mariah Carey e Cindy Lauper exige reflexões maiores para além, apensar da imposição da voz e/ou uma projeção mercadológica. Deste modo, invés de um conceito fechado de diva a ser projetado de modo a se verificar se Gloria Estefan se enquadra ou não, optaremos por analisar sua construção como figura de referência e/ou representante de segmentos sociais, políticos e culturais na interface com as indústrias e a mídia, para, desta forma, poder compreender seu status de diva. Em outras palavras, trata-se de perceber a construção de uma "diva" por meio de sua relação, e não enquanto um status pré-definido por meio de um molde mercadológico.

[194] *The Miami Herald*, 05 de abril de 1981, p. 2B.

[195] Termo utilizado para definir cubanos exilados que chegaram os Estados Unidos através da abertura do Porto de Mariel em 1980. Segundo Marques (2012), os campos de refugiados foram comuns no contexto de chegada de milhares de cubanos exilados, com a justificativa do governo estadunidense que era preciso reunir os recém-chegados em um único espaço enquanto aguardavam pelas determinações dos órgãos competentes. Segundo o próprio autor, apesar das diferenças de tempo de permanência nos locais (sendo a permanência sujeita a fatores como familiares e/ou empregos nos EUA), os campos de refugiados marcam o imaginário sobre a "Geração de Mariel", dado os processos de desconstrução da imagem do exílio cubano decorrente.

perfil[196] das novas gerações. A festividade então assumiu um caráter político, com os convidados sendo peças fundamentais para reafirmar a trajetória, o espaço e a constituição da comunidade imaginada cubana no exílio, sendo a *Miami Sound Machine* central.

Mesmo tendo assinado o contrato com a *CBS Discos International* a poucos meses, a banda ainda mantinha um perfil local. É possível que essa tenha sido uma escolha para que o grupo seguisse alimentando sua base, indicando que a gravadora não estaria colocando a *Miami Sound Machine* como um de seus principais projetos do catálogo, fato demonstrado pela falta de articulação com veículos como a *Billboard.* Como lembra Dias (2008), artistas recém-ingressados nos grandes circuitos dependem diretamente do investimento midiático de suas *majors* sendo, por vezes, esse processo lento e gerador de uma dependência. Esse parecia ser o caso da *Miami Sound Machine*. Contrato assinado, videoclipe lançado, investimento da *CBS*, mas ainda sem grandes projeções custeadas, o que não significa que estas não ocorressem em alguns momentos.

Apesar do cenário, a agenda e a aproximação com a comunidade da Flórida seguiam em ritmo constante. Além da participação no festival, a banda se apresentou no primeiro *meet gala* do *Cuban Museum of Art and Culture,* na região de Fort Lauderdale*,* ao lado de Willy Chirino e sua orquestra[197]. Outra ocasião foi um show gratuito para o *Performing Arts for Community & Education (PACE)* no *Peacock Park* em *Coconut Goove* com artistas locais, como a orquestra da *University of Miami*[198]*.* A aproximação com o *PACE* foi reforçada no mês seguinte, quando a *Miami Sound Machine* se apresentou na *Florida International University*[199]. As articulações locais demonstravam que o grupo alimentava sua imagem dentro da cidade como parte das comunidades exiladas, mantendo-se perto e acompanhando o

[196] Como destaca a historiadora Anita Casavantes Bradford (2014), as primeiras ondas de exilados cubanos a chegarem na região do estado da Flórida foram em sua maioria compostas por homens e mulheres de classe média e/ou alta, com poder financeiro, oriundos de setores privilegiados da sociedade que conseguiram se aproximar de personalidades e setores chaves da economia estadunidense. Nesse processo de chegada, o fator étnico foi decisivo, pois, apesar de serem identificados enquanto "hispânicos" ou "latinos", estes sujeitos conseguiram se aproximar da sociedade estadunidense por serem, quase em sua totalidade, brancos e heterossexuais o que os tornava passiveis de maiores "empatias". Nesta linha argumentativa, O'Conolly (2014) também sustenta a importância dos traços raciais para o estabelecimento de espaços na cidade de Miami, a partir da chegada destas gerações. Como destaca o autor, esse era um contexto em que a cidade, assim como o Sul da Flórida, passava por uma série de mudanças urbanas que tinham, entre seus objetivos, atualizar as políticas de segregação racial que em diversos setores permaneciam vigentes (institucionalmente ou no convívio social) e alimentavam o racismo estrutural local. Neste processo, os cubanos recém-chegados foram vistos como personagens "passáveis" frente aos supostos "outros" que as famílias brancas de classe média e alta precisavam "lidar", o que logo se modificou com a chegada de novas ondas de exílio nas décadas seguintes e, principalmente, com a formação dos grupos anticastristas ao longo de todo o estado da Flórida.

[197] *The Miami Herald,* 10 de junho de 1981, p. 4D.

[198] *The Miami Herald,* 25 de setembro de 1981. p. 8C.

[199] *The Miami Herald,* 15 de outubro de 1981. p. 2D.

cenário de intensas modificações e tensões causadas pela chegada de *marielitos* que, como destaca Ferrer (2021), desestabilizou o *status quo* dos exilados fixados em Miami. Se por um lado, a permanência regular na cidade garantia, através de shows e performances, a apresentação a novos públicos que vinham chegando, por outro possibilitava a manutenção de uma posição já consolidada.

Enquanto lidavam com as demandas locais, a *Miami Sound Machine* produziu seu segundo disco pela *CBS Discos International,* lançado ainda em 1981. Nesse projeto, a banda contou com três integrantes responsáveis pelos instrumentos de sopro: Fernando Garcia (trompete), Victor "Papito" Lopez (trompete) e Louis Perez (trombone). As novas configurações aproximavam o grupo de um formato semelhante a outros conjuntos cubano-americanos naquele período, como o apoio de Willy Chirino, que transitavam entre uma grupo *pop/rock* e elementos de orquestra (QUEVEDO, 2019). Além disso, essa foi a primeira produção realizada parcialmente fora do país, tendo em vista que a gravação do disco ocorreu na *Soundmixers* (Nova York) e na *San Juan Studios* (Porto Rico). É provável que a gravação na ilha tenha ocorrido durante um período em que banda realizou performances em canais televisivos locais após o lançamento do álbum *MSM* em Porto Rico, indicando a existência de um trânsito pela região[200]. Segundo ex-integrantes, a gravação ocorreu também em paralelo à realização de uma série de shows (residência) da *Miami Sound Machine* em um hotel porto-riquenho, paralelamente as participações televisivas[201].

Otra Vez[202] foi lançado em versões nacionais nos Estados Unidos, Porto Rico e Peru, contando com nove faixas em espanhol, cinco do lado A[203] e outras quatro do lado B[204]. O perfil principal das canções eram as baladas românticas, seguindo a característica dos outros discos da *Miami Sound Machine.* A continuidade, demonstra um investimento maior, a partir do contrato com a gravadora, nas canções com temas amorosos que para o formato *pop* "já foi o denominador comum musical no mundo de fala hispânica, em suas encarnações como bolero, balada e, mais recentemente, pop latino" (PARTY, 2018, p. 6). Apesar de contar com três faixas com perfil mais "dançante", o álbum foi em sua maioria pensado como um disco romântico, proposta expressa na faixa *Otra Vez,* que dava título ao álbum. O perfil das

---

[200] *MIAMISOUNDMACHINESP [Youtube Channel]*. [S.I.]: [S.I.], [S.I]. P&B. Disponível em: https://www.youtube.com/user/MiamiSoundMachineSP/videos. Acesso em: 12 out. 2021.
[201] MURCIANO, Raul [idade não informada]: *depoimento* [nov. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 16 de novembro de 2021.
[202] Miami Sound Machine. *Otra Vez*. US: CBS Discos International, 1981, 01 vinil, 09. faixas.
[203] Canções do lado A: *Me Enamoré*; *Otra Vez*; *Sola*; *Has Logrado Olvidar*; *Atiéndeme*.
[204] Canções do lado B: *Baila Conmigo (Lança Perfume)*; *Quedemos Como Amigos*; *Quiereme Mas*; *Que Sera*.

composições, e a escolha pela língua espanhola, levanta a hipótese que, apesar de visar o "mercado sul-americano", os planos da gravadora para a banda ainda estavam voltados a construir uma base para o grupo no país a partir das comunidades falantes de língua hispânica, em especial na escolha pelas regiões de lançamento.

Um detalhe importante foi a decisão por lançar em espanhol composições escritas em inglês ou português e interpretadas por artistas, sendo o repertório constituído por: *I Falling in Love with Love,* lançada originalmente por Paul Anka em 1962, renomeada de *Me Enamoré*[205] e *Lança Perfume,* interpretada por Rita Lee em seu álbum de 1980, rebatizada de *Baila Comigo (Lança Perfume)*[206]. A responsável pelas duas adaptações foi Gloria Estefan, que traduziu as letras ao espanhol e colaborou na readaptação das bases sonoras. A aproximação com o Brasil não era algo inovador, tendo em vista as iniciativas anteriores da *Miami Sound Machine* com músicos brasileiros[207]. Lançado no ano consecutivo ao disco de Rita Lee, a banda aproveitou da visibilidade da canção nos EUA, em especial seu destaque nas paradas *Dance Club Songs* da *Billboard*[208], para aumentar sua visibilidade e se aproximar do mercado brasileiro. O caso da regravação, deve ter levantado negociações internas na gravadora, tendo em vista que a faixa de Rita Lee foi lançada pela *EMI Records*, gravadora concorrente da *CBS Discos International.*

No novo disco, Gloria Estefan começou a ganhar maior destaque, liderando, por exemplo, a interpretação de *Sola,* escrita por Enrique "Kiki" Garcia. Merci, neste caso, participava apenas no refrão, ocupando uma posição de coro. O mesmo ocorreu na performance gravada da canção, na qual apenas Gloria aparecia interpretando a faixa em um cenário iluminado[209]. *Sola,* que não se tem confirmação de ter tido um videoclipe ou apenas um vídeo promocional, focava na vocalista retomando o mesmo perfil de *Regresa a Mi*. Para os espectadores, independente de pensarem que se tratava ou não de uma banda, a impressão principal era que existiria apenas uma vocalista na banda. Outro caso em que o mesmo

---

[205] MIAMI SOUND MACHINE (intérprete). *Me Enamoré*. In: _____. *Otra Vez*. US: CBS Discos International, 1981, 01 vinil, faixa 01 (Lado A).

[206] MIAMI SOUND MACHINE (intérprete). *Baila Comigo (Lança Perfume)*. In: _____. *Otra Vez*. US: CBS Discos International, 1981, 01 vinil, faixa 01 (Lado B).

[207] Ao Longo dessa pesquisa foi possível localizar a existência de cópias de um Lp 7''intitulado *Baila Comigo (Lança Perfume),* com o *single* gravado, que circulou no Brasil, fato não registrado oficialmente em listagens acessadas. Tal localização, em especial em Sebos, indica a tentativa de utilizar a canção para penetração do grupo no país, no entanto não é possível confirmar qual foi a dimensão de sua circulação e/ou comercialização.

[208] BILLBOARD. *Rita Lee Chart History*. Disponível em: https://www.billboard.com/charts/search?artistname=RIta+Lee&charttitle=&label=&chartcode=&chart_date=. Acesso em: 12 out. 2021.

[209] *Miami Sound Machine (Gloria Estefan) - Sola.* [S.I.]: [S.I.], [S.I]. (4 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=oD1vshAnCM0. Acesso em: 12 out. 2021.

ocorreu foi com *Me Enamoré*, na qual Gloria Estefan lidera os vocais e que em vídeos é a única integrante a aparecer[210].

Com o novo álbum no mercado, a banda precisava promovê-lo. Para isso, continuou com sua agenda local, passando a ocupar não somente breves comentários em notícias de eventos na Flórida, mas a ser divulgada em páginas publicitárias[211]. Durante semanas no início de 1982[212] *The Miami Herald* publicou um anúncio do *Big Orange Festival,* organizado pela *PACE*, indicando a realização de ao menos dois shows em fevereiro no *Gustam Cultural Center*[213]. Em março, um grande carnaval foi organizado em Miami com apoio do *The Miami Herald* e outros grupos empresariais[214]. Pelo preço de cinco dólares por ingresso, adquiridos em diversas lojas da cidade, interessados podiam participar da noite que celebrava da cultura local, assistindo shows, visitando tendas gastronômicas e outras atrações previstas.

Apesar de diversos artistas estarem presentes, poucos foram os que tiveram suas próprias tendas, sendo que alguns precisaram dividir o privilégio. A *Miami Sound Machine* ganhou uma tenda, dividida com o *Conjunto Cristal*, sendo o show programado para durar das dez da noite até a uma da manhã do dia seguinte. Ao longo da programação a banda teve o maior tempo de palco, demandando um repertório extenso e atraente ao público, indicando que existia um público disposto a assistir a um show com mais de três horas de duração. Apesar disso, o grupo não ocupou o palco central e possivelmente não teve suas performances transmitidas pela *Spanish International Network,* no *Siempre em Domingo.*

A participação na *Carnaval Night* ocorreu quando as vendas de *Otra Vez* começavam a subir e eram registradas na *Billboard.* Em 06 de março, o disco apareceu em décimo primeiro lugar na listagem de álbuns latinos (Salsa) mais vendidos em Miami, demonstrando os impactos das vendagens locais[215]. Em julho a revista creditou duas vezes o *Miami Sound Machine* (1980) na parada musical de álbuns latinos mais vendidos em Miami, todavia ao observar o código de identificação (10320) é possível perceber um erro do veículo, tendo em

---

[210] *Miami Sound Machine (Gloria Estefan) – Me Enamoré.* [S.I.]: [S.I.], [S.I]. (4 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1E6QH-iqkjM. Acesso em: 12 out. 2021.
[211] *The Miami Herald,* 04 de janeiro de 1982. p. 67.
[212] *The Miami Herald,* 05 de fevereiro de 1982. p. 9D.
[213] Pelo que foi possível mapear, desde a assinatura de contrato com a *CBS Discos International* e o aumento de visibilidade do *Miami Sound Machine* existiria uma parceria entre a organização destinada às artes e a banda de forma a recorrerem ao grupo recorrente. Tal parceria não indicava um contrato, mas uma forma de relação estabelecida configurando uma nova teia dentro da rede de sociabilidades estabelecidas dentro dos circuitos locais possibilitando, como lembra Darnton (2010), o aumento na visibilidade e na atuação social de um agente.
[214] *The Miami Herald,* 11 de março de 1982. p. 440.
[215] *Billboard,* 06 de março de 1982, p. 44.

vista que a numeração indicava o último álbum da banda e não o seu predecessor[216]. Essa inserção imprecisa ocorreu também nos *charts* de mais vendidos em Porto Rico, onde constava que ele alcançou o décimo lugar nos mais vendidos da ilha por duas semanas das três em que permaneceu na lista[217]. As posições alcançadas no protetorado estadunidense indicavam a continuidade do projeto da gravadora em promover a banda nessa região, iniciado com a gravação de parte de *Otra Vez* no local.

A seção *Living Today* do *The Miami Herald* publicou uma das primeiras notas elogiosas e indicativas do crescimento midiático da *Miami Sound Machine* como personalidade com perfil de ser reconhecida nacional. A breve nota indicava que

> Muitas pessoas ainda não descobriram que um dos grupos mais badalados da América Latina é o *Miami Sound Machine*, uma coleção [collection] de 10-membros locais que será apresentada no domingo como parte do *All-America Weellend* em *Miami Beach*.
> O testamento será exibido às 19h. Domingo na 79 Street com a Collins Avenue.
> O grupo é formado pelas cantoras Gloria Estefan e Mercy Navarro com oito músicos: Emilio Estefan, Raul Murciano, Kiki Garcia, Marcos Avila, Wesley Wright, Luis Perez, Victor Lopez e Ray Fischer.
> Seu álbum, *Otra Vez*, está em terceiro lugar nas paradas latinas e eles podem entrar no mercado de língua inglesa em breve.[218].

O comentário no jornal assinalava que a banda, apesar de possuir dez integrantes, tinha duas vocalistas. Para além de comentar os nomes dos participantes e sua extensão, citava-se a noção de "*collection*", termo empregado para destacar a qualidade dos sujeitos que seriam locais, sem mencionar as ligações com Cuba ou outras regiões. Chamava a atenção o destaque dado as paradas musicais, sem indicar quais seriam, e a projeção do possível futuro de um álbum voltado ao mercado "anglófilo". Tal menção indicava a continuidade e projeção de futuro das peças jornalísticas que chamam a atenção a um evento latente no presente (MOTTA, 2013). Do mesmo modo, levanta a possibilidade de a publicação ter sido desenvolvida a partir da aproximação existente entre autor (não identificado) e alguém da *Miami Sound Machine* ou do marketing do grupo, tendo em vista que se aproximava da ideia de uma "informação vazada".

Apesar disso, o fato que mais se destacava era o *status* ao qual a banda alcançou. Considerada como um dos grupos mais "quentes" da América Latina, a *Miami Sound Machine* era representada como integrante dessa localidade geográfica e política. A narrativa, visava ressaltar a latinidade ou hispanidade do grupo, ou seja, suas identificações híbridas

---

[216] *Billboard,* 10 de julho de 1982, p. 53.
[217] *Billboard,* 18 de setembro de 1982, p. 58.
[218] *The Miami Herald,* 02 de julho de 1982, p. 22.

entre América Latina e EUA. O pretendido era exportar uma imagem da *Miami Sound Machine* como originaria desse espaço geográfico e com uma carreira consolidada nessas localidades. Com raras aparições em dados e programas televisivos em Porto Rico ou menções midiáticas ao México e a Venezuela como lugares de lançamento de discos, as participações indicavam um processo em andamento. Neste sentido, a trama narrativa (RICOEUR, 1994) elaborada se voltava mais a intenção de vender e representar a banda por algo que ela gostaria de ser por alguns enquanto tal, e não necessariamente abordava dados ou eventos que garantiam a afirmação no presente.

Foi apenas em agosto de 1982 que *The Miami Herald* publicou uma resenha sobre o álbum. *N.N*., que assina a avaliação de *Otra Vez,* considerou o disco demonstrativo do que a comunidade latina em Miami entendia como sons da América Latina, uma articulação entre *salsa*, ritmos brasileiros e sonoridades caribenhas em diálogo com o rock e as baladas românticas[219]. Considerado como o mais sólido da trajetória da *Miami Sound Machine, Otra Vez* foi elogiado pelo uso da percussão e dos teclados, mas principalmente pela forma como empregavam o uso de duas vozes femininas como líderes em uníssono.

Um dos destaques era o solo de Gloria Estefan em *Me Enamoré* e *Baila Conmigo (Lanza Perfume).* Apesar de elogiar a parceria vocal da banda, o destaque do disco era creditado as faixas com performance centrada na personalidade que se tornaria o centro da *Miami Sound Machine*. Além disso, a menção a canção consagrada na voz de Rita Lee, foi a causa de a resenha ter mencionado a inspiração "brasileira" do álbum. Em linhas gerais, o que se notava era uma crítica elogiosa, mas sem muitos detalhes, feita por alguém sem formação musical ou com intenção de enaltecer a banda, inclusive, pelo fato de o comentário ser publicado meses após o lançamento do disco.

Após a crítica, a banda seguiu com sua agenda regular de shows em Miami. Em outubro, com a realização do *Hispanic Heritage Month* a sua presença ocorreu em celebrações como o *Hispanic Gala*[220] e no festival organizado pela *Florida International University,* em parceria com a *PACE* e a *Super Q. Musica FM 108*[221]. Tais circulações, retornavam o papel nas comunidades exiladas, mas a auxiliavam a atualizar as visões locais sobre a banda, em especial possibilitavam se reafirmarem enquanto não somente cubanos, mas também latinos. Ocasiões de encontro, os eventos possibilitavam a alimentação de

[219] *The Miami Herald,* 01 de agosto de 1982, p. 2L.
[220] *The Miami Herald,* 07 de outubro de 1982, p. 8D.
[221] *The Miami Herald,* 15 de outubro de 1982, p. 46.

comunidades existentes em Little Havana e *Little Haiti,* mas que nessas ocasiões eram potencializadas e extrapolavam as barreiras locais (GREINER; MOEBUS, 2015).

Foi nesse cenário que Gloria Estefan se tornou a única vocalista da *Miami Sound Machine*. Entre 1982 e 1983, Raul e Merci Murciano deixaram a banda, levando Emilio Estefan a assumir maiores funções na direção criativa e Gloria a ser a única cantora. O primeiro a deixar o grupo foi Raul, que no período ocupava o cargo de diretor musical, por desavenças acerca da participação da vocalista no processo criativo do repertório. Segundo o ex-integrante da banda, desde a última viagem para Porto Rico, o grupo lidava com divergências internas, pois muitos estavam descontentes com a atuação de Gloria Estefan em setores os quais, segundo eles, ela não era responsável, como produção e mixagem[222].

O descontentamento com o envolvimento da vocalista em outros setores levou o grupo a uma crise, em especial entre os integrantes que até então se pensavam como uma família. Uma reunião em um hotel de Porto Rico, enquanto realizavam uma viagem de um mês, foi convocada apenas entre os homens para tratar sobre esse assunto. Em meios aos debates Raul Murciano ameaçou deixar a banda, levando Emilio Estefan a acatar o pedido dos colegas e aceitou em pedir que Gloria Estefan pareasse de se envolver em outras partes de produção para além da composição e interpretação[223].

Ao regressarem aos Estados Unidos e começarem os trabalhos do álbum *Rio*, a interferência de Gloria Estefan voltou a ocorrer de forma sistemática, em especial nas atividades que diziam respeito a direção artística, a exemplo da mixagem, arranjo e produção. Para Raul Murciano, a atitude de Gloria era uma intromissão em seu trabalho, em especial dada a presença recorrente no estúdio em momentos que não estariam gravando seus vocais. Com a continuidade das interferências, o músico comunicou oficialmente a saída da banda em um momento que, inclusive, já havia gravado a base de piano para *Rio*, álbum que foi regravado após sua saída de forma a lhe retirar dos créditos[224].

Apesar do laço matrimonial entre Merci e Raul Murciano, a vocalista não acompanhou o marido em sua decisão de sair da *Miami Sound Machine*, em especial, pois seu contrato com a *CBS Discos International* possuía clausulas diferentes. Em depoimento Raul Murciano afirmou que a esposa seguiu no grupo por um breve período após sua saída, mas houve a

---

[222] MURCIANO, Raul [idade não informada]: *depoimento* [nov. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 16 de novembro de 2021.
[223] MURCIANO, Raul [idade não informada]: *depoimento* [nov. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 16 de novembro de 2021.
[224] MURCIANO, Raul [idade não informada]: *depoimento* [nov. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 16 de novembro de 2021.

ruptura após erros de comunicação e pressões entre Merci e os demais integrantes, em especial por causa de uma viagem para o México onde, em razão destes problemas, a cantora não compareceu e foi acusada de quebra de contrato[225]. A partir da saída da outra vocalista, houve um rearranjo para que Gloria Estefan fosse centralizada como principal voz (e rosto) do grupo, invés de contratar uma nova participante.

A fala de Raul Murciano, ao relatar sobre o processo de sua saída e de Merci, momento que não se encontra registrado em mídia ou na fala de Gloria Estefan em ocasiões posteriores, é atravessada por certo ressentimento, apesar do mesmo afirmar que já superou aquele momento. Como destaca Portelli (2016, p. 18), a construção de relatos orais é perpassada pelas reelaborações da memória que "não é mero depósito de informações, mas um processo contínuo de elaborações e reconstrução de significado". O relato do ex-integrante da banda, desta forma, é uma visão pessoal sobre sua saída e a de Merci Navarro, indicando elementos que, quando inscritos no restante da trajetória da banda, podem ser compreendidos.

Sabe-se, através do obituário publicado após o falecimento de Merci Murciano, que ao sair da *Miami Sound Machine* ela seguiu uma carreira no *Banco Central de España* e na *Florida International University*[226], enquanto o então esposo assumiu um cargo de docente na *University of Miami*[227]. Alguns anos depois, Merci e Raul Murciano se divorciaram e a ex-vocalista faleceu solteira, mãe de três filhos e vítima de uma crise de pneumonia. Apesar de ser um processo que não foi divulgado como uma "ruptura", é notável que a partir da saída da segunda vocalista o grupo passou a não comentar mais sua participação e, socialmente, a

---

[225] MURCIANO, Raul [idade não informada]: *depoimento* [nov. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 16 de novembro de 2021.

[226] BRANDETON. Mercedes Navarro Murciano, 50, original member of Miami Sound Machine dead. Disponível em: https://alt.obituaries.narkive.com/onv8fhBk/mercedes-navarro-murciano-50-original-member-of-miami-sound-machine-dead. Acesso em: 12 out. 2021.

[227] A *Cuban Heritage Collection* da *University of Miami* abriga parte do arquivo do músico que, após se aposentar, abandonou a instituição. Apesar da vital importância para compreender a trajetória e produção da Miami Sound Machine, a "*Raul Murciano Collection*" consiste apenas na reunião de 128 discos de vinil dedicados a música popular cubana e/ou afro-caribenha colecionados pelo músico ao longo de sua vida, inclusive com álbuns produzidos em Cuba. Em pesquisa presencial, realizada em 2021, a essa coleção foram localizados álbuns de artistas que foram fundamentais para a formação musical da banda como Hansel y Raul, assim como de artista como Celia Cruz, o que demonstrava não somente a circulação destes fonogramas em rede, mas a pesquisa sonora que era demanda para a produção de composições da banda. Apesar da riqueza desse arquivo, outros documentos não se encontram reunidos, possivelmente permanecendo sob a guarda do músico, como cartas, mensagens e manuscritos, o que inviabilizou compreender um fragmento fundamental da trajetória de Gloria Estefan e banda.

memória foi construída a partir de Gloria Estefan, de forma a raramente as pessoas lembrarem da existência de uma segunda vocalista[228].

A saída do casal Murciano, na prática, não significou para a banda um rompimento ou um acontecimento midiaticamente marcante. Como lembra Dosse (2013, p. 321), toda ruptura, que configura o evento, é tomada "por um sentido sempre novo, pois ele abre para novos mundos possíveis", mas não significa necessariamente apagar o seu passado. O que ocorreu foi um processo de seleção de narrativas sobre o passado da banda e de reestruturação da memória oficial. Em momentos posteriores, a narrativa sobre a trajetória da *Miami Sound Machine* passou a se centrar na ideia de transitoriedade dos membros, criando uma visão de membros que iam e vinham, fato, inclusive, usado para justificar posteriormente a mudança de nome do grupo[229].

Em 1983, Gloria e Emilio Estefan realizaram uma viagem ao Rio de Janeiro. Segundo a autobiografia da apresentadora Cristina Saralegui que na época era casada com Marcos Avila, integrante da *Miami Sound Machine,* a passagem pelo Brasil ocorreu após a participação no festival chileno *Viña del Mar* em fevereiro de 1983, em plena ditadura pinochetista[230]. Após a apresentação, que segundo Saralegui deixou o casal surpreso com a recepção, Gloria e Emilio viajaram ao Brasil, Argentina e Costa Rica. Ao retornarem do Brasil, o casal propôs para a gravadora um álbum focado na visão da banda sobre o que seria a "música brasileira", a partir das experiências musicais vividas no país, com ênfase na bossa nova, no *rock* e na MPB[231]. *Rio* (1983) foi o primeiro disco da carreira da *Miami Sound Machine*, e de Gloria Estefan, a tematizar a música brasileira. Produzido por Emilio Estefan e Sergio Ronzenblat, o álbum foi considerado pela *Billboard* como um exemplo da *Latin Pop Music,* "Tocando a fusão do pop americano, brasileiro e caribenho que caracteriza o som de

---

[228] Como já indicado, a pesquisa acadêmica a respeito de Gloria Estefan e/ou a *Miami Sound Machine* é esparça e não muito bem sistematizada. Os poucos estudos que chegam a analisar a banda como os trabalhos de Gustavo Perez-Firmat (2012) e Deborah Pacini Hernandez (2009) mencionam poucos detalhes biográficos a respeito da banda e, mesmo quando apresentam uma breve biográfica, não citam e/ou destacam a presença de Merci Murciano como parte da banda. Tal apagamento da memória sobre a cantora possivelmente esteve vinculado a própria construção elaborada pela banda após a saída da artista, o que veio a reverberar na consolidação da imagem de Gloria Estefan como única vocalista.

[229] STESSEL, Larry. [idade não informada]: depoimento [nov. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 19 de novembro de 2021.

[230] SARALEGUI, Cristina. *Cristina! My life as a blonde.* Reino Unido: Hachette, 2009.

[231] Sobre os dois últimos é importante mencionar que o Brasil era um contexto de acirrado embate político, com a crise da ditadura civil-militar e aumento da oposição ao governo. Nesse cenário, como lembra Napolitano (2015), o *rock* ganhava mais expressão na juventude através de nomes Cazuza, Kid Abelha, Roupa Nova e Novos Baianos. Além disso, a MPB vivia a consolidação de suas principais personalidades que, em alguns casos, retornavam do exílio político após a publicação da Lei de Anistia (1979). Todavia, o disco não foi um tributo (como a banda defendeu por muitos anos), pois tinha como uma de suas matrizes um movimento de tentar se aproximar do mercado fonográfico brasileiro.

Miami, MSM se sofistica a cada LP. Tanto as baladas românticas quanto os cortes animados com sabor de samba fazem desta trilha sonora perfeita para um cruzeiro no Caribe ou, pelo menos, uma fantasia de inverno"[232]. O comentário apontava para o fato de a banda ter articulado o samba brasileiro, ou o que se entendia como um suposto "sabor do samba", aos ritmos caribenhos que seriam o forte do grupo, processo que exemplificaria, para o impresso, o significado do *Miami Sound.*

A crítica foi uma das primeiras avaliações de um álbum da banda na *Billboard,* demonstrando certa visibilidade midiática, sendo que publicação da nota possivelmente ocorreu, pois, algumas semanas antes na Flórida, *Rio* chegou ao topo da *Hot Latin LPs*[233]. Em paralelo, o público da *Miami Sound Machine* na América Latina começou a aumentar com o lançamento em Porto Rico, Costa Rica, Equador, Peru, Brasil e Venezuela. Em Porto Rico, o disco permaneceu por mais de oito semanas em paradas musicais, tendo alcançado a quarta posição nos álbuns mais vendidos em julho de 1983[234]. A questão principal, no momento, era que o álbum possibilitava um ganho de visibilidade em algumas regiões do continente, em paralelo ao crescimento na Flórida, contribuindo para a consolidação da banda.

As faixas, divididas de forma igualitária nos dois lados do vinil[235], alternavam entre composições originais e a regravação de canções brasileiras adaptadas ao espanhol por Gloria Estefan. Ao todo, seis faixas eram adaptações, sendo estas: *Dingui-li-Bangue* (música de mesmo nome lançada por Wilson Simonal – 1973), *Yo También Quiero Bailar* (*Eu Também Quero Beijar* de Pepeu Gomes, Fausto Nilo e Moraes Moreira - 1981) e *Toda Tuya* (*Todo dia era dia de índio* de Jorge Bem Jor – 1981. Todavia, não foram adaptadas somente canções brasileiras. Faixas como *Devuélveme el Amor* (*Give Me Back My Love* de Alicia May – 1980) e outra regravação de Paul Anka foram incluídas com arranjos supostamente "brasileiros", sob influência do *Samba*, de marchinhas de Carnaval e da Bossa Nova.

Em paralelo, muitas canções foram arranjadas ao *pop* estadunidense, como a *Devuelveme el Amor*, indicando um aspecto importante sobre o álbum. A ideia era que *Rio* fosse uma alusão ou mobilização de uma representação nacional, mantendo a dimensão comercial característica da banda. Desta forma, a proposta esteve mais atrelada a compor um disco que possibilitasse entrada no Brasil, resistente a faixas em língua hispânica (PEREIRA,

---

[232] *Billboard,* 05 de março de 1983, p. 61.
[233] *Billboard,* 26 de fevereiro de 1983, p. 47.
[234] *Billboard,* 16 de julho de 1983, p. 44.
[235] Faixas presentes em cada lado do disco de vinil. *Lado A*: Dingui-Li-Bangue; No será Fácil; Ok; You También Quiero Bailar (Eu também quero beijar); Desde que te fuiste; *Lado B*: Toda Tuya (Todo dia era dia de índio); No Mirare; Tú Sabes Quererme; Corazón de Fiesta; Devuélveme el Amor.

2020). Aspecto demonstrativo era as adaptações de canções brasileiras serem datadas da mesma década do álbum, corroborando a intenção de adaptar faixas ligadas a memória recente da indústria. A proposta era criar um disco gerasse interesse em um "jogo duplo da distância e da identificação, fronteira e passagem" (RANCIÈRE, 2012, p. 126), de forma a identificar elementos supostamente brasileiros enquanto ilustrava o perfil da banda, sem esquecer da importância comercial.

Figura 11 - Gloria e Emilio Estefan com a placa da Miami Sound Machine Blvd.



Fonte: The Miami Herald, 16 de junho de 1983, p. 2.

Em junho de 1983, enquanto *Rio* circulava nos Estados Unidos e na América Latina, a banda retornou a Miami para receber uma homenagem da comunidade local: a mudança do nome da rua *SW 10th Terrace,* entre a *89th ave e 90th ave,* para *Miami Sound Machine Blvd.* Aquela foi uma das primeiras grandes homenagens a monumentalizar o passado do grupo na cidade e em Little Havana*,* o que veio a repetir-se anos depois com a inauguração da calçada da fama como instrumento de reafirmação das identificações locais (GREINER; MOEBIUS, 2015). A ocasião, celebrada pela comunidade e registrada pelo *The Miami Herald* foi divulgada como uma conquista da banda, mas destacava no casal Estefan, inclusive através do enquadramento/recorte da fotografia que centralizava apelas Emilio e Gloria.

A proposta partiu do ex-prefeito da cidade Stephen P. Clark que decidiu homenagear o grupo de "jovens e talentosos músicos locais", sendo considerado por ele que "o grupo levou sua mistura de ritmos latinos e americanos 'do Chile para a Casa Branca', atuando como embaixador da boa vontade em Miami"[236]. Por considerar a banda como "embaixadores" da cidade, título retomado no final da década pela *Billboard,* Clark decidiu que a rua seria a de

[236] *The Miami Herald,* 16 de junho de 1983, p. 2.

residência do casal Estefan, demonstrando que após a saída de Merci e Raul Murciano, a vocalista e o músico se consolidaram como os rostos da *Miami Sound Machine*. Para além de detalhar os motivos, a reportagem registrava um evento até não mencionado: a performance do grupo para o presidente *Ronald Reagan* em visita recente a Miami. Tal fato não foi registrado pela imprensa, mas indicava muito mais um *status* da banda do que necessariamente uma aproximação política, sendo esse o primeiro encontro de Gloria Estefan com um presidente estadunidense.

A cerimônia teve cobertura da *Billboard,* que publicou a fotografia do casal Estefan com a legenda "*NA RUA ONDE ELES VIVEM - O casal Gloria e Emilio, respectivamente vocalista e líder do Miami Sound Machine, inauguram o recém-nomeado Miami Sound Machine Blvd. em seu bloco de casa*"[237]. Para a revista, o foi uma "homenagem", momento em que destacou a centralidade de Gloria Estefan sem mencionar a trajetória da banda. O enquadramento de memória a respeito da banda visava legitimar o presente e o futuro, relegando-os a fragmentos seletivos e dispersos que reafirmavam o *status* atual, o que é característica recorrente em grupos musicais que se separavam em algum momento da carreira (FRITH; STRAW; STREET, 2001). Do ponto de vista biográfico, essa é uma elaboração através da qual os motivos, passiveis de serem considerados falhas ou suscitar críticas, são ressignificados ou suprimidos na tentativa de criar, como lembra Bourdieu (2006), uma linha regular e cronológica sem grandes rompimentos e/ou percalços.

O reconhecimento de Gloria Estefan e a Miami Sound Machine como "embaixadores" de Miami esteve vinculado a tentativa de construção de uma narrativa sobre as comunidades cubanas na região. Segundo García (1996) e Bradford (2015), durante a década de 1980 foi preciso que os exilados, inicialmente aceitos por se enquadrarem em critérios de branquitude estabelecidos aos moradores de Miami, procurassem novas formas de se reafirmar na cena local, tendo em vista a chegada de ondas de migrações com sujeitos "indesejados". Se a primeira onda do exílio cubano pós-1959 foi majoritariamente composta por famílias de classe média e alta, predominante brancas e heterossexuais, advindas de posições de privilégio na ilha, a chegada dos marielitos causou uma crise de status na entre os exilados (MARQUES, 2012). Para isso, foi preciso escolher representantes locais, com projeção nacional, para serem porta-vozes da comunidade. Grupos como a Miami Sound Machine foram entendidos enquanto formas de preservar uma suposta "cubanidade" e sociedade

[237] *Billboard,* 13 de agosto de 1983. p. 47.

projetada no exílio, mas também como propaganda do potencial de "adaptação e invenção da tradição" (GARCÍA, 1996, p. 97).

Uma marca nesse processo foi a tentativa de construção não somente da banda, mas da Flórida como um polo do desenvolvimento da indústria fonográfica latina no país. Esse processo se iniciou na virada dos anos 1970 para 1980 (PARTY, 2018) com a fundação de segmentos locais na região como a *CBS Discos International,* mas após a efetivação e o início das atividades e percepção das falhas e/ou sucessos foi momento de a mídia fornecer seu balanço. Em 09 de abril de 1983, a *Billboard* publicou uma reportagem sobre a *Latin Music* produzida na Flórida. O texto, escrito por Enrique Fernandez e intitulado "*Florida Industry Steps to Latin Beat*", iniciava com uma breve sistematização sobre o bilinguismo na região e o fato de muitos artistas latinos viverem no estado, considerando que "na indústria fonográfica, como em muitas outras, o sul da Flórida é a interface entre os mundos de língua espanhola e inglesa. Julio Iglesias mora aqui, Jose Luis Rodríguez trabalha aqui, e sua gravadora, a CBS, junto com muitas outras gravadoras latinas, lida com as operações latinas desta ponta do sudeste dos EUA."[238].

O Sul da Flórida, segundo a reportagem, tinha um apelo geográfico e demográfico pela sua proximidade com a América Latina, fato considerado como decisivo para a instalação da indústria fonográfica como lembra Party (2018). Apesar das diversas iniciativas, seria a *CBS's Latin American* que desenvolveria projetos especiais para esse setor a partir da direção de mercado do empresário Fritz Hentschel. De acordo com a reportagem, inicialmente o escritório da *CBS* funcionava como espaço para apresentação e circulação de artistas latinos entre si, mas passava por mudanças, o que

> Segundo Hentschel, o trabalho do escritório consistia originalmente em fazer com que as diferentes filiais latino-americanas se conhecessem e apresentar artistas de cada país aos outros. Atualmente, o escritório latino-americano coordena as turnês, gravações, lançamentos etc. dos artistas e atua como elemento de ligação para a promoção do produto americano da CBS na América Latina. Por exemplo, o escritório da CBS, que cuida da distribuição da A&M na América Latina, ajudou na adaptação do LP "Fandango" de Herb Alpert para o mercado latino.[239]

Além de ações comerciais, as gravadoras e espaços empresariais funcionavam como uma rede de contatos e aproximação entre os artistas de modo a reafirmar o campo. A intenção possibilitava a formação de parcerias e lançamentos, o que era lucrativo para artistas e gravadoras, e permitia a consolidação de um campo entre sujeitos de forma a se criar redes de sociabilidade. Tais circuitos eram perpassados pela "a atração e a amizade e, a contrário, a

[238] *Billboard*, 09 de abril de 1983, p. F04-F17.
[239] *Billboard*, 09 de abril de 1983, p. F04-F17.

hostilidade e a rivalidade, a ruptura, a briga e o rancor desempenham igualmente um papel às vezes decisivo. Isto, alguns poderão objetar, se aplica a toda microssociedade" (SIRINELLI, 2003. p. 250). As "microssociedades" nas indústrias da cultura foram fundamentais para que artistas colaborassem, atualizassem seus repertórios, e desenvolvessem o trânsito de forma a propor projetos que escapavam ao escopo recorrente de cantores ou grupos.

Apesar do cenário atentado pela *Billboard,* a *CBS* era a principal *major* a ter um selo para o mercado latino nos EUA, a *Discos CBS International*, com escritório Miami. O texto mencionava que a localização, os recursos e a linguagem contribuíam para o sul da Flórida ser um epicentro da indústria latina de gravação, mas ressaltava que a região era perpassada por tensões políticas. Ao mencionar os grupos em destaque, foi afirmado que a *Discos CBS* vinha promovendo uma visão internacionalizada do som de Miami por meio da *Miami Sound Machine*. Para o autor da reportagem, essa internacionalização só foi possível a partir da articulação entre migrantes e a cena musical em consonância com as comunidades exiladas. O trecho, que inclusive concluía a reportagem, mencionava que

> Uma comunidade cubano-americana estabelecida e uma crescente imigração latino-americana garantem o lugar de Miami na indústria latina de entretenimento. E a mesma turbulência política e econômica que impulsionou ambos para estas costas continuaram a conduzir os negócios latino-americanos para o refúgio deste canto latinizado dos EUA.[240].

Defendida como representante do projeto da *CBS Discos International,* a *Miami Sound Machine* foi considerada como um exemplo não somente para as indústrias da cultura, mas da comunidade cubana exilada e/ou latina nos Estados Unidos e no continente. Essa narrativa, era baseada em argumentos internos as indústrias, reforçando narrativas promovedoras de "imagens, verdadeiras ou falsas, de uma realidade que lhes seria externa; elas possuem uma energia própria que leva a crer que o mundo ou o passado é, efetivamente, o que dizem que é" (CHARTIER, 2009. p. 51-52). As narrativas elaboradoras produziam representações uma dupla operação. Por um lado, um veículo de proporções nacionais começava a reconhecer a banda enquanto representante com potencial doméstico e global. Por outro, essa visão era articulada a construção do grupo como expoente daquela comunidade. Tal processo não foi natural ou dependente apenas de um "talento extraordinário", mas estava diretamente ligado a projeções e projetos de cunho social e mercadológico.

[240] *Billboard*, 09 de abril de 1983, p. F04-F17.

Em 1983, a *Miami Sound Machine* lançou o disco *A Toda Maquina*[241]. Composto de dez faixas[242], o álbum foi distribuído nos EUA, Colômbia, Costa Rica, Peru, Venezuela e Equador. As canções, que mantinham a alternância entre baladas românticas e outras voltadas as discotecas, foram compostas por diferentes artistas, mas sobretudo pelos integrantes da banda, como Gloria Estefan. Apesar de ser um álbum majoritariamente em espanhol, registravam-se duas canções em inglês "*I Need A Man*" e "*Dr. Beat*", ambas inseridas posteriormente no disco seguinte e a última transformada em *single*. Uma das faixas que chamou atenção no período foi *Comunicación,* composição que abordava a potencialidade da grupo de cantar nos dois idiomas (inglês e espanhol) e que isso seria a melhor forma de se comunicar no mundo.

> No sé que hay de mal si me invitan a launchear / Al trabajo voy y me obligan a typear / Muchas veces me regañan / Pero todos lo hacen igual / Si no puedo escoger entre español e inglês // Pues los dos a la vez, no quiero escoger / Los dos idiomas los hablo a la vez // Lo que hace falta es comunicación / En este mundo no hay comunicación / Comunicación, comunicación... // Como quiera que lo diga / Todos ya me entienden igual / Si no puedo escoger entre español e inglês / Pues los dos a la vez, no quiero escoger / Los dos idiomas los hablo a la vez[243]

Comunicación abordava a importância do bilinguismo e seu papel nos Estados Unidos e globalmente. A canção, uma das primeiras da banda a tematizar a identidade latina nos EUA através da linguagem, era um registro dos desafios e do papel do inglês e espanhol entre as comunidades migrantes. Segundo Abreu (2015), a linguagem em espaços latinos no país era usada como mecanismo político e de reafirmação identitária. Tal processo era recorrente em Little Havana e entre grupos exilados de Miami que, em diversas ocasiões, usava o ambiente como forma de comunicação interna tentando ressignificar não somente o meio urbano, mas a territorialidade como "necessariamente bilíngue" dada a presença dos exilados na região (GREINER; MOEBIUS, 2015). Esse entre-lugar, manisfestado no trecho "*Si no puedo escoger entre español e ingles*", reforçava não apenas essa característica, mas a própria associação da banda a esses grupos nos EUA, com destaque a Miami.

Figura 12 - Capa do álbum A Toda Maquina (1983).

---

[241] MIAMI SOUND MACHINE. *A Toda Maquina*. US: CBS Discos International, 1983, 01 vinil,10 faixas.
[242] Faixas presentes em cada lado do disco de vinil. *Lado A*: A Toda Maquina; Que Triste Es Volver A Empezar; Dr. Beat; Si Me Contaras; Comunicacion; *Lado B*: I Need a Man; Luchare; Los Ojos Del Amor; Entrégate; Olvídate.
[243] MIAMI SOUND MACHINE (intérprete). *Comunicacion.* In: _____. *Otra Vez*. *A Toda Maquina*. US: CBS Discos International, 1983, 01 vinil, faixa 05.



Fonte: Diaz-Ayala Collection, Florida International University.

O encarte apresentava a *Miami Sound Machine* pela primeira vez em sua nova configuração. Na capa, Gloria Estefan foi centralizada, enquanto Emilio Estefan, Enrique "Kiki" Garcia e Juan Marcos Avila apareciam com um efeito de transparência e, possivelmente, a cidade de Miami como pano de fundo. Na contracapa indicava-se a participação dos integrantes da banda e, pela primeira vez, uma outra mulher, Betty [Cortés] Wright, como responsável pelos instrumentais. Chamava a atenção a indumentária semelhante de Gloria e Emilio Estefan que, assim como os demais, estavam com mãos nos bolsos e conjuntos "esportivos" fechado, além de posicionados de forma parecida. A ideia era demonstrar a existência de certo laço entre o casal, apesar da banda.

A base para gravação de *A Toda Maquina* foi o *New Rivers Studios* em *Fort Lauderdale*, mas houve etapas em Nova York (*Blank Tape Studios*) e em Londres (*CBS Studios)*[244]. Para promover o álbum, foi gravado um videoclipe da canção *A Toda Maquina*[245], na tentativa de dar impulso a uma imagem de grupo jovem responsável por um barco enquanto cantavam em alusão a ideia de uma locomotiva trabalhando intensamente. Alguns meses após o lançamento, já no ano subsequente, o *The Miami Herald,* considerou que naquele momento a banda eram um sucesso no Chile, Brasil, Peru e Colômbia[246]. Supostamente, a imagem da banda estaria circulando em diversas revistas, seus últimos álbuns ganharam discos de ouro e platina nos últimos oito anos e seus *singles* faziam sucesso na Costa Rica e Porto Rico.

---

[244] MIAMI SOUND MACHINE. *A Toda Maquina*. US: CBS Discos International, 1983, 01 vinil,10 faixas. [Encarte]
[245] Miami Sound Machine (Gloria Estefan) - A Toda Máquina. [S.I.]: [S.I.], 1983/1984. (4 min.), son., color. Legendado. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BS-USh7gx-s. Acesso em: 12 out. 2021
[246] *The Miami Herald,* 24 de junho de 1984, p. 1L.

Segundo Emilio Estefan, consultado pela jornalista Linda Thronton, naquele momento a banda era muito mais conhecida globalmente do que dentro dos Estados Unidos, pois "qualquer artista leva cerca de 15 anos para entrar no mercado americano. É o mercado mais difícil do mundo"[247]. Ainda de acordo com a reportagem a *Miami Sound Machine* era um "sucesso" entre os latinos de segunda geração nos Estados Unidos e que com a popularização da música contemporânea o grupo estava decidido a ascender no mercado estadunidense. Outra afirmação foi que a vocalista do grupo teria supostamente participado das comemorações da casa branca durante a *Spanish Week Celebration,* o que ao longo da pesquisa não foi possível confirmar[248].

A publicação do jornal citava o novo disco, fornecendo alguns dados sobre os passos seguintes da banda, ao narrar que

> Seu último álbum, A Toda Maquina (na CBS Discos International, com sede em Miami, alcançou recentemente o nono lugar na parada Hot Latin LP Florida da Billboard, e seu single em inglês, Dr. Beat, está sendo tocado nas estações de rádio locais WINZ-FM (I -95), Super Q (WQBA-FM) e estações em inglês e espanhol em outras cidades. Dr. Beat foi recentemente relançado pelo selo Epic Record como um single dance-mix de 12 polegadas. A banda agora é trabalhando em um álbum todo em inglês e em breve lançará um vídeo para acompanhar I Need a Man, o segundo single do álbum A Toda Maquina[249].

Aproximadamente um ano depois a narrativa sobre a banda ser "embaixadora de Miami" ainda se mantinha. Em março de 1984, duas publicações na mesma edição da *Billboard* reforçavam essa visão. A primeira mencionava uma suposta crise econômica e identitária enfrentada pelo mercado que se negava a atualizar-se, retomando a retórica da crise cíclica das indústrias fonográficas já percebidas em outros momentos (REYNOLDS, 2011). Na curta matéria[250], a revista mencionava que as indústrias fonográficas, desde o ano anterior,

---

[247] *The Miami Herald,* 24 de junho de 1984, p. 1L.

[248] Em pesquisa realizada nos arquivos digitais da *Ronald Reagan Presidential Library* não foram encontradas quaisquer menções a encontros e/ou atividades que comprovassem essa afirmação, o que não confirma ou rejeita que tal encontro tenha ocorrida, mas impede que se concorde com tal informação. Como destaca Darnton (2010), a imprensa ocupa papel central não somente no registro e conversão do cotidiano em acontecimento, mas suas afirmações, verificáveis ou não, mobilizam sentimentos, visões e representações de indivíduos ao longo tempo. Mais que verificar a veracidade das informações apresentadas por Thronton, é curioso perceber quais foram os recursos para representar a *Miami Sound Machine*. Afirmações como contratos, expansões para outros países, ou mesmo a visita a um evento da Casa Branca, soavam como formas de forjar uma verdade, uma suposta banda bem-sucedida que não era apenas um símbolo "local", mas que vinha se projetando global e nacionalmente. O que se visava era o enquadramento de uma visão sobre a banda, dentro de um processo de "reinterpretação do passado [que era] é contido por uma exigência de credibilidade que depende da coerência dos discursos sucessivos" (POLLAK, 1989, p. 8). Afirmar grandes feitos, independente da sua possibilidade de verificação, inclusive, pois se usava do reconhecimento do jornal como critério de confiança, era uma forma reorganizar o passado da *Miami Sound Machine* a fim de lhe dar credibilidade e coerência no presente, projetando uma imagem de futuro sucesso.

[249] *The Miami Herald,* 24 de junho de 1984, p. 1L.

[250] *Billboard*, 24 de março de 1984, p. F-03.

enfrentavam uma crise apesar da consolidação de grandes grupos empresariais que ganhavam espaço frente aos pequenos produtores. Para o impresso, a *Miami Sound Machine* era uma banda inscrita em meio a esse processo e que tinha conquistado visibilidade no cenário, mas lidava com as marcas do contexto.

Visando detalhar o cenário na indústria localizada em Miami, outra reportagem foi publicada na edição. Em um caderno temático, com perfil de incentivo ao turismo, intitulado "*Miami Thrives as International City*", o texto de Tom Moon sobre "*Latin Music Industry Offers Growing Network of Support Services*" abordava o crescimento do mercado de música latina e o lugar central do Sul da Flórida, em especial da cidade de Miami, para o desenvolvimento das indústrias culturais contemporâneas. Mencionando que uma série de artistas moravam na região, além da *CBS Records* e outras empresas do setor terem polos de operações na cidade, a publicação considerava que

> como a única cidade latino-americana nos Estados Unidos, Miami oferece uma rede de profissionais técnicos e da indústria que não são apenas bilíngues, mas adeptos dos problemas únicos do negócio da *Latin Music*. "Os engenheiros aqui conhecem o som latino", diz Keith Morrison, gerente de estúdio da *Crossover Recording*. Esse grupo de pessoal de apoio também inclui músicos locais, que atendem a vários projetos de bandas locais e trabalhos de publicidade na comunidade latina de Miami geram[251].

A importância de Miami no segmento da *Latin Music* era novamente creditada ao fato da *CBS Records Latin American Operations* estar instalada na região, sendo a empresa responsável pelo agenciamento de dezenas de artistas latinos. Segundo a reportagem, grupos como *Miami Sound Machine, Hansel y Raul, Willy Chirino* e *Clouds* ganharam popularidade na indústria fonográfica dada a instalação da *CBS* na ocasião de consolidação do *Miami Sound*[252]. Todavia, se afirmava que era importante entender que essa questão não havia impedido a continuidade de outros projetos associados e a formação de novas gravadoras, como a criação da *Oliva's Common Cause Label,* capitaneada por Carlos Oliva.

Enquanto se estabeleciam como "embaixadores culturais" de Miami, os integrantes da *Miami Sound Machine* trabalharam em um disco que incluiu algumas faixas regravadas de *A Toda Maquina* e um perfil mais *pop* e *rock. Eyes of Innocence,* como ficou conhecido, foi o primeiro projeto totalmente em inglês da banda projetado ao *mainstream.* A iniciativa se baseava no entendimento que o grupo estava consolidado na *Latin Music,* sendo possível experimentar um *crossover,* que iniciaria com a adaptação de algumas das mais recentes

[251] *Billboard*, 24 de março de 1984, p. F-08.
[252] *Billboard*, 24 de março de 1984, p. F-08.

faixas ao inglês. Abrir seu segmento artístico entre os artistas latinos na década de 1980 era recorrentemente motivo de tensões, frustrações e embates nas gravadoras, tendo em vista que muitas preferiam manter o perfil já estabelecido evitando perdas financeiras (HERNANDEZ, 2010). Para um artista ou uma banda se projetar para um novo mercado era preciso reunir uma série de justificativas do *crossover,* ou seja, o atravessamento das barreiras mercadológicas de forma a adentrar em um novo mercado (ABREU, 2007).

Lançar o "novo" disco foi uma aposta da *CBS Discos International* como uma possibilidade de projeção da banda globalmente. O álbum, lançado em 1984, foi distribuído para algumas poucas regiões, e contou com um *single,* a canção *Dr. Beat,* e com um perfil voltado a atender ao mercado fonográfico daquele momento. Para além do abandono do espanhol, as composições suavizaram a mobilização de instrumentos de percussão e articulações com sonoridades que remetessem a ritmos latinos. Em muitos sentidos, a proposta era um álbum voltado ao mercado *Dance-pop*.

Figura 13 - Capa do álbum A Toda Maquina (1983).



Fonte: Diaz-Ayala Collection, Florida International University.

Desenvolvida por Alex Sanchez com fotografias de Al Freddy[253], a capa apresentava a *Miami Sound Machine* a partir de suas principais figuras. Para o álbum, a gravadora optou por um outro selo, visando trabalhar com um grupo com maior domínio do mercado doméstico e acostumado com artistas que gravavam em língua inglesa: a *Epic Records.* Naquele momento, Gloria Estefan já era um de destaque na capa, com a fotografia de perfil cujo efeito destacava seus olhos ao lado do título "*Eyes of Innocence*". A montagem convertia a cantora no nome

[253] MIAMI SOUND MACHINE (intérprete). *Eyes of Innocence*. US: *Epic*, 1984, 01 vinil,10 faixas. [Encarte].

do disco ao personificar em seu rosto a mensagem do título. Tal tentativa configurava uma estratégia para dimensionar e dar maior densidade a proposta. “Olhos de inocência”, em tradução literal, remetia a ideia de juventude, de uma ingenuidade do ser jovem em um mundo adulto estando atrelado ao gênero, o que explicava o efeito utilizado apenas em Gloria Estefan e não em toda a banda. Essa associação, reforçava uma ideia dos anos 1980, que remonta a décadas anteriores, da feminilidade como associada a delicadeza e a inexperiência, o que seria adjetivos empregados para considerar as mulheres “ingênuas” dentro do discurso misógino socialmente construído (BUTLER, 2016).

A forma como o encarte[254] foi constituído estabelecia uma divisão entre cantora e a *Miami Sound Machine.* A capa pode ser pensada como um produto resultante de uma ação de montagem de imagens, símbolos, palavras e recursos desconexos que ao se reunirem em uma única operação, elaboram a narrativa que funda a identidade visual e comercial do fonograma. Essa montagem, a partir dos debates de Didi-Huberman (2016, p. 176), é resultado de “uma operação dionisíaca: coloca-se em pedaço, corta-se de sua continuidade, assassina-se num senso e, portanto, é lá que se faz justamente mudar, dançar, viver. É um nascimento cruel, um nascimento por desmembramento obrigatório”. Como ato de desmontar e remontar sentidos, a organização do suporte material de um disco é uma elaboração que exprime intenções, projetos e possibilidades. No caso de *Eyes Of Innocence* cada recurso foi distribuído de forma a construir a banda de um lado e a vocalista de outro, com elementos de um grupo *pop,* com perfil *rock.* Tal intenção se deu pela associação entre o nome da *Miami Sound Machine* com os três homens e o título do álbum com a figura de Gloria Estefan, cujo olho foi ressaltado.

Ao todo, *Eyes of Innocence* possuía dez faixas, divididas cinco no Lado A[255] e cinco no Lado B[256]. Entre as composições, diversas eram previamente conhecidas pelo público que acompanhava a *Miami Sound Machine* por integrarem *A Toda Maquina*. O lançamento das versões em inglês canções anteriores visava manter certa coesão na produção e chamar a atenção do público conhecedor dessas produções para a nova fase da banda, ao passo que

---

[254] Certamente essa leitura só é possível a partir dos olhares do presente sobre trajetória de Gloria Estefan. Mesmo que exista o risco de ser guiado pela ilusão biográfica que sempre apresenta elementos no passado que justificavam os eventos transcorridos (BOURDIEU, 2006), é inegável que existiam indícios para o início de uma individualização e valorização da imagem de Gloria Estefan. Esses indícios, foram expressos no primeiro lançamento de um álbum da *Miami Sound Machine* ao *mainstream,* inclusive na criação de uma linha na capa na qual de um lado colocava a cantora e na outra a banda. A disposição dos nomes atentava para este mesmo processo pois *Miami Sound Machine* aparecia ao lado da figura dos três integrantes principais, para além da vocalista: Emilio Estefan, Enrique “Kiki” Garcia e Juan Marcos Avila.

[255] Faixas do Lado A: *Dr. Beat; Prisioner of Love; Ok; Love Me; Orange Express.*

[256] Faixas do Lado B: *I Need a Man*; *Eyes of Innocence; When Someone Comes into your Life; I Need Your Love; Do you Want to Dance?*

introduzia antigas canções em novos mercados. Eram evidentes as tentativas de o disco ter a assinatura da banda, sem muitas composições de colaboradores. Enrique "Kiki" Garcia assinava metade das composições, sendo responsável, inclusive, pela autoria dos principais *singles*, enquanto Gloria Estefan "*Love Me*" e "*When Someone Comes Into Your Life*".

Outros colaboradores foram fundamentais, como Gustavo Lezcano que compôs a faixa que partilhava o título do álbum, *Eyes of Innocence,* assim como o guitarrista Wesley B. Wright, autor de duas faixas. Novamente se demonstrava a pretensão da *Miami Sound Machine* de manter os álbuns como projetos internos ao grupo, sem muitas participações externas. Possivelmente, a falta de colaboradores externos estava ligada ao *status* da banda e aquele ser ainda um primeiro movimento para lançar o grupo no *mainstream,* fator impulsionados, em segmentos da *Latin Music* e da *Pop Music,* de inseguranças e preferências por não investir muita verba nos primeiros passos (HERNANDEZ, 2010). O fato de o projeto ser lançado era demonstrativo de uma confiança da gravadora, mas estava dentro dos limites das indústrias fonográficas que, como lembra Dias (2008), acima de qualquer intenção, se orientavam pela visão empresarial de manutenção de gastos e tentativas de evitar prejuízos.

Esse entendimento e estratégia da gravadora foi expresso pelo empresário e produtor musical Thomas Mottola, que apesar de só trabalhar com a banda alguns anos depois, acompanhou o caso. Em suas memórias, Mottola recorda que a *Miami Sound Machine* vivia os desafios de romper o mercado doméstico e, ao apresentarem a proposta do disco e de *Dr. Beat* como primeiro *single,* "a gravadora não acreditava que seria um sucesso. Então, Emilio espalhou por Djs e semanas depois já era grande até a Holanda"[257]. Apesar do tom laudatório e elogioso das memórias de Mottola, além das armadilhas existentes nas rememorações necessárias para elaboração do livro, é fundamental perceber os indícios existentes sobre a falta de investimento e a mobilização de Emilio Estefan para fazer o disco circular. Mais que uma atuação individual, o relato demonstra como as gravadoras, por vezes, operavam dentro de limites que relegavam responsabilidade de marketing e divulgação aos artistas, processo relatado em autobiografias de músicos no mesmo contexto como Cindy Lauper (2019) e Elton John (2019). Era preciso, por vezes, que cantores e grupos se mobilizassem e criassem estratégias para efetivar projetos, como o envio dos mais recentes lançamentos a amigos, conhecidos e redes de apoio.

[257] MOTTOLA, Thomas. *A New America: How music reshaped the culture and future of a nation and redefined my life.* Penguin Books: Nova York, p. 94.

Tais processos, por vezes, não eram percebidos pelos grandes veículos midiáticos, que se aproximavam muito mais do contato direto com as gravadoras e as indústrias, servindo como propagadores das estratégias de mercado adotadas. A *Billboard,* por exemplo, não publicou nenhuma crítica do álbum, apenas uma breve nota de lançamento no início de setembro de 1984[258]. Não existir uma resenha pela revista indicava que, para além de não existir um esforço da gravadora, o álbum não chamou atenção suficiente para que o impresso fizesse a avaliação de forma voluntária. Nem mesmo o primeiro *single* veio a receber tal atenção, destacado apenas em uma nota da *Billboard* algumas semanas antes.

Como lembrou a revista em nota sobre a consolidação do que seria um "*Miami Sound*", o líder do segmento seria a *Miami Sound Machine*, pois "MSM, como o grupo costuma ser chamado, funde salsa com samba brasileiro, balada pop latinas e música americana"[259]. Segundo a nota, em poucas semanas *Dr. Beat* entrou para as listagens de *Dance Music*, fato destacado, mas que na prática se estendeu por poucas semanas. Ainda segundo a revista, a banda realizou três shows esgotados em Porto Rico (com aproximadamente 9.800 participantes), além de estar presente na cerimônia do *Miss Universe* em Miami. Por fim era feita uma indicação sobre como a gravadora interpretava os dados, afirmando que "Discos CBS afirma que o grupo está recebendo bons relatórios de pools de discos em todo o país e está desfrutando de airplay em estações não latinas em Boston, Chicago, Baltimore, Filadélfia, Washington e Los Angeles."[260]

Na Flórida, o *The Miami Herald* dedicou atenção especial ao lançamento. Em 06 de setembro[261], o veículo publicou uma nota em que divulgava o novo projeto da banda, parabenizando pelo primeiro disco em inglês e a promoção de *Dr. Beat* no Reino Unido. A reportagem indicava que o *single* recebera bastante atenção do público britânico, chegando a sétima posição nas paradas de música *pop,* mas reconhecia que o público estadunidense não havia se empolgado com a canção. Para Gloria, naquele momento, o foco era o mercado europeu, pois "'A Europa está disposta a lançar novos sons e eles observam de perto o que está saindo dos EUA', disse Gloria Estefan, vocalista do Miami Sound Machine. 'Os Estados Unidos são exatamente o oposto — muitos artistas tiveram que entrar pela Europa"[262].

---

[258] *Billboard,* 15 de setembro de 1984. p. 24.
[259] *Billboard,* 28 de julho de 1984, p. 55.
[260] *Billboard,* 28 de julho de 1984, p. 55.
[261] *The Miami Herald,* 06 de setembro de 1984, p. 6C.
[262] *The Miami Herald,* 06 de setembro de 1984, p. 6C.

Quando *Eyes of Innocence* foi lançado, Linda R. Thronton elaborou uma crítica detalhada. Se anteriormente a jornalista estava positiva sobre a possibilidade de o álbum recuperar a falta de impacto do *single* no mercado estadunidense, a resenha demonstrava o abandono de tal projeção. Ao analisar *Eyes of Innocence,* reconheceu que o lançamento em inglês era uma boa apresentação da banda ao resto do país, mas exceto por poucas canções memoráveis era um disco facilmente esquecível. Existia um potencial de *Eyes of Innocence* em ser dançante, tendo em vista que seis faixas estariam permeadas por ritmos latinos, *calipsos*, *pop* e reggae que possibilitariam a entrada em discotecas e casas de dança. Em paralelo, a voz de Gloria Estefan foi considerada outro ponto forte*,* sendo que esta se sobressairia ao desempenho dos nove integrantes da banda que estariam dentro do esperado.

Para a crítica, faixas como *Dr. Beat* estariam em um caminho interessante por possuir "um corte percussivo cativante, tipo disco, com um ritmo de batimentos cardíacos descontroladamente acelerado e arranjos de metais sofisticados apoiando os vocais atraentes de Estefan."[263] Ao destacar o desempenho vocal da cantora, Thronton entendia a percussão como elemento que permitiria a faixa circular mais facilmente em discotecas. Segundo a jornalista era importante o perfil comercial, que favorecesse a sua circulação, pautado em lógicas das indústrias fonográficas (VICENTE, 2014), e isso seria um sinônimo de qualidade sonora. Outras canções que receberam comentários foram as versões em inglês das canções em espanhol como *Orange Express,* assim como as baladas como *When Someone Comes Into Your life*. Todavia, ao concluir sua crítica a jornalista apontava que o grande problema apesar da qualidade era justamente a previsibilidade:

> O verdadeiro problema com *Eyes of Innocence* é sua previsibilidade. As melodias básicas e estruturas de canções verso-refrão, letras superficiais e técnicas de produção de estúdio crescentes na maioria dos cortes são muito típicos para se destacar entre as muitas novas gravações inovadoras nas paradas *pop* americanas, a direção na qual o Miami Sound Machine está mirando.[264]

A questão principal citada pela crítica como um problema em *Eyes of Innocence* era seu perfil repetitivo, sem um grande diferencial quando comparado ao restante do repertório da banda. É interessante perceber que o saturamento do mercado, fator de influência na busca por contratar a *Miami Sound Machine* para integrar a *CBS Discos International,* aparecia como justificativa para criticar o lançamento. Ao focar no *mainstream,* o *Miami Sound Machine* precisou se adequar a um perfil preestabelecido de música *pop,* mas ao fazer isso acabou por ressaltar um aspecto recorrente cujo principais públicos consumidores já teriam

[263] *The Miami Herald,* 16 de setembro de 1984, p. 6L.
[264] *The Miami Herald,* 16 de setembro de 1984, p. 6L.

outros artistas em vista. Como destaca Reynolds (2011), se estabelecia a partir dos anos 1980 não uma obsessão pelo passado, mas a criação de uma cultura da repetição que, guiada pelo mercado, acabava por limitar a diferença entre artistas e afetava diretamente a qualidade das produções sonoras[265].

Em paralelo é preciso reconhecer "que a expressão música popular se refere, em geral, a um repertório compartilhado mundialmente e intimamente ligado à produção, à circulação e ao consumo da música conectados à indústria fonográfica" (JANOTTI; SOARES, 2006), o que impossibilitava de estabelecer um único padrão artístico. Nesse processo ocorria muito mais uma tentativa de aproximar de grupos concomitantes do que enquadrar em um único padrão pré-estabelecido. Não se tratava apenas de uma *standartização*, como considerava Adorno (1989), mas de moldes sonoros delimitadores de um perfil artístico, independente do esvaziamento ou não dos sentidos das canções. Para uma banda como a *Miami Sound Machine,* contratada para quebrar atrair um novo público, tal conversão indicava qual eram as exigências para o *crossover,* iniciado pelo lançamento do primeiro álbum em inglês, feitas pela gravadora.

Assumir um perfil ainda mais comercial, levou a necessidade de suavizar a questão "latina" através a adoção do inglês nas faixas, a diminuição de instrumentos, misturas sonoras que remetiam a ritmos latinos e a construção de faixas mais semelhantes a outras do período. Independente do mercado ou pessoalidade, escolhas definem a trajetória individual e coletiva da banda e integrantes, marcando e demonstrando que não somente de ascensões viverem os artistas e, apesar das projeções globais, certos lançamentos e tentativas nem sempre são bem recebidas. Como lembra Bourdieu (2006), uma trajetória é sempre permeada por percursos acidentados, por negativas e por falhas constitutivas de indivíduos que não são excepcionais por superá-las, mas humanos por vivenciar tais experiências.

Parte dos problemas enfrentados no lançamento de *Eyes of Innocence* podem ser percebidos com a promoção do primeiro *single,* o único a aparecer em alguma posição de destaque em paradas musicais. Naquele momento, as apostas iniciais da *Miami Sound Machine* se concentraram em *Dr. Beat,* faixa já conhecida por parte do público*,* em especial pelo fato de sua composição ter um perfil comercial como atentado pela crítica do *The Miami Herald.* Ao longo das semanas após o lançamento do álbum, o foco foi a promoção do *single*

[265] É importante ressaltar que este foi um contexto geral e mais amplo. Segundo Gonzalez (2022), a Latin Music viveria tal processo de forma mais específica e intensa apenas na década de 1990, momento o qual converge com o lançamento de álbuns mais voltados aos usos do passado e as identificações nacionais em Gloria Estefan, como será problematizado na CAPÍTULOII.

no mercado global, sendo que os esforços de todos os envolvidos visavam o sucesso no *mainstream*. Todavia, quando os primeiros números começaram a chegar, as expectativas com a nova fase da banda passaram a ser apenas projeções. A canção acabou registrada nas principais listas de reprodução e vendas de discos em poucos países, quase todos com passagens breves.

Gráficos e Tabelas 2 - Desempenho de Dr. Beat como single globalmente

País	Semanas na listagem	Posição mais alta alcançada
Grã-Bretanha	07	06
Holanda	08	06
Alemanha Ocidental	14	07
Austrália	03	11
França	13	23
África do Sul	09	11

Elaboração: Igor Lemos Moreira
Fonte: *Billboard.*

Apesar de se manterem estáveis em algumas regiões por um período considerável, como na África do Sul e Alemanha Ocidental, os números de *Dr. Beat* estavam longe de um *hit*, pois não foram registrados no mesmo período. Por exemplo, a faixa lançada em 1984 na Europa, foi disponibilizada no sul da África apenas no ano seguinte. Além disso, nos Estados Unidos houve apenas uma rápida entrada na *Dance/Disco Top 80,* durante poucas semanas[266]. Em Miami, a canção não conseguiu reunir grande apoio das rádios, ao menos de acordo com a *Billboard.* Uma rara exceção foi a rádio *I-95 (WINZ-FM)* que reproduziu recorrentemente *Dr. Beat* a ponto de ser uma das canções mais tocadas, porém isso ocorreu meses antes do lançamento do álbum[267].

Alguns fatores explicam a baixa comercial de *Dr. Beat*[268]. A já mencionada saturação do mercado e o perfil semelhante a outras faixas do período foi um fator decisivo, assim como o fato da canção já ter integrado um álbum anterior. Acompanhado a isso, a banda tinha uma grande base latina no país, mas não possuía apelo no *mainstream* da música *pop* nacional ou globalmente. Um fator de impacto foi inspiração na *Disco Music,* não somente nas batidas e *groove*, mas no uso de elementos sonoros experimentais do cotidiano que permitiam compor uma faixa "urbana e *pop*", como no uso da sirene de ambulância ao fundo. A narrativa simples, visando um formato sem grandes elaborações cujo único objetivo era exaltar o

[266] *Billboard.* 29 de setembro de 1984, p. 38.
[267] *Billboard.* 21 de abril de 1984, p. 21.
[268] É importante ressaltar que tal afirmativa não significa necessariamente que a faixa foi reprovada pelo público.

próprio som da canção, criava um distanciamento do público com a capacidade de identificação entre sujeito-tema.

> Doctor, I've got this feelin' deep inside of me // Deep inside of me // I just can't control my feet when I hear the beat // When I hear the beat // Hey doctor, could you give me somethin' to ease the pain? // 'Cause if you don't help me soon gonna lose my brain // Gonna go insane
> I just don't know, don't know // How I'm gonna deal with you // Doc, doc, doc, doc, doctor beat // I just don't know, don't know // Won't you help me, doctor beat? // Doc, doc, doc, doc, doctor beat // Won't you help me, doctor beat?
> Say, say, say, doctor // I got this fever that I can't control // That I can't control // Music makes me move my body // Makes me move my soul // Makes me move my soul // Doc, you better give me somethin' // 'Cause I'm burnin' up // Yes, I'm burnin' up // Doc, you've got to find a cure // Or we're gonna die // Yes, we're gonna die[269]

Dr. Beat tinha uma estrutura baseada em sete estrofes, sendo muitas destas a repetição do refrão. Como destaca Tatit (2014), por vezes, o formato *pop* com finalidade comercial toma seu refrão como aspecto central, construindo a narrativa no seu entorno de modo a servir como reforço narrativo. Tal entendimento possibilita compreender que uma faixa não precisa possuir uma mensagem aprofundada ou uma história a ser narrada de forma intrigante e/ou envolvente. *Dr. Beat* era um desses casos*,* canção cujo a narrativa falava sobre as implicações da música no corpo quando ela desperta desejos de dançar. No entanto, a mensagem não se restringia apenas a essa camada de sentido (NAPOLITANO, 2015).

Em um primeiro movimento é possível entender que a canção falava dela mesma, ou seja, os efeitos sonoros que provocaria, abordagem recorrente em composições da banda e presente em *singles* posteriores. Apesar dessa primeira leitura/escuta, a faixa também fazia alusão a *Dance Music*, naquele contexto, consolidada como o ritmo das pistas de dança (JONES; KANTONEEN, 1999). Inclusive, o tema da relação entre o gênero musical e as performances dançantes era recorrente em composições, a exemplo de *Night Fever (1977)* e *Disco Inferno (1976).* A ideia de compor uma faixa baseada na valorização da música *Disco* era compreensível, assim como o formato/sonoridade adotados, e certamente esse foi o aspecto decisivo para a canção não impactasse como esperado o mercado.

Na década de 1980, a *Disco Music* viveu uma de suas maiores crises, com a emergência de um saturamento seguido de alta rejeição pelos ouvintes de rádios e/ou espectadores televisivos (HERNANDEZ, 2010; SANNEH, 2023). A rejeição do gênero (mas não da *Dance Music*)*,* que se expandiu em todo o país e globalmente, fez com que *Dr. Beat* quando lançada desagradasse parte do público ouvinte. Esse cenário já era conhecido pelas indústrias e a *Miami Sound Machine*, o que poderia ter impedido o lançamento do *single*.

[269] MIAMI SOUND MACHINE. *Dr. Beat*. In: _____. *Eyes of Innocence*. US: *Epic*, 1984, 01 vinil, faixa 01.

Porém, apesar disso, a banda decidiu seguir esse caminho, possivelmente por entender que essa seria uma transição mais segura dentro do que vinham produzindo pelas comunidades latinas estadunidenses serem um dos públicos que mais se identificavam com a *Disco*.

Segundo Hernandez (2010, p. 61), a cena disco era "atraente para latinos e latinas heterossexuais que se encontravam em um contexto social em que os casais intrincados dançavam e se vestiam eram a norma", o que se repete também como cenas LGBT's da cidade e aos espaços étnicos e/ou racializados pois "*disco scene*" era caracteristicamente multirracial". É provável que a banda (em especial Emilio Estefan) e a gravadora tenham pensado que lançar uma canção com perfil *Disco* seria uma transição bem aceita no processo *crossover,* tendo em vista que apesar da nova sonoridade o grupo conseguiria manter um ritmo recorrente nos segmentos latinos.

Essa era uma estratégia, como destaca Abreu (2007), passível de ocorrer nas tentativas de *crossover,* mas não era tão recorrente quanto a mudança apenas do idioma ou do gênero musical. Apesar disso, tais estratégias nem sempre garantiam aos músicos latinos a manutenção do público já reunido em seu favor ou mesmo a atração de novos públicos. Em todos os sentidos, o projeto *crossover* era um risco, onde os horizontes de expectativas (KOSELLECK, 2006) projetados eram baseados em experiências passadas pessoais e históricas, mas sempre incertas, voláteis e imprevisíveis. Apesar da lógica existente por trás da escolha do *single,* o saturamento do mercado com a *Disco Music* já estava estabelecido, inclusive entre os mercados latinos, o que certamente desfavoreceu *Dr. Beat.*

Como tática promocional, a gravadora produziu um videoclipe. Em 29 de setembro de 1984, a seção de notas latinas da *Billboard* noticiou que "Miami Sound Machine fez um vídeo de sua música de sucesso 'Dr. Beat' será distribuído na Europa e nos EUA este mês. O single chegou às paradas pop na Inglaterra, Holanda e Alemanha…"[270]. A proposta da nota aproximava-se de um formato de comunicado (com tom de relações públicas). Esse viés era perceptível pelo emprego da ideia de "*hit*" em países nos quais a canção, pelos dados estatísticos levantados, não foi necessariamente um "sucesso" e não vinha tendo grandes desempenhos nos Estados Unidos ou na Europa. Segundo Barbosa (2010), o texto jornalístico, por vezes, é pautada no reforço das mensagens recebidas nas editorias de revistas/jornais, acarretando invés de uma reelaboração narrativa a adaptação/registro de informação sem o tratamento adequado, ferindo a ideia de "noticiabilidade" em prol da comunicação informacional.

[270] *Billboard,* 29 de setembro de 1984, p. 51.

Quando lançado, o videoclipe de *Dr. Beat* não teve uma quantidade significativa de reproduções recorrentes a ponto de entrar para as listas da *Billboard* de videoclipes mais reproduzidos na televisão[271]. Sabe-se que houve uma circulação e que tal circulação não foi tão frequente quanto outras da banda, todavia a ideia do impacto ampliado não se encontra registrada nas fontes consultadas. Tal impedimento demonstra um fato importante sobre o funcionamento das indústrias fonográficas e culturais, para além da instabilidade e imprevisibilidade já mencionadas: a sua predisposição relacional. A relação estabelecida com o público (NEGUS, 1996), é fundamental para qualquer segmento das indústrias da cultura de modo a estabelecer um sistema que influencia a todos, mesmo que de maneiras distintas. Neste sentido, por mais que ocorra uma divulgação massiva de um *single*, não necessariamente ele se tornará um *hit* porque o status depende dos ouvintes. De modo semelhante, por vezes uma canção que não recebe muita atenção da gravadora e/ou da mídia torna-se um grande sucesso pelo impacto no público ouvinte.

No século XXI, esse processo se complexificou com as mídias digitais, onde o próprio artista e as plataformas tornaram mais ágeis, voláteis e interativos permitiam que experimentações com diversas faixas ocorram de forma mais acelerada (MOREIRA, 2019). Esse não era o caso dos anos 1980 em que, por mais que o artista e/ou alguns segmentos se envolvessem na divulgação, ainda existiam limites estabelecidos difíceis de serem rompidos a não ser pela convergência de múltiplos fatores. No entanto, no caso de *Dr. Beat,* houve uma dificuldade múltipla da canção: falta de investimento da gravadora, assim como de apelo público; dificuldades de romper o mercado; adaptações que levaram a prejudicar o suposto diferencial da banda. O videoclipe, naquele momento, poderia ser uma ocasião para repensar e modificar o cenário, mas seu impacto não foi o esperado, possivelmente, pois invés da ressignificação da canção, reforçou a mensagem presente na letra.

Como destaca Soares (2004), o lançamento de um videoclipe é uma ocasião possível revisitar o fonograma de forma a modificar (ou não) o sentido da narrativa. Em *Dr. Beat*, ao invés de reformular a temática da canção de forma a possibilitar novas significações, foi pensada como uma continuidade da narrativa, servindo muito mais como uma adaptação. O videoclipe se passa nos entornos de um prédio da *Bacardí Imports,* um dos principais edíficios empresariais na memória coletiva da comunidade exilada do condado de *Miami-Dade.* O local, projetado pelo cubano exilado Enrique Gutierrez, era uma das construções

[271] No período, a *Billboard* não identificou nenhuma inserção do videoclipe nas principais programações dos maiores canais televisivos dedicados a música nos EUA, porém a sua não colocação nas listagens não significa necessariamente a sua não inclusão.

marcantes da modernização de Miami, possibilitada pela chegada dos exilados após a Revolução (GRENIER; MOEBUS, 2015), visão reforçada pela valorização dos produtos comercializados pela Bacardi. Um dos motivos, além da simbologia do espaço, para escolha do espaço, seria que Emilio Estefan e Enrique Kiki Garcia trabalharam no local quando jovens e a empresa, ter sido uma das principais contratantes da banda no início da carreira[272].

A história, sem muitas reviravoltas, se baseava em Gloria Estefan estar infectada por uma doença, chamada *Beat*, que a obrigaria a dançar sem parar. Ao longo das primeiras cenas, a cantora aparecia no topo do edifício, dançando na beirada do prédio enquanto se apoiava nas barreiras de proteção, simulando o período de "cair e morrer" a qualquer instante. Imediatamente, reúne-se uma equipe de emergência, junto a uma plateia ansiosa por acompanhar a possível queda da Gloria, liderada pelo baterista Enrique "kiki" Garcia interpretando o papel de médico, chamado *Dr. Beat,* o qual seria convocado a curá-la. Salva da beirada do prédio, a cantora era levada ao hospital amarrada a uma maca que tentava lhe obrigar a parar de dançar, o que impedia qualquer exame de "*Dr. Beat*".

No hospital, Gloria Estefan era submetida a uma cirurgia para remover uma caixa de som amarrada a um cordão que estava dentro dela, remetendo a ideia de uma cesariana onde no lugar da criança nasceria o aparelho reproduzindo a canção. Ao longo das cenas, apesar de a cantora ter sido internada por uma "doença", todos no seu entorno começavam a simular passos de dança. Além disso, a própria indumentária de Enrique "Kiki" Garcia, central para a construção do personagem interpretado, remetia muito mais a um "cientista maluco" ou médico fantasiado de palhaço, reforçando uma ideia central de todo o videoclipe: as "loucuras" possibilitadas pelo "som" produzido pela banda. O jogo de sentidos (RICOEUR, 1994) era ainda mais complexo de se perceber, pois, a "brincadeira" com o "som/beat" e o aparelho, era uma alusão ao próprio nome da banda *Miami Sound Machine* que, em muitos países da Europa circulava oficialmente pela primeira vez.

O videoclipe não auxiliou a aumentar as colocações nas paradas estadunidenses da *Billboard*, sendo que as raras aparições antecedem ao seu lançamento. Em contrapartida, o videoclipe ajudou na divulgação de *Dr. Beat* e do *Eyes of Innocence* em outros países, tendo em vista que as entradas nas listagens em regiões como Alemanha Ocidental e Holanda ocorreram após o seu lançamento. Todavia, o *single,* assim como os demais do mesmo disco não surtiram os efeitos esperados. As canções de trabalho subsequentes, como *Prisoner of*

[272] LEVITHAN, Aida [sem idade conhecida]: *depoimento* [nov. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 22 de novembro de 2021.

Love e *I Need a Man,* também não agradaram a ponto de entrar nas paradas musicais, levando a banda a um cenário delicado com a gravadora. Era preciso repensar as estratégias de divulgação, enviando o grupo para países nos quais a canção teve impacto, com a Holanda. Em paralelo era necessário retomar o perfil da banda que foi considerada, em 1984, pela *Billboard* como uma das principais vozes do *Miami Sound.*

2.2. Um ritmo contagiante: o lançamento de Conga e a tentativa do crossover

Eyes of Innocence foi o primeiro projeto voltado ao mercado global da *Miami Sound Machine*. O disco circulou em países que a banda nunca havia lançado produções, como Reino Unido, Alemanha, França, Austrália, Arábia Saudita, Japão e Indonésia, mas mesmo assim não chegou a alcançar grandes patamares comerciais. As tensões que envolveram a gravadora e o grupo nesse contexto foram perpassadas por disputas de narrativa e representação. Porém, mesmo ao longo da nova circulação, com um disco que buscava ressaltar muito mais o elemento "*pop*" da banda, a identificação cubana e latina com relação a *Miami Sound Machine* permanecia atrelada a sua imagem. Adentrar em um processo de aumento de visibilidade global, desta forma, significou ao grupo se inserir em novos mercados para além do continente americano em que a questão latina já parecia estar relativamente resolvida.

Dentro desse novo processo, as relações entre o local e o global se intensificam e complexificaram através de um choque com o "outro", que ocorre nos momentos de contato entre diferentes identidades. Como destaca Conrad (2016), a movimentação em um mundo global que se transforma constantemente resulta na criação de novas trajetórias, identidades e representações locais que adentram neste espaço conectado. Tais processos são paralelos e interconectados, indicando que quanto mais algo se globalizada, mais dimensões locais e regionais costumam aparecer e possíveis de serem percebidas. No entanto, tais reconfigurações entre diferentes escalas não ocorrem de forma igualitária e não significam necessariamente o retorno de um grupo contextos "menores".

O que ocorreu com a *Miami Sound Machine* foi que, mesmo passando a se construir como uma banda global, os elementos latinos e identitários foram suavizados, em especial as questões cubanas, em um momento no qual se difundia globalmente a *World Music*. Mas quando a banda, ao circular, começou a se confrontar com demandas por canções ligadas ao movimento *Miami Sound*, muito mais que as faixas mais *"pop"*, foi preciso retomar a relação com a América Latina a partir de um olhar que mirava os processos de mundialização da

cultura (DIAS, 2008), ou seja, olhava-se para as trajetórias e relações nacionais a partir de uma visão voltada ao exterior. A construção dessa visão resultou em um processo de constante tensão e de formulação de novas elaborações hibridas que articulam diferentes narrativas, histórias e sensibilidades em suas concepções (GRUZINSKI, 2001).

É através de processos como os atravessadores da trajetória de Gloria Estefan que as demandas pelo regional e o local crescem em meio as relações com o global, criando um processo em que o local se articula ao global, e "o global fundiu-se no local com base em ajustamentos" (GRUZINSKI, 2014). A relação estabelecida no jogo de escalas é fruto das experiências, de entendimentos e perspectivas daqueles que a estabelecem, ou seja, pensar como articular o global e o local depende necessariamente dos projetos envolvidos pelo articulador (GRUZINSKI, 2001). No caso de latino-americanos, segundo García Canclini (2015), estas operações articulam uma relação temporal ao mobilizar o moderno e o "antigo", ou os diferentes elementos entendidos como contemporâneos e "tradicionais". Tais processos "não costumam ser igualitários, mas é evidente que o poder e a construção do acontecimento são resultado de um tecido complexo e descentralizado de tradições reformuladas e intercâmbios modernos, de múltiplos agentes que se combinam" (CANCLINI, 2015. p. 262).

Em meio a uma breve turnê promocional na Inglaterra e Holanda da *Miami Sound Machine,* em 1985, enquanto tentavam aproveitar do impacto de *Dr. Beat* na região, essa dimensão se adensou pela primeira vez, levando a banda a perceber o "problema" em torno do plano *crossover*. Após ter ocupado algumas posições de destaque na Holanda[273] com *Dr. Beat* em 1984, e o número #1 entre as mais tocadas em clubes na Inglaterra[274], a banda passou a realizar apresentações no país, na tentativa de consolidar seu *crossover*. Apesar do repertório extenso, possibilitado pelos discos lançados até aquele momento, a *setlist* incluía canções de outros artistas quando havia a necessidade de incluir canções que pudessem ser identificadas como "tradicionalmente cubanas", indicando que em algumas regiões, as produções da época do *Miami Sound* talvez não fossem reconhecidas como tão "latinas" quanto o público gostaria. Além disso, a lista reduzida de grandes sucessos levava a banda, segundo Cobo (2021), a repetir os *singles* com maior apelo popular, como *I Need A Man* e *Dr. Beat.*

Em entrevista para a *Billboard* anos depois[275], Emilio Estefan recordou que parte de seus shows na Europa no período incluíam congas, "*sons*" e salsas de outros artistas em razão do grupo não ter uma produção autoral extensa nestes gêneros. Quando foram realizar a turnê

[273] *Billboard*, 24 de agosto de 1984.
[274] *Billboard*, 26 de setembro de 1998.
[275] *Billboard*, 26 de setembro de 1998.

na Holanda, o músico confidenciou a Gloria Estefan que a banda precisava executar mais produções urbanas cubanas enquanto estivessem lá, pois aquilo era o que eles "eram" independente da possibilidade de rejeição. Segundo Gloria[276], em um determinado show eles concluíram o *setlist* e foram surpresos pela plateia demandando mais canções. Para sanar o desejo do público, Emilio propôs um *medley* de congas cubanas, a maioria de domínio público, independente de serem em espanhol. Mesmo alertado pela vocalista sobre o fato de muitos dos presentes não entenderem o espanhol, o líder da banda seguiu em diante com a ideia, afirmando que a língua do canto não importava, mas sim sua sonoridade[277].

Após a performance, Gloria Estefan refletiu sobre o uso de congas tradicionais cubanas nos shows da banda. Segundo a cantora,

> Eu estava no beco esperando nossa carona para nos levar de volta ao hotel e conversando com nosso baterista, Kiki García. Eu disse: "Sabe de uma coisa? Precisamos escrever uma música que fale sobre o que é esse ritmo. Fale sobre uma conga, mas escreva em inglês. E podemos fazer a mesma fusão que fizemos com 'Dr. Beat." Mas "Dr. Beat' é mais como um tipo de sensação 6/8. Devemos misturar a batida dançante 2/4, talvez colocar uma linha de baixo funk ou R&B e jogar os legítimos ritmos cubanos de uma conga por baixo. acho que funcionaria perfeitamente![278]

A fala de Gloria Estefan, editada e publicada por Leila Cobo anos após o lançamento da canção, estava articulada a dois jogos de temporalidades simultâneas, uma que fornecia indícios e relatos sobre o fato ocorrido (a ideia de composição), e outra a tentativa de rememorar esse processo, o que demanda uma reelaboração da história que de sentido aos fatos do passado no presente (SELIGMANN-SILVA, 2012). Se por um lado, o depoimento reforçava o processo criativo, fornecendo informações sobre os bastidores da canção e narrando a construção artística do fonograma com detalhes composicionais, por outro ela indica uma tentativa de reafirmar uma certa memória "oficial" sobre aquele ocorrido[279].

A composição começou no dia seguinte ao show, em um voo da Holanda para a Inglaterra, quando Gloria Estefan e Enrique 'Kiki' García sentaram-se lado a lado. No trajeto, o percussionista formulou a frase inicial da canção "*Come on, shake your body, baby, do the*

---

[276] ESTEFAN, Gloria [64 anos]: *depoimento* [dez. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 07 de dezembro de 2021.
[277] ESTEFAN, Gloria. Conga. COBO, Leia. *Decoding "Despacito*: An Oral History of Latin Music. Nova York: Vintage, 2021.
[278] ESTEFAN, Gloria. Conga. COBO, Leia. *Decoding "Despacito*: An Oral History of Latin Music. Nova York: Vintage, 2021.
[279] Esse elemento se reafirmava, pois, essa é a única fala do livro de Cobo no qual se relata o surgimento da ideia de compor conga, sendo em seguida relatados os detalhes da composição. A ideia de Gloria Estefan, sendo depoimento anterior, teria surgido pelo entendimento que "*se quisermos ter sucesso, temos que ter nosso som; não podemos estar a imitar ninguém*" (*Billboard*, 26 de setembro de 1998 p. 74).

conga" usando o seu assento como um instrumento de percussão improvisado[280]. Enquanto realizavam shows na Europa, "Kiki" García, seguiu trabalhando na canção junto a elaboração do refrão, que contou, por insistência de Gloria Estefan, com inspirações harmônicas das *Harmony Sisters*. Em seguida, foi a vez da vocalista assumir a construção da letra, alterando elementos da escrita do baterista e construindo o restante da narrativa. Concluída a primeira versão, que se tornaria *Conga,* a banda retornou a Miami e entraram em estúdio.

Após a gravação da demo, coube a Emilio Estefan, como líder da *Miami Sound Machine,* apresentar a composição para a *Sony Music.* Primeiramente a banda convocou uma reunião com a equipe de Miami[281], momento em que a gravadora se demonstrou bastante resistente em lançar outro *single* em inglês, assim como produzir outro álbum no idioma, pois não havia orçamento separado para isso. Gloria Estefan, ao rememorar esse momento de tensão, comentou que a banda possuía um orçamento de vinte e cinco mil dólares e, segundo a gravadora, esse valor não seria suficiente para produzir o disco[282]. Foi preciso, segundo a artista, que ela e o esposo se comprometessem em complementar com quarenta mil dólares de sua poupança pessoal para serem autorizados a trabalhar nas faixas e no *single*.

Mesmo após concluir a gravação da versão oficial de *Conga*, e uma demo do futuro álbum, Emilio Estefan e Gloria Estefan precisaram ir a uma reunião em Nova York para defender o lançamento da canção como *single* seguinte a *Dr. Beat*[283]. Na reunião com a *Sony Music/Epic*, a banda se responsabilizou por qualquer efeito do lançamento na carreira e assumiu o encargo das estratégias de divulgação. Uma figura central no processo foi Jeffrey Shane, da coordenação de produção doméstica da gravadora, responsabilizado por difundir a faixa em rádios em todo o país, o que não foi inicialmente uma operação fácil, segundo o empresário[284]. Apesar da resistência da gravadora, *Conga*, lançada em julho de 1985, se tornou um *hit* ao estrear, em 07 de setembro, no quarto lugar das canções mais veiculadas em clubes e baladas estadunidenses, segundo a *Billboard*[285]*,* sendo que essa foi apenas a primeira de muitas outras listagens nas quais o *single* apareceu pelas semanas seguintes.

---

[280] GARCÍA, Enrique Kiki. Conga. COBO, Leia. *Decoding "Despacito*: An Oral History of Latin Music. Nova York: Vintage, 2021.
[281] ESTEFAN, Gloria [64 anos]: *depoimento* [dez. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 07 de dezembro de 2021.
[282] ESTEFAN, Gloria. Conga. COBO, Leia. *Decoding "Despacito:* An Oral History of Latin Music. Nova York: Vintage, 2021.
[283] *Billboard*, 26 de setembro de 1998 p. 75.
[284] SHANE, Jeffrey. Conga. COBO, Leia. *Decoding "Despacito*: An Oral History of Latin Music. Nova York: Vintage, 2021.
[285] *Billboard*, 07 de setembro de 1985.

Em linhas gerais, *Conga* é uma canção *Latin pop* que mescla elementos eletrônicos a percussão afro-cubana através do uso das congas em seu instrumental. Com poucas estrofes para além do refrão, a faixa foi pensada como uma canção *pop* que pudesse circular em diferentes ambientes com perfil dançante dentro do característico do grupo[286]. Pensada para atender a uma demanda, *Conga* foi composta como um *single*, ou seja, uma faixa que identificasse a *Miami Sound Machine* para ser comercializada (VICENTE, 2014), em um contexto no qual a vendagens de *singles* se consolidava pelos usos de recursos audiovisuais.

O tema era a própria inspiração: as congas cubanas. O instrumental e a narrativa são partes da composição que tematiza a *Conga*, jogando com a polifonia de significados que envolvem o termo. Neste sentido, antes de adentrar na análise da canção em sua estrutura, processo e narrativa, é importante pensar do que se trata esse gênero musical e qual sua ligação com a identidade cubana tendo em vista que o grupo optou por esse estilo e não outros como o *son* ou o mambo. Apesar de tematizar e ser também uma *conga,* misturada a uma visão *pop* comercial estadunidense sobre esse gênero*,* a faixa aborda a multiplicidade de sentidos do termo que define também um instrumento de percussão, usado na base sonora das composições, e uma dança que ocorre no momento de execução da música.

Conga é uma palavra polissêmica que compreende a articulação entre corpo, performance, sonoridade e materialidade. Para dançar uma conga (dança), é preciso que se execute uma conga (música), que usa o conga (tambor) na sua base sonora. Desta forma, as congas cubanas são baseadas na ideia de um fazer musical em interconexão com corpos e instrumentos sonoros que articulam o ouvir aos ritmos, gestos, performances e cotidianos de "grupos que têm no corpo força decisiva para mediar mensagens e contornar dispositivos de poderes orientados a desenlaces de seus viveres" (ANTONACCI, 2013, p. 249). Como destaca Alejo Carpentier (2018) e Raul A. Fernandez (2006), os ritmos afro-cubanos são parte dos processos de transculturação que ocorreram em Cuba ao longo do período colonial e que se estenderam até os dias atuais[287].

---

[286] GLORIA Estefans hit 'Conga' is geboren in Utrecht! - Rtl Late Night. Youtube: Rlt Talkshow, 2017. (3 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WCWL4Xp4Uow. Acesso em: 24 mar. 2021.

[287] Segundo Alejo Carpentier a presença África em Cuba modificou as relações sociais e a cultura da ilha sendo preciso, em sua visão, compreender que o país é fruto da hibridização de diferentes identificações que misturam práticas culturais europeias, africanas e indígenas. Apesar disso, Carpentier defende que a visão e o tratamento destinado as populações africanas sempre foi um problema na ilha, pois, no período colonial, escravizados eram vistos como objetos e não possuíam direitos políticos e sociais fundamentais para lhes conferir o status de cidadãos. A questão da escravidão, que instalou um racismo estrutural em Cuba, se estendeu aos conflitos que envolveram o processo e independência, sendo que a permanência ou abolição do sistema escravista em Cuba figurou como um dos grandes obstáculos de unificação dos movimentos independentistas no século XIX (GOTT, 2006). Mesmo após a independência e abolição da escravidão em Cuba a presença negra continuou

Apesar dessa observação é importante compreender que as culturas afro-cubanas foram vista, por vezes, como questão social a ser regularizada por instrumentos locais, como a proibição, no século XIX, da *Santería*. Mesmo com a implementação da República, práticas culturais negras, por vezes, não foram bem aceitas pela sociedade e o governo cubano, sendo que o processo de inclusão de gêneros musicais como *conga*, *danzón*, *rumba*[288], *son*, *nengón* e *changüí* foram complexos e longos. A inclusão destas práticas artísticas como parte do universo das identidade cubanas ocorreu ao longo do século XX, em especial através dos estudos de Fernando Ortiz que passou a destacar a presença africana no país. Mesmo após sua rejeição pela realidade local, tais expressões seguiram ocorrendo, os espaços urbanos e rurais de Cuba. Em especial, a música afro-cubana passou a integrar as memórias da diáspora negra, mesmo entre aqueles e aquelas que não tiveram contato direto com escravizados[289].

Para Ortiz (2018), em seus trabalhos sobre a *conga,* o termo teria relação com práticas similares em circulação em África, apesar de concordar com a associação entre *conga* e africanos originários do reino do *congo*. Nessa perspectiva, o termo remete etimologicamente a uma série de palavras correntes no Congo como *Ma-ma-Kongo*, que significa canção, e *Kunga,* um ritual africano para a um mensageiro por seus intermediários. Na língua Bantu, *Kunga,* definiria uma música cerimonial, e *Nkónga* faria alusão a um conjunto de danças.

---

sendo vista enquanto um "problema social", sendo que inicialmente optou-se por suprimir tais referências dos traços identitários de Cuba e, posteriormente, com a escolha intencional de quais elementos poderiam ser reforçados e quais não seriam destacados na constituição da identidade nacional cubana. Tais debates, o silenciamento oficial das culturas africanas e o racismo estrutural atravessaram também o período revolucionário, sendo identificado como um dos grandes desafios não superados pela Revolução. Sobre esse debate, recomenda-se a leitura de: FERNANDEZ, Raul A. *From afro-cuban to Latin Jazz*. California: University of California Press, 2006.; OTERO, Solimar. *Afro-cuban diásporas in the Atlantic World*. Rochester: University of Rochester Press, 2013. LOVEJOY, Henry B. *Pietro* – Yorùbá Kingship in Colonial Cuba during the Age of Revolutions. Chapell Hill: University of North Carolina Press, 2019. GURIDY, Frank Andre. *Forging diaspora*:. Chapell Hill: University of North Carolina Press, 2010. FINCH, Aisha K. *Rethinking Slave Rebellion in Cuba*. Chapell Hill: University of North Carolina Press, 2015.

[288] Apesar das aproximações e similaridades, Conga e Rumba são dois gêneros musicais distintos corriqueiramente confundidos, em especial pela semelhança entre os instrumentos de percussão utilizados, todavia. Como destaca Sublette (2007, p. 266), é preciso compreender que "The tambores de rumba, played sitting down, were not the same as the congas played in the street at Cuban carnivals. Those drums—much lighter and supported by a strap from the drummer's shoulder as the parade pranced down the street—come from the eastern side of the island and descend from the Afro-Haitian bocú. At some point the two similar instruments became represented by the new construction, the fundamental Cuban percussion instrument known around the world, the heartbeat of the modern rhythmic orchestra: the tumbadora, or conga drum."

[289] Mesmo não sendo possível remontar a uma suposta origem das congas cubanas, é possível localizar registros documentais que apontam para a sua existência desde ao menos o século XIX em Cuba. Segundo Brea e Millet (2001), ao longo do período colonial diversas sonoridades passaram a circular em Cuba através da chegada de africanos levados ao trabalho forçado nas plantações de cana de açúcar. Enquanto escravizados desenvolveram práticas culturais e sociais na ilha, espanhóis e senhores de escravizados começaram um processo de significação de tais produções que, por vezes eram proibidas e em outros contextos autorizadas. Segundo os autores, em meio a tais significações se tornou corrente na fala cotidiana identificar práticas africanas não determinadas apenas como "congos" tendo em vista a associação destas expressões com o reino do congo, origem de parte dos escravizados.

Apesar da multiplicidade de origens possíveis, Ortiz afirma em seu *Glossario de afronegrismos* (1924, p. 1924) que conga, no século XX, definiria um gênero musical afro-cubano pautado no uso da percussão e da melodia.

O aspecto central das congas cubanas, para o antropólogo, era a presença do instrumento de percussão denominado "conga". Composto inicialmente por dois tambores que poderiam ser acompanhados de *jiamagas* ou *ekón doble,* é comum que atualmente o conga seja acompanhado de um terceiro tambor, o *quinto.* A popularização do instrumento começou no século XIX, mas foi apenas no século XX que alcançou grande dispersão, em especial através das orquestras que no contexto de formulação dos gêneros considerados "nacionais" para a elaboração da identidade cubana passaram a utilizar das *congas* em suas composições. Segundo Cairo (2011), esse processo se estabeleceu na formulação das práticas pré-revolucionárias, em um período de retomada de referenciais negros na ilha, mas também de expansão da música urbana e dos espaços de sociabilidade[290].

Segundo Abreu (2015), a *conga* foi um dos gêneros incorporados na *Latin Music* no mercado fonográfico estadunidense, assim como a *rumba* e o *mambo*, dado, em parte, aos trânsitos de artistas caribenhos no país. Nesse processo, foi criada uma base de conhecimento comum sobre o que seria uma *conga* nas indústrias fonográficas, assim como uma demanda por um ritmo afro-cubano em diversas localidades. Essa influencia esteve presenta nos pedidos para que a *Miami Sound Machine* executasse *congas* em suas performances ao vivo, e levou o grupo a compor uma canção autoral que pudesse ser identificada como uma *conga,* mas também falar sobre a sonoridade.

Conga inicia pelo refrão, assim como outros *singles pop* que circulavam no período. Introduzida por breves notas em instrumentos de sopro, a voz de Gloria Estefan abre a canção com as seguintes palavras: "*Come on, shake your body, baby, do the conga // I know you can't control yourself any longer // Come on, shake your body, baby, do the conga // I know you can't control yourself any longer*"[291]. O ritmo acelerado da intérprete, ditando a velocidade que a canção irá seguir, serviu como alerta e apresentação da canção, uma forma de aviso que

---

[290] A busca das congas e outros instrumentos de percussão na canção afro-cubana ocorreu, especialmente, pela relação estabelecida pelo compasso e a sensação de pulsação gerada por tais sonoridades que, em diálogo com o corpo passaram a se popularizar através das danças no país (CARPENTIER, 2018). Muitas destas práticas, segundo Sublette (2007), seguiram nas memórias, incorporando parte das identificações nacionais em Cuba e tornando-se elementos das narrativas de construção da cubanidade em meio ao exílio. Ao longo do século XX, as congas e outros gêneros afro-cubanos também foram incorporadas aos projetos artísticos e performances executadas por artistas globalmente, passando a constituir parte de um imaginário sobre as sonoridades cubanas.

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

antecipava a mensagem. Do ponto de vista musicológico, o refrão confere a identidade da canção, pois ele não apenas trata do elemento central da narrativa elaborada, mas é o principal elemento de estruturação da canção ao ser repetido, significando o reforço da mensagem e o encontro de sua identidade narrativa (TATIT, 2011). Elaborado sempre a partir da ideia de permanência, daquilo que fica da canção, o refrão é uma das principais faces *mnemônicas* da canção que, por vezes, é lembrada pelo ouvinte apenas por conta de sua existência.

Segundo Tatit (2011), o refrão é o momento em que o ouvinte sente que se encontra com a canção pois é a síntese da mensagem. Certas canções, segundo o autor, compreendem o papel do refrão de forma potencializá-lo, e quando isso ocorre ele próprio se torna "uma canção condensada. [...] Saímos do refrão e ficamos esperando voltar, porque ela é concentra" (TATIT, 2011, p. 39). No caso de *Conga,* a mensagem da narrativa é apresentada ao ouvinte através do refrão, de forma a poder ser isolado nele mesmo[292]. Ao iniciar a canção pelo refrão, a letra assinada por Gloria Estefan antecipava a intenção, apontando para a mensagem central: a conga cubana. Pela composição, a conga no refrão é especialmente o ritmo, mas é pensada também como performance pois a voz da intérprete incentiva ouvintes a "fazerem" a conga, a dança característica, mas também o movimento de se reunir em fila e dançar pelo salão.

A primeira apresentação do refrão, logo de início, serve como introdução e cria uma ansiedade pela antecipação de um ritmo que somente depois se apresenta. Desta forma, o refrão era um convite para o próprio instrumento de percussão, que instalaria sob o fonograma o ritmo sendo uma forma de controle da representação do que seria a conga. Em seguida, ocorre a sua retomada, com uma mudança na segunda e terceira linha que diziam "*Come on, shake your body baby, do the conga // I know you can't control yourself any longer // Feel the rhythm of the music getting stronger // Don't you fight it 'til you tried it, do that conga beat.*"[293]. A mudança na letra da canção fazia menção ao processo de inserção do instrumento e do ritmo na canção ao mencionar o crescimento no andamento possibilitado pela entrada da percussão. Tal elemento, relacionado a influência da diáspora africana nas práticas musicais

[292] A intenção de usar o refrão na abertura da canção não se limitava apenas a apresentação do cerne da narrativa. A análise de canções na área de história exige que o/a historiador(a) atente para diferentes elementos que compõem a forma-canção (NAPOLITANO, 2015; GARCÍA, 2021). Apesar de não possuir necessariamente formação teórica e/ou musical, mesmo de em alguns casos ocorrer, o(a) pesquisador(a) da área de história que tome a música como sua fonte principal de pesquisa precisa se atentar a multiplicidade de elementos. Ao observar apenas a letra isolada certamente essa seria a impressão geral da faixa, porém, ao inserir letra, na interpretação e melodia percebe-se que esse recurso serviu como forma de antecipação para o que viria em seguir. Logo em seguida ao canto rápido de Gloria Estefan na abertura da canção, se ouve um solo de teclado eletrônico que é seguido, finalmente, pela entrada das congas cubanas que se articulam ao instrumento, quase em substituição ao que poderia ser a bateria se está não entrasse logo em seguida.

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

cubanas, buscava reforçar o vínculo da batida com a ideia de crescimento musical, partindo de uma associação, segundo Moore (1997) da percussão como aumento da sensação de vibração que levaria a uma intensificação da performance.

Neste processo, a letra funcionou como um roteiro da narrativa sobre o ritmo afro-cubano, dimensão manifestada posteriormente em Gloria Estefan em entrevistas[294]. Tal roteiro pode ser compreendido como a criação de uma estrutura de primeiro contato de uma cultura por um sujeito-outro, externo, que por mais banal ou cotidiano que possa soar "esconde uma instrumentalidade e transitividade: o roteiro transporta 'nós' [...] daqui para um 'lá' exótico; transfere o 'não nosso' para um sistema que afirmamos compreender; transforma encenações passadas [...] em resultados futuros" (TAYLOR, 2013, p. 92). Compreender a articulação entre instrumental e letra, neste caso, é fundamental para entender a transmissão de sentidos que evocam a canção, ou seja, sua dimensão performática, sendo este um aspecto importante das análises historiográficas (GARCIA, 2021). Ao estabelecer este roteiro ocorreu um "ato de transferência" (TAYLOR, 2013), que longe de ser passivo ou unilateral desenvolve-se pela articulação de manobras entre intérprete, público e suporte.

Mencionar que os ouvintes deveriam "sentir o ritmo ficar mais forte" destacava o potencial da percussão em mobilizar sensações, elemento que reforçaria a ideia de "algo diferenciado". A enunciação criava não apenas a antecipação, mas um controle da narrativa que, desde o ponto de partida, indicava uma pretensão acerca do tema do fonograma: a conga cubana seria algo exótico. Notada por Poey (2014) em sua análise de *Conga,* essa relação pode ser entendida como uma estratégia comercial, pois, desde os anos 1930, ritmos cubanos circulavam no mercado global como produções "exóticos", "diferentes" e "tropicas". Esse discurso, seria advindo de construções de um "outro", determinando quem seria a "norma" e quem seria o "diferente", conduzindo assim a uma ideia não da diferença como afastamento, mas como estranhamento e forma de despertar interesse (RICOEUR, 2011).

O exotismo foi fundamental para a canção operar dentro de lógicas do senso comum que eram, por um lado racializadas e, por outro, dialogavam com memórias coletivas e representações coletivas a respeito das congas como traço de uma suposta cubanidade. Como destaca Rancière (2018), a representação depende das formas de controle pelas quais alguma coisa será identificada enquanto aquilo que se representa. Em outras palavras, é preciso nomear e criar formas de antecipar a representação para que faça sentido. Ao anunciar a

[294] ESTEFAN, Gloria. Es uma concion que siempre identificaran com nosotros. In: GLORIA ESTEFAN. *I-Tunes Originals: Gloria Estefan.* US: Sony BMG Music Entertainment, 2007, 1 CD, 29 faixas.

conga, o instrumental trazia a sonoridade, para em seguida repetir o refrão acompanhado pela percussão. O canto que gerava uma expectativa, enaltecia o ritmo afro-cubano, criando mecanismos pelos quais pudesse ser reconhecido e ativando "a tematização, visto que a recorrência melódica facilmente se compatibiliza com a ideia de um sujeito em conjunção com objetos ou com outros sujeitos" (TATIT, 2016, p. 117).

A voz da intérprete se aproximava do ritmo da percussão, possibilitando o crescimento no andamento da canção para em seguida instalar um solo instrumental. Tal elemento, reforçava a importância de compreender a peça cancional como uma produção que engloba diferentes elementos na construção de sua narrativa, não podendo se limitar apenas aos aspectos letrísticos ou textuais (OLIVEIRA, 2002; NAPOLITANO, 2015). Segundo Gonzalez (2016), a canção é um processo que envolve diferentes elementos na articulação entre voz, melodia e harmonia, com destaque ao intérprete. Mesmo que tal processo seja complexo, em especial na área de história, é preciso buscarmos irmos além apenas do texto na análise cancional, procurando articular tais elementos que definem a própria forma-canção, mesmo que, conforme destaca Wisnik (2017) tal procedimento por vezes seja mais sensorial.

A análise de canções em seus múltiplos elementos busca dar conta de tais aspectos, pois, através destes, é possível perceber sua complexidade narrativa e a intencionalidade das palavras. Tal processo, parte de uma perspectiva de metodologia que, como apontou Villaça (2004, p. 32), considera a canção

> 'não enquanto um 'todo estrutural' – que nos remete ao conceito de obra orgânica', por exemplo – e sim um complexo conjunto composto pelos elementos musicais por excelência: harmonia, ritmo, melodia, arranjo, instrumentação e por uma série de outros elementos que compõem sua 'forma': a interpretação e os signos visuais que formam a 'imagem' do intérprete, a performance envolvida e os efeitos timbrísticos ou recursos sonoros utilizados pela gravação.

No processo de composição, "Kiki" Garcia e Gloria Estefan optaram por elaborar uma canção que mas o evocasse a *Conga*, mesclando a percussão com outros elementos próprios da *pop music*, especialmente da *Disco Music*. A aproximação com a percussão, herança de matriz africana presente nos gêneros criados a partir da diáspora negra, como destaca Gilroy (2001), foi inclusive reafirmada em outro momento na frase "*Everybody gather 'round now*", quando se vinculava a performance a prática de roda que marca diversos gêneros afro-cubanos (MOORE, 1997)[295]. Neste sentido, a presença do instrumento tinha um significado

[295] Segundo Lisandra Barbosa Pinheiro (2018), as práticas de cantar, dançar e reunir-se em roda são elementos centrais das culturas diaspóricas negras nas Américas como parte das heranças africanas que coexistem no tempo presente. Tais rodas, em especial aquelas ligadas as sonoridades, podem ser pensadas "como uma rede coletiva composta por corpos que se deslocam/movimentam, e que, portanto, são fluídos. Logo, a ancestralidade, que tem

maior na performance, pois como indica Taylor (2020, p. 19), a presença de elementos que retomam narrativas sobre o passado em processos criativos voltados a construir representações de identidades, exercem em um "poder reiterativo [que] aponta para suas demandas permanentes, o embaralhar constante entre passado, presente, e futuro configurados de forma diferente" a cada roteiro.

O uso do piano eletrônico, a duração comercial do fonograma, o ritmo acelerado, a letra curta favorecera a construção de um perfil mais popular-midiático (SANNEH, 2023), servindo como aproximação entre esse suposto elemento de cubanidade e as práticas contemporâneas, mas a diferenciava do perfil de baladas que era adotado no período (PARTY, 2008). Tais características, editadas e produzidas por Emilio Estefan e Rafael Vigil, que constituíram componentes facilitadores de sua circulação nos espaços musicais jovens, ajudando a gravadora a aceitar o lançamento. Mesmo em meio a certa liberdade criativa para construir uma canção que tematizava um gênero musical cubano, a banda operou sob uma lógica em que "o que o artista faz está condicionado pelo sistema de relações que estabelecem os agentes vinculados com a produção e difusão das obras, mais que pela estrutura global da sociedade" (CANCLINI, 2015, P. 36). Uma canção que não procurasse trabalhar com elementos *pop,* ou mais aproximados do *mainstream,* certamente enfrentaria problemas de circulação e, nas lógicas das indústrias fonográficas, seria automaticamente vista como pertencente a um nicho de mercado específico, limitando sua divulgação.

Outro aspecto foi a opção pela letra ser feita em inglês e não em espanhol. A questão do idioma das canções da *Miami Sound Machine,* como visto anteriormente, sempre foi um aspecto fluido e alternante em sua carreira. Todavia, desde o ingresso da banda no grande circuito das gravadoras, existia uma pressão para que o grupo produzisse músicas em espanhol, deixando os fonogramas em inglês em segundo plano. Esse processo, baseado em estratégias de mercado associadas ao que se esperava para a banda, começou a mudar em 1984, quando foi lançado *Eyes of Innocence,* álbum que ficou conhecido como produção *crossover* da *Miami Sound Machine.*

---

como suporte a memória inerente ao corpo negro, também é fluida. Essa movimentação que gera a energia e gera as noções de tempo que são singulares dentro dos dispositivos da roda" (PINHEIRO, 2018, p. 211). Para pinheiro, mesmo em práticas afro-diaspóricas não ligadas atualmente as religiosidades, a ideia de roda/círculo permanece como dimensão coletiva de articulação entre passado e presente e de formulação de uma espacialidade própria para execução das sonoridades e performances. Desta forma, como lembra Antonacci (2013) e Taylor (2013), a corporialidade e as práticas musicais servem como arquivos ancoradouros de memórias coletivas de gerações posteriores que conferem densidade as identificações e representações. Em Conga, esse elemento é retomado pela ideia de reunião, de celebração, que fazia menção justamente as rodas de congas cubanas existentes em Cuba que eram tais espaços em que, mesmo sob vigilância e controle colonial, as sonoridades e musicalidades ainda sim circulavam e eram executadas.

Em 1980, diversos artistas latinos sonhavam com a possibilidade de cruzar a barreira existente entre os ritmos latinos e o *mainstream* da *World Music*. Segundo Hernandez (2010) o principal entrave nas gravadoras era a autorização para composição em inglês, sendo a questão dos gêneros musicais um ponto não tão relevante. Cruzar essa barreira, ou seja, sair de um nicho de mercado para uma produção global só era possível, para gravadoras e músicos, se fosse produzido um álbum em inglês, criando assim a meta de artistas por produzirem discos *crossover*. No caso da *Miami Sound Machine,* ao contrário do que afirma Poey (2014) e Firmat (2012), o *crossover* não se iniciou com lançamento de *Conga,* pois o ponto de partida foi *Dr. Beat,* no ano anterior, e este processo só se concretizou no álbum *Primitive Love,* do qual *Conga* foi uma das faixas. Nesse caso, a canção foi muito mais a oficialização do processo *crossover* e não a sua proposição.

Porém, cabe retornar a questão dos motivos de lançar uma canção sobre um gênero afro-cubano em inglês. Para essa problemática é possível levantar duas influências. O primeiro deles é o fato, já mencionado, da *Miami Sound Machine* desejar se tornar uma banda global, rompendo com o nicho de mercado, e o ponto de nos anos 1980 a música considerada como *World Music* ser aquela produzida em inglês (DIAS, 2008). Desta forma, o idioma foi um mecanismo para adentrar em um mercado mais amplo (HERNANDEZ, 2010). É importante lembrar, neste caso, o papel do controle das gravadoras no processo de lançamento de álbuns e a necessidade de inserir uma produção dentro de parâmetros que poderiam fazer sucesso com maior facilidade.

O segundo aspecto, mais complexo, era a possibilidade de uma banda latina produzir uma canção em inglês que falava sobre um elemento da cultura cubana. Para Canclini (2015; 2008), nos anos 1980 essa operação possibilitava o trânsito entre diferentes localidades, mas também demonstrava os processos de hibridização da cultura que ocorriam. Muitas vezes, segundo autor, artistas latino-americanos precisavam se adequar a elementos estadunidenses e/ou europeus para possibilitar que suas produções circulassem em mais espaços, sendo que músicas e canções recorriam especialmente a língua como estratégia que facilitasse a penetração no mercado. Tal movimento, resultante em hibridismos musicais, integrava a construção de identificações por parte destes artistas que encaravam a língua não somente como característica nacional, mas como parte de um processo de se fazer ouvir.

Delia Poey (2014), ao analisar as composições de Gloria Estefan no período, reflete que a mobilização do inglês faria parte da reafirmação de uma identificação "latina" por artistas associados a *Latin Music*. Para Poey (2014, p. 86), "sem dúvida, a mudança para incluir músicas em inglês também reflete a experiência vivida dos jovens do Latin@ que são

predominantemente bilíngues e, para a segunda geração, dominam o inglês". Desta forma, se analisada como recurso de reforços das identificações, a escolha por composições em inglês, por parte de artistas latino-americanos radicados nos Estados Unidos, era um dos pilares constituidores da identificação "latina" destes sujeitos que, mesmo falando de temas relativos aos seus países de nascimento, recorriam a língua inglesa.

Esse processo, segundo Butler e Spivak (2018), pode ser considerado um mecanismo político viabilizador da ocupação no espaço público por parte de grupos, por vezes, fragmentados e/ou inseridos em um único nicho. Cantar sobre algo ligado à sua identificação em outro idioma era uma forma de afirmação e se fazer ouvir, pois a canção aumentava a visibilidade. Dentro desta chave analítica, o cantar sobre a *conga* cubana em inglês foi uma forma de transcender para além dos nichos de mercado e o idioma escolhido era um mecanismo de inserção global. Diferentemente do que ocorreu posteriormente na carreira de Gloria Estefan, compor *Conga* em inglês não foi baseada apenas na reafirmação identitária, mas sim na estratégia de como ampliar uma narrativa sobre um elemento cultural que seria estranho ao que existia no *mainstream* e que possibilitasse tal reafirmação. Cantar em inglês foi, neste sentido, uma decisão comercial e uma possibilidade de visibilidade.

Logo após a parte introdutória, a canção *Conga* seguia um caminho "esperado": apresentava uma estrofe curta que seguia convidando o ouvinte a participar daquele momento e definia o que era aquele suposto ritmo. Gloria Estefan, neste trecho, entoava

> Everybody gather 'round now // Let your body feel the heat // Don't you worry if you can't dance // Let the music move your feet // It's the rhythm of the island // Like the sugar cane so sweet // If you want to do the conga // You've got to listen to the beat[296]

A performance vocal de Gloria Estefan, que acompanhava a articulação da conga cubana com bateria, piano eletrônico e baixo, seguia um andamento ritmado sem grandes notas ou merismas. Tal interpretação, que aproximava o canto da fala, possibilitava a cantora estabelecer uma relação com o ouvinte de narrativa de uma história em diálogo. Essa característica oportunizou a Gloria tornar a interpretação da letra um modo de dizer que "calculava" doses certas de fala e música, de forma as duas dimensões existirem na entoação (TATIT, 2011). Através da palavra-cantada, a intérprete apresentava uma versão de exaltação da conga cubana, reforçando sua ligação com o país ao afirmar que "era o gênero da ilha" e comparando o gênero a doçura das canas de açúcar.

---

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

A menção a ilha e história das plantações de cana de açúcar é considerada por Delia Poey (2014) como uma tentativa de expandir a representação da conga cubana para o restante do caribe e construir uma visão exótica acerca do gênero. Certamente, o aspecto exótico integrou a canção, tendo em vista que desde sua apresentação existe o anúncio das congas como algo diferente e contagiante, ou seja, exótico. A ideia de representar a conga foi pautada no estranhamento, na elaboração de um outro. Tal intencionalidade repercute na representação de Cuba que é mencionada como "a ilha", denotando certo conhecimento, mas também uma dimensão tropical.

Mesmo que "ilha" pudesse fazer referência a qualquer espaço geográfico do Caribe, como defende Poey (2014), é importante situar *Conga* como parte de uma produção mais extensa de Gloria Estefan e sua banda que estariam pautadas na relação com Cuba desde a década de 1970. Essa percepção, assim como a suposta origem das congas e sua vinculação a identificação nacional, pressupõe que mesmo que o exotismo pudesse fazer referência a distintos países caribenhos, era o país que estava sendo mencionado. A vinculação é complexificada, pois a linha seguinte da canção menciona a questão das plantações de cana de açúcar para criar um vínculo entre o ritmo, a ilha e a história do país.

Tal menção provocava a visibilidade da identificação com Cuba por meio de um processo corrente abaixo da superfície, quase invisível em meio as narrativas apesar de se fazer presente (RANCIÈRE, 2014): a vinculação das congas cubanas a temporalidade e ao pertencimento tempo. Pertencimento este que retomava aos séculos XVIII e XIX, momento de suposta emergência das práticas afro-cubanas diaspóricas que dariam origem as congas, mas também ao presente da ilha que no período de circulação da canção ainda se pautava majoritariamente nos plantios de cana de açúcar como base econômica. Desta forma, através da mobilização narrativa de um indício é possível que o sujeito em contato com o texto (e neste caso o som) rememore outros discursos que constituem a própria narrativa, sendo que tais elementos integram a noção de roteiro para Diana Taylor (2013).

Cuba, na canção, é representada como a terra de origem do ritmo afro-cubano. Sem desenvolver muito para além da relação cuba-açúcar, a letra de Gloria Estefan rapidamente retomada a relação entre o país e a percussão, afirmando que os sons da ilha eram contagiantes e distintos, diferenciando-se de outras sonoridades. Possivelmente este é o principal elo existente entre a forma como a música projetava Cuba e o exotismo "vendido" pela intérprete em sua performance: a diferença. A constante menção a percussão seria a estratégia adotada para tal narrativa, sendo a responsável pela diferenciação na produção. Por este motivo, houve a comparação com o que a *Conga* geraria com o sentimento de desejo, na

segunda estrofe da canção após o refrão, retomando a relação de exotismo existente, mas caracterizando principalmente um marco dessa diferenciação.

Na estrofe mencionada, Gloria Estefan entoava: "*Feel the fire of desire, as you dance the night away // Cause tonight were gonna party, 'til we see the break of day // Better get yourself together and hold on to what you've got // Once the music hits your system, there's no way your gonna stop*"[297]. Novamente se estabelecia uma relação entre o gênero musical, especialmente sua sonoridade, aos seus efeitos corporais e subjetivos. Porém, é preciso atentarmos para o que ocorre na intepretação e nos instrumentais que reafirmam esse processo. Neste momento da canção, percebe-se um padrão ao longo de toda a sua formulação: o canto de cada estrofe e/ou refrão é seguido por um breve solo em torno de 20 a 30 segundos de instrumentais onde as congas cubanas coexistem com o piano eletrônico e a bateria, além de outros instrumentos de corda como o baixo. Essa estratégia reafirma a hipótese já mencionada do canto de Gloria Estefan, muitas vezes próximo da fala, servir como um convite constante e uma apresentação acerca da conga cubana.

O trecho mencionado é seguido por uma nova repetição do refrão, executado três vezes em andamento crescente, com o fonograma encerrando na uma última repetição da frase final sem a base instrumental. Em linhas gerais, *Conga* foi uma canção que apresentava de forma ampla e comercial as congas cubanas com um gênero musical exótico e diferente. Sua narrativa articulou instrumental e letra de forma a ser indispensável a análise articulada de ambas para seu entendimento. Esse trabalho foi resultado tanto da atuação de Enrique Garcia enquanto compositor, como de Gloria Estefan como letrista, sendo uma das primeiras vezes em que a artista elaborou uma canção *pop* amplamente difundida[298]. Sua letra de estrutura simples, mas bastante representativa da intencionalidade da canção, articulada a uma sonora articuladora da percussão afro-cubana a uma base *pop* possibilitaram que, após o lançamento, a canção fosse inserida nas principais paradas musicais da *Billboard,* desde listagens de clubes até segmentadas em nichos como *Black Music.*

Do ponto de vista narrativo e musical, os sentidos atribuídos de *Conga* foram potencializados pelo videoclipe*,* lançado em agosto de 1985 e produzido por Emilio Estefan e Errol Falcon[299]. Videoclipes estavam se popularizando na década de 1980 e vinham se

---

[297] GLORIA ESTEFAN; MIAMI SOUND MACHINE (intérprete). Conga: _____. *Primitive Love.* US: Epic Records/Sony Music, 1986, 01 vinil, LADO A, Faixa 01 (04:14).
[298] Apesar da prática autoral já ser frequente nas canções da *Miami Sound Machine*, até então foram poucos os casos que composições com letras de Gloria Estefan receberam grande reconhecimento midiático.
[299] *Billboard*, 03 de agosto de 1985.

tornando um dos principais veículos de promoção de um *single* na indústria fonográfica. Os efeitos narrativos de um clipe sob a canção são diversos, como aponta Soares (2004), podendo contribuir para intensificar sua narrativa, alterá-la ou mesmo se desprendendo do tema original. Em todas as possibilidades, o videoclipe é um ato de ressignificação, através da visualidade, de um fonograma fixando a performance e não apenas a voz do intérprete em um constante presente – o momento de sua execução. O videoclipe de *conga,* dentro desta perspectiva, contribuiu para a intensificação da narrativa, apresentando desde o instrumento visualmente até os efeitos do suposto "exotismo".

O videoclipe de *Conga* iniciava com uma performance de piano em um clube fictício de classe alta em Miami, chamado Copacabana. Naquela noite, a performance era dedicada a um embaixador de nacionalidade indefinida. A apresentação de música erudita, que antecede *Conga,* é atravessada por uma cena de Gloria Estefan junto a sua banda, em uma mesa ao lado do embaixador, que confidencia aos colegas não acreditar em como aquilo era "tedioso". Apesar de não ser justificada a presença da *Miami Sound Machine*, é possível considerar que seria em razão da relevância local da banda, que inicialmente não foi convidada para uma performance, fato que muda quando o cerimonialista sobe ao palco, agradece ao pianista, cumprimenta o embaixador e convida a banda para se apresentar.

O convite surpreende Gloria Estefan, que afirma que a banda não caberia naquele espaço de classe alta pois "*this is not the right place for it*". Após pressão dos colegas, a cantora subia ao palco, despertando estranhamento do público e, em especial, do embaixador e sua esposa que, logo após um breve momento de silêncio, são surpreendidos pela entrada dos instrumentos de sopro. A resistência inicial de Gloria Estefan fornecia elementos interessantes para pensar sobre como a conga afro-cubana, assim como o movimento *Miami Sound*, era entendida como um algo alternativo, não se enquadrando em determinados padrões sociais. A cena, que denota uma forma de enquadramento social sobre os gêneros musicais, indica a ideia de distinção de espaços para circulação de determinados gêneros musicais que transitariam entre a alta cultura e a baixa cultura (CHARTIER, 1995), com o entendimento que a música *pop* e a *Latin Music* não poderia adentrar aos estratos mais altos.

O espaço cenográfico é fundamental para o entendimento do videoclipe, como lembra Thiago Soares (2004, p. 136), pois é composto "a partir de um significante real, pela edificação/escolha de locais onde se passarão as ações e como estes locais serão encenados". O ambiente no qual se desenvolve a trama do audiovisual é parte da narrativa, pois permite que visualmente a história ocorra e articule uma série de elementos que reafirmam o grau de verossimilhança da canção. Ao longo desse processo de análise, é fundamental "levar em

consideração que as configurações presentes no âmbito desse audiovisual são resultantes também de uma dinâmica que envolve o encontro entre elementos musicais e imagéticos" (JANNOTTI Jr.; SOARES, 2008, p. 93).

O ambiente do videoclipe ancora seu pertencimento em um espaço que o inscreve em uma temporalidade significada através das imagens. Tal ambiente visual, como lembra Chion (2008), é dependente do som que instala a sua significância, ou seja, confere sentido a narrativa. O espaço cênico do videoclipe é intimamente ligado a canção, não por dependência de significação da letra e/ou sonoridade, mas por sua observação depender do próprio som. A imagem é dependente da paisagem sonora[300] (SCHAFER, 2011) que, por vezes, cria uma visão prévia de identificação daquela sonoridade com um ambiente visual que passa a ser significado a partir da canção.

O cenário do videoclipe era perpassado por uma tensão na paisagem sonora inscrevendo, espacial e temporalmente, a canção em um ponto de intersecção entre espaços destinados classes sociais distintas. Neste caso, é interessante perceber que a paisagem sonora é fundamental para reforçar esse elemento pois interpretasse que o ambiente é apropria ou não para determinadas sonoridades e, por consequência, para determinados artistas. O clube, que remete aos espaços boêmios dos anos pré-revolucionários em Cuba, no qual a performance era apresentada possui uma estrutura relativamente elitizada, tendo um palco rodeado por mesas de jantar dispostas no térreo e mezanino. Parte-se do pressuposto que, apesar do palco, aquele seria um ambiente não dançante, mas de apreciação musical acompanhado de refeições em razão da disposição cenográfica. A ausência de adereços ou de jogos de luzes reforçavam a atmosfera de elitismo que procurava-se construir.

[300] Segundo R. Murray Schafer (2011; 2019), a paisagem sonora pode ser entendida como um conjunto de sonoridade que constroem, elaboram e dão sentido a um determinado ambiente, podendo tais sonoridades serem artificiais, naturais, humanas, abertas, fechadas, dialética, entre outras. De acordo com o autor, a paisagem sonora só pode ser entendida/percebida através da habilidade sensorial e do seu registro através de um suporte, pois, "a paisagem sonora de toda sociedade é condicionada pelos materiais predominantes em sua construção" (SCHAFER, 2019, p. 83). Desta forma, ela depende da significação, da identificação e do seu registro podendo ser manipulada, criada e/ou ressignificada pela ação humana. Em sua obra, *A afinação do Mundo,* Schafer destaca que a música pode integrar as paisagens sonoras, mas também possuírem em si mesmas tais paisagens pois o processo de composição depende do emaranhado de sons reunidos na harmonia. No caso de videoclipes, é possível considerarmos que a paisagem sonora é não somente fundamental (SOARES, 2004), mas é o elo principal entre imagem e som tendo em vista que envolve a canção e outras sonoridades do ambiente de forma a criar a ideia de ambiência, de cena, de verossimilhança. Em linhas gerais, o videoclipe dependendo da criação de uma paisagem sonora que lhe permita acontecer, que confira representação a canção que existe no oral e no sonora em um ambiente visual que simula o mundo físico. No caso de *Conga,* a paisagem sonora foi fundamental em tal operação, pois, através dela criou-se a ideia do ambiente festivo, da casa de espetáculos e, principalmente, procurou-se reafirmar a dimensão dançante e performática do fonograma.

Esse ambiente muda logo após a entrada da *Miami Sound Machine* no palco, em especial de Gloria Estefan centralizada em torno de um arco de luzes neons com palmeiras brilhando e em frente a um cenário também com luzes piscando que iluminavam duas congas. A banda, disposta atrás da cantora, foi distribuída de forma a deixar os instrumentos de percussão em destaque, com um lado Emilio Estefan tocando um conjunto de congas e do outro mais instrumentos de percussão sendo executados. Tal mudança serviu como elemento de tensão da narrativa, como ponto de virada que altera todo o restante do enredo (RICOEUR, 1994) demonstrando que a intencionalidade textual seria outra e não aquela inicialmente demonstrada. De certa forma, esse processo indica a diferença acerca do que era a sonoridade do grupo, conduzindo o espectador a entender aquela produção como algo alegre, moderno e diferente da performance anterior, que seria monótona, "antiquada" e comum (por isso inclusive a sensação de apatia por parte do público).

Figura 14 - Cena 01 do videoclipe de Conga



Fonte: youtube.

Na ocasião que a *Miami Sound Machine* toma o palco, logo quando o instrumental começa a soar, um grande grupo de pessoas passa a ocupar o local. Diferentemente do público que já estava no salão, vestidos com roupas de gala, os recém-chegados trajavam calças jeans, vestidos curtos, óculos escuros e outros adereços que remetiam a juventude dos anos 1980. O posicionamento do público na ocasião demonstrava a tensão gerada pela cena: os jovens, que invadiam o clube, se colocaram próximos ao palco, formando um semicírculo em resposta a frase "todos se reúnam agora". Nesse momento, a transformação se estendia a todo o espaço cênico do videoclipe que, invés de mudar complemente permanece com estruturas anteriores, associando a ideia presente na canção de efeitos progressivos de envolvimento gerados pelas congas.

No momento em que Gloria Estefan começava a cantar, ocorria a edição de uma sequência de câmeras de forma a reforçar a mensagem da canção. Os jogos de enquadramento de câmera alternam uma série de closes que alternam entre a cantora, centralizada na imagem e com foco em seu rosto, a reação do público e a demonstração das congas cubanas executadas por Emilio Estefan. A sequência, com foco nas congas quando estas ocupavam lugar de destaque, servia como apresentação e definição a respeito do que era o instrumento de percussão e, principalmente, qual era o som dele era emitido. A relação estabelecida entre fonograma e performance criava uma representação que dava "a ver o que não pertence ao visível, reforçando, atenuando ou dissimulando a expressão de uma ideia, fazendo experimentar a força ou a contenção de um sentimento" (RANCIÈRE, 2014, p. 21). O invisível, neste caso, a relação entre o instrumento e a sonoridade, assim como o modo de tocar, não apenas foi elaborado pelo videoclipe, mas era condutor da sua significação.

O jogo que estabeleceu a representação da conga, como instrumento e ritmo, pode ser interpretado, em razão da sua repetição constante, como um refrão do videoclipe. A ideia de refrão de um videoclipe, segundo Janotti Jr & Soares (2008) diferencia-se, mas não se contrapõem ao refrão cancional pois parte da mesma base: a recorrência *mnemônica* de símbolos de condensam a mensagem da narrativa e são o auge da identidade da canção. Por vezes, o refrão do clipe na *pop music,* dadas as suas configurações baseadas na repetição e no perfil coreográfico quando transpostas ao audiovisual, é o mesmo que o refrão da canção. Segundo os autores, o recurso pode ser definido como a ideia de aproximação do espectador com a cena sendo, em geral, "determinado por uma procura retórica da imagem em pertencer ao espectador, em estar em consonância com as satisfações desse espectador no âmbito da música pop" (JANOTTI Jr.; SOARES, 2008, p. 97).

O "refrão visual" em *Conga* era o refrão da canção. Enquanto ao ouvir a canção na voz de Gloria Estefan era preciso prestar atenção ao instrumental da composição, através da edição do audiovisual era possível visualizar o que era a conga cubana do qual a letra falava. Esse jogo, estabeleceu uma conexão entre Gloria e o instrumento, pois as alternâncias de câmera giravam entre a intérprete e o instrumento tocado por Emilio Estefan reforçando a mensagem "esse é o instrumento que estou falando." Ao longo de todo o videoclipe esse padrão se repete, criando uma narrativa ancorada na execução e apresentação do instrumento e sua sonoridade para justificar afinal do que se tratava o fonograma.

Neste momento do videoclipe, que seguia a narrativa concentrando-se na execução da música pela banda e na reação do público, é fundamental perceber o modo como Gloria Estefan foi visualmente construída enquanto vocalista e intérprete da canção. A corporalidade

e a indumentária de um artista em seu videoclipe integram a narrativa na qual se pauta toda a produção audiovisual, elaborando não somente uma *persona,* mas sendo um elemento da própria contação da história pela canção (SOARES, 2004). A maneira como a cantora foi visualmente construída e interfere diretamente na decodificação dos signos através pelo espectador da obra. Segundo Morin (1989), a produção da indumentária e do figurino em cena se estende para além da produção audiovisual. Existe um processo de articulação entre o que se faz presente na cena, o figuro da personagem, e a indumentária do artista, geralmente mantida em aparições públicas ao longo de alguns meses. Desta forma, a aparência do artista fixa uma fase de sua carreira, construindo elementos que permitam sua identificação junto a inserção temporal daquele visual dentro de uma linha temporal de sua trajetória.

Figura 15 - Cena 02 do videoclipe da canção Conga



Fonte: youtube.

Gloria Estefan utilizou apenas um figurino ao longo de quase toda a produção, com exceção do final da performance em que remove a peça de sobreposição. A indumentária consistia em um paletó com pedrarias e brilhantes por cima de um macacão, ambos em tons de azul, um sapato de salto alto e um lenço que amarrava seus cabelos ao mesmo tempo que os colocava para o lado. Apesar dos detalhes com brilhos e dos tons claros, o figurino lembrava bastante as roupas usadas pelas mulheres na plateia do próprio clube Copacabana. O estilo, inclusive, já tinha sido utilizado por outras cantoras de música *pop* em clipes do mesmo período, sendo que o conjunto de Gloria lembrava as roupas de Madonna em *Boderline* e *Like A Virgin* lançados em 1984, e da própria cantora em *Dr. Beat,* no ano anterior.

Os cabelos cacheados, simulando estarem despenteados, mas nitidamente exigiam um cuidadoso preparo, assim como a mistura de elementos de alta costura e roupas casuais construía uma imagem jovem e rebelde para a cantora. Segundo Kellner (2001), nos anos 1980 diversas cantoras, em especial Madonna, começaram a, através de sua indumentária,

subverter padrões de gênero estabelecidos na sociedade estadunidense ao, primeiramente, desconstruir o que seriam itens masculinos e femininos e, em segundo lugar, quebrar com a ideia de vestimentas homogêneas. A mistura de peças "sérias", como ternos e paletós, com calças jeans e camisetas de banda, roupas rasgadas e cabelos esvoaçados acompanhado de maquiagens impecáveis e a combinação de saias com tênis seriam alguns destes exemplos. O estilo, conhecido como *flash-trash,* se popularizou tanto pela sua incorporação na música *pop,* que se consolidava como um dos grandes gêneros do *mainstream,* como pela sua aceitação feminina no período. De acordo com Kellner (2001, p. 346), esse comportamento foi incorporado por diversas jovens pois apresentava "a possibilidade de produzir uma identidade própria, de afirmar a sua própria moda e de rejeitar os códigos da moda convencional.".

A indumentária de Gloria Estefan foi intencionalmente escolhida para repercutir um dos principais estilos de moda no contexto. Por vezes, vestimenta e ambiente podem se tornar elementos complementares da narrativa do videoclipe, constituindo não um "todo" coeso, mas uma conjugação de signos. Esse processo ocorre no videoclipe de *Conga* ao construir visualmente o figurino de Gloria Estefan como parte de um estilo que contestava padrões de vestuário dentro de um discurso juvenil de liberdade e rebeldia (KELLNER, 2001). A escolha por vestir a cantora com o estilo *flash-trash* era uma forma de inseri-la no movimento e reforçar o aspecto jovial, principal público que poderia se interessar pela canção e banda, invés de elaborar uma indumentária remetendo a signos "tradicionais" latinos ou cubanos.

Tal estratégia, demonstrava a porosidade e multiplicidade de facetas envolvidas na identificação latina globalmente, pois "o processo de sujeição envolve um script duplo, duplamente complicado – pois os sistemas regulatórios externos demandam formas de aquiescência diferentes, às vezes irreconciliáveis. A identidade é altamente performativa" (TAYLOR, 2013, p. 179). A escolha ecoava, por um lado, elementos trabalhados por Gloria Estefan, mas que seguiam um perfil determinado pela *Epic Records* desde a entrada da *Miami Sound Machine* para seu catálogo: apostar em um perfil jovem, cosmopolita e com potencial global que apostasse sempre nos elementos *pop* em primeiro lugar, como no mesmo contexto era entendido como parte dos projetos de representação de latinidade (TAYLOR, 2017).

O elemento que mais remetia a uma ideia de latinidade no videoclipe ficou restrito, para além da presença dos instrumentos e dos recursos usados no palco já citados, à presença de dançarinas de carnaval que aparecem nas últimas repetições do refrão. Em Cuba, as práticas carnavalescas remontam ao período colonial, sob influência das comunidades

diaspóricas negras na ilha[301]. Ao longo dos séculos XX e XXI, o carnaval cubano, uma das festividades mais conhecidas aquelas que ocorrem em Havana e Santiago de Cuba, passou por alterações e adaptações, mas conservou sua dimensão de celebração[302]. Um dos principais elementos presentes no carnaval cubano é a presença de grupos de congas ou o uso do instrumento associado a outros como o *quinto* e as *tumbadoras* (BREA; MILLET, 2001).

Figura 16 - Cena 03 do videoclipe de Conga



Fonte: youtube.

As congas fazem parte das festividades carnavalescas e ocupam as ruas dos espaços urbanos tornando-se, inclusive, um momento de tensão entre os diferentes estilos de tocar o ritmo pois as congas executadas em Santiago de Cuba teriam um tempo rítmico mais acelerado no compasso quatro por quatro se comparada as performances que ocorrem em Havana (LOPEZ, 2013). Ao longo de desfiles e rodas de carnaval em Cuba, é frequente a presença de mulheres que vestem adereços e roupas ornamentadas com penas em forma de

[301] A história do carnaval cubano remonta aos séculos XVI e XVII como uma festa popular ligada as origens de matriz africana e culturas diaspóricas que circulavam na ilha durante o período colonial. Segundo Moore (1997), parte das celebrações que vieram a originar o carnaval cubano começaram em festividades religiosas católicas na ilha, em especial nas celebrações de dias de reis, e estiveram pautadas especialmente nos instrumentos de percussão, na performance do corpo e na ocupação do espaço urbano. Entre os principais gêneros e instrumentos usados no carnaval cubano estava a Conga, como mencionada, assim como outros como o requinto, o quinto e a tumbadora. Sobre o carnaval cubano consultar: MOORE, Robin. *Nationalizing blackness*. Pitsburgh: University of Pitsburgh Press, 1997. OROVIO, Helio. *Cuban music from A to Z*. U.K: Tumi Music, 2004. LÓPEZ, Rafael Brea. Santiago de Cuba: Carnaval y guerras de independência (siglo XIX). Batey: *Revista Cubana de Antropología Sociocultural*. Vol. III. Número 3, 2013.

[302] De acordo com López (2013), o carnaval cubano é fruto dos processos de hibridização da sociedade em Cuba, sendo uma mistura de elementos negros, espanhóis e católicos, podendo ser definida como uma expressão popular e massiva que articula a cultura tradicional a elementos modernos transformando-se em um produto cultural de expressão de cubanidades. Nesta linha de pensamento, Moore (1997) defende que o carnaval cubano é um dos principais elementos que demonstra as articulações entre a cultura negra e europeia no país, sendo que diversos elementos que constroem a identidade nacional cubana se fazem presentes nas festividades carnavalescas.

pavão, sendo essa a indumentária escolhida para ser utilizada pelas dançarinas que aparecem nos momentos finais do videoclipe de *Conga.*

O elo estabelecido entre as dançarinas que descem dos fundos do palco e se colocavam ao longo de todo o ambiente não é muito explicitado pelo videoclipe. Sua presença para quem não conheceria a existência do carnaval cubano poderia ser apenas de dançarinas burlescas ou de vedetes. Para aqueles que conhecessem, todavia, o carnaval em Cuba, a presença funcionava como um reforço da cubanidade associada as congas, tornando-se um elemento fundamental para o jogo de representação. As dançarinas funcionaram como componentes de um roteiro que se desenvolvia através de corpos que mitificação e encenam traços das identificações (TAYLOR, 2013). Ao colocar as dançarinas em cena, a produção do videoclipe lembrava a dimensão festiva do gênero cubano, assim como reforçava, de certa forma, seu perfil sensual e principalmente exótico ao apresentar mulheres vestidas de forma burlesca. O local do qual saiam indica essa relação estabelecida, pois, no enquadramento da câmera, fica a impressão de que estão saindo do espaço existente entre as duas imagens do instrumento de percussão que são posicionadas aos fundos.

O momento que as dançarinas apareciam no palco coincidia com o instante no qual o embaixador e sua esposa começam a se envolver na performance. Os integrantes da mesa, que até o momento de aparecimento das bailarinas demonstravam-se indiferentes com a performance, com a chegada das mulheres passavam a se envolver junto a multidão até, por fim, estarem como que entregues ao ritmo da canção. O momento em que o embaixador e sua esposa se levantam e passam a dançar junto com a multidão atua como o ápice da narrativa do videoclipe, demonstrando que por mais que houvesse resistência era impossível escapar a sedução das congas cubanas. Possivelmente essa foi a intencionalidade ao colocar as dançarinas circulando a mesa e serem graças a elas que o personagem se envolve, aspecto que perpassa a erotização das mulheres presentes.

Através deste processo, é possível retomar as considerações de Manzor e Arrizon (1997) para as quais, ao longo do século XX as mulheres latinas foram ao mesmo tempo que ativas nas artes, representadas a partir de discursos de gênero que reverberavam discursos colonialistas e de dominância sobre a América Latina. As dançarinas que desceram do palco em direção a mesa do embaixador serviram como formas de representação de um desejo sobre o que poderia ser a imagem da América Latina, e em especial da Cuba, para o mundo exterior. Tal representação reforçava um imaginário de primitividade, na visão de Poey (2014), e/ou colonial, para Mignolo (2007), e/ou essencialista, conforme constata Taylor (2013), onde sons

e performances caribenhas, assim como seus sujeitos, eram exóticos e tropicais, sendo diferentes de uma suposta realidade "hegemônica"[303].

O videoclipe e canção estiveram articulados de maneira complementar, com a produção audiovisual potencializando os sentidos do texto/canção. Como lembra Rancière (2014, p. 45), as operações que relacionam texto e imagem mobilizam a lembrança de que existem "signos entre nós. Isso quer dizer que formas visíveis falam e que as palavras relançam mutuamente seus poderes de apresentação sensível e de significação". Através da operação, se elaborou uma visão sobre a prática cultural cubana que associasse a arte da produzida na ilha a uma ideia de alegria, juventude e exotismo que pudesse ser comercializada e que também integrasse um conjunto de imaginários globais sobre o que eram as produções artísticas cubanas, a partir de um olhar de uma banda exilada. Todavia, esse processo inseriu a operação em processos contemporâneos e globais, aproximando a canção e o videoclipe de um perfil mais *pop,* ou seja, que pudesse adentrar o *mainstream* sem assumir compromissos de fidelidade e/ou autenticidade para além do uso do instrumento.

Nesta elaboração, a construção da narrativa passou a ser significadas desde o lançamento do *single* até muito posteriormente a circulação do audiovisual em canais como a MTV e a VH1[304]. Ainda em agosto de 1985, o videoclipe e a canção eram citados por grandes veículos midiáticos, a exemplo da *Billboard* e do *The New York Times,* como as "expressões máximas" do que era a *Latin Pop Music*. Tais veículos divulgavam dados recorrentes sobre o desempenho de *Conga*, sendo que ao longo de 1985 e 1986 registravam que o *hit* da *Miami Sound Machine* vinha se destacando em meio aos *singles* da *Latin Music* dada a sua composição hibrida entre a música *pop* e a música latina[305].

A distribuição física de Conga contou com uma versão do *single* em vinil, intitulada *Conga (Dance Remix),* com duas ou três faixas dependendo da região de lançamento, podendo ser a canção original, a versão remix, feita por Pablo Flores, e o instrumental do fonograma editado para aproximadamente seis minutos. A capa do vinil apresentava o desenho de uma conga acompanhado do nome da banda e título do disco, enquanto sua contracapa contava com uma fotografia dos integrantes do grupo, com Gloria Estefan envolta

[303] Vale destacar, como já apontado anteriormente, que processos semelhantes ocorreram ao longo do século XX nas indústrias culturais e no continente americano, a exemplo das projeções internacionais de Carmen Miranda e Xavier Cugat ao longo das décadas de 1930 e 1940 (GONZÁLEZ, 2016).
[304] Um levantamento nas listagens dos principais videoclipes que circulavam na mídia televisiva presentes nas edições da Billboard entre 1985 e 1990 demonstra que, mesmo após o lançamento de outros *singles*, o videoclipe de *Conga* permanecia na memória coletiva da banda sendo, por vezes, retomado por canais de tempos em tempos, em alguns casos em paralelo a novos lançamentos e produções que também eram transmitidos.
[305] Miami Sound Machine Achieves a crossover dream. *The New York Times,* 16 de fevereiro de 1986.

de congas cubanas que eram tocadas pelos membros masculinos da banda. O vinil com o *remix* foi lançada visando a sua circulação do *single* em casas noturnas e discotecas, com circulação inicial nos Estados Unidos e posteriormente com diferentes versões distribuídas em países como Argentina, Canadá, Colômbia, Filipinas Espanha e Reino Unido. Por vezes, o lançamento do disco foi modificado dependendo da região, passando a incluir não somente as versões mencionadas, mas outras canções para serem divulgadas em conjunto, como *Dr. Beat* ou *Surrender Paradise*. Ao mapear registros da *Billboard* em 1985, e dados da plataforma *Discogs,* foi possível acompanhar o lançamento de versões do *single* em diferentes países.

Figura 17 - Mapa de distribuição de discos-singles de Conga (1985)



Fonte: Elaborado pelo autor a partir de dados da plataforma Discogs.

As localidades em vermelho indicam que ao longo de 1985 *Conga* passou a ser distribuída globalmente. Apesar disso, tal processo não configurou ainda a consolidação oficial do *crossover* da *Miami Sound Machine,* o que só veio a ocorrer com *Primitive Love* naquele mesmo ano. O interessante da localização geográfica de vendagens do disco é que permitem compreender partes da circulação da canção e consumo musical. Appadurai (2008), ao analisar a vida e circulação de bens de consumo, aventa para a importância de compreender a circularidade de objetos, produções artísticas, itens e ideias para a problematização de suas próprias trajetórias.

Como destaca o autor, tal operação parte da noção que "suas biografias não são assuntos de todo separados, pois é a história social das coisas que [...] constrói coercivamente a forma, os significados e a estrutura de trajetórias de curto prazo, mais específicas e particulares" (APPADURAI, 2008. p. 54). A proposta metodológica do autor, voltadas aos

bens materiais, pode ser aplicada aos estudos sobre canção em diálogo com trajetórias artísticas, pois permite compreender a circularidade de produções inscritas em suportes materiais, apesar de orais/sonoras: os fonogramas. Ao estudar canções é fundamental percebê-las não apenas como produções, mas também como elaborações voltadas a um mercado que circula e dialoga com o ambiente no qual se insere.

Tal escolha já aventada anteriormente nesta tese, mas sempre a partir do suporte mais "comum" da produção musical: os álbuns de gravação. Neste momento, gostaria de chamar a atenção para um outro caminho possível, ou possibilidade complementar, referente a análise da vida social da "canção" como um processo que, apesar de dialogar com um disco, ocorre de forma paralela e/ou separada quando é transformada em *single* promocional, integrando um circuito de comunicações e, por consequência, o sistema de musicalidades. Essa proposta parte da busca por identificar a trajetória da música nas indústrias fonográficas a partir das relações com o mercado, vendas e circularidade através de rastros deixados pelo consumo musical (GARCÍA, 2021). Essa possibilidade destaca que a trajetória da canção não se esgota no lançamento ou sua divulgação, mas que depende e pode ser percebida através de dados presentes em diferentes suportes midiáticos e/ou especializados que fornecem indícios sobre onde, quando e como tal produção foi escutada, comentada e/ou veiculada.

É importante atentar que apenas os dados relativos à circulação não bastam para uma análise das circulações e mediações, mesmo que exista uma ilusão de "precisão" na metodologia quantitativa. É importante "pensar que uma canção de sucesso não pode ser analisada apenas como resultado de requisitos industriais e estratégias mercadológicas (ainda que estes tenham um papel fundamental), mas também como fruto das demandas que advêm da trama cultural e dos modos de escuta dos ouvintes" (PEREIRA, 2016.p. 30). Todavia, em certas ocasiões, quando um *single* se torna um *hit,* ele alça o artista a um patamar de visibilidade e carreira, estes dados são indispensáveis. A análise da canção precisa, neste ponto, ser combinada com os processos que se desdobram após o lançamento, pois, a vida desta não se encerra com a disponibilização, mas avança para uma fase (GONZÁLEZ, 2016).

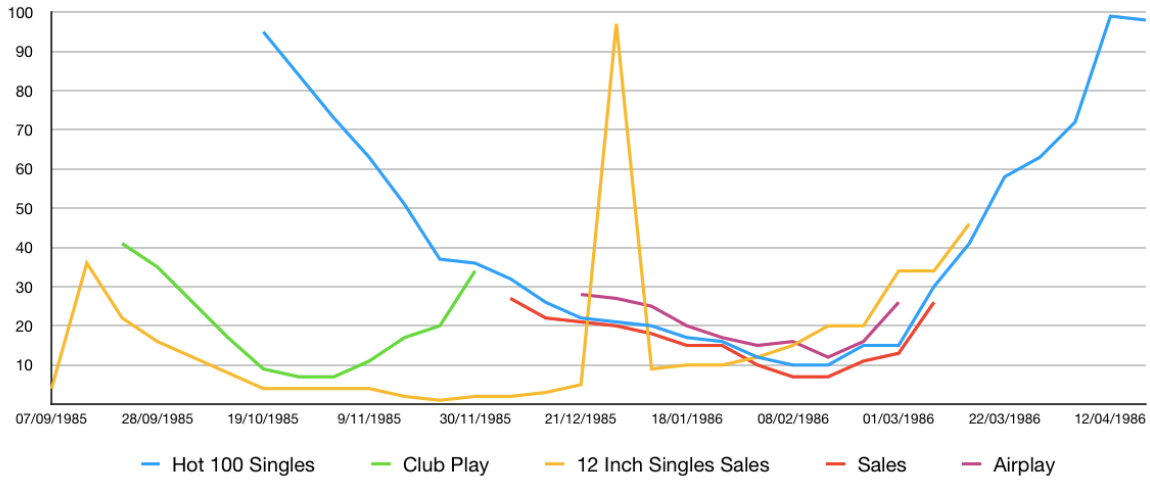
Entre setembro de 1985 e abril de 1986 a *Billboard* registrou semanalmente a circulação de *Conga* em algumas das principais paradas musicais[306]. As listagens eram elaboradas pela *Billboard Publications* a partir de articulações complexas de dados obtidos em agências especializadas, índices de vendagens, paradas musicais, consultas a clubes, entre

[306] Apesar de destacar que a canção estava em listagens de países como Canadá e Holanda, o foco era divulgar os processos correntes em solo estadunidense.

outros. Segmentadas em diferentes linhas de especialização, as paradas musicais da revista possuíam uma hierarquia própria, sendo a mais prestigiada a *Hot 100 Singles, status* mantido na atualidade. Entrar para a *Hot 100 Singles* era um feito singular em uma trajetória, porém ter mais de um *single* na listagem, como ocorreu com a *Miami Sound Machine* e *Conga*, demonstrava uma base consolidada na carreira e oficializava o grupo no *mainstream.*

A entrada de *Conga* nas paradas da *Billboard* ocorreu em setembro de 1985. Neste período, a canção já contava com o videoclipe, o que impactou na divulgação em rádios, casas noturnas e estabelecimentos comerciais.

Gráficos e Tabelas 3 - Desempenho do single Conga nas paradas da Billboard



Elaboração: Igor Lemos Moreira

O gráfico acima demonstra que a entrada de *Conga* nas paradas musicais começou pela seção *Hot Disco/Dance.* Criada em 1985, a listagem sistematizava dados de circulação e consumo das músicas que mais tocavam em clubes, discotecas ou com perfil "dançante" e/ou "disco". Tal seção foi um dos efeitos da popularização da *Disco*, assim como dos clubes de dança e discotecas nos anos 1980, em especial através do crescimento da produção de videoclipes e da *pop music* (SHAPIRO, 2005). Essa parada musical era dividida em duas listagens: 1. *Club Play*, que reunia dados das principais discotecas e casas noturnas do país; 2. *12 Inch Singles Sales*, baseada nas vendagens de discos em lojas nos EUA. A divulgação de *Conga* começou pela lida dos mais vendidos, o que demonstrava que existia já um

conhecimento prévio sobre a banda e/ou a canção que levava ouvintes até as lojas para adquirirem um disco que foi lançado separadamente com versões remixadas[307].

Conga estreou em 07 de setembro na quarta posição da subseção "*breakouts*", uma pré-lista voltada a "*títulos com potencial chart futuro, com base no relatório de vendas desta semana*"[308], data em que a versão comercial do single já circulava nos Estados Unidos e em países como Espanha, Reino Unido e Japão. A canção era uma das oito com potencial para entrar nos *charts*, junto com artistas como Phil Collins, *Rene & Angela* e Vikki Love. Foi apenas na edição seguinte que o *single* apareceu na listagem principal, ocupando o 36º lugar na *12-Inch Singles Sales*, semana em que a parada foi liderada por *Tears for Fear*, *Prince & The Revolution* e Aretha Franklin. Tal fato foi destacado na coluna *Dance Trax,* como digno de nota, pois *Conga,* e outras canções latinas, vinham adentrado a lista ao misturarem suas sonoridades, com o *hip-hop,* formando um novo estilo de música *pop,* com a diferença que o fonograma de Gloria Estefan teria um "*aproximando-se de uma direção mais açucarada*"[309].

Após a entrada nas paradas *Disco/Dance*, ocorreu um progressivo crescimento de visibilidade da canção. Logo após se tornar um dos *singles* mais vendidos, *Conga* entrou para a listagem das mais reproduzidas em discotecas e casas noturnas, indicando uma demanda e um favoritismo nestes espaços. Enquanto a faixa era mais reproduzida nestes espaços, a aquisição do disco com o *single* cresceu nos EUA, sendo que quando estreou na listagem *Club Play, Conga* era o 22º álbum mais vendido na *12-Inch Singles Sales*[310]. Tocar em tais espaços possibilitava mais visibilidade, aumentando o consumo musical e, por consequência a sua circulação (GARCIA, 2021).

Com o ganho de visibilidade na listagem *Hot Disco/Dance* não demorou para *Conga* entrar para a *Hot 100 Singles* da *Billboard,* a principal parada musical dos EUA para *singles.* Sua entrada ocorreu em 19 de outubro, e a canção alcançou o 95º lugar[311]. O crescimento progressivo da canção nas semanas seguintes foi acompanhado pela diversificação dos espaços de circulação, sendo que a faixa entrou oficialmente no grande circuito das rádios estadunidenses em novembro. Em 16 de novembro, *Conga* era executada em pelo menos vinte e uma grandes emissoras de rádio, com mais de uma reprodução diária. No mesmo mês,

---

[307] MIAMI SOUND MACHINE. *Conga (Dance Remix).* US: Sony Music/Epic Records, 1985, 01 vinil, 2 faixas.
[308] *Billboard*, 07 de setembro de 1985.
[309] *Billboard***,** 15 de setembro de 1985, p. 81.
[310] *Billboard***,** 21 de setembro de 1985.
[311] Na mesma data, ela ocupava posições elevadas na listagem voltada ao mercado da música *disco*, o que levanta a hipótese que tenha sido entendida pelo público e pelo mercado não somente como uma música *pop,* mas com um perfil voltado a performance e a dança, como sua letra demonstrava.

a faixa adentrou para o circuito de Nova York[312], cidade central para a difusão da música latina no restante do país, dado o perfil cosmopolita da mídia instalada na cidade e os trânsitos internacionais que ocorria ali (HERNANDEZ, 2010).

Em dezembro, as posições alcançadas pela canção foram comentadas pelo jornalista Michael Ellis em sua coluna dedicada ao *Hot 100.* Segundo o comentarista,

> Seguindo um padrão semelhante, mas ainda subindo, está "*Conga*" do Miami Sound Machine. A Epic Records teve uma luta difícil, mercado a mercado, para colocar o disco no rádio, mas agora é um sucesso em quase todos os lugares em que está sendo tocado. Em Los Angeles, KKHR-FM PD Ed Scarborough observou resultados instantâneos: "Ficou entre os 10 primeiros em menos de três semanas, número 1 em quatro semanas. Foi número 1 em pedidos e vendas across-the-board não se limitando ao público hispânico." O impulso nacional em "Conga" está rolando forte, mas subiu apenas uma posição na parada por causa do já mencionado congestionamento de registros com marcadores dos números 19-24. Então vamos entrar no Ano Novo e esperar que seja carregado de sucessos para todos."[313]

Pouco tempo após entrar na *Hot 100 Singles,* a canção passou a aparecer em outras duas listagens, intrinsecamente conectada: a *Sales* e a *Airplay*. Ambas eram mais detalhadas que a primeira, pois apresentavam dados segmentados focados em cada um dos seus nichos. A *Sales* permitia compreender que o disco-*single* de *Conga,* apesar de aparecer meses após seu lançamento oficial, foi um dos trinta discos mais vendidos no final de 1985 e nas primeiras semanas de 1986. Com o crescimento nas outras listagens, ocorreu o ganho de visibilidade da faixa em rádios a partir da virada do ano sendo que, segundo a revista em 11 de janeiro de 1986, *Conga* já era uma das canções mais tocadas nas rádios em todos os EUA, fazendo-se presente em ao menos 153 emissoras distribuídas pelo país[314].

Como destaca Fernandez (2018), a análise de dados a partir dos veículos e espaços de circulação da canção fornece informações indispensáveis para compreender a trajetória do fonograma como produto de mercado que depende, necessariamente, das relações sociais e do público. Sem público, mesmo que guiado/mediado pelas instituições privadas, uma produção cancional não consegue ter a difusão necessária para sua circularidade, sendo que tal abordagem possibilita compreender o "importante lugar que ocupam entre os setores de baixa renda, os avanços produzidos pela inovação que trazem soluções para suas vidas" (FERNÁNDEZ, 2018, p. 16). Tal andamento midiático e de mediação integra, desta forma, a própria trajetória da canção pois sua difusão impactou na visibilidade da *Miami Sound Machine*, de Gloria Estefan e da produção.

---

[312] *Billboard***,** 30 de novembro de 1985.
[313] *Billboard*, 28 de dezembro de 1985, p. 83.
[314] *Billboard*, 11 de janeiro de 1986.

Ao analisar o desempenho da canção nas paradas musicais é perceptível que *Conga* foi, de início, entendida pelo mercado e público como uma faixa voltada aos clubes e casas noturnas e só depois alcançou status de *hit,* com apoio popular para tocar em espaços públicos sendo que seu potencial de vendagem durou mais meses quando comparada a frequência na noite. Dada a popularização que ocorreu e pelo videoclipe, *Conga* passou para a considerada na "maior parada musical" da revista, onde dados se tornaram frequentes na listagem geral e/ou segmentadas, indicando a forma que a canção circulava nacionalmente. Tal dado indica que *Conga* continuou sendo entendida como um *single* da banda pois esse status atravessou toda a trajetória midiática da composição e sua circulação.

O impacto da canção no mercado fonográfico se estendeu a artistas e cantores integrantes das indústrias da cultura. Como lembra García Canclini (2015), as indústrias culturais se alimentam não somente da "novidade" e das "estruturas", mas dependem da reprodução (ou tentativa de reproduzir) de algo na moda e/ou em voga em determina contexto. Desta forma, é bastante comum que um gênero, ou uma música específica, bem-sucedido em determinado contexto passe a servir de modelo para o mercado fonográfico que perceba que ela esteja alcançando certos patamares de visibilidade (KELLNER, 2001). Em outras palavras, se um padrão está funcionando, do ponto de vista comercial e/ou estético, existe uma tendência a sua repetição ou cópia.

Ao longo da década de 1980, como citado anteriormente, a música latina despertava interesse geral da indústria fonográfica, em especial pela sua aproximação com a *pop music,* gênero que se popularizou como *Latin Music* (PARTY, 2008). Após o lançamento de *Conga* outros artistas procuraram repetir a mesma "fórmula", independente de se identificarem ou não como latinos. O caso mais polêmico e exemplar de tais "inspirações" foi a produção de *La Isla Bonita*, de Madonna, em 1986. A faixa, composta por Madonna, Patrick Leonard e Bruce Gaitsch, foi oferecida para Michael Jackson, que rejeitou a proposta levando a cantora a gravá-la para seu futuro disco, *True Blue.* Com uma letra genérica, característico da música *pop,* a canção falava sobre uma suposta ilha exótica e tropical no Caribe, com menções a diferentes elementos do imaginário sobre a América Latina.

Com menções ao samba brasileiro, ao catolicismo e falas em espanhol, a canção de Madonna foi criticada por parte das indústrias fonográficas em razão da mistura que fazia de elementos latinos, beirando não somente ao desconhecimento, mas aos estereótipos sobre o continente (O'BRIEN, 2018). Tais críticas foram amplificadas após o lançamento do videoclipe de *La Isla Bonita*, em 1986, quando as vestimentas Madonna e o ambiente do audiovisual remetiam a Espanha e não ao Caribe. Segundo O'Brien (2002), diversos artistas

da *Latin Music* criticaram Madonna, pois ela haveria se "aproveitado" da visibilidade de *Conga* e tentado ganhar apelo popular com uma produção que falasse de elementos de latinidade, com a diferença que não procurou, segundo tais músicos, respeitar a diversidade e pluralidade latino-americana. Segundo a pesquisadora, as críticas destinadas a Madonna foram focadas não em lançar *La Isla Bonita,* mas na narrativa exótica que foi veiculada, que soava muito mais a um oportunismo em razão de *Conga.*

Questionada sobre o caso em 1988, após a canção conquistar amplas audiência apesar das críticas, Gloria Estefan afirmou que apenas "anglo-americanos" teriam visto *La Isla Bonita* como uma faixa "latina". Segundo a cantora, "'Madonna está um pouco confusa sobre seu espanhol. Ela menciona uma ilha tropical ao sol - é Porto Rico, depois o samba - é o Brasil e depois o violão flamenco - é a Espanha. Há uma mistura de tudo na música. Mas ei, cada pedacinho ajuda.'" (ESTEFAN Apud O'BRIEN, 2002, p. 373). A crítica de Gloria, que repercutiu inclusive na *Billboard* por algumas edições enquanto *La Isla Bonita* crescia nas paradas musicais, apontava para os estereótipos da latinidade. Por diversas vezes, tais críticas foram mecanismos de distanciar as duas artistas e produções, inclusive pois falavam sobre sons de "ilhas tropicais", com a diferença que Gloria Estefan, por ser cubana e latina, afirmava certa autoridade a respeito do assunto. Inclusive, na entrevista, a artista destacava que não invocava ser a "detentora da verdade", mas certamente não pretendia assumir posturas ofensivas ao produzir canções sobre Cuba, pois, quando cantava a respeito de sua latinidade, falava de uma experiência subjetiva e não de uma totalidade.

O embate entre Gloria Estefan e Madonna não foi um conflito extenso entre as artistas que, apesar de não alimentarem uma amizade midiaticamente conhecida, se respeitavam dentro dos limites de seus respectivos nichos de mercado (O'BRIEN, 2018). Neste período era comum os conflitos serem alimentados por parte das indústrias e mídias que viam como benéficas às brigas entre artistas para ganho da visibilidade midiática, sendo muitas vezes esses conflitos forjados dentro das próprias gravadoras e produtoras (MACIEL, 2011). Independente de ter sido uma estratégia midiática ou não, as críticas destinadas por Gloria Estefan no caso de *La Isla Bonita* projetavam a visibilidade e reconhecimento que começava a ter não apenas nos EUA, mas globalmente. Tanto a discordância pública com Madonna, como o fato da considerada "rainha do pop" ter procurado lançar uma canção que fosse muito semelhante à produção de Gloria Estefan após a aprovação pública de *Conga,* levam a perceber que entre 1985 e 1986 ocorreu uma "virada" na carreira da artista. O crescimento de visibilidade foi acompanhado pela banda, mas era notável um progressivo protagonismo da artista reconhecida a partir desse momento como uma das grandes vozes da *Latin Pop Music*.

2.3. (re)configurações na carreira e a construção da líder da banda

O lançamento de *Conga* levou a *Miami Sound Machine* a consolidar seu projeto *crossover*. Em agosto de 1985, poucas semanas após o lançamento, o grupo já se antecipava e, para além de divulgar o *single*, promoveu seu novo álbum intitulado *Primitive Love*[315]. Com dez faixas, o disco foi composto quase que em sua totalidade em inglês, sendo a canção *Mucho Money* a única exceção, com a letra parcialmente em espanhol. O novo álbum foi o primeiro a contar com a participação do percursionista Rafael Padílla, que tinha colaborado anteriormente com a banda em algumas faixas, e agora assumia uma posição efetiva no grupo. Outras modificações importantes foram a entrada de Jim "Sport" Trompeter, substituindo Betty Wright no segundo teclado, e a entrada do músico venezuelano Ed Callé.

Primitive Love foi o primeiro álbum da banda a ter Gloria Estefan sozinha na capa. Usando um cabelo armado, remetendo a um formato *Black Power,* a fotografia visava demarcar o amadurecimento da cantora e do grupo, segundo Perez-Firmat (2012), diferenciando-se do perfil juvenil elaborado em produções anteriroes. Tendo em vista que a capa foi provavelmente elaborada após a composição do disco e o lançamento de *Conga,* é notável a importância da canção, levando ao investimento em uma imagem comercial centrada na artista. Todavia, como registra Firmat (2012), a influência do *single* foi parcial e não significou uma mudança brusca nesse projeto, tendo em vista o restante do disco se aproximar do perfil já estabelecido desde *Eyes Of Innocence*.

Figura 18 - Capa do álbum Primitive Love (1985)



Fonte: Acervo particular do autor.

[315] Miami Sound Machine. *Primitive Love*. US: Epic Records, 1985, 01 vinil, 10 faixas.

A ideia de cubanidade, expressa em *Conga,* desta forma não passou a guiar toda a divulgação da nova produção, mas se fez presente em algumas composições. Para além do *single*, as faixas com sonoridades latinas foram *Mucho Money* e *Movies*, ambas com participação de Juanito Marques na composição. Com perfil semelhante ao seu predecessor, *Primitive Love* tinha como característica a qualidade sonora e a presença de mais arranjos articuladores de sonoridades latinas com o *pop* e o *rock* estadunidense. Novamente as faixas se dividiam em dois perfis principais: músicas dançantes, voltadas ao segmento *pop,* e as baladas românticas.

O disco contou com um grupo ainda maior e diverso na composição, passando a não existirem mais tantas faixas assinadas por integrantes da banda, mas por produtores musicais contratados, com exceção de Gloria Estefan que assinou *Conga* e *Words Get in the Way.* Para a equipe de composição, foram convocados Joe Galdo e Lawrence Dermer, autores de aproximadamente sete das faixas integrantes do disco sendo eles os líderes da produção. Outros músicos, como Wesley B. Wright, Rafael Vigil e Juanito Marquez constavam em algumas das composições. O afastamento da banda indicava dois processos interconectados. Por um lado, após *Conga* o grupo viajou para diversos países como forma de divulgação. Por outro, após o desempenho do *single*, as mudanças realizadas visavam trazer novos profissionais para atuar na *Miami Sound Machine,* dentro de uma ideia de "melhorar a qualidade" da produção, pois a banda vinha alcançando espaços globais.

Figura 19 - Distribuição de lançamentos do álbum Primitive Love



Elaboração: Igor Lemos Moreira.

Alguns espaços de lançamento de *Primitive Love* foram locais que a banda já havia circulado como Estados Unidos, Brasil, Austrália e Japão. Todavia, a espacialização das zonas de lançamento demonstra que algumas regiões passaram a não receber tanta ênfase, a exemplo da Europa que teve versões "europeias" invés de discos "nacionalizados", enquanto outras receberam maior destaque, em especial a América Latina. Enquanto *Eyes of Innocence* havia sido distribuído oficialmente para poucos países no continente americano, como o Brasil, o novo disco aparece em catálogos da *CBS/Epic* em quase toda a América Sul, com menor entrada na América Central[316].

É provável que nesse momento a gravadora estivesse mais aberta a experimentar a circulação da banda em outros espaços, contribuindo para a consolidação do *crossover* da *Miami Sound Machine.* Como lembra Abreu (2007, p. 106), o fato de um grupo ou artista estabelecer um processo *crossover* emerge nas gravadoras, como forma de tentar romper as barreiras mercadológicas estabelecidas pelas próprias na ocasião de lançamento destas figuras, mas envolve "levantar questões importantes sobre questões de autenticidade cultural e identificação étnica". Esse processo envolve diversos setores e instâncias, podendo ser definido apenas a partir de padrões específicos como sonoros, visuais, musicais ou linguístico. Desta forma, não existe apenas um *crossover,* nem mesmo um caminho único, mas sim uma decisão mercadológica com implicações significativas.

Diferentemente de casos em que o artista compõe um álbum inteiro em novo idioma, o projeto para a *Miami Sound Machine* inicialmente não envolveu grandes modificações linguísticas ou sonoras. A ideia central foi se concentrar na divulgação do disco em países que ainda não conheciam a banda. Neste caso, o *crossover* tendia muito mais a distribuição que a uma modificação significativa da banda, apesar de essa ocorrer com a convocação de novos artistas para colaborar nas faixas e na eleição de Gloria Estefan para a capa do disco, como citado anteriormente.

Primitive Love era aguardado por setores da mídia estadunidense. Ainda em 1985, a *Billboard* publicou uma nota informando o encerramento dos trabalhos no *New River Studios*, com produção de Emilio Estefan, Eric Schilling na engenharia e Ted Stein e Teresa Verplanck, na assistência[317]. Apesar da ansiedade com o lançamento, a *Billboard* não foi elogiosa ao álbum quando lançado em agosto, sendo que nas listagens de recomendações o

[316] *Miami Sound Machine – Primitive Love*. sem data. Disponível em: https://www.discogs.com/Miami-Sound-Machine-Primitive-Love/master/61835. Acesso em: 19 set. 2021.
[317] *Billboard,* 23 de novembro de 1985, p. 32-33.

álbum foi indicado apenas no segmento *Black Music,* sem nenhuma justificativa aparente, com a observação: "A banda de discoteca Frothy continua a ter bons resultados em sua cidade natal e a ter alguma ação em locais de dança hardcore. Realmente é melhor quando enfatizam sotaques latinos; caso contrário, é sacarina."[318]. Ao menos para parte da crítica especializada, o disco aparentava ser repetitivo, perdendo força pela ausência da singularidade do grupo, que se dava pela sua dimensão "latina".

Em fevereiro do ano seguinte, Larry Birnbaum publicou uma crítica sobre *Primitive Love* no *The New York Times*, destacando o desempenho de *Dr. Beat* e a *Conga*, assim como sua relação com o filme "*Crossover Dreams*"[319], tematizado por um artista que se lançava na indústria fonográfica pelo segmento da salsa. Na crítica, o autor destacava a trajetória da *Miami Sound Machine*, uma carreira supostamente exemplar, mencionando que apesar de ter sido lançada dez anos antes da matéria, a banda continuaria a render "frutos", e, principalmente, o debate sobre o uso do inglês nas músicas do grupo, o que teria sido uma decisão do grupo (segundo o jornalista) visando sua inserção e consolidação no mercado latino, apesar de no álbum em questão existirem duas faixas em inglês, uma delas já antiga.

As opiniões com relação ao novo disco começaram a se popularizar na ocasião de lançamento do segundo *single*, *Bad Boy*[320]. Com uso de recursos eletrônicos, sintetizadores, teclados e bateria na base composicional, além de instrumentos de sopro, a faixa adotava um estilo *pop* de curta duração. Tematizada pela paixão por um "garoto mau", a canção tentava representar Gloria Estefan como uma garota seduzida por um homem que lhe provocava o desejo de quebrar regras. Como lembra Napolitano (2015), por vezes, as canções podem não ter sentidos diretamente políticos, ou mesmo usos, mas é possível mapear as múltiplas camadas de sentidos em qualquer fonograma, inclusive naqueles com finalidades comerciais. *Bad Boy* foi composta como uma faixa comercial, sem grandes pretensões políticas, mas retomava uma narrativa de idealização do amor romântico e da juventude dos anos 1980. Tal perspectiva, destacava a identificação "jovem" como forma de aproximar Gloria Estefan dos fãs, sendo que o *single* era destinado aos segmentos mais jovens que encontravam no *pop* e em artistas do segmento uma forma de expressão e entretenimento (VICENTE, 2014).

O anúncio do *single* ocorreu em março de 1986, sendo percebido como uma faixa diferente de *Conga,* estando mais próxima da música *pop* produzida naquele contexto e com

---

[318] *Billboard,* 31 de agosto de 1985. p. 82.
[319] *The New York Times,* 16 de fevereiro de 1986, p. 27H.
[320] MIAMI SOUND MACHINE (intérprete). *Bad Boy*. In: _____. Primitive Love. US: Audiofon, 1985, 1 Vinil, Side 01, Faixa 04 (3:53).

formato mais comercial segundo a *Billboard*[321]. Poucos dias após o anúncio, mais de 129 emissoras de médio e grande alcance nos EUA receberam a faixa para divulgação e passaram a circular o material em sua programação recorrente[322]. Ao longo de sua trajetória nos circuitos musicais, a canção alcançou altas posições nos *charts,* chegando ao 8° lugar no *Hot 100*[323] e na *Hot Adult Contemporary*[324]*,* em 10° na *Dance Club Songs* e em 3° na *Hot Dance Singles Sales.* A popularização foi tal que países como Holanda, Brasil, Áustria, Bélgica, França, Suíça, Irlanda, África do Sul, Canadá, assim como as regiões da Grã-Bretanha e Alemanha Ocidental, registraram altas posições da canção.

No período, *Conga* recebeu seu maior prêmio de reconhecimento. Durante o *15th Tokyo Music Festival*, o *single* recebeu o prêmio de três milhões de *yens* como retribuição pelas conquistas do fonograma, para além da láurea e do reconhecimento pela circulação na Ásia[325]. Dada a popularização de *Bad Boy*, e o reconhecimento de *Conga,* a gravadora decidiu por lançar o videoclipe da canção. Em 19 de abril de 1986, foi divulgada uma listagem dos novos clipes nas programações televisivas e o audiovisual da *Miami Sound Machine* era indicado como um dos principais pela *Billboard*[326]*.* Pelas semanas seguintes, o videoclipe foi reproduzido apenas na *MTV* dos EUA, diferente de outras produções da banda que circularam em canais como a *VH1*, indicando uma circulação limitada. Todavia, ao contrário do que se encontra nas reportagens e publicações do contexto, foram produzidos dois videoclipes.

Um dos videoclipes[327], menos conhecido e com poucas informações disponíveis, apresentava uma versão reduzida da canção (com aproximadamente dois minutos) e foi gravado no *Fontainebleau Hotel,* em Miami Beach. A narrativa concentrava-se na perseguição da banda pelo hotel por um fã. Ao longo de todo o audiovisual, Gloria Estefan aparecia cantando e trajando-se como uma diva que chegava para se apresentar em uma ocasião previamente agendada. Percebe-se uma narrativa não muito complexa, com uma mensagem que procura ressaltar a figura da artista e, principalmente, os "benefícios" do Hotel, sugestionando alguma intenção publicitária e que este não era o videoclipe oficial. Tratava-se de uma peça promocional, sendo o local um espaço reconhecido por ser palco/cenário de gravações audiovisual na região de Miami-Dade.

---

[321] *Billboard,* 08 de março de 1986, p. 85.
[322] *Billboard,* 15 de março de 1986, p. 97.
[323] *Billboard,* 10 de maio de 1986.
[324] *Billboard,* 24 de maio de 1986, p. 16.
[325] *The Miami Herald,* 31 de março de 1986, p. 2A.
[326] *Billboard,* 19 de abril de 1986, p. 50.
[327] *Miami Sound Machine - Bad Boy.* [S.I.], 1986. Son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=G-TfKHKbNys. Acesso em: 20 set. 1986.

Já o segundo videoclipe[328], com características para ter sido a versão enviada para as emissoras, apresentava uma estrutura mais elaborada, com semelhanças ao perfil de *Conga*. Tais semelhanças remontam a caracterização de Gloria Estefan que seguia o perfil *Flash-Trash* na indumentária e expressão corporal. O clipe iniciava com um rapaz convidando Gloria Estefan para acompanhá-lo até sua casa ao final de um encontro, convite negado pela artista que segue sozinha para um beco onde se depara com dançarinos vestidos de gatos como no musical *Cats.* Todo o videoclipe é uma alusão ao espetáculo britânico, popularizado na *Broadway* no início da década de 1980, inclusive sendo o coreógrafo contratado para construir performance o responsável pelas coreografias de *Cats,* o dançarino Russell Clark.

Com direção de D.J. Webster e Emilio Estefan o videoclipe de *Bad Boy* concentrava-se em uma narrativa extrovertida, limitando-se a possibilitar o encontro de Gloria Estefan com o universo do musical. O videoclipe visava mais a circulação do próprio fonograma, sem qualquer preocupação narrativa em associar-se ao tema da canção para além da ideia de tratar do sentimento amoroso presente no tema. Apesar de o clipe estar ligado a ideia de criação "significado para milhões de pessoas que compartilham as mesmas referências além-fronteiras" (ILLESCAS, 2015, p. 37), a pretensão era produzir algo comercial, que falasse com a juventude e pudesse ser considerado um entretenimento na televisão. Diferentemente de *Conga,* o novo videoclipe não tinha, por exemplo, a proposta de apresentar a banda, inclusive pela centralização apenas a figura de Gloria ao longo de toda a produção.

Algumas semanas após o lançamento do videoclipe, *Primitive Love* recebeu o disco de ouro. Em uma publicidade na *Billboard*[329]*,* a *Epic Records* parabenizou a *Miami Sound Machine* pelo *Hot Gold,* afirmando que *Conga* e *Bad Boy* vinham fazendo sucesso nas paradas. O texto, pago para circular na revista, mencionava as diversas aparições em TV e rádios, assim como o agendamento de novos shows. O mais interessante é que, no design, a fotografia usada na capa do disco, seguida da foto da banda, era acompanhada de uma mensagem que afirmava a dispersão da banda e objetivava um horizonte de expectativas (KOSELLECK, 2006) no qual aquele seria apenas o começo, sendo a *Epic.*

Em junho de 1986, quando a *Miami Sound Machine* se preparava para lançar *Words Get In The Way* como *single,* canção de perfil autobiográfico sobre a dificuldade de comunicação entre Gloria e Emilio Estefan em algumas ocasiões recentes de seu

---

[328] *Gloria Estefan & Miami Sound Machine - Bad Boy (Vídeo Oficial*). [S.I.]: Epic Records, 1986. Son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=k1f_VfWBGTE. Acesso em: 20 set. 2021.
[329] *Billboard,* 13 de maio de 1986, p. 5.

relacionamento[330], o *Chicago Metro News* publicou uma crítica sobre a performance da banda em um show usando *Bad Boy* como metáfora para a construção narrativa. Aludindo a uma ideia de que todo "*Bad Boy"* pode ser "bom", a matéria indicava o sucesso comercial do *single* quando estava quase sendo abandonado pela gravadora, destacando que em 23 de maio chegou ao top 10 da *Billboard* e da *Cash Box.* Elogiosa, a publicação mencionava o lançamento do videoclipe, divulgando que em um show recente o músico Boy George, do *Culture Club* e para quem a canção era uma das melhores do ano, havia se juntado a *Miami Sound Machine* para cantar no palco no Boston Garden. A ideia central do *Chicago Metro News* era, para além de demonstrar as "conquistas" da faixa, afirmar que apesar de algumas críticas, a exemplo da elaborada pela *Billboard,* no plano econômico *Bad Boy* foi benéfico para a banda e, por desdobramento, para a gravadora.

Ao longo de 1986, a *Miami Sound Machine* se aproximou, possivelmente, da primeira vez de campanhas eleitorais locais em Miami. Concorrendo ao Congresso do Distrito, a republicana Marry Collins, uma das personalidades políticas mais ativas do condado de Miami-Dade, buscava apoio na comunidade latina para as primeiras eleitorais[331]. Afirmando que seria uma das poucas candidatas a valorizar a comunidade "hispânica", empregando o termo defendido pelos republicanos para demarcar a identidade das comunidades de origem latina, Collins focou a campanha eleitoral em *Northwest Dade,* narrando ao *The Miami Herald* que "'Todo mundo ignorou os hispânicos neste distrito até agora', disse Collins. 'Eu não; eles são meus amigos'"[332].

Como forma de se aproximar desses grupos, chamados de "amigos", a candidata estabeleceu uma parceria com a *Miami Sound Machine* para produzir uma peça publicitária em espanhol a favor de sua candidatura visando a circulação nas rádios. Para além de possíveis intenções comerciais, a aproximação indicava um posicionamento político da banda que apoiaria não apenas o partido Republicano, mas o governo presidencial daquele mesmo contexto, o presidente Ronald Regan[333]. Tal apoio, não significou uma filiação político-partidária direta com os Republicanos, tendo em vista que Gloria Estefan nos anos seguintes

---

[330] ESTEFAN, Gloria [64 anos]: *depoimento* [dez. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 07 de dezembro de 2021.
[331] *The Miami Herald,* 2 de novembro de 1986, p. 14P.
[332] *The Miami Herald,* 2 de novembro de 1986, p. 14P
[333] Ao longo de seu mandato presidencial, Ronald Reagan iniciou uma série de projetos voltados a articular-se com as comunidades que, para ele, seriam consideradas hispânicas. Um dos maiores atos presidenciais, neste sentido, foi a sanção da lei de transformação da *National Hispanic Heritage Week* em *National Hispanic Heritage Month,* o que contribuiu para a construção de uma imagem de parceiro desses grupos sociais.

demonstraria saber negociar bem com líderes de ambos os Partidos, mas demonstrava o início de um uso político de sua *persona* no campo eleitoral de Miami.

Em período próximo, a *Billboard* passou a elaborar alguns cadernos tematizados por cidades estadunidenses marcadas pela sua diversidade cultural, misturando seu perfil comercial e de análise fonográfica com intencionalidades turísticas. O caderno, publicado em 01 de novembro de 1986, intitulado "*Viva Miami! Gate to the Americas*", publicizava uma imagem de uma cidade como destino ideal para amantes de música que buscavam um ambiente ensolarado para as suas férias. Em um texto de duas páginas Emilio Estefan fez um balanço da trajetória da banda e seu papel como "embaixadores" de Miami para o mundo. O título, inclusive, destacava esse "cargo", assim como o conjunto de fotografias selecionadas estabeleciam Emilio e Gloria Estefan como vozes autorizadas a falarem em nome da cidade.

Emilio Estefan iniciava seu texto mencionando o quanto o caderno da *Billboard* era importante, afirmando: "celebra o crescente crescimento da cena musical de Miami os músicos, estações de rádio, membros da indústria e o público que ajudaram a tornar a cidade de Miami um dos mercados mais progressivos do país em termos de quebrar as barreiras musicais que existem na maioria dos nossos outros cidades*"*[334]. Considerando que a cidade seria supostamente "singular", o músico destacava o papel do movimento *Miami Sound* para essa construção, reconhecimento que apesar da dificuldade de definir tal produção artística para, além do hibridismo sonoro, no caso de sua banda,

> Os membros do nosso grupo, Miami Sound Machine, têm orgulho de anunciar como embaixadores musicais da cidade de Miami, já que percorremos o mundo em nossas turnês nos últimos 10 anos. Durante nossas viagens e em nossas interações com as pessoas que compõem as diversas partes das comunidades musicais da América do Sul, América Central, Europa e Japão, não podemos deixar de notar a ausência de quaisquer barreiras musicais[335].

Um fato marcante no texto, para além de seus traços autobiográficos, é a construção de uma voz autorizada, a posição a qual ele alçava a banda em detrimento das outras. Tal operação, como lembra Eakin (2018) ao atentar para as elaborações textuais autobiográficas em mídia, recorreu a fatos como o tempo de carreira ou as circulações globais para afirmar o espaço ocupado midiaticamente. Essa operação envolveu silenciamentos e disputas para ocupar um ambiente que não necessariamente se possui, mas se pretendia controlar (EAKIN, 2018). Certamente, essa intenção se relacionava a forma como a banda passou a ser compreendida, inclusive pelo próprio impresso. Todavia, esse não era um espaço

[334] *Billboard,* 01 de novembro de 1986. p. M-04/M-22.
[335] *Billboard,* 01 de novembro de 1986. p. M-04/M-22.

necessariamente ocupado pela totalidade dos habitantes em Miami. Tal estratégia encontrava-se associada ao campo das disputas simbólicas, dos embates de reafirmação e ocupação de um espaço, da construção de uma distinção em detrimento de outros.

Em sua publicação na *Billboard,* Emilio Estefan considerou a Miami como pioneira no país ao expor para os estadunidenses o que é descrito como "latino" ou "étnico" e que a indústria fonográfica poderia não ter percebido ou auxiliado até o momento em que *Conga* começou a se popularizar e crescer nas paradas colocando a cidade como um centro possível de desenvolvimento musical. Para o músico,

> À medida que nosso sucesso se espalhou pelos Estados Unidos, foi gratificante ver algumas das barreiras sendo derrubadas. Como o "Conga" estava atravessando, estávamos todos extremamente atentos às mudanças que começaram a acontecer. Artistas de gravação e sons musicais que não tínhamos ouvido nas estações pop de repente começaram a tocar. Certamente, um dos maiores desenvolvimentos no mundo da música este ano foi o cruzamento de artistas negros e latinos, no rádio, nos clubes e na coleção de discos do público[336].

Para Emilio Estefan, *Conga* não foi apenas como divisão de águas, mas um marco na indústria fonográfica. Apesar do papel fundamental da faixa para as indústrias da cultura, como defende Perez-Firmar (2012), considerar *Conga* como esse fato marcante é supervalorizar seu papel a partir de um ponto de escuta específico e apagar a historicidade da própria *Latin Music.* Leila Cobo (2021), nessa linha, inscreve a produção da *Miami Sound Machine* como integrante de um conjunto maior de canções de artistas latinos. De forma semelhante, este argumento já se encontrava presente em Deborah Hernandez (2010) para a qual o reforço de determinadas canções e/ou artistas nesse período foi um processo de escolher quais músicos seriam passiveis de comercialização.

A partir de seu olhar individual, Emilio Estefan tentava monumentalizar a canção, colocando sua produção como um fenômeno que abriu novas portas[337]. Tal questão aparece, inclusive, em outra publicação no mesmo caderno onde o leitor se deparava novamente com Emilio falando sobre a banda e Gloria Estefan[338]. Na outra reportagem, focada nas sonoridades cubanas em circulação entre as comunidades exiladas em Miami, se afirmava que os gêneros musicais eram a "alma" de uma nação, sendo que Cuba não era exceção, retomando Olga Guillot, Celia Cruz e a Nova Trova para abordar a trajetória de gêneros cubanos popularizados globalmente. Na fala em nome da *Miami Sound Machine,* Emilio

---

[336] *Billboard,* 01 de novembro de 1986. p. M-04/M-22.
[337] Nos capítulos III e IV discutiremos este processo com maiores detalhes a partir dos processos que envolveram projetos de lançamentos de novos artistas e a criação do Grammy Latino.
[338] *Billboard,* 01 de novembro de 1986. p. M-04/M-12.

Estefan abordava as diferenças entre os artistas cubanos em Miami e aqueles ligados a Nova Trova Cubana no contexto revolucionário, considerando que, diferente deles, os artistas exilados não misturavam política com música e, ao menos o *Miami Sound Machine*, nunca viria a promover canções políticas.

Enquanto lidavam com esses diferentes processos, a *Miami Sound Machine* começou a reformulação de sua identificação artística. O lançamento de *Bad Boy,* assim como os *singles* posteriores, demonstrava que a figura de Gloria Estefan se tornava o principal projeto da gravadora, decisão que levou a duas decisões. A primeira foi a atribuição de Larry Stessel, diretor de marketing da *Epic Records* e funcionário da *CBS* desde 1979, para trabalhar com a banda[339]. Em dado momento, Stessel trabalhou em paralelo com Gloria Estefan e Michael Jackson se tornando conhecido pela participação na projeção do "rei do *pop*" após o lançamento de *Bad* (1987). Segundo o empresário[340], na época gerente de produções, quando conheceu a *Miami Sound Machine* ele percebeu que "'Eles só precisavam de alguém que acreditasse neles,' [...] 'Conversamos sobre mudar o nome da banda, sobre a imagem. Saímos imediatamente e fizemos uma sessão de fotos com um dos melhores fotógrafos de Los Angeles. Começamos com as roupas e mudamos toda a direção do vídeo'"[341].

Segundo Larry Stessel, as gravadoras estavam acostumadas a impulsionar os músicos muito cedo em suas carreiras, levando muitos a se frustrarem ou perderem seus potenciais. No período produtor, se referia a constante alternância de figuras nas paradas musicais e proliferação de possíveis artistas novos a todo momento no segmento *pop*, característico dos anos 1980, o que gerava a precarização do trabalho e a diminuição de potenciais de negociação pelos cantores (LAUPER, 2019; O'BRIEN, 2018). Porém, diferente de outros casos, Stessel considerava que dentro da *Epic Records,* Gloria Estefan estava pronta para dar novos passos e poderia ser a solução para um impasse interno sobre manter o selo no mercado latino ou não. A proposta gerou o envolvimento mais ativo do presidente da gravadora, David Glew, que, ao cuidar da cantora "domesticamente", entendia que "Era muito importante que ela não fosse tratada estritamente como uma artista pop. Queríamos ampliar sua base. Parte do plano inicial envolvia uma turnê para levá-la para o centro da América."[342].

---

[339] STESSEL, Larry. [idade não informada]: depoimento [nov. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 19 de novembro de 2021.
[340] *Billboard,* 21 de abril de 1990, p. 56-61.
[341] *Billboard,* 21 de abril de 1990, p. 56.
[342] *Billboard,* 21 de abril de 1990, p. 56

A outra decisão foi a troca do nome da banda para incluir o da cantora, passando o grupo a ser chamado de *Gloria Estefan and Miami Sound Machine.* A decisão seguiu a ideia de individualizar Gloria, mas manter a associação com o grupo. A proposta partiu de Larry Stessel em uma de suas primeiras reuniões com Gloria e Emilio Estefan, sem os outros representantes da banda. Convidados a encontrar o produtor em um quarto de hotel durante uma viagem, o casal foi para a reunião como "proprietários" da *Miami Sound Machine.* Segundo Stessel[343], experiente em trabalhar com artistas e não grupos, logo informou que a ideia de "banda" não funcionaria, em especial no mercado *pop,* e que em algum momento a grupo iria se separar. Os músicos, em sua visão, eram figuras transitórias e como proprietário, o casal devia se concentrar, caso quisessem garantir uma carreira longínqua, na figura mais constante: Gloria Estefan.

Visando garantir uma transição gradual e manter a identificação dos fãs com a artista, Stessel elaborou o nome *Gloria Estefan and Miami Sound Machine,* implementado pouco tempo após a reunião. O novo nome seguiu garantindo os sentidos de passados associados ao título anterior da banda de forma a assegurar sua identidade (BOURDIEU, 1996), mas a decisão foi perpassada por uma ideia de separar o grupo da cantora, mesmo que ainda não enquanto ruptura. A vocalista, pela primeira vez, passava a ter uma identidade particular reconhecida enquanto cantora e artista, mesmo que nos últimos anos personifica-se o grupo visual e midiaticamente. Ao mesmo tempo, a ideia de "*and*" indicava uma parceria, o que viabilizava a cada "lado" seguir caminhos separados.

Personalidade fundamental no contexto, e integrante do time que moldou a nova fase da cantora, foi Thomas Mottola, na época responsável pela parte internacional da *Miami Sound Machine*. Para o produtor, a questão principal era a existência de "muita confusão de marketing que ela precisava de uma mudança de direção, então juntamos tudo e fizemos os vídeos certos acontecerem. Fizemos Gloria parecer uma estrela e focamos o grupo mais no *mainstream*"[344]. Para Mottola, a melhor resposta para a pergunta "Por que Gloria Estefan?" era que, de toda a história da banda, ela havia sido a única constante em destaque. Estas teriam sido, ao menos publicamente, as justificativas para o departamento de marketing e os setores diretivos decidirem focar na artista, intensificando a produção de videoclipes para a *MTV* e a *VH1*, o envio da banda para shows em países da Europa e Ásia e o aumento de

[343] STESSEL, Larry. [idade não informada]: depoimento [nov. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 19 de novembro de 2021.
[344] *Billboard,* 21 de abril de 1990, p. 56-61.

ações, como pesquisa de tendências para manter Gloria Estefan entre as principais figuras com potencial na indústria[345].

As mudanças provocadas seguiram redefinindo o perfil de Gloria Estefan enquanto artista. Este foi um momento de "virada" em sua carreira, adaptando a imagem do grupo e da própria para um novo perfil de que formaria sua identidade artística. A identidade apesar de fluida, maleável e relacional, conforme define Hall (2003), era considerada como parte da carreira e do "produto" que era a banda dentro das indústrias fonográficas. Alinhar o grupo, centralizando a figura da vocalista com sua progressiva individualização, foi uma tentativa de criar parâmetros e barreiras para que midiaticamente e comercialmente esta identificação pudesse ser consumida. A imagem do artista era guiada por um parâmetro comercial que a preparava para o mercado e essa "visão", ou personalidade, precisava ser relacional tendo em vista os jogos de identificação. Ajustar a *persona* era pensar nos processos de identificação guiados pela questão de como a banda poderia ser pensada em torno da cantora e quais os possíveis efeitos destas mudanças a fim de se concentrar em um campo mercadológico.

O primeiro laboratório para o novo arranjo do grupo foi o disco *Let It Loose,* em 1987. Naquele momento, mídia e gravadora se envolveram no processo de forma a garantir uma possível guinada global para a banda[346]. Segundo *The Miami Herald,* uma semana antes do lançamento, os estúdios de gravação eram marcados por um Emilio Estefan em constantes negociações com grupos corporativos doméstica e internacionalmente para atender as demandas, enquanto buscava manter uma coesão do álbum ao repertório da banda[347]. Para o jornal, quando o disco fosse lançado, o "seu desempenho determinará muito o destino da *Miami Sound Machine* como uma atração de língua inglesa"[348]. Visando garantir visibilidade, a *Epic Records* encampou um projeto de lançamento nacional em mais de seiscentas rádios que passaram a executar o *single, Rhythm Is Gonna Get You*, além de uma viagem da banda para o México onde poderiam gravar programas televisivos.

O ambiente nos estúdios era cansativo. A banda trabalhava mais de dezessete horas a depender do dia para concluir o álbum de forma a agradar não apenas a gravadora, mas a Emilio Estefan que começava a esboçar um perfil difícil de lidar[349]. Quando foi entrevistada pelo *Miami Herald* sobre as dificuldades do novo álbum, Gloria Estefan afirmou que apesar

[345] *Billboard,* 21 de abril de 1990, p. 56-61.
[346] STESSEL, Larry. [idade não informada]: depoimento [nov. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 19 de novembro de 2021.
[347] *The Miami Herald,* 24 de maio de 1987, p. 1K.
[348] *The Miami Herald,* 24 de maio de 1987, p. 1K.
[349] *The Miami Herald,* 24 de maio de 1987, p. 1K.

dos desafios estava vivendo uma experiência nova ao viajar para fazer shows e espaços que não tinham públicos latinos e estes estarem cantando *Conga* em uníssono. As negociações, agitações e conflitos se materializaram em *Let It Loose,* lançado em CD, Vinil e Fita Cassete, pela *Epic Recors.* Além de apresentar o novo nome da banda, o encarte do disco contava Gloria centralizada, junto ao nome de *Gloria Estefan and Miami Sound Machine* no canto direito com uma diagramação que colocava o nome da artista em fonte maior e em negrito.

Figura 20 - Capa do Let it Loose (1987)



Fonte: Acervo particular do autor.

As fotografias no encarte eram primeiramente um registro e uma marca (DIDI-HUBERMAN, 2020) de um novo momento da vida pública da *Miami Sound Machine* que, apesar de evocar o passado do grupo, definia um futuro possível e imediato. Dentro do campo das representações, é possível traçar paralelos com a noção de *regime de imagem* defendida por Jacques Rancière (2014), para o qual toda visualidade demanda uma ordenação e construção narrativa que lhe dote de sentido. A fotografia na capa indicava uma nova artista, mas a presença do título da banda aludia a trajetória da cantora. A ideia era possibilitar a continuidade da carreira, mas ordenar o sistema de musicalidade para relacionar passado e presente, visando que no futuro a banda fosse entendida por seu novo sentido. Em paralelo, a estratégia possibilitava alcançar outros públicos que passariam a associar o álbum com a cantora e não apenas a banda.

Ao todo, o novo álbum contou com dez faixas na sua versão principal (sem considerar edições promocionais de distribuição regional), organizadas proporcionalmente no *Lp* em

lado A[350] e B. A despeito das diferenças das composições, a maioria seguia um perfil *pop,* em especial em suas vertentes *dance* e *synth*, com influências do *Soul, Funk* e *Latin Music.* Mesmo sem uma faixa em espanhol, o que indicava que o álbum visava o mercado fonográfico estadunidense e europeu, foram usados elementos de sonoridades latino-americanas e caribenhas, em especial através da percussão, em faixas como *Rhythm Is Gonna Get You.* Nesses casos, tais recursos foram misturados a composição, visando retomar o projeto *Miami Sound* de experimentação sonora ao misturar elementos estadunidenses e caribenhos, de forma controlada e passível de ser veiculada em rádios sem ser identificado como um fonograma circunscrita a *Latin Music.*

O perfil e tema das faixas seguiam o padrão já estabelecido. Composições sobre o ideal romântico e/ou um relacionamento amoroso somavam a maioria das canções, mas em outras é possível identificar temas como a ideia de "alegria" e singularidade. *Let it Loose* e *Rhythm Is Gonna Get You* tematizavam, principalmente, tais sentimentos e foram pensadas como formas de veicular a banda em uma nova fase. Essa teria sido, inclusive, a justificativa para a escolha do primeiro *single* tendo em vista que a narrativa elaborada para a canção visava vender uma imagem da banda como sonoramente diferente e contagiante, incorporando para o grupo as ideias presentes na canção *Conga.*

> O eh, o eh, o eh, o eh // O eh, oo aah, o eh, oo aah // Yah ya goh // O eh, o eh, o eh, o eh // O eh, oo aah, o eh, oo aah // O eh, o eh // Yah ya goh
> At night when you turn off all the lights // There's no place that you can hide // No no, the rhythm is gonna get'cha.
> In bed, throw the covers on your head // You pretend like you are dead // But I know it, the rhythm is gonna gey'cha.
> Rhythm is gonna get'cha // Rhythm is gonna get'cha // Rhythm is gonna get you.
> The rhythm is gonna get you tonight // No way, you can fight it every day // But no matter what you say // You know it the rhythm is gonna get'cha[351]

A faixa recorria a alguns recursos para reafirmar a identidade cubana da cantora. Inicialmente, a canção inicia com cantos do coro da banda que entoam a expressão em espanhol "*Oye*", que convocava a todos para a escuta logo no começo. O uso de instrumentos de percussão, como as congas logo ao início, robustecia a tentativa de convocar os ouvidos do público, para em seguia usar de recursos de sintetizados para fazer a passagem a instrumentais convencionais na música *pop.* Todavia, essa alternância percorre toda a duração do

[350] Lado A: Betcha Say That; Let It Loose; Can't Stay Away from You; Give It Up; Surrender. Lado B: Rhythm Is Gonna Get You; Love Toy; I Want You So Bad; 1-2-3; Anything for You.
[351] MIAMI SOUND MACHINE (intérprete). *Rhythm Is Gonna Get You*. In: _____. Let it Loose. US: Epic Records, 1987, 1 Vinil, Side 02, Faixa 06 (3:59).

fonograma, de forma a ser uma ilustração das pluralidades e complexidade da musicalidade de Gloria Estefan que articulava o *pop* latino e o *pop* estadunidense.

O videoclipe[352] da canção, lançado no final de junho de 1987, se baseou na narrativa da composição[353]. Uma das raras menções ao audiovisual ocorreu na *Billboard*[354] na época de lançamento, sendo apenas uma nota indicando os novos videoclipes no mercado. Com duração de 3 minutos e 59 segundos, e recorrendo a um tratamento de imagem que levava toda a cenografia a ter tonalidades azuladas, o videoclipe possui dois ambientes principais.

Figura 21 - Videoclipe de Rhythm Is Gonna Get You – Cena 01



Fonte: canal do youtube.

O primeiro, remete a uma casa de shows onde a banda se apresentava para um público que, assim como em *Conga,* reunia-se em torno do palco circular decorado com cordas, pedaços de vegetação e máscaras tribais hasteadas. Centralizada no palco, Gloria Estefan aparecia com os cabelos cacheados enquanto usava um vestido semelhante ao vestuário de *Bad Boy.* A banda, disposta em seu entorno, de forma a elaborar uma roda, seguia o mesmo padrão visual e, ao longo de todo o cenário, não se identificava a presença de outros sujeitos como dançarinos. O segundo "cenário" remetia as supostas "conexões latino-americanas" de Gloria, recorrendo a elementos estereotipados no uso de pinturas faciais e coreografias.

Dois indícios marcam a diferenciação dos cenários. Primeiramente, o vestuário de Gloria modifica-se, seu cabelo adota um penteado molhado escorrendo pelo rosto e a indumentária é substituída por uma roupa de linho com pedaços de palha sobrepostas. A construção da personagem, como lembra Soares (2004), em videoclipes demanda a

[352] *Gloria Estefan - Rhythm Is Gonna Get You (Official Video).* [S.I.]: Epic Records, 1987. Son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CZkjeJKBI0M. Acesso em: 20 set. 2021.
[353] Maiores informações sobre a equipe envolvida na gravação não foram localizadas, inclusive pela falta de apelo midiático do videoclipe.
[354] *Billboard,* 20 de junho de 1987, p. 55.

elaboração de uma narrativa articulada por meio da posição dos corpos e suas caracterizações. A indumentária contava duas histórias entrelaçadas: Gloria Estefan como cantora *pop* e Gloria Estefan como latina, entendida como pessoa exótica a partir da retomada de signos indígenas e/ou africanos. Mais que um processo de apropriação cultural (WILLIAM, 2019), tratava-se de uma apropriação mercadológica que objetificava as culturas indígenas e/ou africanas como elemento de referenciação de forma a exoticizar as sonoridades da banda.

Figura 22 - Videoclipe de Rhythm Is Gonna Get You – Cena 02



Fonte: canal do youtube.

Tal caracterização encontrava lugar no presente, mas remontava ao passado imaginado sobre as ascendências de instrumentos de percussão, executados por Gloria Estefan que estava "exoticamente vestida", alterando significados tradicionais por meio de um novo regime de representação (RANCIÈRE, 2014). A vinculação teve maior recorrência na substituição dos membros da banda por dançarinos com rostos e corpos pintados, sendo esse o segundo indício de diferenciação entre as duas personagens. Sem precisar a referência da construção visual dos personagens e a forma de dança, o videoclipe esvaziou os sentidos atrelados a uma cultura originária, seguindo o princípio de *estandartização* e da promoção de estereótipos, como atentava Adorno (1989). Os dançarinos de apoio executavam movimentos de coreografia limitados a variações de jogadas corporais e agachamentos, seguidos de saltos, remetendo a formas de descontrole e retomada do controle que supostamente causados pela percussão.

Como lembra Rancière (2021), a dança é um ato efêmero que estrutura uma ordem temporal e uma narrativa por meio dos corpos que a executam em diálogo com a música, o ambiente e o tempo marcado dos movimentos. Tais sentidos não são sempre políticos ou subjetivos, por vezes, são formas de representação comercial e/ou de ilustração acerca de um objeto ausente. Schwall (2021) afirma que no caso das danças e corporalidades cubanas, a década de 1980 foi marcada pelas disputas em torno de diferentes projetos nacionais que, em parte, envolveram o exílio. Nesse período, a Revolução procurou internacionalizar certos

gêneros de dança como forma de divulgação de sua imagem, como o *Ballet*, colocando outras performances que ganharam extrema força e visibilidade no contexto, como as folclóricas e modernas, em segundo lugar aos olhos do Estado, mas não da circulação internacional. Tal circularidade, influenciou Gloria Estefan e a produção do videoclipe a retomar signos ligados a culturas supostamente "tradicionais".

Segundo Schwall (2021, p. 160), "dançarinos folclóricos e modernos cubanos há muito se concentravam na cultura afro-cubana e, nas décadas de 1970 e 1980, eles encenaram imaginativamente a identidade de Cuba como uma nação latino-africana. O internacionalismo de dança explorou coreograficamente os legados da escravidão e da solidariedade racial na diáspora africana". A forma como, por exemplo, *Gloria Estefan and Miami Sound Machine* começavam a dançar em círculos ao som da percussão, convidando o público a realizar o mesmo, era demonstrativo da tentativa de aproximação com o "exotismo" que, caso fossem criticados seria entendido como retomada de "raízes". O esvaziamento ou modificação dos sentidos relacionados a culturas originárias no videoclipe remontavam a esse contexto observado pela historiadora, em especial nos embates sobre as heranças negras e indígenas em Cuba, recorrentemente reprimidas pelo governo. Todavia, mesmo que a intenção tenha existido e reverbere sentidos, o processo caminhou mais para uma exotização, repercutindo processos que ocorreram em *Conga* de forma mais aprofundada.

Quando *Let it Loose* foi lançado, e o *Rhythm Is Gonna Get You* passou a adentrar nas paradas musicais, a crítica especializada da *Billboard* afirmou que se tratava de um disco com futuro incerto. Com produção creditada a Emilio Estefan e *The Jerks*[355], o álbum foi considerado uma produção com a personalidade "*Funk*" da Flórida, e que apesar do bom desempenho de *Rhythm Is Gonna Get You,* com altas reproduções em rádios em Nova York, Illinois, Washington e Flórida[356], não era possível saber o que esperar das demais canções,

[355] The Three Jerks era como os músicos e produtores musicais Joe Galdo, Larry Duermer e Rafael Vigil que já haviam trabalhado na produção de *Primitive Love* de *Gloria Estefan and Miami Sound Machine*, indicando a continuidade da parceira. A atuação do grupo se baseava principalmente nas etapas de pré e pós-produção, com o tratamento computacional e de mobilização de sintetizadores digitais, o que eram as bases de trabalho e composição do grupo. Segundo Galdo, para o *Miami Herald* em maio de 1987, foi uma parceria profícua e de confiança mútua em que Emilio Estefan reconhecia os perfis da música comercial e que isso influenciou a decisão de alguns singles no passado como *Bad Boy.* Para o produtor, "'*Commercial music doesn't have to be stupid,' he says. 'Sometimes we do the best we can, and we hear the final mixes and say we don't want to be associated with that. But The combination here is just right -- total simplicity with technical innovation.*'"

[356] Entre as rádios principais que vinham executando a canção *Rhythm Is Gonna Get You* regularmente estava: *WPLJ "Power 95"* de Nova York; *Z100 WHTZ FM* de Nova York, *KISS FM 102.7*. de Los Angeles; *Q107* de Washington; *Power Hits B-94 FM* de Pittsburgh; *Wava Power 105* de Washington; *Z093* de Atlanta; *Y-100* de Miami; *WBBM FM* de Chicago; *Eagle 106* da Filadélfia; *KDWB 101* de St. Paul. (Fonte: *Billboard*, 06 de junho de 1987. p. 17-18)

apesar de algumas serem percebidas como “promessas”. Para o diretor musical da emissora rádio *WPLJ “Power 95”* de Nova York, Andy Dean, o lançamento era supostamente ideal para mostrar a nova fase da banda “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’”[357]. Sem determinar qual seria o suposto primeiro álbum de *Gloria Estefan and Miami Sound Machine,* aludindo a uma falta de conhecimento do repertório anterior do grupo, Dean indicava que a questão principal era a semelhança com o último *Hit* da banda, o que evocava uma lembrança e um reconhecimento sonoro para as emissoras e os diferentes públicos.

Segundo a *Billboard* o disco de “Estefan (o faturamento reflete sua qualidade de estrela) e seus figurões da Flórida agitam o funk latino a ponto de estourar as paradas nesta sequência de seu grande arco. ‘*Rhythm Is Gonna Get You*’ é um vencedor dançante, mas espere ‘*Betcha Say That*’, faixa-título, e o *socko* ‘*Surrender*’ para obter giros ainda maiores. Muitas oportunidades para remixes de danças escaldantes aqui*”.*[358] Apesar de abrir ao campo das incertezas, a crítica sinalizava o potencial de Gloria Estefan e, apenas pelo fato de cogitar outros possíveis *singles*, indicava que o álbum ainda teria desdobramentos. A expectativa com *Betcha Say That,* inclusive, era compartilhada por outros veículos de imprensa[359] no contexto, o que certamente influenciou a decisão da canção ser a segunda faixa promocional. Porém, apesar de identificar os potenciais e chamar a atenção ao lançamento, para diversos setores as estratégias ainda estavam incertas e, apesar do material interessante, não era possível estabelecer se a banda e a *Epic Records* haviam acertado na nova configuração.

Além das avaliações e críticas, a revista publicou páginas de publicidade divulgando o disco. Sem definir quem estava pagando pela propaganda, o anúncio centralizava Gloria Estefan, em uma fotografia ocupava quase toda a página, destacando que

> Ela é quente e agora, Ela está à solta. Ela é Gloria Estefan, a voz poderosa que está prestes a iniciar uma explosão do Miami Sound Machine em todos os formatos. Logo após o LP de platina mais do Miami Sound Machine e seus quatro sucessos singles, “*Let It Loose*” é uma mistura saborosa de pop com tempero latino e baladas apimentadas com a marca registrada do Miami Sound de grandes trompas. Graças a outro avanço no desenvolvimento de artistas épicos, Gloria Estefan e Miami Sound Machine estão prontos para "*Let It Loose*: ‘Pegue-os – se’/você puder![360]

[357] *Billboard*, 06 de junho de 1987. p. 10.
[358] *Billboard*, 06 de junho de 1987. p. 96.
[359] *The Miami Herald,* 24 de maio de 1987, p. 1K.
[360] *Billboard*, 06 de junho de 1987. p. 111.

Além de divulgar o disco, o anúncio centralizava a cantora. A partir da articulação entre produto e mídia, era possível identificar que a virada para uma personalização de Gloria Estefan na *Miami Sound Machine* tinha começado e buscava consolidação. Seja no material de marketing ou nas redações jornalísticas, a figura da cantora foi entendida como central e a banda apenas uma base que lhe possibilitou chegar as posições que alcançou. Passava, a partir deste momento, a emergir a figura da diva, não em oposição ao grupo, mas como artista distinta. Tal movimento expandia sua dimensão relacional, tornando-a aquela a quem seria possível se identificar. Como lembra Morin (1989), essa é uma operação progressiva, nascente dentro das indústrias da cultura e controlada visando evitar possíveis danos irreparáveis a imagem estabelecida. Para isso, era preciso retomar constantemente seu passado, caracterizando aquele como um processo natural e uma conquista pessoal.

A promoção de *Let it Loose* foi central nesse processo. O disco foi lançado em diferentes versões em distintos países, sendo nomeado de *Anything for You* em regiões da Europa e países como África do Sul, Nova Zelândia e Austrália, contando, inclusive, com versões de faixas especiais a cada edição. O álbum também passou por pequenas modificações, inclusive na sua capa, processo paralelo à turnê mundial e a divulgação massiva de *Anything for You* a partir de 1988[361]. Ao todo, o disco possibilitou o lançamento de cinco *singles,* garantindo que ao menos metade das canções tivesse apelo midiático, fato pouco recorrente nas indústrias, em especial no mercado latino (HERNANDEZ, 2010). Foram transformadas em faixas promocionais: *Rhythm is Gonna Get You* (1987), *Betcha Say That* (1987), *Can't Stay Away from You* (1987), *Anything for you* (1988) e *1-2-3* (1988). Além disso, o disco foi platinado três vezes nos Estados Unidos, quatro no Reino Unido, uma na Holanda, e recebeu o ouro no México. Tais colocações, levaram o álbum a ser considerado o octogésimo oitavo a alcançar as maiores posições nos EUA em 1987[362], fato superado no ano seguinte quando alcançou o décimo terceiro lugar[363]. Em 1988, a cantora foi, inclusive, considerada como a oitava melhor artista *pop* no país, o que impactou na consolidação da nova fase da banda. Tais "conquistas" dentro da indústria, seriam definidoras dos próximos passos a serem dados pela cantora dentro da indústria, em especial a sua escalada individual.

---

[361] O lançamento em diferentes versões e com distintos títulos não foi bem explicado pelas mídias ou mesmo a banda ao longo desse processo. Acredita-se que tal divulgação processo tenha ocorrido em locais que nos quais o disco foi colocado a venda regionalmente após o lançamento da canção *Anything for you* (1988) como *single,* o que justificativa a decisão por modificar o título tendo em vista que aproximaria o público consumidor do álbum a partir da faixa. Tal explicação, inclusive, seria reforçada pelo fato de Let it Loose nunca ter se tornado um *single* oficial, apesar de ser a faixa que intitulo o álbum em sua primeira versão.
[362] *Billboard,* 26 de dezembro de 1987, p. Y-20.
[363] *Billboard,* 24 de dezembro de 1988, p. Y-18.

2.4. "Bandas vão, a artista fica": o processo de individualização de Gloria Estefan

Gloria Estefan and Miami Sound Machine iniciou sua segunda turnê mundial em 1987. Passando por Estados Unidos, Canadá, Sul da Ásia e Japão, a *Let It Loose World Tour* teve sua agenda prevista para 1987 e 1988. A *setlist* incluía canções da banda desde antes de assinar com a *CBS*, a exemplo de *Renacer,* até integrantes do novo álbum, como *Let It Loose*, *Rhythm is Gonna Get You* e *1-2-3*. Entre as músicas mais recorrentes do repertório, estimasse que aproximadamente 40% delas eram do novo disco enquanto as restantes eram em maioria *medleys* de faixas como *Bad Boy*, *Dr. Beat* e *Conga*. A maioria das performances era em língua inglesa, sendo as canções em espanhol colocadas em segundo plano, e as que mencionavam a questão cubana foram ainda menos recorrentes.

Segundo Stephen Holden, crítico musical enviado pelo *The New York Times* para cobrir os shows em Nova York, a performance de Gloria Estefan era destacável e em muitos sentidos próxima de Gloria Carpenter[364]. Elogiando os dois milhões de discos vendidos com *Let It Loose,* Holden considerou que as duas performances lotadas no *Radio City Music Hall* eram demonstrativas que a banda tinha o potencial de se tornar uma das maiores do momento e havia "conseguido trazer Havana para Manhattan"[365]. A afirmação de Holden era demonstrativa de uma narrativa partilhada com outros jornais no contexto: a consolidação de Gloria Estefan como uma artista de referência naquele contexto. Tal processo, foi resultado de uma operação de elaboração narrativa que reafirmava um perfil e construía um sujeito relacional e passível de idealização pela mídia (MORIN, 1979).

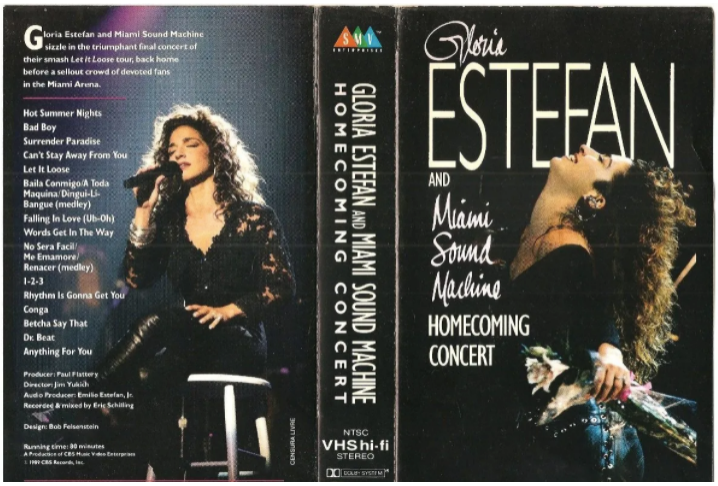
A *Let It Loose World Tour* teve como principal objetivo consolidar a banda globalmente, acompanhada da promoção da nova identidade do grupo. Foi a primeira vez, em uma turnê, que a *Miami Sound Machine* aparecia com seu novo nome, centralizando ainda mais a figura de Gloria Estefan como principal integrante. Ao longo das apresentações, fãs passaram a ter contato com o projeto em implementação. Concursos organizados por rádios, como a *WLUM/Milwaukee* em Winsconsin, levaram ganhadores para os bastidores da turnê e possibilitaram o encontro com os músicos, sendo que as fotografias tiradas nos encontros geralmente centralizavam Gloria Estefan e excluíam outros integrantes[366]. As agendas mais lotadas com shows esgotados demonstravam que a produção da banda estava se difundindo, a

[364] *The New York Times*, 29 de julho de 1988, p. C01.
[365] *The New York Times*, 29 de julho de 1988, p. C01.
[366] *R&R Records*, 23 de outubro de 1987, p. 58.

exemplo do México, onde uma fotografia do *The Miami Herald* apresentava uma arena lotada[367].

Além da cobertura e da aproximação dos fãs, Gloria Estefan mais era ressaltada como personalidade central, inclusive na gravação do *Gloria Estefan & Miami Sound Machine Homecoming Concert,* projeto lançado em 1988 e capitaneado por Larry Stessel, pelo qual recebeu o *CableACE Award for Showtime's.* A gravação do show ocorreu na *Miami Arena,* marcando o retorno da *Let it Loose Tour* para os EUA, momento considerado pela equipe marketing como um "reencontro" entre a banda e a cidade. A criação de um roteiro, na acepção de Taylor (2013), produziu uma performance que gerou momentos de empatia, de promessa de retorno, e de uma artista que retornaria a sua "casa".

Figura 23 - Capa do VHS Gloria Estefan and Miami Sound Machine Homecoming



Fonte: Acervo particular do autor.

O termo *Homecoming,* que em tradução literal remete a "regresso" e "volta ao lar", foi usado para reforçar a vinculação de Gloria Estefan com a cidade. O título marcava a ideia de um retorno para a localidade após circular o mundo, como uma forma de chegada após um período de representação da própria comunidade no exterior. A designação funcionava como uma ancora da identificação de Gloria com Miami e a comunidade exilada que a aguardava retornar, gerando "uma ponte entre passado e futuro" ao possibilitar ao público reativar constantemente o "agora da performance" (TAYLOR, 2015, p. 97). A concepção de *Homecoming,* desta forma, fixava o roteiro e a mensagem.

[367] *The Miami Herald,* 24 de maio de 1987.

O show era de Gloria Estefan e a *Miami Sound Machine*, mas apenas a cantora estava presente na capa/contracapa do VHS e do disco. Nas duas fotografias que ilustravam a fita a cantora era a única integrante da banda presente, além do sobrenome Estefan ser a maior palavra pela formatação das letras que davam título ao disco. O modo como o material de cobertura do VHS foi elaborado reafirmava a intenção de construir um protagonismo de Gloria e projetava uma imagem individualizada, como se independente da banda, ela fosse a principal figura a ser destacada. Visualmente a capa, enquanto processo narrativo guiado pela montagem da performance (DIDI-HUBERMAN, 2015), visava uma individualização que se projetava e cujo anúncios públicos ainda não eram categóricos.

A individualização, através da construção visual, foi resultado não apenas do registro fotográfico de momentos nos quais Gloria Estefan estava no palco, mas de uma articulação estabelecida entre imagem e texto. Apesar de a turnê ser coletiva, a montagem das fotografias e textos sugestionava o protagonismo que reforçava a ideia de "retorno para casa". Textualidade e visualidade entrelaçavam-se, operação que desvela a intenção do disco em que a palavra confere "sentido às imagens, ou melhor, que fazem dos conjuntos de fragmentos visuais 'imagens', isto é, relações entre uma visibilidade e uma significação" (RANCIÈRE, 2012, p. 43). A construção do design, expressava a narrativa geral do show e do projeto implementado naquele contexto: centralizar e individualizar Gloria Estefan.

No final de outubro de 1987, Carlos Verdecia, integrante do conselho editorial do *The Miami Herald,* assistiu a um dos shows no *Knight Convention Center* (Miami). Em meio ao agito do público, de repente se viu surpreendido pelos gritos de "*Gloria Estefan for president"* ecoantes pela arena. Segundo o jornalista *"*a frase é talvez a mais eloquente de todas as expressões americanas. Em três ou quatro palavras, resume uma profunda mistura de satisfação, orgulho e potencial. Não há grande elogio do que dizer que uma pessoa é talentosa o suficiente para ser presidente"[368]. Certamente esse não era um ato ou comício político, nem a cantora estava projetando iniciar sua carreira política institucional, mas demonstrava o potencial de "conciliação" que a performance de Gloria Estefan apresentava para a dicotomia vivida no sul da Flórida pela comunidade exilada.

Em agosto de 1987, os movimentos de cubanos exilados em Miami voltaram a se intensificar com a chegada dos Jogos Pan-Americanos, realizados nos Estados Unidos, e a indicação que a próxima edição dos jogos ocorreria em Cuba. Na ocasião da cerimônia de encerramento, José Ramón Fernández, Ministro da Educação e Esporte de Cuba e um dos

[368] *The Miami Herald*, 29 de outubro de 1987, p. 15A.

mais altos membros do governo revolucionário a visitar os EUA desde 1959, levantou a bandeira cubana, provocando uma insurreição de exilados na cerimônia[369]. Em resposta, mais de 600 cubanos, acompanhantes da delegação da ilha, se opuseram ao movimento de exilados, instalando ainda mais tensões em torno do evento. A situação piorou quando foi anunciado que *Gloria Estefan and Miami Sound Machine* se apresentaria na ocasião, pois os cubanos foram contrários a participação de uma filha do ex-guarda-costas da família Batista na cerimônia, posicionamento que indicava não somente a circulação de Gloria em Cuba, mas sua construção como uma opositora para o governo revolucionário.

Mais que apresentar uma resenha ou comentário sobre o show, Verdecia demonstrava um encantamento com a artista, que se desdobrava na hipervalorização de sua imagem como modelo e conciliadora. Esse indicativo ficava presente em uma parte do escrito dedicado a estabelecer o potencial da cantora para superar os "ouvidos surdos" da comunidade que não discutiria questões mais importantes para o exílio, sem identificar quais seriam. Afirmando ser uma testemunha ocular de vários artistas que tentaram combinar música estadunidense e cubana, como Paquito D'Riveira, o comunicador afirmava que a *Gloria Estefan and Miami Sound Machine* promoviam algo diferente. A singularidade, em sua visão e audição, estavam não apenas no suposto experimentalismo, mas no potencial de mostrar uma cultura multiétnica de uma comunidade exilada.

Representante de uma cultura "*spanglish*", o perfil era percebido desde o início do show quando a cantora perguntava "O que vamos fazer aqui é, *Qué Pasa U.S.A.?* E o público rugiu.*"*[370]. O destaque como artista, todavia, era uma atribuição conferida pelo jornalista a partir da comparação com outros músicos em diferentes décadas. Em especial, a respeito dos artistas considerados *spanglish*[371] nos Estados Unidos, Abreu (2015) afirma que seus processos singulares com determinados segmentos da indústria fonográfica afeta as formas

---

[369] *The New York Times,* 24 de agosto de 1987. p. C04.
[370] *The Miami Herald*, 29 de outubro de 1987, p. 15A.
[371] Ed Morales (2002) propõe pensar as culturas latinx's nos Estados Unidos a partir das relações estabelecidas pela alternância ou hibridismo linguístico, resultando em práticas culturais e indenitárias que usariam da alternância do inglês e do espanhol como mecanismo de afirmação e pertencimento. Todavia, tal entendimento guiava-se muito mais pelo uso calculado e consciente da linguagem em espaços possíveis nos quais ela seria possível ou demandada, como no uso do espanhol apenas em ambientes familiares ou em ocasiões em que latinx se sentiriam seguros enquanto o inglês seria mobilizado para como "certificação" de assimilação ou de garantia de comunicação e, por desdobramento, de espaço político e social. Como percebe também o autor, é possível perceber ao longo do século XX e XXI que este processo passou a ser pensado como parte da própria identificação latinx nos Estados Unidos de forma a não ser apenas uma ferramenta ou estratégia, mas porta da própria identificação o que na música, por exemplo, resultava em composições com letras bilíngues que alternavam inglês e espanhol como forma de se comunicar com tais segmentos, mas também de facilitar a entrada em determinados mercados. Para saber mais, recomenda-se a leitura de MORALES, Ed. *Living in Spanglish*: The Search for Latino Identity in America. Nova York: Macmillan Publishers, 2002.

como a memória musical da *Latin Music* é construída. Toda construção jornalística procura articular narrativamente não apenas os fatos dignos de sair do ordinário e se tornarem importantes na esfera pública (BARBOSA, 2004), mas possui a capacidade de antever, enaltecer e valorizar determinadas visões de mundo e personalidades, construindo uma articulação textual coesa que convença o leitor no tempo da leitura (RICOEUR, 1994).

O "elogio" de Carlos Verdecia não era o único e indicava um perfil semelhante de narrativa elaborada em torno de Gloria Estefan, visando sua projeção e reafirmação artística: a singularidade e capacidade de mobilização social. Certamente a cantora era, naquele contexto, uma das artistas da *Latin Music* e da *Pop Music* mais referenciadas e foi acompanhada de perto pelas indústrias da cultura e mídias. Todavia, esse mesmo acompanhamento era realizado em paralelo à mobilização destes setores para sua construção e reafirmação. Carlos Verdecia demonstrou essa intencionalidade quando, ao concluir sua coluna, reafirmava a ligação de Gloria Estefan com o pai, e sua vinculação ao ataque da Cuba em 1961, enquanto destacava que a artista era reconhecida por audiências na América Latina, Europa e Ásia, tendo se apresentado inclusive na World Series baseball daquele ano.

Todavia, nem todas as críticas a respeito da performance de Gloria Estefan naqueles últimos meses eram elogiosas ou concordavam com Verdecia. Publicada em 03 de setembro de 1988, a crítica de J.B. na seção *Talent in Action* considerava que o som de Gloria Estefan era confortável "demais". Apesar dos três shows esgotados no *Radio City Music Hall* de Nova York, sendo o segundo bloco de shows no mesmo local naquele ano, o crítico considerou que o grupo não conseguia definir bem com qual sucesso terminar a performance e por isso fez um remix de alguns sucessos, algo negativo em sua visão. Em sua opinião,

> sua apresentação foi prejudicada por dois motivos. Primeiro, Estefan mostrou pouca personalidade e técnica de performance, confiando demais em um movimento de dança giratória que depois de duas músicas se tornou tão previsível quanto a batida. Em segundo lugar, a banda, que soava bem o suficiente, parecia mal preparada para agraciar o palco do grande show. Durante "*Primitive Love*", quando o guitarrista e o baixista subiram correndo as rampas laterais, eles pareceram surpresos por terem se esbarrado no topo. Mesmo uma música alegre como a abertura "*Surrender*", que apresentava três trompas, congas e tambores de aço sintetizados, de alguma forma não era muito animada.[372].

J.B. discordou de Stephen Holden em vários aspectos sobre a turnê e a artista, mesmo que estas não tenham transcorridas nos mesmos lugares, fato possível porque eram integrantes de uma mesma turnê com um roteiro pré-estabelecido. Enquanto Holden elogiou o

[372] *Billboard*, 03 de setembro de 1988, p. 22

desempenho de Gloria Estefan[373], a crítica publicada na *Billboard* era muito mais voltada a banda como um conjunto. O protagonismo da cantora era encarado como parte da própria função de vocalista principal. Sobre a cantora, J.B. considerou que ela demonstrou pouca personalidade e preparo vocal, aspecto elogiado por Stephen Holden ou Carlos Verdecia.

O contraste entre as publicações, realizadas em um curto espaço de tempo, mas que se referem a performances ensaiadas e reproduzidas em série (mesmo que com particularidades e experiências singulares) demonstra como a atuação da mídia e as opiniões especializadas nem sempre foram favoráveis a artista. Uma trajetória, como destaca Avelar (2011), é não somente atravessada por contradições, oposições e tensões, mas parte central para entender o individuo se dá por tal processo relacional. Perceber as diferentes leituras sobre a performance possibilita mapear como a artista foi construída e significada em seu tempo, para além apenas de dados estatísticos e/ou visões elogiosas.

Em 1988, Gloria Estefan se tornou mais reconhecida como artista individual. No início do ano, edições da *Billboard* retomavam o potencial da *Latin Music* em sua configuração "atual" para renovar as indústrias fonográficas[374]. Independente dos conflitos existentes em torno dos termos "*hispânico*" ou "*latino*" para definir as expressões musicais elaboradas pelas comunidades *latinxs* no país, tema inclusive evitado pela Billboard que usava estas categorias como sinônimos, o final da década de 1980 demonstrava que a posição destes artistas no mercado havia sido reposicionada "quando o potencial econômico de tantos recém-chegados de língua espanhola se tornou impossível de ignorar" (HERNANDEZ, 2010, p. 33). Artistas, como *Gloria Estefan and Miami Sound Machine,* passaram a ser considerados como "referências" para outros pelas mídias, assim como suas gravadoras e selos.

Se inicialmente esse processo esteve majoritariamente ligado a mídia impressa e sonora, com pouco espaço nos meios televisivos, em março de 1988 canais que foram fundamentais para a consolidação da *pop music* abriram mais espaço ao segmento latino. A *MTV* foi destacada na primeira página da *Billboard* naquele mês por criar em sua grade o "*La Hora MTV*"*,* um programa de quinze minutos que transmitia videoclipes em inglês ou espanhol de músicos latinos[375]. Com premissas internacionais, a atração era uma parceria com gravadoras que tinham selos voltados ao mercado latino-americano e considerado por produtores musicais como uma forma de aumentar a visibilidade de tais artistas.

---

[373] *The New York Times*, 29 de julho de 1988, p. C01.
[374] *Billboard,* 18 de fevereiro de 1989.
[375] *Billboard*, 05 de março de 1988. p. 1.

Estratégia semelhante foi seguida pelo canal *ATI Video,* criador do *The Latin Connection,* programa que além de videoclipes trazia performances ao vivo, tendo entre os primeiros participantes nomes como "Gloria Estefan, Lisa Lisa e Noel. O show também apresentará novas bandas e exporá jazz latino e música afro-cubana e outros gêneros latinos"[376]. Foi nesse cenário que a imagem de Gloria Estefan passou a progressivamente se vincular a popularização da *Latin Pop Music*, sendo considerada uma das grandes expoentes do segmento. Tais iniciativas, para além de retomar a centralidade dos canais televisivos para a popularização da *Latin Music,* reforçavam o perfil transmidiático adotado pelas indústrias fonográficas dos anos 1980 (SOARES, 2004).

Ao passo que se tornava figura consolidada nos segmentos latinos, Gloria Estefan se expandia no mercado global da *pop music. Singles* como *Conga* e *Bad Boy* levaram a cantora a circular mais em diferentes países, e a visitar regiões inesperadas como Singapura[377]. O show, organizado pela empresa *Pepsi-Cola*, causou uma série de problemas, inclusive de oposição, mas era esperado por parte do público ansioso pela aquisição dos ingressos para ver a *Gloria Estefan and Miami Sound Machine,* previsto para outubro, como primeiro de uma série que teria em seguida personalidades como Tina Turner[378]. Além de levar a banda para a Ásia, a aproximação com a *Pepsi-Cola* se consolidou em janeiro de 1989, quando o grupo foi anunciado como parceiros da marca junto a figuras como Madonna[379].

Enquanto circulava globalmente, o grupo divulgou *Let It Loose,* promovendo seus *singles*, que nesse contexto marcavam também a retomada das faixas em espanhol lançadas no mercado global pela banda. Em abril de 1988, foi anunciado que *Gloria Estefan and Miami Sound Machine* vinha trabalhando em uma versão em espanhol da faixa *Anything for You,* com indicações que eles estavam

---

[376] *Billboard*, 05 de março de 1988. p. 81.

[377] Aquela não fora a primeira vez que a banda havia desenvolvido projetos na região do continente asiático, um ano antes eles haviam sido o grupo propaganda de uma campanha antidrogas na Malásia, também patrocinada pela *Pepsi-Cola*. Todavia o show na região, previsto para outubro em Singapura que seguia em clima de tensão desde sua separação da Malásia menos de vinte anos antes, despertava uma série de instabilidades no país tendo em vista a oposição existente no país a entrada de produtos estadunidenses em razão das representações imperialistas. Em especial, discutia-se muito na região da Malásia sobre as tensões envolvendo a política cultural na Malasia, inclusive sobre quais artistas poderiam se apresentar no país ou não. O início do debate teria iniciado dois anos antes, quando o grupo alemão de heavy metal Scorpions foi proibido de tocar na região por provocar "comportamentos negativos nos jovens vulneráveis". Na ocasião, o ministro da cultura Abdul Tahmann Suliman negou as intenções de banir artistas do país, desde que eles sigam as definições do país. Destacou-se que segundo o ministro, o país não tinha nenhuma objeção aos shows de Tina Turner ou de Gloria Estefan & Miami Sound Machine porque eles não contraíram nenhuma das regras impostas.

[378] *Billboard*, 09 de abril de 1988. p. 61.

[379] *The New York Times,* 26 de janeiro de 1989.

> cantando em espanhol novamente com o single '*No Te Olvidaré'*, que é cantado com a música inglesa '*Anything for You'*. Diz Estefan sobre a música: 'Nunca nos separamos de nossas raízes. Poder me comunicar com o público na minha própria língua é um prazer, principalmente com uma música que tanto aprecio'[380]

O entusiasmo com a retomada de canções em espanhol, visto pela revista como positivo, foi interpretado por Gloria Estefan como algo particular e que precisava ser revisto, pois a banda nunca havia consolidado uma separação entre suas línguas. Nesta ocasião, percebe-se novamente uma tensão que atravessou o restante da trajetória da cantora: a tendência de tentar encaixar suas produções em nichos específicos, de forma a limitar sua projeção artística, enquanto era de seu interesse ter uma identidade fluida. Tal processo é considerado por Hernandez (2010) e Abreu (2015) como uma tendência homogeneizadora do segmento musical, que inclusive inviabilizaria e criaria nichos de mercado específicos.

De maneira semelhante, García Canclini (2015) identifica tal operação como parte dos processos de formações de identificações globais nas quais é preciso negociar, mas também exercer controle, sobre os principais canais das indústrias fonográficas, e que isso funcionária para todos envolvidos e não apenas a grandes conglomerados. Gloria Estefan e sua banda, assim como a *Epic Records,* conheciam este processo e apesar de se vincularem parcialmente aos nichos de mercado tendiam a forçar suas fronteiras e barreiras. Em especial se investia em projetos e composições que possuíssem perfis possíveis de cruzar mais de um mercado, transformando o fenômeno *crossover* em uma potencialidade mais que em impedimento.

Essa foi a estratégia seguida com a decisão de lançar *Anything for You*[381]*,* que desde 1987 circulava nas rádios como *single* de *Let It Loose* em boas posições nos *charts*, também em espanhol. *Anything for You* foi escrita por Gloria Estefan e teve videoclipe lançado sob a direção de Maurice Phillips. Com perfil romântico, a balada narrava a história de uma pessoa apaixonada que apesar do término de um relacionamento ainda nutria sentimentos pelo ex-namorado e estaria disposta a fazer qualquer coisa para ter o amado de volta. Originalmente lançada em inglês, no Lado B do disco, a gravadora tinha dado preferência por torná-la um *single.* Apesar do relativo impacto da versão em inglês no mercado fonográfico, foi o *single* em espanhol, *No Te Olvidaré* que recebeu particular atenção da mídia impressa que anunciou o projeto como a "retomada" da "latinidade" de Gloria Estefan.

A mídia no contexto, afirmou que,

---

[380] *Billboard,* 09 de abril de 1988, p. 62.
[381] GLORIA ESTEFAN AND MIAMI SOUND MACHINE (intérprete). Anything for you. In: _____. Let it Loose. US: Epic Records, 1987, 1 Vinil, Side 02, Faixa 10 (3:42).

> A CBS lançou a versão espanhol-inglês- "spanglish" de "*No Te Olvidaré*" "*Anything For You*" de Gloria Estefan & Miami Sound Machine. De acordo com George Zamora, gerente geral da CBS em Miami, a versão em espanglês está sendo tocada em usinas elétricas de Miami e Nova York. O lançamento de 12 polegadas faz parte da estratégia da empresa para melhorar a posição do *Sound Machine* entre os consumidores hispânicos; incluídos nesta estratégia estão os planos para o grupo apresentar versões em espanhol em shows e possivelmente lançar um álbum totalmente em espanhol no futuro. "Enquanto continuarmos recebendo produtos de artistas americanos tentando passar para o espanhol, usaremos o formato de 12 polegadas", diz Zamora."[382]

Os anúncios do *single* na *Billboard* chamavam a atenção por dois pontos centrais. Em primeiro lugar, apesar da oposição de Gloria Estefan publicada na edição anterior, o impresso seguia afirmando que a banda estava "retomando" a dimensão latina, inclusive repentino seu entendimento destas terminologias como sinônimos. Por outro lado, o lançamento de *No the Olvidaré* era definido como uma aposta ao mercado "latino" exclusivamente pela língua empregada, sendo defendido que um álbum em espanhol poderia estar no futuro da banda. Desta forma, se registrava um elemento fundamental construído pela mídia do contexto acerca das características que definiriam esse mercado hispânico/latino: o uso do espanhol.

Independente das sonoridades, dos ritmos ou das temáticas da canção, o uso do idioma era o que definiria pertencer a tal segmento do mercado ou não. Alejandro Portes (2007) e Ana Zentella (2007), ao analisarem o papel da linguagem na constituição das identidades ligadas a América Latina entre habitantes nos EUA, definem que o idioma foi fundamental para a homogeneização destes grupos em torno de um único segmento da sociedade. O espanhol, em especial, emergiu como uma forma "de uma população hispânica unificada fora dessas origens muito diversas e padrões de assentamento" (PORTES, 2007, p. 19), tendo em vista que para as indústrias, assim como setores do poder governamental, "[...] todos os imigrantes latino-americanos compartilham a mesma língua – espanhol" (PORTES, 2007, p. 19). Nesta ocasião, o movimento de identificar *No Te Olvidaré* como faixa "latina" era o fato dela ser composta em espanhol, tendo em vista que quando o *single* foi lançado em inglês era identificado como uma faixa *pop* e *Adult Contemporary.*

Em paralelo aos desdobramentos de *Anything for You,* Gloria Estefan se envolveu em questões de cunho político e social ao ser integrante, ainda em 1988, do *Amnesty International's Human Rights Now![383],* turnê que circulou por países como Inglaterra, França, Hungria, Itália, Costa Rica, Canadá, Estados Unidos, Índia, Zimbábue, Costa do Marfim, Brasil e Argentina. Segundo James Robert Parish (2006), autor do volume dedicado a cantora

[382] *Billboard,* 16 de abril de 1988, p. 54.
[383] *Billboard,* 21 de maio de 1988, p. 31.

na coleção *Ferguson Carrer Biographies*, a banda teria ingressado na turnê mundial ao lado de figuras como *Bruce Springsteen and the E Street Band*, Sting, Peter Gabriel, Tracy Chapman, and Youssou N'Dour. No entanto, apesar do anúncio realizado pela *Billboard* e a afirmação de participação da banda por Parish, um mapeamento nos calendários de shows do projeto não registra a presença de *Gloria Estefan and Miami Sound Machine*[384].

Um processo aberto em 1988 por Gloria e Emilio Estefan contra o empresário Stan Moress e a *Moress Organization* reforça o indício que a banda não participou da turnê mundial apesar dos anúncios[385]. Segundo a ação legal, a empresa de Moress não teria cumprido com um acordo verbal de representação do grupo para shows e espetáculos. De acordo com os requerentes, após uma etapa de agendamentos para o *Amnesty International's Human Rights Now!* diversos contratempos ocorreram envolvendo a equipe mais próxima da *Gloria Estefan and Miami Sound Machine,* os integrantes da *Moress Organization*, que a época estava sem saber se ainda representavam ou não a *Miami Sound Machine* em razão de desarmonias com o grupo, e a própria comissão organizadora do evento. O motivo principal dos problemas era o grupo estar terminando a etapa nacional da turnê da banda quando as performances organizadas pela Anistia Internacional deveriam vir a ocorrer.

Segundo Chester A. Barchiesi, auditor especial do caso, ao menos nove shows da turnê da Anistia Internacional ocorreriam em datas que coincidiram com apresentações da *Let It Loose World Tour*, demonstrando a incompatibilidade da banda cumprir com ambos os compromissos. Apesar de constar no processo que Gloria Estefan e seu grupo gostariam de remanejar os shows em solo estadunidense, pois, o tema dos direitos humanos e da anistia tocava diretamente a experiência pessoal da artista enquanto cubana exilada, não parece ter sido possível chegar a um consenso sobre a incompatibilidade de datas. Apesar de cada envolvido no processo responsabilizar alguém pelos contratempos, a questão central indicada por Barchiesi era que, independente dos argumentos, a banda não conseguiria se fazer presente em ambas as programações.

Desta forma, apesar do anúncio as fontes indicam para que *Gloria Estefan and Miami Sound Machine* tenham sido apenas anunciados, mas não participaram efetivamente *Amnesty International's Human Rights Now!*. Independente de não terem participado, a associação ao projeto capitaneado pela Anistia Internacional com a finalidade de aumentar a conscientização sobre a Declaração de Direitos Humanos, em seu aniversário de 40 anos,

---

[384] *Billboard,* 08 de outubro de 1988.
[385] EUA. Division of Labor Standards Enforcement – State of California. *Case No. Tac 36-88*. 05 de dezembro de 1988.

indica que o grupo já vinha progressivamente se inserindo nos debates globais das políticas humanitárias, não se limitando apenas a Cuba ou as Estados Unidos, apesar de esse ser um dos principais motivos para sua participação.

O cenário era intenso para a *Gloria Estefan and Miami Sound Machine* que vinha desdobrando-se entre compromissos internacionais e a divulgação de *singles* nos Estados Unidos. No mesmo momento, a banda via *Anything for You* ser considerada como um "sucesso" pela *Billboard,* que anunciava a canção desde maio de 1988 como um lançamento de grande impacto[386], enquanto lidava com a falta de força de *No Te Olvidaré*[387]. Com a falta de popularização da versão em espanhol, foi preciso lançar em junho uma nova faixa promocional e a escolhida foi a canção *"1-2-3"*, cujo videoclipe foi gravado ao longo da *Let It Loose Tour* sob direção de James Yukich[388]. O *single*, foi considerado por Larry Stessel como o momento mais importante de seu trabalho com Gloria Estefan, pois, na gravação do videoclipe, foi possível "ajustar" a imagem da artista a de outras artistas *pop* do período, como no uso de roupas de couro e performance mais dançante no palco[389].

A faixa rapidamente adentrou nos circuitos das rádios sendo ainda em 11 de junho daquele ano executada em ao menos 123 emissoras de médio e grande porte no país[390].

> "1-2-3" de Gloria Estefan & Miami Sound Machine (Epic) conquista o Power Pick / Airplay em 59º lugar - a posição mais baixa de todos os tempos para um Power Pick com 70 adições. Embora o recorde esteja obviamente apenas começando sua carreira nas paradas, o prêmio airplay praticamente garante uma eventual exibição no top 10 (99% de chance), e tem 90% de chance de alcançar os cinco primeiros e 59% de chance de atingir o primeiro lugar. Os programadores que ainda não estão tocando o disco devem ficar atentos às probabilidades! ... Falando em programadores, o painel de rádio Hot 100 revisado entra em vigor com esta edição, com base nas classificações do Arbitron de inverno de 1988.[391]

Além de informações sobre o impacto da canção nos meios de comunicação, o informativo da *Billboard* previa alguns possíveis efeitos do fonograma. Demonstrava-se, em especial, como a indústria fonográfica operava dentro de projeções, possibilitando conjecturar a respeito de caminhos pelos quais uma faixa poderia seguir. Projetando que *1-2-3* poderia ocupar o primeiro lugar nas listagens de reproduções de rádios, a publicação ilustrava a mecanização e operações envolvidas que levaram as indústrias culturais a se efetivarem como

---

[386] *Billboard*, 07 de maio de 1988, p. 79.
[387] Em um mapeamento das edições da Billboard em 1988 e 1989 não foram encontrados registros de entrada da canção nas paradas musicais.
[388] *GLORIA ESTEFAN - 1-2-3 (OFFICIAL VIDEO)*. [S.I.]: [S.I.], 1988. (3 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=T4IWlFutwXo. Acesso em: 22 set. 2021.
[389] STESSEL, Larry. [idade não informada]: *depoimento* [nov. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 19 de novembro de 2021.
[390] *Billboard*, 11 de junho de 1988. P. 84.
[391] *Billboard*, 11 de junho de 1988. P. 84.

uma das grandes potências globais nas elaborações de padrões de comportamento apesar de, como destaca García Canclini (2015), tais projeções serem perspectivas incontroláveis, sendo as intenções mercadológicas mais estimativas e tentativas.

Não se tratava de previsões, mas projeções de caminhos possíveis (DIAS, 2008) que poderiam ou não se concretizar. Tal processo, era registrado nas programações televisivas, com o videoclipe gravado em turnê entre as principais reproduções em canais como a *VH1*[392] e, posteriormente na *MTV*, *Video USA* e *Night Tracks*[393]. Ao passo que o *single* crescia comercialmente, era preciso que Gloria Estefan e banda voltassem os olhos para um setor, por vezes, menos observado nas mídias: a gravadora. Os processos envolvendo a troca do nome e selo, assim como adaptações ao novo perfil da banda ainda se faziam presentes e a aproximação com a gravadora, produtores e outros envolvidos era fundamental para manter o grupo dentro do catálogo de principais artistas da *CBS Records*. Como forma de estreitar os laços e destaque do catálogo, foi realizado um show de *Gloria Estefan and Miami Sound Machine* para executivos e contratados da *Epic Records* em parceria com a *Pepsi-Cola*.

Em uma fotografia da ocasião, divulgada em nota pela *Billboard,* Bob Shea (empresário) aparecia junto a Tommy Mottola (presidente da *CBS*), Gloria Estefan, Stan Moress (empresário), e Dave Glew (Vice-Presidente sênior da *Epic/portrait/CBS Associated Records*).[394] Com o título de "*G-L-O-R-I-A*", a nota apresentava a imagem e a descrição dos participantes, centralizando Gloria Estefan. Novamente, a artista foi destacada como a principal, sem mencionar a banda no breve texto. Essa foi uma ocasião intensa para a cantora que, muito próximo à data anunciou o lançamento da turnê "*Let It Loose*", sendo registrado novamente pela imprensa como um evento centralizado em sua figura através do título "*Gloria Estefan is going to have it all!*". No anúncio, de uma página inteira acompanhado de fotografia de Gloria, era acompanhado do texto

> Gloria Estefan está no topo do mundo com a voz - a música - a aparência - a energia que catapultou 'Let it Loose' do Miami Sound Machine além da platina. Carregada com a emoção de três singles no Top 10, incluindo o número 1 quente 'Anything for you' e agora seu mais novo single 1-2-3, Gloria criou um filho único e estilo próprio. It Loose'. Porque o melhor ainda está por vir! Em Epic Records, Cassettes e Compact Discs. Gloria Estefan e Miami Sound Machine 'Let It Loose' neste verão em sua turnê cross-country![395]

Considerando Gloria Estefan como uma artista que estava "no topo do mundo", a divulgação centralizava todos os feitos mercadológicos na sua figura, considerando a artista

[392] *Billboard*, 18 de junho de 1988. P. 69.
[393] *Billboard*, 13 de agosto de 1988. P. 44.
[394] *Billboard*, 18 de junho de 1988. P. 6.
[395] *Billboard*, 18 de junho de 1988. P. 8.

como criadora de um som e estilo "único", sem mencionar a banda. Tal processo continuou quando em julho do ano de 1988, Gloria Estefan participou, sem a banda, do *Primeiro Festival Internacional de Artes de Nova York* no *Great Lawn do Central Park*, convidada pelo cantor cubano exilado Placido Domingo[396], com quem veio a trabalhar novamente na década seguinte na composição do disco *Mi Tierra.* Na ocasião, apesar de ser identificada como integrante da *Miami Sound Machine,* essa informação foi apenas uma breve complementação da sua biografia, de forma tentar destacá-la como uma cantora individualizada[397].

Junto a Placido Domingo, Gloria Estefan interpretou duas canções do musical *Goya*, composto por Maury Yeston e lançado no ano seguinte em álbum, que narrava a trajetória do artista espanhola. Provavelmente as canções apresentadas foram: *Anything For You, single* mais recente da cantora, e *Hasta Amarte (Till I Loved You)*, pois na versão gravada do disco do espetáculo este é o único dueto entre os artistas[398]. Apesar de os motivos não serem explicitados, inclusive na crítica posterior, a participação da cantora a convite de Domingo era esperada pela mídia nova-iorquina, que especulava sobre a participação individual[399].

Em paralelo aos eventos individuais, Gloria Estefan seguiu com a agenda da *Miami Sound Machine,* em especial para se reafirmar no sul da Flórida. Para além do projeto *Homecoming*, ela promoveu, em março de 1988, a realização da maior linha de conga do mundo. O projeto ocorreu na Calle Ocho e foi capitaneado pelo *Kiwanis Club of* Little Havana, no qual *Gloria Estefan and Miami Sound Machine* participaram apresentando *Conga*. Reunindo quase cento e vinte mil pessoas em Miami, no dia 13 de março, o evento entrou para o *Guinness Book of Records* daquele ano[400]. Essa ocasião foi interpretada por Gloria e os organizadores como uma suposta celebração da cultura "hispânica", e não necessariamente latina, com destaque, segundo prefeito de Miami, a Cuba e ao Texas (por suas ligações com o México). Os cubanos, em especial, foram destacados por representarem três quartos da população "hispânica" em Miami, algo em torno de novecentas mil pessoas.

Para o prefeito Xavier Suarez, um cubano exilado, aquela foi uma forma de "homenagear" "a contribuição hispânica para as artes e a cultura em Miami [que] está se expandindo constantemente na medida que a primeira geração de exilados cubanos dá lugar a

---

[396] *El Nuevo Herald,* 08 de junho de 1988. Sem páginação.
[397] *The New York Times*, 12 de julho de 1989, p. C13.
[398] PLACIDO DOMINGO. *Goya: A Life in Song*. US: CBS/Sony, 1989. Vinyl.
[399] *The New York Times*, 11 de julho de 1989, p. C13.
[400] MCWHIRTER, Norris; RUSSELL, Allan. *Guinness Book of World's Records (Giant 1988 Revised Edition).* Nova York: Bantam Books, 1988.

uma nova geração nascida aqui. E os imigrantes que chegaram à Flórida em 1980 no barco de Mariel, em Cuba, estão deixando sua marca ao revigorar as tradições afro-cubanas na música"[401]. A proposta de a cerimônia ser uma celebração a cultura cubana na cidade foi a principal justificativa apresentada, porém era uma ideia pautada mais na circulação do que necessariamente de uma "autenticidade". Por esse motivo, se aproximava a figura do *Miami Sound Machine* na ocasião, por exemplo, do grupo *Menudo*, ou mesmo se retomava a defesa de Cuba como uma "terra paradisíaca" na qual múltiplas "raças" coexistiam, como afirmaram os organizadores na ocasião. Certamente o caráter comemorativo prevaleceu ao longo do evento, com além de um grande palco montado no meio da Calle Ocho diversas barracas de comidas, objetos e placas de apoiadores, como a Nextel, compondo o ambiente.

Gloria Estefan participou guiando a atividade. De cima de uma estrutura, se dirigiu a plateia e discursou que aquela era uma ocasião de compartilhamento de uma suposta "cultura cubana" com os Estados Unidos, além do restante do mundo, e uma das tradições mais "belas" que seria a união de grupos nas ruas para dançar, e que aquela era uma conquista que devia pertencer a uma "verdadeira" comunidade cubana[402]. Em seguida, passou a preparar a fila e a cantar *Conga* durante toda a realização que foi registrada pelo comitê do *Guiness Book.* Percebe-se que, além de uma dimensão emocional e comemorativa, a realização do evento foi acima de um evento político de reafirmação das comunidades exiladas.

Tal percepção ficou presente na fala da cantora que considerava os integrantes daquele momento como autênticos "cubanos", retomando o mito dos exilados como "verdadeiros donos da pátria" (TORRES, 1999). Para as comunidades exiladas "a década de 1980 [foi] a década de sua ascensão política e econômica nos Estados Unidos. De fato, foi na década de 1980 que o rótulo de identidade 'cubano-americana' ganhou mais força no sul da Flórida, em parte como uma forma de enfatizar uma narrativa de memória de integração social e gratidão pelos EUA […]" (BUSTAMANTE, 2021, p. 224). Apesar de indissociáveis, a identificação cubana e cubano-americana eram usadas de maneiras intercambiáveis, sendo a segunda regularmente mobilizada na ocasião em que o laço com os EUA eram demandados enquanto a primeira, geralmente, era mobilizada no cotidiano como reafirmação identitária.

Nestes processos, que se estendem por toda a década de 1980, a produção de Gloria Estefan foi fundamental. A disputa pela maior linha de conga do mundo naquele ano foi baseada na reafirmação que se estende por todo o período. Acima de criar um recorde, a

---

[401] *The New York Times,* 14 de março de 1988, p. A14.
[402] [RARE] Calle Ocho Conga Line Gloria Estefan 1988 (en español). Miami: [S.I.], 1988. (1 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zTyk3XGqGKA. Acesso em: 22 set. 2021

intenção era reafirmar o "potencial" dos grupos exilados que a organizaram, tornando-se inclusive um instrumento político no plano das relações entre EUA e Cuba e das narrativas sobre o exílio. No tocante a Gloria, em especial, sua participação na ocasião não apenas reafirmava o processo, mas a própria canção escolhida, que como já visto reforçava uma Cuba imaginada, para ser apresentada durante o evento para além de apenas "combinar" com a ocasião, potencializava o sentido e o projeto envolvido.

No início de 1989, ainda se voltando para Miami, Gloria Estefan retornou a *University of Miami,* desta vez como artista consolidada, para participar de um evento organizado pelo clube dos docentes do *Children's Home Society*[403]. Convidada como palestrante principal, Gloria defendeu a importância da educação para novos futuros possíveis, além de presentear as participantes com camisetas e fotografias autografadas. Para uma das participantes, moradora de South Dade, a visita indicava que Gloria era uma artista com reconhecida dívida social com sua comunidade e fãs. Junto a reportagem, uma imagem disponibilizada pela assessoria de imprensa, era possível ler "*Gloria Estefan urges teenagers not to give up on their goals*"[404]. A escolha da fotografia demonstrava que, acima de qualquer apoio reconhecido pela assessoria da imprensa que afirmava o apoio regular a associação, aquela fora uma atividade de agenda com intencionalidades publicitárias.

O avanço tecnológico e a diversificação das possibilidades de reprodução em massa de fonogramas colocaram para a indústria fonográfica no final da década de 1980 e início dos anos 1990 um grande desafio: a pirataria. Apesar de sua ascensão nesse período, segundo Vicente (2014), a emergência da pirataria remontava aos anos 60 com práticas como contrafação, *bootleg* e compilação. O que se registrava, no contexto, era que as práticas de cópia ilegal de discos começavam a se diversificar, não estando limitadas a apenas um suporte, com destaque a fita cassette e ao vinil. Diversos artistas de grande reconhecimento nas indústrias fonográficas progressivamente começaram a ter seus discos pirateados com versões artesanais que, para além de infringir os direitos autorais, diminuía a qualidade do próprio material sonoro, além dos equipamentos de reprodução das mídias (VICENTE, 2014).

Ao mesmo tempo que impactava as indústrias fonográficas e a renda de músicos, criando uma crise do mercado que levou a estratégias de barateamento dos suportes como a adoção dos CD, a pirataria levou a artistas com perfis globais a circularem em países cujo a entrada de seus produtos, apesar de facilitada pelo mercado, gerava um valor mais oneroso.

---

[403] *The Miami Herald,* 05 de janeiro de 1989, p. 45.
[404] *The Miami Herald,* 05 de janeiro de 1989, p. 45.

Como destaca Canclini (2008), apesar das altas vendagens de discos, a circulação de alguns artistas era muito maior do que a consumo "oficial", o que indicava formas de trânsito não "autorizadas". Em países como Cuba, cujo as disputas econômicas e políticas impactavam diretamente na distribuição de bens de consumo como discos, a circulação ilegal por vezes era a única forma de cantores exilados circularem no país (MOORE, 2006).

As gravadoras precisaram se estruturar para tentar combater tais práticas, o que levou diversos artistas se se verem envolvidos no caso. Um movimento conjunto da *A&M*, *CBS*, *MCA* e outras*,* nas primeiras semanas de 1989, levou a uma acusação de pirataria contra Jesus Delgadillo, em Los Angeles, por supostamente ter produzido cópias piratas de produções das cantoras Janet Jackson, Whitney Houston, Tiffany e *Gloria Estefan and Miami Sound Machine*[405]. O processo indiciava Delgadillo como responsável por pontos de venda de discos piratas, inclusive no México que, anos depois, seria identificado como um dos principais espaços de comercialização de produtos falsificados no mercado fonográfico. No caso mexicano foi apurado que entre os músicos com maior indicie de cópias ilegais estava Gloria Estefan, com a comercialização de fitas regravadas a preços baixos como cinco pesos, ou sessenta e sete centavos de acordo com a cotação da moeda. Em um curto período, o mercado paralelo foi responsável por movimentar mais de sessenta e seis milhões de fitas cassetes anualmente, enquanto a indústria apenas trinta milhões[406].

Gloria Estefan ser pirateada indicava a expansão de públicos consumidores, inclusive em regiões e grupos sociais que não poderiam arcar com custos, por vezes, altíssimos da mídia física, e a diversificação espacial da circulação global da produção fonográfica para além de regiões em que a gravadora já distribuía o material. Junto aos riscos e a crise gerada pela pirataria, além dos aspectos criminais e de perca de ganhos para o mercado e músicos (VICENTE, 2014), as cópias ilegais se tornaram rastros que permitem perceber a circulação de artistas para além do "oficial" ou dos olhares da própria indústria.

Além do aumento de cópias piratas de seus discos, no início dos anos 1989, Gloria Estefan começou a fazer presença em mais eventos mundo afora. Participando de festivais e premiações, realizou performances no *American Music Awards*[407] e no *Festival Viña Del Mar,* no Chile em plena ditadura pinochetista, como parte das atividades do *International Song Festival*. Sobre o evento chileno, foi destacada a participação da *Miami Sound Machine*, em ocasião transmitida pela *Telemundo* e, entre as narrativas sobre as performances, foi

[405] *Billboard,* 07 de janeiro de 1989. p 78.
[406] *The New York Times,* 20 de abril de 1996, p. B3.
[407] *Billboard,* 07 de janeiro de 1989. p 20.

levantada a afirmação de direitos de latinos nos Estados Unidos. A ocasião foi considerada pela mídia como a reafirmação do destaque da banda, e outras figuras como Julio Iglesias, como uma das principais vozes produzidas nos EUA com circulação global[408].

O anúncio do *Viña Del Mar* ocorreu no contexto em que *Gloria Estefan and Miami Sound Machine* foi indicado ao *Grammy* (1989) como melhor artista *pop*. Apesar de ser indicado ao *Grammy*, a ausência de uma indicação em qualquer categoria ligada a *Latin Music* possivelmente esteve vinculada ao fato destas serem poucas, geralmente associadas a ideia de "tropicalidades". Criadas na década de 1980, as categorias *Latin* premiavam majoritariamente discos, e não artistas, em modalidades como *Latin Pop, Urban Music, Regional Mexican Music* (enquadrando-se a música Tejana) e *Tropical* (WILD, 2007). Dado o espaço reduzido do segmento, um processo de construção de um prêmio focado em artistas latinos e latino-americanos, começou a ganhar forma, com apoio da *Univision.* Em uma parceria entre a *Billboard* e a emissora para a seleção dos indicados a partir dos *charts*[409]*,* foi criado, em 1989, o *Lo Nuestro,* com a particularidade que os vencedores eram escolhidos através das rádios estadunidenses que tinham em seu escopo principal a *Latin Music*.

Inicialmente, o *Premio Lo Nuestro a La Musica Latina* reverenciava categorias como *Pop*, *Tropical/Salsa*, *Regional Mexican* e *Music Video*, sendo transmitido pela *Univision* para quatrocentos canais televisivos afiliados nos Estados Unidos e outros dezessete na América Latina. A primeira edição foi em Miami[410] e reuniu personalidades como Vicente Fernandez, José José, *Gloria Estefan and Miami Sound Machine* e Isabel Pantoja no dia 31 de maio no *James L. Knight Center.* Gloria saiu vitoriosa nas categorias de melhor duo *pop/balada* e maior ato/projeto *crossover*. No discurso de recebimento do prêmio *Crossover,* a cantora ressaltou a fluidez e desafios de sua múltipla identificação ao relatar que

> Na América do Norte somos considerados um ato hispânico e na América Latina somos um ato inglês e quando vamos para a Europa somos um ato que canta tanto em inglês quanto em espanhol", disse Estefan após receber um dos prêmios. "Acho que isso significa que essa música é universal e chega a todos.[411]

---

[408] *Billboard,* 25 de fevereiro de 1989. p 62.
[409] *Billboard,* 17 de junho de 1989, p. 6.
[410] A localização no qual a premiação era celebrada, que com exceção do ano de 1992, ocorreu sempre no condado de *Miami-Dade* é fundamental nesse aspecto. Como identificou Abreu (2015), a construção de circuitos sempre foi fundamental para a comunidade latina envolvida no mercado fonográfico, todavia percebe-se que se na metade do século XX tais operações se davam nas relações locais, como foi o caso do movimento *Miami Sound,* com o estabelecimento das grandes *majors* abertas aos artistas latinx a partir de 1980 grandes projetos começaram a ser elaborados para atender as demandas desses grupos. O prêmio *Lo Nuestro,* foi apenas um dos grandes movimentos, que alguns anos depois veio a se repetir de forma mais audaciosa a partir da criação do *Grammy Latino.*
[411] *Billboard,* 17 de junho de 1989, p. 6 e 27.

Ao destacar que sua produção era identificada por diferentes segmentos sociais e das indústrias a partir do idioma, Gloria Estefan destacou em seu discurso que apesar de a língua ser fundamental, existia uma construção própria em cada regionalidade. Neste sentido, as formas como suas canções eram identificadas seguia um padrão *spanglish*, como identificou Morales (2002), mas estava condicionada a audição de cada região. Tal processo levava ao estabelecimento de nichos de mercado, mas para a artista era parte do potencial que a sua produção possuía, pois, apesar de ser identificada de diferentes formas era possível perceber que ao menos o processo *crossover* tinha se estabelecido porque distintas regiões a rotulavam por uma identidade diferente.

Uma semana após o evento, a *Billboard* ainda comentava a criação do prêmio, publicando fotografias dos principais ganhadores e artistas que se apresentaram na ocasião. Novamente Gloria Estefan foi destacada em fotografia discursando ao lado de Emilio Estefan, publicada logo abaixo do título da página de imagens do *Lo Nuestro.*

Figura 24 - Gloria e Emilio Estefan na primeira edição do Lo Nuestro



Fonte: Billboard, 24 de junho de 2021, p. 82.

A premiação, gestada dentro dos circuitos midiáticos, foi um marco do mercado fonográfico latino no país, considerado como um prêmio criado pelos e para esses artistas e setores das indústrias fonográficas, ideia expressa no título *Premio Lo Nuestro a La Musica Latina*[412]. Depois que Gloria Estefan recebeu as estatuetas do *Lo Nuestro,* questionamentos sobre o lançamento do primeiro álbum solo começaram a surgir. Já 01 de julho em 1989[413], a *Billboard* começou a produzir pequenas notas que indicavam o lançamento futuro. A breve

[412] É importante notar que neste contexto, ainda não existia a categoria *Lifetime Achievement Award* que homenageava um ou dois artistas/grupos por suas trajetórias e contribuições ao mercado de *Latin Music.* Tal categoria foi criada apenas na segunda edição, sendo que Gloria Estefan foi a terceira a receber o prêmio, em 1992, e recebeu novamente, desta vez com Emilio Estefan, em 2018.
[413] *Billboard,* 01 de julho de 1989, p. 9.

notícia, indicava apenas que o disco seria lançado no mesmo mês que o novo álbum de *Beastie Boys*[414], estando previsto para 11 de julho. Lançado na data prevista pela *Billboard, Cuts Both Ways*[415] marcou a trajetória de Gloria Estefan como seu primeiro álbum individual.

Através *Epic Records,* o álbum foi produzido por Emilio Estefan, Jorge Casas e Clay Ostwald, demonstrando a permanência de ao menos parte da equipe da *Miami Sound Machine* na carreira da cantora. A banda, uma época protagonista, se tornou um grupo de apoio, identificada no encarte. Ao todo, em sua versão global/oficial, *Cuts Both Ways* teve doze faixas sendo destas apenas duas em espanhol e uma com traços bilíngues (mesmo que majoritariamente em inglês). Entre estas canções uma mesma composição foi apresentada nos dois idiomas denominada *Oye Mi Canto* (espanhol) e *Hear My Voice* (inglês), sendo a canção com maior referência de sonoridades latinas. A escolha dos idiomas, segundo a cantora, foi pensada visando seu principal público consumidor que, naquela ocasião, buscaria mais composições em inglês.[416]

O título do disco, que em tradução literal significava "*Corta(r) para ambos os lados",* retomava a ideia de um bilinguismo da cantora, mas também de uma pluralidade de visões relacionadas a sua produção (diferentes gêneros) ou mesmo a personalidade artística de Gloria Estefan (vocalista de banda ou artista solo). *Cuts Both Ways* foi um álbum que alternava entre baladas, justificando sua presença nas listas *Adult Contemporary,* e canções *pop* com perfis dançantes. Gloria Estefan compôs nove faixas, cujo as temáticas, apesar de variarem, se referem recorrentemente ao amor romântico, a exemplo *Here We Are, Say, Don't Wanna Lose You, Your Love is Bad For Me* e a faixa que intitulava o disco, *Cuts Both Ways.* Em sua maioria, eram canções românticas sobre dilemas e inseguranças ou a necessidade de reafirmação de uma paixão por um amado, o que configurava uma aproximação com o perfil de composição destinada a outras mulheres no mesmo contexto (O'BRIEN, 2012), geralmente associadas a tais temáticas como forma de limitar seu campo de atuação ou estabelecer uma representação de gênero no mercado a partir das gravadoras[417].

---

[414] Grupo de rap rock estadunidense formado em Nova York que se popularizou na década de 1980, tendo sido composto por Michael Diamon, Adam Yauch e Adam Horovitz. Nesse contexto seu futuro disco *Paul's Boituqe / Check Your Head* era extremamente aguardado, em especial após participarem da turnê de Madonna como atração de abertura, pois demonstraria o amadurecimento do grupo.

[415] GLORIA ESTEFAN; *Cuts Both Ways*. Brasil: Epic Records/Sony Music, 1989, 01 vinil.

[416] *Billboard,* 05 de agosto de 1989, p. 32.

[417] Entre as composições, destacam-se faixas como *Oye Mi Canto* (*Hear Mi Voice*) já mencionada que abordava a ideia de fazer as pessoas ouvirem os pedidos de libertação de um indivíduo, assim como procurava incentivar um grito coletivo entre os ouvintes. A faixa, que articulava sonoridades latinas, mobilizava congas cubanas e instrumentos de corda a batidas eletrônicas, ao piano e a bateria, retomando ritmos como a Salsa e o experimentalismo do *Miami Sound.* A canção era a que mais ressaltava a vertente latina de Gloria Estefan e,

Lançado globalmente, o disco teve versões específicas para alguns países, a exemplo do caso brasileiro com três faixas em português: *Toda para você* (*Here We Are*), *Amor Fatal* (*Your Love is Bad for Me*) e *Se tenho que te perder* (*Don't Wanna Lose You)*. As canções em foram traduzidas por Aloysio Reis, com participação de Fernando Adour[418] e Julio Iglesias na produção[419]. Tal empreendimento, foi considerado pela equipe da gravadora no Brasil como parte do "fenômeno mundial" que estava se tornando Gloria Estefan. Em carta presente no vinil, Betina Dowsley considerava a artista como "ex-vocalista" da *Miami Sound Machine* e uma das principais figuras da música *pop.* Seu texto afirmava que "Gloria é cubana, mas a esta altura isto não passa de mera referência. Sua pronúncia do inglês é perfeita e, neste seu novo disco, ela canta apenas alguns trechos de '*Oye Mi Canto*' em espanhol"[420].

O trecho da carta, produzida pela equipe de marketing, destoava das narrativas sobre Gloria Estefan, pois colocava a sua identidade cubana como um fator secundário tendo em vista seu potencial global vinculado ao inglês. Não é possível precisar quais foram os motivos para tal afirmativa, talvez tenha sido uma intenção mercadológica focada no Brasil, já que as faixas em espanhol deram lugar as composições em português, o que ilusoriamente poder minimizar a "cubanidade" da cantor. Todavia, a frase é marcante pois indicava que a identidade artística da cantora era complexa e funcionava de forma conveniente, apontando que talvez não houvesse uma afinidade de trabalho muito bem estabelecida entre os setores envolvidos na promoção da artista tendo em vista que, no mesmo encarte, o sobrenome da cantora era escrito como "Stefan".

Ao discutir o funcionamento das indústrias fonográficas, Adorno (1989) ressaltava o descompasso existente entre artistas e setores econômicos/gerenciais, observando que existiriam estruturas e mobilizações dos grupos administrativos (como gravadoras) para estabelecer regras e perfis que não necessariamente condiziam com a produção artística. O processo de "mecanização" do artista é observado também por García Canclini (2015), a partir do prisma da construção artística. O autor percebe que a elaboração está associada a globalização da cultura, ressaltando que músicos/produções, por mais estabelecidos em suas identificações/áreas, estão sujeitos a adaptações e/ou reinterpretações a partir de esferas locais

---

apesar de ficar atrás de outros *singles* do disco, marcou a trajetória da cantora na sua relação com as comunidades latinas.

[418] Compositor e produtor musical brasileiro conhecido por atuar como adaptador de canções em língua inglesa, italiana e espanhola para o Brasil e por suas composições de perfil romântico. Atuou, na década de 1960, junto a a Jovem Guarda, lançando seu primeiro disco em 1967 pela *Polydor*.

[419] GLORIA ESTEFAN; *Cuts Both Ways*. Brasil: Epic Records/Sony Music, 1989, 01 vinil.

[420] GLORIA ESTEFAN; *Cuts Both Ways*. Brasil: Epic Records/Sony Music, 1989, 01 vinil [encarte].

e regionais. Tal processo ocorreu em *Cuts Both Ways,* onde a promoção de versões do disco seguia uma lógica comercial de internacionalização da carreira, em especial na fase solo, na qual era preciso e possível adaptar a imagem da cantora.

O lançamento da carreira solo de Gloria Estefan levou a *Billboard* a se envolver em uma série de confusões, inclusive na identificação do disco. Em 17 de junho, por exemplo, a revista ao mesmo tempo que identificava o videoclipe de *Don't Wanna Loose You* na programação da *VH1* e da *Black Entertraiment Television*[421] como creditado a artista, assim como as rádios, mas ao colocar a posição do primeiro *single* nas listagens[422], afirmava que *Cuts Both Ways* era um dos lançamentos da semana na categoria *pop/rock* e um álbum de *Gloria Estefan and Miami Sound Machine*[423]. A confusão com relação aos intérpretes do disco revelava que o processo de "separação" não foi muito bem coordenado, talvez pelo fato de a imagem de Gloria Estefan ainda estar profundamente arraigada ao grupo. Outra explicação possível seria a permanência da *Miami Sound Machine* como banda de apoio.

A correção do erro na *Billboard* ocorreu na semana seguinte, quando foi publicada uma resenha completa do álbum. Apesar de corrigir o dado, a crítica iniciava afirmando que Gloria Estefan seguia apoiada pela *Miami Sound Machine* e que não havia nenhuma mudança muito significativa no estilo sonoro[424]. A breve resenha, elogiava *Cuts Both Ways* pelo desempenho vocal da cantora e projetava que a produção teria uma série de *hits* como *Don't Wanna Lose You, Get On Your Feet, Ay Ay I* e *Think About You Now.* Apesar de breve, a crítica foi destaque na edição ao considerar a produção digna do *Spotlight,* ou seja, um disco que estava "previsto para atingir o top 10 na parada de álbuns pop da Billboard ou a certificação de platina"[425]. Desta forma, o impresso elaborava um prognóstico, visando estabelecer um futuro possível, em forma de previsão. Tal processo pode ser entendido com o estabelecimento de um "horizonte de expectativas" (KOSELLECK, 2006), tendo em vista que a base para isso, segundo a resenha, era o fato de o disco seguir perfil semelhante aos seus predecessores, ou seja, o passado da cantoria era a principal justificativa para um futuro possível em sua nova fase.

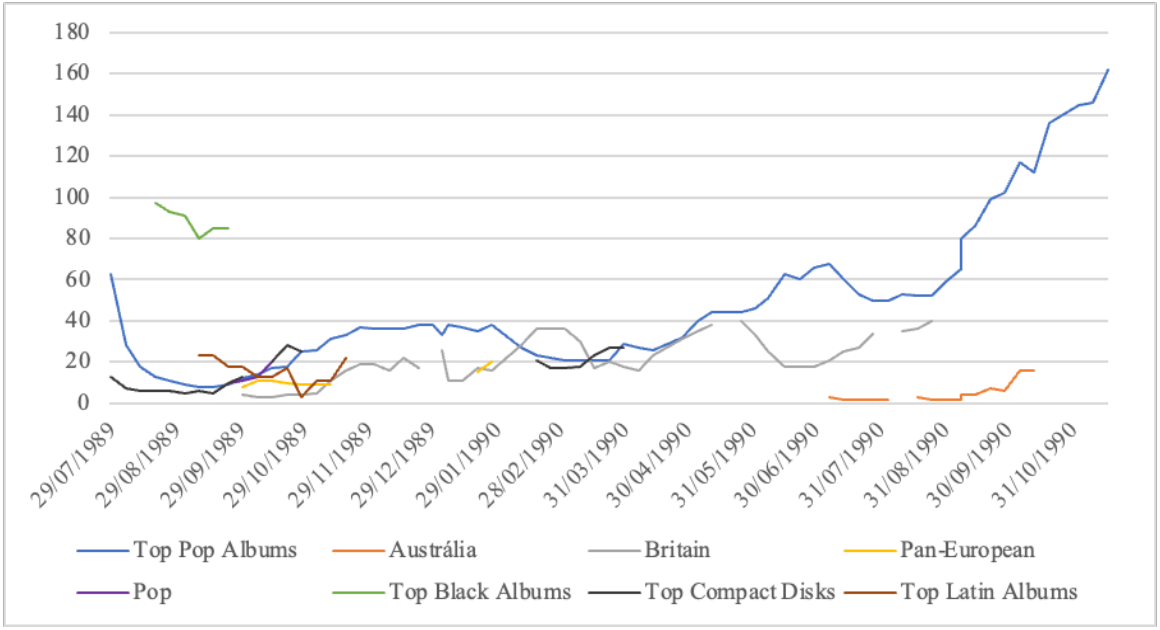
Com o lançamento de *Cuts Both Ways*, foi preciso aguardar para ver como o público e os *charts* reagiriam a nova fase de Gloria Estefan. Certamente as faixas possuíam

---

[421] *Billboard,* 17 de junho de 1989.
[422] *Billboard,* 17 de junho de 1989.
[423] *Billboard,* 17 de junho de 1989, p. 45.
[424] *Billboard,* 22 de junho de 1989, p. 74.
[425] *Billboard,* 22 de junho de 1989, p. 74.

características sonoras próprias, mas no cerne estava um perfil já conhecido da cantora. A pouca presença de canções com bases sonoras latinas ou em espanhol impactou na forma como foi recebido, mesmo que o público nesta ocasião já conhecesse as alternâncias de Gloria Estefan em cada álbum lançado e que um disco totalmente em outro idioma que não o inglês não estivesse sendo projeto. Com esse perfil, logo as primeiras paradas musicais começaram a registrar os impactos do disco no mercado fonográfico e cotidiano estadunidense.

Gráficos e Tabelas 4 - Desempenho de Cuts Both Ways em paradas musicais da Billboard



Elaboração: Igor Lemos Moreira
Fonte: Edições da Billboard.

Quando *Cuts Both Ways* foi lançado, apenas as listagens *Top Pop Albums* e a *Top Compact Disks* identificaram vendas expressivas. A inclusão inicial na categoria *Pop* indicava a inserção do disco no segmento, enquanto a listagem de *CD's* apresentava a progressiva adequação ao novo suporte adotado pelo mercado. Como lembra Napolitano (2005), este momento da indústria, em especial a partir de 1987, foi marcado por uma lenta mudança de suporte na qual apesar de produzidos em números relativamente substanciais pelas gravadoras, os equipamentos para a reprodução do CD, assim como a disseminação do formato, foram graduais. Dentro desse entendimento, é entendível que o Lp tenha seguido sendo muito consumido, enquanto o CD desaparece em poucas semanas, tendo em vista que a *Top Pop Albums* estabelecia uma média das vendagens em todos os formatos midiáticos.

Conforme as vendas aumentavam, o disco apareceu nos chamados segmentos "étnicos" pela *Billboard.* Em especial, ocorreu uma rápida entrada na listagem *Black Albums*

nas primeiras semanas de vendagem, assim como no *Latin Albums* coincidindo com o lançamento de *Si Voy a Perderte* como *single* paralelo a *Don't Wanna Lose You.* Do ponto de vista da circulação global, o álbum apareceu nos *charts* europeus alguns meses de, pois, na ocasião em que a turnê de promoção *Get On Your Feet Tour* começava a circular pelo continente. Em especial, apesar de aparições em países como Holanda, a maioria das entradas ocorreram em listas onde músicas em inglês eram a maioria, como nas paradas britânicas e Pan-Europeias. A mesma observação aplica-se a Austrália, país cujo crescimento das vendagens já no final de divulgação do disco e após o acidente quase fatal de Gloria Estefan.

Como já exposto, a análise estatística na história da música não necessariamente indica o "sucesso" ou "fracasso" de uma produção. O sentido principal reside na possibilidade de, através da reconstituição da trajetória dentro de dados da indústria, perceber o trajeto e o cotidiano de circulação de fonogramas (FERNANDEZ, 2018). Para entrar em uma listagem, era preciso que o álbum fosse vendido, ou seja, pessoas adquiriam, consumiam e criavam afetos com tais discos como "bens de consumo". Perceber tais dados, demonstra, por exemplo, que por mais de um ano *Cuts Both Ways* não apenas teve um público consumidor fixo de música *pop,* mas semanalmente havia novas procuras pelo disco.

Gráficos e Tabelas 5 - Singles de Cuts both Ways com entradas semanais nas paradas musicais e posições mais altas alcançadas

Single	*Lançamento*	*Hot Adult Contemporary*		*Billboard Hot 100*		*Hot Latin Songs*		*Maxi-Singles Sales*	
Don't Wanna Lose You *Si Voy a Perderte*	Junho de 1989	30 semanas	#01	18 semanas	#01	22 semanas	#01		
Get on Your Feet	Setembro de 1989	17 semanas	#05	17 semanas	#11			11 semanas	#09
Here We Are	Dezembro de 1989	27 semanas	#01	21 semanas	#06				
Oye Mi Canto (Hear My Voice)	Abril de 1990	06 semanas	#31	07 semanas	#48	19 semanas	#10		
Cuts Both Ways	Maio de 1990	25 semanas	#01	14 semanas	#44				

Elaboração: Igor Lemos Moreira
Fontes: Edições da Billboard, o total em semanas são estimativas.

Entre 1989 e 1990, *Cuts Both Ways* possibilitou o lançamento de cinco *singles*. Em menos de um ano, as faixas promocionais foram enviadas as rádios e circularam tanto nos Estados Unidos como em diversos países, visando promover a artista e seu disco. Assim como o álbum, que possuía majoritariamente canções dançantes e baladas, os *singles* de *Cuts*

Both Ways se alternavam em seu estilo sonoro, possibilitando a variação do perfil da artista e aumentavam a vida-útil nas rádios pois era possível, como de fato ocorreu, que mais de uma faixa circulasse midiaticamente quando estas eram de perfis distintos.

Em primeiro lugar, é preciso retomar o entendimento que um *single* não é necessariamente a canção com maior apelo dos fãs ou a mais inovadora do disco, apesar destes dois elementos serem influentes na escolha. Um *single* é uma canção promocional/de trabalho, uma "faixa do disco que deverá ser executada nas rádios objetivando a maximização dos resultados da divulgação" (VICENTE, 2014, p. 102). Os *singles* de *Cuts Both Ways* ocuparam posições na *Adult Contemporary* e *Hot 100* da *Billboard.* No caso da primeira listagem, geralmente associada ao *pop,* todas as músicas alcançaram altas posições, com exceção de *Oye Mi Canto,* indicando um público consolidado no nicho. Além disso, as entradas indicam o álbum como inserido no segmento, sendo as *Adult Contemporary* conhecidas como aquelas com melodias e harmonias acentuadas junto a orquestração baseada em instrumentos acústicos e poucos sintetizadores (BROWNE; BROWNE, 2001). Tais composições ficaram midiaticamente conhecidas como voltadas a um público adulto (entre 25 e 50 anos), sugerindo que a cantora estava se tornando popular entre grupos não tão jovens.

Já a segunda recorrência foi a entrada de todos os *singles* na *Hot 100.* Como visto, essa era uma das mais cobiçadas paradas da revista, tendo em vista que calculava uma estimativa geral de todas as faixas promocionais que vinham circulando em rádios, em mídias físicas e comentadas pelos críticos. Chama a atenção não somente as posições, mas a quantidade de tempo que cada *single* conseguiu se manter na listagem. *Don't Wanna Lose You* e *Here We Are* foram as faixas com maior tempo na *Hot 100 singles*, sendo que ao estabelecer uma cronologia semanal da revista é possível perceber que desde *Cuts both Ways* foram raras as semanas que Gloria Estefan não apareceu ao menos uma vez na listagem, o que por si já indicava o consumo positivo do disco.

As aparições na *Hot Latin Songs* e *Maxi-Singles Sales* estavam vinculadas a perfis específicos das canções, o que possibilitava serem inseridas em nichos de mercado. No caso de *Don't Wanna Lose You* as alterações para sua versão em espanhol (*Si Voy a Perderte*) foram no idioma, sendo a base sonora, o instrumental e a melodia conservados, o que reforça a hipótese que independente dos ritmos e gêneros associados, se uma canção era cantada em espanhol ela poderia ser inserida na *Latin Music* para o impresso. Deste modo, a língua não era somente parte de uma visão de segmento ou de identidade coletiva, mas, como lembram Butler e Spivak (2018), assume aspectos políticos de segregação e definição de espaços nos

quais cantar em determinado idioma circunscreve a produção dentro de um grupo específico e estabelece barreiras que ditam a sua circulação.

Este processo, inscreve-se no que Appadurai (2010) nomeou de "formas de circulação", que extrapolam o trânsito, pois são estabelecidas por normas, regras e diretrizes que levam com que os *singles* fossem mais ouvidos em um ou outro espaço. (Re)definindo-se em paralelo à divulgação e ranqueamento nas paradas, os nichos de cada *single* funcionavam como modo de divulgar seu alcance, aumentando a visibilidade e demonstrando o desempenho no mercado fonográfico, mas em paralelo estabeleciam campos que progressivamente impediam qualquer cruzamento. Em outras palavras, alcançar uma boa posição ou entrar na listagem *Latin Hot* com uma canção não impedia a mesma faixa circular em outros campos, como na *Hot Adult Contemporary,* mas definia padrões específicos pelos quais a faixa se tornaria conhecida posteriormente.

Com a divulgação intensa do disco, e sua colocação nas paradas musicais aumentando, *Cuts Both Ways* se tornava um disco popular nos EUA. Ainda nas primeiras semanas após o lançamento, *Don't Wanna Lose You* foi adicionada em mais de 198 rádios no país[426] e era percebida pela imprensa nacional como uma canção que entrou no cotidiano do país. Stephen Holden, jornalista e crítico musical do *The New York Times,* escreveu nesse período para coluna *Pop Review* uma breve reflexão a respeito das relações entre música *pop* e as emissoras de rádio, defendendo que parte fundamental do consumo musical desse gênero seria sua possibilidade de dispersas sentimentos coletivos[427], em um contexto em que as indústrias fonográficas procuravam se reaproximar das rádios que se encontravam mais múltiplas e segmentadas (STERLING, KEITH, 2009).

Durante uma viagem de carro entre estados, Holden percebeu que, por vezes, as emissoras funcionavam em conjunto quando uma faixa tinha popularidade, pois, ao longo do percurso quando se executava *Don't want to Lose You* em uma rádio e o trajeto levava a se perder o sinal por sair da área outra, na cidade seguinte, estava executando a faixa. Sobre esse processo, o jornalista escreveu:

> "Don't Want to Lose You" é o tipo de disco pelo qual eu poderia ter gostado excessivamente apenas por ouvi-lo repetidas vezes no rádio de um carro. Seu som é tão suave e regular quanto uma rodovia na qual 70 milhas por hora parecem 50. A maior parte da música é tocada nas frequências médias que os rádios dos carros preferem. A voz da Srta. Estefan tem uma familiaridade genérica que é agradavelmente comovente, mas não arrogante. Somando-se a sua ressonância está sua incrível semelhança com a voz da falecida Karen Carpenter, cujo contralto

[426] *Billboard,* 22 de julho de 1989. p. 78.
[427] *The New York Times,* 08 de outubro de 1989. p. H25 e H40.

> constante e controlado foi uma das duas ou três vozes de rádio de carro mais populares no início dos anos 1970. Sinto falta de Karen Carpenter. E no elo entre as duas vozes, encontrei o melancólico consolo da continuidade[428].

Para além dos aspectos sonoros, a reflexão nostálgica de Holden atentou para as memórias afetivas que a faixa, ao ser executada nas rádios, provocava. Ligar o rádio ao longo de um trajeto e ouvir as reproduções, renunciando ao controle que um fonograma comprado em uma loja e tocado em um aparelho particular, é um exercício conhecido por despertar memórias musicais ligadas a trajetórias de vida. Segundo Dunaway (2012), esse processo é recorrente nas grandes viagens estadunidenses realizadas a partir de rodovias e, em diversos sentidos, impactou as indústrias fonográficas pois permitia a criação de outras escutas e a aproximação com músicos nas rádios através da introspecção. Esse foi o processo experienciado por Holden. Todavia, o que mais chama a atenção na sua reflexão é o fato de durante, duas semanas de viagem de carro pelos Estados Unidos, em todo o trajeto ele se deparava com a canção *Don't Want to Lose You.*

A circulação não é aquilo que define exclusivamente a disseminação ou o movimento de uma produção, sendo é preciso olhar para as formas através das quais algo circula (APPADURAI, 2010). É através das reproduções em rádios e em espaços de consumo, que se torna possível identificar que o disco não apenas era ouvido, mas a existência de uma procura, um interesse pela produção. Observar este processo, ao invés de se concentrar em aspectos sonoros ou musicológicos de *Cuts Both Ways* possibilita olhar para a experimentação e as formas como a produção circulava, sendo esse um aspecto tão importante quanto a discussão de faixas gravadas e procedimentos composicionais.

Tal processo levou, por exemplo, Melinda Newman a escrever uma reportagem sobre a nova fase vivida pela cantora. Intitulada *Estefan Eases Into Solo Role in Band – Gloria Days Here for MSM,* a jornalista teve a oportunidade de conversar com Gloria Estefan e questionar sobre quando, para a artista, ela percebeu a ampliação de sua carreira. Em resposta, Gloria afirmou: "eu estava no ginecologista e ouvi 'Words Get in the Way' em Muzak, ela diz, 'e eu sabia que tinha chegado'"[429]. A percepção do momento de "entendimento" sobre suas conquistas era identificada a partir do seu cotidiano, quando ouviu sua canção tocar na rádio. Essa compreensão retomava o mito da ideia do artista se perceber como uma figura de destaque quando as rádios reproduzem suas canções e reforçava uma tentativa de manter uma imagem relacional da cantora para o leitor.

---

[428] *The New York Times,* 08 de outubro de 1989. p. H25 e H40.
[429] *Billboard,* 05 de agosto de 1989, p. 30.

Tal abertura serviu como forma de introduzir a fala de Gloria Estefan a respeito da sua carreira solo. Para a cantora, aquele era um processo complexo, pois quando decidiu sair da *Miami Sound Machine*, ela era a única integrante da formação original a integrar a banda, sendo a pessoa a "frente"[430] como vocalista[431]. Na ocasião de destaque sobre sua carreira solo, a dimensão de ser também compositora foi articulada como outra experiência, apesar da própria se perceber como "não tão prolífico quanto muitos escritores, então tendo a não querer entregar [meus filhos]. E se for o último que escrevo?"[432]. Com a revelação de uma dimensão particular da escrita de Gloria Estefan, a revista aproveitou a ocasião para mencionar sua atuação na composição de *Cuts Both Ways.*

Juntamente ao lançamento do álbum e a busca por se afirmar enquanto artista solo, Gloria Estefan divulgou sua turnê mundial, prevista para iniciar em setembro de 1989 com duração, em média, de dezesseis meses. Afirmando que o show estaria em formulação, apresentava o projeto como uma aventura familiar, tendo em vista que seu esposo e filho viajaram junto no que ficou conhecido como *Get on Your Feet Tour.* O acompanhamento da família era defendido como uma tentativa de se fazer mais presente.[433] Entre final de 1989 e início dos anos 1990, Gloria ficou ocupada com a turnê mundial. Circulando por regiões como EUA, Canadá, Reino Unido, Europa e Japão, a *Get on Your Feet Tour* foi um espaço de reafirmação da identidade individual da cantora.

Ao mesmo tempo que circulava globalmente, o desempenho de suas produções era notabilizado e seguia em ascensão. No início de setembro, quando *Don't Wanna Lose You* chegou ao topo da *Hot 100,* o *The Miami Herald* publicou uma nota parabenizando a *Gloria Estefan and Miami Sound Machine* pela conquista, e não apenas a cantora, considerando em seu texto que o disco era uma produção do grupo[434]. Ao comentar o destaque da canção, a versão em espanhol do jornal dois dias depois creditava o feito a Gloria Estefan, identificando

---

[430] É importante mencionar que a cantora compreendia também que, aquele momento particular da fase solo ainda era perpassado pela banda, tendo em vista que membros do grupo seguiram participando da produção de *Cuts Both Ways,* o que estabelecia uma continuidade e, segundo Emilio Estefan, garantia que a banda entendesse que eles ainda continuariam na vida de Gloria Estefan.

[431] *Billboard,* 05 de agosto de 1989, p. 30.

[432] *Billboard,* 05 de agosto de 1989, p. 32

[433] No contexto registram-se as primeiras histórias sobre a possibilidade de iniciativas voltadas ao cinema, começaram a circular, algo que "'*I've had a lot of offers, but it's not something I'm dying to do. I'm not a closet actress,' she says. 'I'd only consider some script that I could really bring something to*.'" (*Billboard,* 05 de agosto de 1989, p. 32)[433]

[434] *The Miami Herald,* 12 de setembro de 1989. p. 8C.

Don't Wanna Lose You no topo nacional ao passo em que a versão em espanhol estava no *top five* das rádios em Miami, Nova Iorque, Washington, Chicago e Nova Orleans[435].

No outro lado o atlântico, Gloria superava os números de George Michael na Inglaterra. Desde o lançamento até setembro de 1989, a *Epic* já calculava mais de mais de meio milhão de cópias vendidas, sendo a Inglaterra o país escolhido para lançar a turnê que teve os ingressos rapidamente esgotados. Mas não foi apenas o show esgotado na *Wenbley Arena* que demonstrou o impacto da cantora no país. A fila de fãs esperando do lado de fora do hotel chamou a atenção da imprensa que não só destacou, como registrou o momento em que uma fã de dezoito anos conseguiu um abraço da cantora após passar o dia inteiro na fila, além da promessa de Emilio Estefan de um ingresso para o show daquela noite[436].

Em 1989 Gloria Estefan foi considerada pela *Billboard*[437] como a 19ª maior artista *pop* do ano, ocupando o 7º lugar entre os cantores *Adult Contemporary.* Esse fenômeno se estendeu para as produções. *Cuts Both Ways* ficou em 30º lugar como melhor álbum e a canção *Don't Wanna Lose You,* apesar de ser uma faixa *pop,* foi nomeada na listagem *Adult Contemporary* como o 7º melhor *single* da categoria, enquanto a versão em espanhol, *Si Voy a Perderte*, ficou em 15º entre os melhores latinos. Se os números da revista especializada demonstravam os aspectos comerciais e de escuta da produção de Gloria, tendo em vista serem baseados nas paradas musicais sistematizadas ao longo de todo o ano, a primeira nomeação individual da cantora ao *Grammy,* por *Don't Wanna Lose You,* ajudou a consolidar a imagem de uma artista solo para a crítica e a indústria fonográfica[438]. Apesar de não ter ganho o prêmio de melhor performance vocal feminina, foi entregue a Bonnie Raitt, a indicação possibilitou a primeira performance ao vivo e individual no palco da premiação, ocasião em que apresentou o *single* em versão bilíngue[439].

***

Um evento que marcou a trajetória de Gloria Estefan, no início dos anos 1990, foi o convite do presidente George H. W. Bush para visitar a Casa Branca. Realizada no segundo ano do mandato presidencial, a visita foi comunicada pelo secretário de imprensa da Casa

---

[435] *El Nuevo Herald,* 14 de setembro de 1989, p. 3C.
[436] *The Miami Herald,* 01 de outubro de 1989. p. 3K.
[437] *Billboard,* 23 de dezembro de 1989.
[438] *The Miami Herald,* 18 de fevereiro de 1990. p. 6K.
[439] *GLORIA Estefan - Don't Wanna Lose You Live Grammy Awards 1990.* [S.I.]: [S.I.], 1990. (3 min 50 segs.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OJA4D_OYVuc. Acesso em: 12 set. 2021.

Branca Martin Frizwater em março. A imprensa, na ocasião, questionou as reais intenções por trás do convite, tendo em vista as pressões políticas em torno da situação cubana após a Queda do Muro de Berlim, sendo a resposta padrão recebida que "'O presidente queria conhecê-los", disse o porta-voz Martin Frizwate no briefing diário para jornalistas. '[Ele] acha que eles são um grupo interessante, tem um histórico distinto'".[440] A justificativa não agradou alguns repórteres, especuladores sobre a visita e que fizeram perguntas em tons de piada para a assessoria de imprensa da casa branca como "o presidente irá fazer a lambada com Gloria?", o que foi respondido pelo secretário de imprensa com - "Ela faz a lambada?", dialogo que se encerra com a afirmação por parte do repórter não identificado pelo *The Miami Herald* que sim e com a brincadeira de Fritzwater que, se isso ocorresse, iria querer ver pessoalmente.

Figura 25 - Gloria, Emilio e Nayb Estefan com George H. W. Bush



Fonte: The Miami Herald, 21 de março de 1990.

O encontro entre Gloria Estefan e o presidente George H. W. Bush ocorreu em 19 de março, sendo que a cobertura midiática da ocasião foi ofuscada pelo acidente da cantora dois dias depois. Não se sabe ao certo sobre o que ambos conversaram, mas em algum momento Gloria fez uma performance aos participantes do encontro. Apesar disso, o registro fotográfico divulgado dois dias depois tentava criar uma imagem de proximidade e parceria. Na imagem, apenas o presidente e a família Estefan (Gloria, Emilio e o filho do casal, Nayb) estavam presentes, sendo que a captura tentava ilustrar a ocasião como um momento de conversas. Apesar de se "apresentar" enquanto um registro, outros critérios como a escolha da posição, o momento de tirar a fotografia e a opção por esse registro entre outros vendidos pela *Associated Press* indicava que a montagem visual foi fundamental.

[440] *The Miami Herald,* 20 de março de 1990. p. 2A.

Em especial, a forma como a família Estefan aparecia na foto destacava a centralidade da pose "como elemento constitutivo da hierarquia de sentido na representação fotográfica" (MAUAD, 2008, p. 139). A pose "intencionalmente espontânea" procurava propagar uma suposta amizade ou um respeito-mútuo entre a cantora e o presidente, de forma a reafirmar o interesse governamental destacado por Fritzwater. Tal aproximação ocorreu no contexto em que Cuba adentrava em um contexto de crise política e econômica, inaugurando o Período Especial em Tempos de Paz[441], promovendo a uma série de debates a respeito da Revolução, com a instauração uma nova fase dos exílios, que culminou na crise dos balseiros, fator impulsionador dos debates sobre o intervencionismo estadunidense no país (GOSIN, 2019).

No dia seguinte ao encontro na Casa Branca, em 20 de março, Gloria Estefan e a *Miami Sound Machine* estavam em um ônibus de viagens, passando pela *Interstate 380* na Pensilvânia a caminho de um show da *Get on Your Feet Tour,* quando um caminhão os atingiu. A mistura de agenda lotada, cansaço dos dias de estrada e a iminente performance a poucas horas de distância levou a cantora a dormir no percurso. O sono da artista, todavia, foi interrompido pelo impacto do caminhão que, devido o excesso de neve na pista, colidiu de frente com o ônibus resultando em um acidente que para além do caminheiro deixou Gloria, Emilio Estefan, seu filho Nayb, e outras quatro pessoas feridas.

O acidente levou a cantora a ser hospitalizada no *Community Medical Center's Intensive Care Unit,* na cidade de Scranton (Pensilvânia)[442]. Uma nota, publicada no dia seguinte na seção de acontecimentos "nacionais" do *The New York Times*, destacava que Gloria Estefan havia quebrado a vértebra, mas que, segundo a equipe do hospital, não teria sofrido nenhuma paralisia, apresentando um quadro estável[443]. A informação, dada poucas horas após a internação, logo se revelou precipitada com o anúncio de necessidade de uma cirurgia de urgência na coluna. O acidente de Gloria Estefan rapidamente chamou a atenção de veículos como *The New York Times, Los Angeles Times, Miami Herald* e a *Billboard,* com o deslocamento de equipes de jornalismo para trabalharem na cobertura.

---

[441] O Período Especial em Tempos de Paz se estendeu ao longo da década de 1990 em Cuba como um contexto de crise política, econômica, social e cultural gerada pela queda da União soviética, que naquele momento era a principal parceira internacional da ilha. Em especial, a ausência de uma grande potência como apoio, de forma a garantir bens de consumo básico para o funcionamento como o Petróleo, levou Cuba a entrar em um período de instabilidade e iniciar uma série de reformas na busca por se readequar ao sistema-mundo global. Em especial, destaca-se as iniciativas de dolarização, com o incentivo turístico. Junto a tal processo, inicia-se uma nova onda de movimentos para o exílio, inclusive com apoio e atualização de instrumentos legais nos Estados Unidos, que gerou a crise dos balseiros, por exemplo. Esse tópico será o pano de fundo do capítulo 3.

[442] *Los Angeles Times*, 21 de março de 1990.

[443] *The New York Times*, 21 de março de 1990. Seção A, p. 23.

Apesar de não ter sido um evento de cobertura televisionada ao vivo, o acidente foi acompanhado de perto e as informações eram divulgadas na imprensa geralmente no dia seguinte. Foi a cobertura midiática, que ocorreu em diferentes formatos, a responsável por construir o acidente de Gloria Estefan enquanto um acontecimento que merecia atenção nacional não apenas pelo fato, mas pelas implicações na carreira da cantora. Um fato que poderia ser registrado como uma "ocorrência" foi publicizado e, apesar de incerto, elaborado enquanto um processo que, apesar de dramatização em torno da sobrevivência, visava uma coerência (DOSSE, 2013). O acidente foi midiatizado e transformado em um acontecimento narrativamente significado. Para além dos interesses em torno da ideia de uma "catástrofe" social (MENESES, 2017), que seria a morte de uma figura pública, é perceptível que a mídia ocupou potencializou a experiência de quase morte de Gloria Estefan.

No dia seguinte, jornais começaram a anunciar que Gloria Estefan tinha sido transferida, de helicóptero, para *Orthopedic Institute Hospital for Joint Diseases* em Manhattan, onde foi submetida a uma cirurgia de emergência de coluna. Na chegada ao hospital, repórteres criaram uma barreira em torno da cantora, se empurrando entre assessores, equipe médica e outros envolvidos na tentativa registrar alguma imagem que fosse um "furo" de reportagem. As cenas do momento mostravam o corpo da cantora amarrado a uma maca e ocultado por um lençol, na tentativa de garantir privacidade, mas acabou por levantar questionamentos sobre a sua condição. Na edição de 22 de março, o *The Miami Herald*[444] estampou uma das raras fotografias da ocasião, na qual o rosto da cantora aparecia coberto por faixas e equipamentos de segurança, imagem que se tornou símbolo do estado de saúde. As primeiras fotos demonstravam a dimensão midiatizada e o esforço pela "sensibilização" do acidente, assumindo um aspecto performativo no qual a sobrevivência era convertida em espetáculo (TAYLOR, 2013; 2020). Nesse meio tempo, a cirurgia teria durado, aproximadamente, quatro horas, e foi acompanhada por vigílias de fãs que, sabendo de sua chegada a Manhattan se colocaram em oração em torno do edifício[445].

Logo após o procedimento médico, anúncios passaram a circular na imprensa divulgando o estado de saúde da cantora. O *Los Angeles Times*[446], ainda em 21 de março divulgou uma nota informando que a condição de saúde era estável, enquanto o *The New York Times,* dois dias depois, apontou a alta da cantora e a ausência de sequelas[447]. Os leitores que

[444] *The Miami Herald,* 22 de março de 1990. Capa.
[445] *The New York Times*, 23 de março de 1990. Seção Metropolitan, p. B4.
[446] *Los Angeles Times*, 21 de março de 1990.
[447] *The New York Times,* 23 de março de 1990, p. 40.

compraram o *The Miami Herald* na mesma data encontraram uma reportagem de capa intitulada *Gloria Estefan hurt in crash: singer suffers broken vertebra in Pennsylvania accident*[448]. A edição apresentava uma fotografia do ônibus prensado contra o caminhão e uma, logo abaixo, na qual a família Estefan cumprimentava o presidente George H. W. Bush.

A reportagem, que iniciava reafirmando o protagonismo da cantora como uma das responsáveis por popularizar o *Miami Sound,* detalhava o procedimento médico, incluindo as projeções e estratégias, para depois fornecer detalhes sobre o acidente, indicando que no momento do acidente Gloria foi jogada do banco em que dormia[449]. A narrativa visava estabelecer uma coerência ao evento, reordenando os principais fatos, apresentando os bastidores e, por vezes repetindo-se, pois, esse processo "tende a produzir o sensacional, fabrica o permanentemente o novo, alimenta uma fome de acontecimento" (NORA, 1995, p. 183). Ao longo da narrativa foram detalhados diversas ocasiões, desde a primeira ligação do empresário da turnê para José Estefan, até o momento em que "a irmã mais nova de Gloria Estefan, Rebecca Fajardo, estava em uma estação local quando a notícia do acidente chegou ao teletipo do serviço de fio. Ela saiu correndo em pânico, incapaz de se lembrar até em que estação estava."[450]. Além da reação de familiares ao receberem a notícia, o *The Miami Herald* apontou o assédio sofrido por ao menos trinta pessoas próximas da cantora que estavam sendo seguidos por câmeras de televisão e fotógrafos ao tentarem visitar a cantora.

Em paralelo ao assédio da imprensa, alguns artistas apoiaram a família da cantora, como Júlio Iglesias que ofereceu seu avião particular para a viagem de familiares até o hospital, além de rememorar a primeira visita da carreira de Gloria Estefan a Casa Branca na segunda-feira anterior. Enquanto isso, a mídia se esforçava na conversão do acidente em um acontecimento midiatizado elaborava o ocorrido de Gloria como um evento nacional no qual todos os olhos e atenções poderiam se forcar. Mesmo que não ocupasse a maioria das capas de jornais e com notícias breves, para além do *The Miami Herald,* se percebe a tentativa de potencializar o evento, em uma operação, como defende Meneses (2017), acerca da atuação da mídia, visando reafirmar a sobrevivência da artista.

Para além das notícias que circulavam, este foi um momento de grande insegurança e ansiedade para Gloria Estefan, segundo veio a revelar anos depois, pois relembrou momentos

[448] *The Miami Herald,* 21 de março de 1990, Capa.
[449] *The Miami Herald,* 21 de março de 1990, p. 10A.
[450] *The Miami Herald,* 21 de março de 1990, p. 10A.

de sua infância e adolescências[451]. Ao acordar após a cirurgia, Gloria se viu dependente de uma cadeira de rodas, ao menos no futuro próximo, e sem estimativas exatas de sua recuperação. Segundo relatou no programa *Oprah's Next Chapter,* em 2013*,* os primeiros dias foram os mais difíceis, com Emilio auxiliando-a a levantar, tomar banho ou executar os movimentos básicos. A artista se recordava constantemente que "meu pai estava em cadeira de rodas. Eu tinha vivido essa experiência, então deixei bem claro que faria tudo ao meu alcance para não ficar em uma cadeira de rodas. No entanto, se eu tivesse que acabar lá, tudo bem. Eu estava indo. Mas eu sabia o que significava para a família*"*[452]. Central no processo de recuperação, segundo afirmou naquela ocasião, foram as manifestações de apoio dos fãs que ela ouvia pela janela do hospital, recebia através de assessores ou via pelas mídias.

Uma breve nota do *The New York Times*, em 29 de março, indicou que

> A cantora Gloria Estefan caminhava sem o auxílio de muletas ou bengala ontem, uma semana depois de passar por uma cirurgia por lesões na coluna sofridas quando o ônibus de sua banda foi atropelado por um caminhão em uma estrada com neve no leste da Pensilvânia.
> "Ela está indo muito bem", disse Evelyn Torres, porta-voz do Hospital Ortopédico para Doenças das Articulações em Nova York. "Seu ânimo está bom, e não há nenhuma paralisia."
> A Sra. Torres disse que a estrela de 32 anos do Miami Sound Machine passaria mais cinco dias no hospital. Ela sofreu duas vértebras quebradas no acidente. Os médicos implantaram hastes de aço para apoiar suas costas. Dona Estefan distribuiu a outros pacientes presentes enviados a ela por fãs e simpatizantes[453].

A recuperação contrastava com as memórias da artista, que relembrou o processo em diversos espaços midiáticos. Em entrevista concedida a Oprah*,* mais de duas décadas depois, Gloria afirmou que a cobertura midiática seletiva. Certamente, é perceptível um processo duplo de reelaboração das memórias do acidente. Por um lado, a memória-recente produzida pelas mídias, poucos dias após o fato, ressaltava a eminente recuperação da artista, com vistas ao retorno da carreira profissional, mesmo que shows estivessem sendo cancelados naquele contexto[454]. Anos depois, em uma ocasião na qual falar sobre o acidente não implicaria prejuízos a sua carreira, em especial monetários com o cancelamento de apresentações, esse mesmo relato é contestado pela cantora que afirmava ter vivido um processo tortuoso[455].

---

[451] *Gloria Estefan Speaks About Her Tour Bus Accident*. United States: Oprah's Next Chapter, 2013. (3 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Nx_2id04PUM&t=60s. Acesso em: 05 jul. 2021.
[452] *Gloria Estefan Speaks About Her Tour Bus Accident*. United States: Oprah'S Next Chapter, 2013. (3 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Nx_2id04PUM&t=60s. Acesso em: 05 jul. 2021.
[453] *The New York Times*, 29 de março de 1990., p. B24.
[454] *Billboard,* 31 de março de 1990, p. 8.
[455] *Gloria Estefan On Her Near Fatal Accident*. United States: The Hudson Union, 2013. (9 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qc6sjnZjjQs. Acesso em: 05 jul. 2021.

A rememoração de um evento, como lembra Ricoeur (2007), configura uma reelaboração a partir de lembranças seletivas, entendidas como "justas" para aquele seu narrador. Pensar a memória, neste caso, é entender as lembranças de um evento e compreender de que forma são mobilizadas a partir do tempo presente. Neste processo, é importante compreender a centralidade do vivido para entender como a memória é reelaborada, pois a "rememoração opera sobre algo que não está presente, para produzi-lo como presença discursiva como instrumentos que não são específicos do trabalho de memória, mas de muitos trabalhos de reconstituição do passado" (SARLO, 2007, p. 99). Relembrar o acidente anos depois era um movimento de Gloria Estefan de revisitar o seu passado a partir do olhar de um presente de alguém que, supostamente, superou um desafio: a possibilidade de talvez não retornar a caminhar.

Após a alta hospitalar, a cobertura midiática sobre o acidente e a saúde de Gloria Estefan seguiram frequentes. Antes de sua saída de Nova York, inclusive, existiu uma agenda intensa com a imprensa[456] e era perceptível que apesar da condição de saúde debilitada, sua vida artística seguiu ativa, configurando um momento no qual o acidente se tornou a principal pauta profissional. Para além da imprensa, a mobilização social se expandia em todo o país. Segundo o *The New York Times,* ao longo do período hospitalizada fora as manifestações de fãs, Gloria Estefan recebeu diversas ligações e mensagens de colegas e indústria fonográfica e, inclusive, esteve em diálogo regular com o presidente George H. W. Bush[457] que procurava saber como a cantora estaria se recuperando[458]. A saúde de Gloria se tornou pauta ocasional em reportagens sobre o presidente Bush que, mais de uma vez, se manifestou publicamente a respeito da situação da cantora[459]. Em poucos dias, a carreira da cantora passou de uma condição de "ameaçada" para uma fase de conceder entrevistas e estabelecer relações que permitissem falar e prestar esclarecimentos sobre o que vivia.

O papel da mídia neste contexto foi, principalmente, o de transformar o acidente em um acontecimento através do estabelecimento de uma performance de quase-morte e sua sobrevivência. Experiências de falecimento e/ou de recuperação de personalidades públicas,

---

[456] *The Miami Herald,* 22 de março de 1990, capa.
[457] As relações entre Gloria Estefan e o governo presidencial estadunidense ao longo de sua carreira, com maior ênfase na década de 1990, ocasião no qual estes contatos se intensificam, serão abordadas com maior ênfase no capítulo II. Todavia, é importante destacar que desde a virada dos anos 1980 para 1990 já se encontram alguns indícios e registros dispersos acerca do contexto da artista com o poder executivo do país, indicação está que já foi registada no papel de Gloria Estefan na tentativa de negociação para contratação do General Manuel Noriega para atuar na *University of Miami*.
[458] *The New York Times*, 01 de maio de 1990. p. C13.
[459] *The New York Times,* 01 de maio de 1990. P. C13.

como lembra Taylor (2013) são espetacularizadas pela mídia, e por desdobramento, pela sociedade que percebe naquele evento um ponto de instabilidade, a emergência de um corpo que se torna não somente público, mas é passível de identificação. Convertido em acontecimento, a espetacularização do morrer ou sobreviver pautava-se no princípio de que, independente de conhecer ou não a figura, através da mediação midiática qualquer tragédia estava "inserida na performance. Não temos de conhecer essas grandes figuras para chorar por elas" (TAYLOR, 2013, p. 214). Converter o acidente em um fato de notoriedade nacional, foi uma performance que tornou a imagem de Gloria mais visível e, através da ideia de uma vida quase perdida, aproximá-la do público estabelecendo novas relações entre artista e fãs.

Muito se imaginava, naquele contexto, como seria seu regresso a Miami, em especial se continuaria dependendo da cadeiras de roda[460]. Veículos de comunicação divulgavam constantemente possíveis datas para o retorno de Gloria Estefan, com conjecturas sobre o que viria a ser sua vida a partir de acidente. No caso dos jornais da Flórida, a situação de saúde da cantora seguiu estampando a capa ao longo de vários dias após o acidente, com atualizações diárias sobre sua saúde[461]. Para além das coberturas da mídia impressa, uma rede de apoio e manifestação pública para Gloria começou a se estruturar a para aguardar esse momento. Em 23 de março de 1990, o *The Miami Herald* anunciou as investigações do FBI sobre a circulação de um vídeo do General Panamenho Manuel Noriega, gravado de dentro da prisão em que estava nos Estados Unidos, no qual na cena seis ele desenhava um grande e colorido cartão de melhoras para a artista[462]. Em paralelo, Emilio passou a ser presença recorrente como porta-voz da artista, concedendo uma série de entrevistas na qual ressaltava que a cantora estava feliz pelo apoio familiar e que supostamente já estaria compondo canções[463].

---

[460] *The Miami Herald*, 23 de março de 1990. Capa.

[461] Em 23 de março de 1990, o *The Miami Herald* publicou um editorial, junto aos demais, no qual desejava melhoras para a cantora e destacava seu papel como "ícone" cultural. Intitulado "Get Well, Gloria!", o texto destacava que ela era uma figura de grande estima para vários habitantes de Miami e que "como qualquer ícone autêntico, Dona Estefan é um símbolo de síntese cultural, uma imagem de doçura e sensualidade, e um objeto de devoção quase religiosa. Por ter milhões de devotos em outros lugares nos Estados Unidos e na América Latina, Europa, Japão, a Sra. Estefan pertence à atual Miami como nenhum outro artista moderno faz. Ela provavelmente traz mais alegria para mais Miamians do que qualquer outro artista.". Retomando a descrição do acidente e em um texto certamente elogioso, onde termos como "trabalhe duro", "mãe devotada" e "talento único", o edital desejava que em breve ela se encontrasse de volta aos palcos e cantando, lembrando que "Como tantos jovens cubano-americanos, a Sra. Estefan é uma criança do exílio. Ela sofreu seus traumas cedo e frequentemente. Seu pai ficou impressionado após a invasão da Baía dos Porcos. Lates, durante sua doença prolongada, ela ajudou sua mãe a cuidar dele até sua morte. Ela obteve seu diploma universitário com honras. Ela administrou suas provações sem amargura - com a ajuda dos consolos e alegrias da música, deliciosos" (*The Miami Herald*, 23 de março de 1990, p. 18A).

[462] *The Miami Herald*, 23 de março de 1990, p. 5B.

[463] *The Miami Herald*, 24 de março de 1990, Capa.

Na tentativa de construir uma grande rede de apoio nacional, em abril de 1990 diversas emissoras de rádios organizaram campanhas. A *AC WTMX Chicago* convidou ouvintes a ligarem para a emissora e mandarem mensagens para a cantora, além de passarem no estúdio para assinar uma faixa a ser entregue a Gloria Estefan[464]. As faixas com mensagens de fãs, produzidas por gravadoras, foram um fenômeno pelo restante do país. Na Pensilvânia, a *WKRZ-FM* aderiu ao movimento, assim como a *WPOW* e a *WHYI* em Miami[465].

Figura 26 - Fã assinando uma faixa de melhoras para Gloria Estefan na WHYI de Miami



Fonte: Billboard, 07 de abril de 1990, p. 12.

Em Miami, enquanto aguardavam a chegada da cantora em 07 de abril de 1990[466], fãs e/ou ouvintes da *WHYI* assinaram uma grande faixa com frases que remetiam as suas canções. Mensagens como "*Anything for you*", "*Hope to see you doing the conga soon*" e "*Que te recuperes pronto*", foram comuns em cartazes e cartões. Além das faixas, emissoras de rádio financiaram o envio de cartões, presentes e rosas entregues a Gloria Estefan quando aterrissou no aeroporto de Miami. A mobilização dos fãs e veículos de comunicação pelo país funcionou como parte da midiatização do acidente, integrando sua performatividade. Além das campanhas, emissoras veicularam canções da artista em suas listagens de canções mais "pedidas" ou "mais tocadas". *Here We Are,* por exemplo, chegou ao *Top 05* na *Z100* de Nova York e *Eagle 106* da Filadélfia, enquanto o single *Oye Mi Canto*[467] voltou a aparecer, mesmo meses após deixar de ser um *single* em rádios na Flórida e em Washington[468].

---

[464] *Billboard*, 07 de abril de 1990, p. 19.
[465] *Billboard*, 07 de abril de 1990, p. 12.
[466] *Billboard*, 07 de abril de 1990. p. 91.
[467] A retomada de *Oye Mi Canto* foi expressiva e chamava a atenção, pois cada *single* possuía uma vida-útil de poucos meses naquele período, como lembra Vicente (2013), sendo a nova circulação de uma faixa antiga muito

Quando Gloria Estefan retornou a Miami, em abril de 1990, a cobertura midiática foi relativamente menor que o esperado. Com exceção do *The Miami Herald,* nenhum dos grandes veículos que acompanharam o caso anteriormente fez reportagens sobre o retorno.

Figura 27 - Gloria Estefan retornando a Miami após acidente



Fonte: The Miami Herald.

A chegada de Gloria Estefan em Miami, após o acidente, demonstrou que sua recuperação ainda não havia terminado, apesar dos anúncios de que não havia mais paralisia ou dependência de apoios[469]. O retorno a cidade, intensificou as mobilizações de fãs e mídia, o que indicava certa desconfiança sobre a recuperação. Em sua coluna *Dance Trax,* da *Billboard,* o crítico Bill Coleman informava que qualquer um desejasse enviar cartões ou cartas para Gloria poderia fazer isso enviando correspondências em nome da banda para a *6205 Bird Road*, em Miami. A breve nova de Coleman, convidava os fãs a seguirem com suas campanhas, sendo a primeira vez que um colunista da revista se manifestava na *Dance* sobre o acidente. Essa também foi a última publicação da *Billboard* sobre o acidente naquele contexto, vindo a retomar o acontecimento apenas na ocasião em que Gloria Estefan estaria retornando aos palcos alguns meses depois.

---

rara, a não ser em ocasiões/circunstâncias muito particulares. No início de abril, por exemplo, aproximadamente setenta emissoras passaram a reproduzir *Oye Mi Canto.* As razões para a retomada do *single,* no contexto em que *Here We Are* era o *single* de trabalho e que a faixa era raramente lembrada, não estão muito bem delimitadas nas análises da imprensa especializada do período. Todavia, é possível perceber indícios, em razão do espaço geográfico no qual a canção voltou a ser reproduzida (Miami, Tampa e Seattle), que a retomada da canção na proximidade de retorno de Gloria Estefan a sua cidade de morada possivelmente esteve ligada a mensagem da canção que, para além da latinidade defendida, também convocava os ouvintes para a escuta da própria artista.

[468] O mapeamento das principais canções tocadas nas rádios estadunidenses nesse contexto foi elaborado a partir das listagens das edições de 31 de março a de 07 de abril de 1990 da *Billboard*.

[469] *The Miami Herald,* 03 de abril de 1990, p. 2A.

CAPÍTULO III – ENGAJAMENTOS

Em março de 1990, enquanto Gloria Estefan se recuperava do acidente quase fatal, boatos começaram a correr pelos corredores da *University of Miami.* Os rumores se espalharam após o jornal estudantil *The Miami Hurricane*[470] divulgar supostos planos da instituição para a contratação do ditador panamenho, General Manuel Noriega[471], como conselheiro. O "furo de reportagem" apontava que, enquanto aguardava julgamento pelos crimes de tráfico de drogas, Noriega estava morando no sul da Flórida, facilitando as negociações com a universidade. Citando diversos envolvidos, os autores da reportagem forneciam detalhes sobre como funcionariam os tramites para, caso fosse condenado, a atuação de Manuel Noriega no campus. Entre as personalidades supostamente envolvidas na negociação estava Gloria Estefan, que teria sido homenageada pelo general quando ele, ao ganhar um helicóptero da *University of Miami,* o batizou com o nome da cantora.

A possível contratação se espalhou no campus e pela cidade. Estudantes começaram a procurar os setores administrativos da universidade. Docentes organizaram protestos e ações contrárias. A reportagem, em menos de um dia, se espalhou por diversos setores e, entre seus fatos mais citados, estava a compra do helicóptero. Com o caos instalado, inclusive com indivíduos criando movimentos em apoio à contratação, a equipe do jornal veio a público confessar que a história era uma brincadeira antecipada de 1º de abril[472]. Apesar da publicação ser supostamente mentirosa, os elementos de referência adotados para conferir-lhe credibilidade eram, ao menos, verossímeis. As personalidades citadas e as falas inventadas foram mobilizadas não apenas em razão da sua "importância", mas pelo entendimento de que tais recursos dariam veracidade à narrativa.

Como destaca Ricoeur (1994), a narrativa de qualquer fato ou evento não significa necessariamente sua realidade, mas a elaboração sobre a experiência, permitindo seu

---

[470] *The Miami Herald,* 30 de março de 1990, p. 1-2.

[471] Manuel Antonio Noriega Moreno foi um militar e político panamenho que governo o país entre 1983 e 1989. Reconhecido, para além de seu período ditatorial, como um dos maiores traficantes de Drogas da América Latina, Noriega chegou a manter conexões com agências de inteligência dos Estados Unidos antes de sua destituição do poder. Em 1988, após a deterioração das relações com os EUA, o General foi formalmente acusado de tráfico de drogas e indiciado por tribunais da Flórida por esse e outros crimes, a exemplo de extorsão e lavagem de dinheiro. Nesse contexto, foi capturado pelo governo estadunidense após uma operação no Panamá, sendo julgado e condenado em Miami a 40 anos de prisão. Em 2010, Noriega foi extraditado para a França e, no ano seguinte, de volta ao Panamá, onde permaneceu preso até 2017, quando faleceu após complicações cirúrgica para remoção de um tumor cerebral.

[472] UPI. A student newspaper scored an April Fools' scoop with.... *United Press International*. Washington, D.C., 02 abr. 1990. Disponível em: https://www.upi.com/Archives/1990/04/02/A-student-newspaper-scored-an-April-Fools-scoop-with/8516639028800/. Acesso em: 28 nov. 2021.

entendimento. Tal elaboração parte não somente das operações de *mimeses,* nas quais a memória é dispositivo fundamental, mas das formas como ao narrar-se um fato se cria um "problema", a intriga. A criação da intriga narrativa cativa e sustenta cada narração pois é a imitação e a representação de ações no tempo, significando a experiência. A intriga é, em suma, uma construção mobilizadora de experiências e signos de forma a construir uma intepretação dos eventos. É possível que se elaborem verdades e/ou mentiras através da narrativa, pois a intriga não define parâmetros de exatidão e/ou verificação, sendo criada de forma a legitimar narrativas tanto sobre verdades quanto sobre invenções.

No caso da publicação do *The Miami Hurricane,* a construção da história (a contratação do ditador Manuel Noriega) partiu de diferentes signos e elementos elaboradores da sensação de "verificação". Entre os elementos estava a relação entre Gloria e Noriega. Como visto anteriormente, poucos dias antes da reportagem fantasiosa do jornal, um suposto vídeo de Manuel Noriega começou a circular nos Estados Unidos com registros do cotidiano dele na prisão[473]. Um dos momentos gravados mostrava-o fazendo um cartão de melhoras para a cantora, sugerindo, além de identificação, a existência de algum vínculo entre ambos. Possivelmente, pela proximidade dos eventos, esse foi o motivo que levou os estudantes responsáveis pelo impresso recorrerem ao nome da cantora, de forma a retomar essa memória recente e brincarem com o fato de um ditador caribenho ser fã de uma cantora *pop.*

O recurso indicava outro fator fundamental: a presença da cantora no imaginário popular daquele contexto, inclusive como personalidade política. Como destacam Bremmer e Roodenburg (2000), o ato de fazer piadas ou transformar figuras do cotidiano em histórias humorísticas configura uma forma de interpretar o tempo vivido, sendo o humor transformado em instrumento político. Dentro desta perspectiva, Darnton (2010) percebe as formas como figuras do cotidiano são convertidas em símbolos relacionais através do humor articulando aspectos políticos. Para o historiador, olhos do presente, por meio do humor é observar no passado fragmentos acerca da opinião pública e da recepção destas personalidades. A reportagem do *The Miami Hurricane* possui alguns rastros sobre as opiniões de Gloria Estefan naquele período.

A década de 1990 foi o período de visibilidade de Gloria Estefan como artista e figura política. Álbuns como *Mi Tierra (1993)* e *Abriendo Puertas (1995)* foram lançados, marcando a (re)construção da cantora como uma diva latina*,* em um período central para a *Latin Music*, conhecido como a "Década Latina". As sonoridades cubanas foram particularmente

[473] *The Miami Herald*, 23 de março de 1990, p. 5B.

marcantes, existindo uma série de projetos do *mainstream* interessados na "música afro-cubana [o que] culminou em 1997 com o lançamento de grande sucesso do CD *The Buena Vista Social Club*, produzido por Ry Cooder, e o subsequente filme de 1999 de mesmo nome de Wim Wender" (HERNANDEZ, 2010, p. 147). Ao passo que artistas cubanos passavam a ganhar visibilidade, outros grupos começaram a atrair atenção do mercado. As indústrias fonográficas perceberam neles não mais um potencial exclusivamente de exportação, mas principalmente para o mercado doméstico. Diversos artistas ligados a identidades colombianas, mexicanas e tejanas ganharam destaque, com alguns recebendo apoio dos cubanos consolidados, a exemplo da relação entre Shakira e Gloria Estefan, enquanto outros não, como Selena[474].

Em paralelo, o engajamento político de Gloria Estefan passou a ser mais frequente, inclusive do ponto de vista midiático. Ao longo dos anos 1990, a artista atuou recorrentemente na política estadunidense, participando de eventos e encontros a convite do governo para representar as comunidades exiladas. Em algumas ocasiões, ela não somente participou de debates, mas foi considerada como voz autorizada, como em assembleias da ONU na qual discursou em nome dos EUA. Seu aumento de visibilidade política foi acompanhado da aproximação com movimentos e pautas sociais, a exemplo do combate mundial à fome e à epidemia HIV-AIDS. Tais engajamentos chegaram ao seu auge, do ponto de vista político e midiático, na participação no caso Elián González (1999), quando foi mediadora entre os desejos da comunidade exilada e anseios do governo estadunidense.

Certamente, o contexto foi decisivo para Gloria Estefan aumentar seu engajamento político. A década de 1990 é identificada pela historiografia (BUSTAMANTE; LAMBE, 2019) como o "Período Especial em Tempos de Paz" em Cuba. Marcado pela crise econômica, dado o colapso da URSS, esse período foi perpassado por readaptações na ilha, visando manter o governo vigente, o que levou desde a compra de bicicletas para distribuição popular, como forma de superar a falta de combustíveis, até o processo de dolarização e

[474] Ao longo dos anos 1980 e 1990, conforme a *Latin Music* atingia uma nova fase de sua história, é possível observar a criação de uma narrativa que destacava os artistas cubanos, em especial Gloria Estefan, como uma das personalidades proeminentes no gênero, fato que veio a se repetir na virada dos anos 2000 em figuras porto-riquenas como Ricky Martin. Segundo Cepeda (2010), "no que diz respeito às figuras proeminentes da indústria da música latina(o), essas cronologias concedem uma quantidade desproporcional de crédito para os sucessos atuais do crossover aos Estefans e sua empresa, bem como à performance ao vivo de Ricky Martin no Grammy de 1999" (CEPEDA, 2010, p. 46) Tal construção invisibilizou, e ainda invisibiliza, outros artistas latinos oriundos de regiões como a Colômbia, Venezuela, Chile e México que encontrariam, ao longo da história do gênero, uma série de entraves e segregações, inclusive entre músicos cubanos, porto-riquenhos e nicaraguenses, por exemplo. A respeito deste assunto, que será retomado parcialmente ao longo deste capítulo, recomendamos a leitura de CEPEDA, Maria Elena. *Musical imagiNation: U.S.-Colombian identity and the Latin music boom.* Nova York: New York University Press, 2010.

reabertura turística de partes do país (GOTT, 2006). Com a crise, uma nova onda de exílios para os Estados Unidos foi impulsionada. Segundo Garcia (1996), a base naval de Guantánamo rapidamente ficou lotada de cubanos desejosos por entrar nos EUA; mas, com o crescimento do número de solicitantes, muitos optaram por jornadas perigosas e desautorizadas, jogando-se ao mar em embarcações construídas artesanalmente: as balsas.

A "crise dos balseiros" colocou novamente os exílios cubanos no centro dos debates e mobilizou a comunidade cubana vivendo no exterior, sendo Gloria Estefan uma das personalidades mais ativas no processo em razão de sua visibilidade e articulação política. Seu engajamento em setores políticos, sociais e culturais atravessou sua trajetória desde o início da carreira, ainda nos anos 1970, na *Miami Sound Machine,* em ocasiões de campanhas políticas, participações em eventos locais, e na própria produção da artista, ao ser identificada como uma expressão artística do exílio. O que ocorreu a partir de seu acidente não foi o início de seu engajamento político, mas sua intensificação.

Ao entender que ocorreu um maior engajamento de Gloria Estefan e sua produção, em uma carreira que até então se percebia muito mais a figura de uma "artista engajada" com relativa desconexão com a "arte engajada" se constata a ampliação e difusão de sua identidade artística e política "em prol de uma causa ampla, coletiva e ancorada em um 'imperativo moral e ético' que acaba desembocando na política, mas não parte dela" (NAPOLITANO, 2011, p. 29). Neste sentido, não se trata de um engajamento tal qual a canção latino-americana (GARCIA, 2021) ou a MPB no Brasil (NAPOLITANO, 2015), mas de um conjunto de ações que articulam artista, produção e mídia entorno de uma cultura *pop* que desempenha uma função não apenas de envolvimento e conhecimento político, mas de mobilização, ação e estabelecimento de percepções sobre o político (STREET; INTHRON, SCOTT, 2011).

Os motivos para a intensificação do envolvimento político, e uma nova guinada latina na produção, estiveram relacionados à articulação de uma narrativa sobre um suposto "dever" de se posicionar politicamente na defesa de uma cubanidade a ser protegida pelos exilados. A causa ampla – a situação cubana – era atravessada por um "dever" supostamente moral e histórico, como a artista veio a manifestar ao longo da vida.

3.1. Uma nova aurora: A expansão dos engajamentos políticos e sociais

Os meses seguintes ao acidente de Gloria Estefan foram acompanhados de uma série de reportagens, notícias e projeções sobre os rumos de sua carreira, a previsão de shows pós-

recuperação[475] e a posição de figuras políticas, como George H. W. Bush[476], acerca do estado de saúde da cantora. A *Billboard* chegou a publicar um caderno especial, em sua edição de 21 de abril de 1990[477], que monumentalizava a carreira da cantora através de falas, reportagens e dados sobre sua trajetória profissional[478]. A publicação, em certa medida, iniciava as projeções sobre o próximo álbum, a ser lançado ainda em 1990, reunindo os principais *hits* da artista, conhecido como *Éxitos de Gloria Estefan.*

A "nova" produção, lançada em outubro de 1990, reuniu dez dos principais *singles* da cantora desde sua época na *Miami Sound Machine,* com destaque para a regravação de *Renacer*. O relançamento da canção, com novo arranjo e gravação, inclusive, levou a um fato pouco frequente na indústria fonográfica: a entrada de canções "antigas" em paradas musicais e, principalmente, o seu destaque no *Top 10,* tendo em vista que *Renacer* chegou ao oitavo lugar na *Hot Latin Tracks* em dezembro daquele ano[479]. Não somente a composição da época da banda recebeu grande destaque, mas quase todas as faixas foram consideradas como importantes para a carreira da cantora, argumento mobilizado para justificar a escolha das 10 composições[480] (entre elas *Conga, Dr. Beat*, *Regresa a Mi Si Voy a Pederte* e *Oye Mi Canto)*, tendo uma versão especial sido lançada com *Toda pra Você,* como um extra em português[481].

Apesar do desempenho do "novo" *single,* o compilado de *hits* foi avaliado pela *Billboard* apenas no ano seguinte. O veículo, em sua seção internacional, considerou que

> Gloria Estefan dispensa apresentações. Todos sabemos de seu incrível sucesso e de suas raízes na comunidade latina. Este álbum é uma expressão dessas raízes, Gloria traz-nos os seus melhores êxitos espanhóis de todos os tempos. Todos foram sucessos internacionais. Estão incluídos "*Anything for you*" (*No the Olvidaré*) e "*Don't Want to Loose You Now*" (*Si Voy a perderte*). Também estão incluídos "*Dr. Beat*" e "*Conga*". A maioria das canções são amplamente reconhecidas e se tornaram padrões em seu toro mundial. Também neste álbum está um novo single especialmente gravado de um de seus sucessos anteriores, "*Renacer*". O que com certeza receberá airplay massivo nos Estados Unidos. Planos promocionais pesados, incluindo uma forte campanha na televisão espanhola devem acompanhar este lançamento. Este álbum com certeza se tornará um clássico[482].

As publicidades compradas pela gravadora para *Éxitos de Gloria Estefan* seguiam o perfil elogioso e pouco crítico da resenha. Desde o lançamento, a *Epic Records* divulgava o lançamento da coletânea como uma retomada às "raízes" de Gloria Estefan e um "presente"

---

[475] *El Nuevo Herald,* 03 de março de 1990.
[476] *The New York Times,* 01 de abril de 1990.
[477] *Billboard,* 21 de abril de 1990.
[478] O caderno especial da Billboard será analisado no tópico 04 do quarto capítulo, tendo em vista que ele se insere no campo de disputas de memória e na elaboração de representações presentes-futuras da artista.
[479] *Billboard,* 22 de dezembro de 1990, p. 86.
[480] GLORIA ESTEFAN. *Éxitos de Gloria Estefan*. US: Epic Records/Sony Music, 1990, 01 vinil.
[481] GLORIA ESTEFAN. *Éxitos de Gloria Estefan*. Brasil: Epic Records, 1990, 01 vinil.
[482] *Billboard,* 22 de dezembro de 1990, p. 86.

aos fãs falantes de espanhol, além de apresentar *Renacer* como um novo *single*[483]. O álbum funcionou para medir o potencial artístico da cantora, mantendo sua carreira em circulação. Apesar de se esperar relativo impacto, a informação de *Éxitos de Gloria Estefan* ter alcançado o topo da *Top Latin Albums*, após aproximadamente dois meses[484] de circulação, foi considerada surpreendente e demonstrativa do potencial da base de fãs existente.

O álbum foi pensado dentro de um panorama maior, com o objetivo de fomentar a imagem da artista, garantindo sua visibilidade e circulação, enquanto se recuperava do acidente. Esse movimento voltou ao passado para promover a sua manutenção, agenciando uma quebra com a ideia de "carreira perdida". Em vez da ruína, o acidente gerou um movimento nostálgico, com a criação de estratégias alimentadoras de um sentimento de "saudade de uma era anterior, que ainda não havia perdido o poder de imaginar outros futuros" (HUYSSEN, 2014, p. 91). A retomada das produções anteriores foi uma criação de expectativas e de alimentação de anseios por produções voltadas ao presente e futuro.

Enquanto a mídia especulava sobre sua recuperação[485] e a família tentava elaborar uma imagem que ficaria cristalizada publicamente como sua[486], Gloria Estefan recebeu uma série de prêmios de reconhecimento. Entre eles, foram concedidos o *Latin Music Awards*[487] e *o Video Music Awards,* este último comentado na mídia por ser concedido ao videoclipe de *Oye Mi Canto, single* que retornou às paradas musicais após o acidente e teve sua produção[488] audiovisual elaborada pela *Stratos Films*[489] e Line Portmy, com direção de Paula Walker[490]. A premiação ao videoclipe, inclusive, foi mobilizada como forma a divulgar o disco *Éxitos* poucas semanas antes de seu lançamento oficial.

Apesar das premiações, foi apenas em novembro de 1990 que Gloria Estefan retornou com mais intensidade sua produção. Na ocasião, a cantora concedeu uma entrevista ao *El Nuevo Herald*[491]*,* publicada na capa do jornal, em que procurava exercer um controle acerca

---

[483] *Billboard,* 06 de outubro de 1990, p. 29.
[484] *Billboard,* 15 de dezembro de 1990, p. 59.
[485] *El Nuevo Herald,* 30 de maio de 1990.
[486] LEVITHAN, Aida [idade não informada]: depoimento [nov. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 22 de novembro de 2021.
[487] *Billboard,* 09 de junho de 1990.
[488] *Billboard,* 22 de setembro de 1990, p. 30.
[489] Empresa e produtora fundada por Paula Walker e Rolf Kertermann especializada em videoclipes, documentários e comerciais, com ênfase em projetos musicais e fotográficos.
[490] Diretora e produtora de comerciais, videoclipes e documentários, é uma das fundadoras da Strato Filmes junto ao seu esposo, o diretor de fotografia Rolf Kestermann. Com experiências que vão da BMW e Coca-Cola a Target e Bacarí, Walker dirigiu videoclipes para Babyface, Dolly Parton, Tina Turnet, Marc Anthony, Queen Latifah e Carlos Santana. Com Gloria Estefan, para além do videoclipe mencionado, trabalhou em Out of Nowhere (2001).
[491] *El Nuevo Herald,* 18 de novembro de 1990. Capa.

da narrativa a ser construiria sobre o retorno, apresentando a experiência de recuperação como algo totalmente bem-sucedido. Na mesma publicação, projetavam-se os passos futuros da artista, como um show programado para o ano seguinte na *Miami Arena*, com custos de execução de dois a três milhões de dólares, e as demandas para performances em países como Alemanha, França, Espanha, Inglaterra e Japão, além de toda uma parte do texto dedicada à próxima canção a ser lançada.

Sobre o *single* seguinte*,* a publicação indicava que "A primeira canção que Gloria interpreta, que é um segredo absoluto e uma surpresa prometida, será televisionada por noticiários mundiais que darão conta do regresso da artista. O final do concerto se transmitirá ao vivo a toda Europa, segundo Emilio"[492]. Sem nomear qual seria a faixa, a notícia alimentava expectativas. Operações jornalísticas como essa articulam emoções como projeções de futuro por parte da mídia e "estimulam laços identitários que ajudam a produzir narrativas que traduzem tais experiências. Essas ações que, necessariamente, não são sempre desencadeadoras de atitudes racionalizadas ou planejadas, ao contrário, podem seguir o curso da imprevisibilidade e do acaso" (MENESES, 2011, p. 44). A projeção do jornal, naquela ocasião, mobilizava as emoções de forma a gerar uma relação específica com os fãs e públicos, visando à promoção da ansiedade pelo retorno.

As expectativas movimentavam constantemente a experiência passada, de forma a encadear e ordenar uma representação que projetava Gloria Estefan como percursora e sujeito de referência em seu campo. O jornalista Luca Bentivoglio, no contexto, fez a primeira entrevista televisiva com a artista e considerou a ânsia pelo retorno da cantora como relacionada à qualidade de suas produções e ao papel ocupado no campo da *Latin Pop Music.* As expectativas foram alimentadas pelo *El Nuevo Herald* nas publicações seguintes ao demonstrarem o envolvimento dos fãs[493] e as projeções da transmissão por satélite do futuro show de retorno no Miami Arena[494]. Já a *Billboard*[495] foi o principal veículo a avaliar posteriormente o show, indicando que a cobertura midiatizada estava muito mais interessada na criação de uma expectativa e não tanto na ocasião em si. Possivelmente a falta de atenção ao show, realizado em 29 de janeiro de 1991, foi gerada pelo fato do novo álbum autoral, *Into the Light,* ser lançado poucos dias antes. Aguardado pela mídia, o disco tinha como temática o retorno da cantora, a experiência de quase morte e o amor romântico.

---

[492] *El Nuevo Herald,* 18 de novembro de 1990. 6A.
[493] *El Nuevo Herald,* 25 de novembro de 1990.
[494] *El Nuevo Herald,* 28 de novembro de 1990.
[495] *Billboard,* 05 de janeiro de 1991, p.08

Into the Light foi composto durante a recuperação da cantora, utilizando os estúdios recém-criados por Emilio Estefan em Miami, a *Crescent Moon Studios*[496]. Ligado à *Sony Music* e à *Epic Records*, o estúdio da família Estefan passou a integrar a *Estefan Entreprises Inc*. e posteriormente foi utilizado para as gravações da cantora, reuniões com personalidades do mercado fonográfico e agenciamento de uma série de cantores(as) latinos(as) produzidos pelo casal, a exemplo de Shakira, Albita Rodriguez e Jon Secada. O disco de 1991 foi composto quase totalmente em inglês por Gloria e artistas próximos, como Jon Secada, Randy Barlow e Clay Ostwald, e incluiu a composição de duas faixas de autoria de Diane Watten (*Heart with You Name on It* e *Live for Loving You*)[497].

Mapa X – Distribuição global de *Into the Light*



Fonte: Plataforma Discogs
Elaboração: Igor Lemos Moreira.

[496] Uma pasta de *Press Release* localizada na *Cuban Heritage Collection* acerca da gravadora apresenta um texto introdutório da *Crescent Moon* insere a proposta de fundação de uma gravadora particular em um cenário maior de articulação com a *Sony Music.* Apesar do disco *Into the Light* não conter a identificação formal de gravação nos estúdios, posteriormente essa informação foi confirmada, em especial no contexto que a gravadora foi incorporada a *Sony Music Entertainment* e que Emilio Estefan, a frente da gravadora, se tornou President of Artist and Talent Development for Sony Music Miami no ano de 1994. Naquele contexto, a gravadora já estava conhecida por ser palco de produção para artistas como Jose Luis Rodriguez, Julio Iglesias, Jon Secada, Lagaylia Frazier e Isral "Cachao" Lopez. Foi a partir desse contratado, que contou com a participação de Thomas Mottola, que a gravadora ganhou um grande investimento e passou a se expandir a outros setores, mas no contexto de produção de *Into the Light* seu principal foco foi a produção da cantora, em formato domiciliar. O *Press Release* citado, e outros fragmentos de documentos variados sobre a gravadora, encontram-se disponíveis na *Cuban Heritage Collection* da *University of Miami* em Vertical Files: Personal Names (CHC5261) - id362327.
[497] GLORIA ESTEFAN. *Into the Light*. US: Epic Records/Sony Music, 1991, 01 vinil. [Encarte]

Assim como *Cuts Both Ways,* o disco contou com versões distintas de acordo com a região de distribuição. A versão "base", distribuída nos EUA e Canadá, contava com treze faixas, e apenas uma em outro idioma: *Desde La Oscuridad* (versão em espanhol de *Coming Out of the Dark*). Além dessa versão, houve uma Internacional, com *Language of Love* (composta por *Diane Warren*) como faixa bônus; uma versão para Europa/Reino Unido/África do Sul; uma Japonesa (com mais duas faixas, sendo uma delas em português); e, por fim, uma Australiana, vendida apenas na turnê, com a adição de seis *singles* anteriores. Apesar das versões específicas, a distribuição do disco não se limitou apenas a tais regiões. Um mapeamento de vendagens do álbum permite identificar uma expansão com relação a países anteriores, além da continuidade de espaços onde a cantora já estava consolidada.

Tematicamente, *Into the Light* apresentou poucas diferenças com relação às produções anteriores, sendo a ênfase na música *pop* e na canção romântica a sua maior característica. O primeiro *single, Coming Out of the Dark,* tendo como característica-base a canção romântica influenciada pela *Gospel Music,* possuía alguns aspectos especiais: tratava do acidente da cantora e eram dedicada aos apoiadores da sua recuperação. Foi *Coming Out of the Dark* a canção escolhida para Gloria Estefan apresenta, transmitida via satélite, em seu retorno aos palcos durante o *American Music Awards*[498]*,* com introdução de Jon Bon Jovi e um vídeo que narrava o acidente. A performance, aclamada pelo público quando a iluminação focou em Gloria Estefan, foi marcada pela comoção da artista e os espectadores, além da presença de um amplo coral de apoio. Com poucos versos, o trecho inicial da canção narrava que,

> Why be afraid if I'm not alone? / Life is never easy / The rest in unknown /Up to now for me // It's been hands against stone / Each and every moment / Searching for what to believe // Coming out of the dark / I finally see the light now / And it's shining on me // Coming out of the dark / I know the love that saved me / Sharing with me // Starting again is part of the plan / I'll be so much stronger / Holding your hand // Step by step / I'll make it through / I know I can / May not make it easier / But I have felt you near all the way[499]

Assinada por Gloria Estefan, Emilio Estefan e Jon Secada, a canção possui inspiração em gêneros como *Soul* e *Gospel*.[500] Com uma versão em espanhol, foi apresentada como um momento de catarse, sendo que, se até então a morte fora o fio condutor da experiência de um presente alargado projetando um futuro inexistente (BEVERNAGE, 2018), seu lançamento marcou o fim de uma expectativa, criando a sensação de passagem do tempo. Transformando

---

[498] *GLORIA Estefan - 01-28-91 American Music Awards Comeback*. [S.I.]: [S.I.], 1991. (8 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=NwO5tjm3pSU. Acesso em: 05 abr. 2022.
[499] GLORIA ESTEFAN. *Coming out of the dark*. US: Epic Records/Sony Music, 1991, 01 vinil, LADO A, Faixa 01 (4:02).
[500] GLORIA ESTEFAN. *Into the Light*. US: Epic Records/Sony Music, 1991, 01 vinil. [Encarte].

a experiência de quase morte em arte e em produto, em perspectiva temporal e retrospectiva o single foi significado, em especial por sua narrativa, em um marco de encerramento para uma fase da cantora e início de outra, nova, pós-acidente.

Na composição, a lembrança de quase-morte é entendida, por meio da narrativa, como uma experiência-chave (RICOEUR, 2018), ou seja, a construção de uma vivência impulsionadora do autorreconhecimento e do reconhecimento por outros, permitindo operar entre o esquecimento e a memória. Essa experiência-chave é reestruturante das relações sociais, pois define e evoca lembranças constituintes dos sujeitos. Ao ocupar esse lugar, existiu uma fixação da experiência no tempo, tendo em vista que a composição e a performance passaram a significar constantemente aquela experiência de forma a reaproximar a cantora de seu acidente a cada reprodução da faixa.

Coming out of the dark foi considerada na *Billboard*[501] como uma balada gospel com mensagem de inspiração, mas com um perfil profundo demais para alcançar grandes posições, o que se revelou um engano. Outros veículos avaliaram a composição apontando em especial o perfil próximo ao *gospel* e a semelhança com outras como *Man in the Mirror* de Michael Jackson[502]. Apesar das projeções contrarias de alguns críticos, a faixa, em seus primeiros dias, teve um grande crescimento, estreando na posição 55 do *Hot 100 Singles* na semana seguinte ao seu lançamento[503]. Com rápido desenvolvimento nas paradas, o *single* chegou ao primeiro lugar na listagem em aproximadamente onze semanas[504], além de conquistar o topo da listagem *Adult Contemporary* e na *Hot Latin Songs*[505]. Para além dos EUA, registraram-se posições consideráveis em paradas musicais na Austrália, Bélgica, Canadá, Finlândia, Alemanha, Irlanda, Holanda, Suíça, Reino Unido e Nova Zelândia.

Articulando a crítica de *Coming Out of the Dark* com a análise do disco *Into the Light,* Stephen Holden, em comentário ao *The New York Times,* considerou a nova fase de Gloria Estefan como marcada pelo uso do acidente – em especial o tempo de recuperação – em seu favor, permitindo o aprofundamento temático de suas composições[506]. Esse ponto foi retomado por Thom Duffy para a *Billboard* no mês seguinte ao lançamento, ao afirmar que o

[501] *Billboard,* 19 de janeiro de 1991, p. 71.
[502] *Entertainment Weekly,* 08 de fevereiro de 1991.
[503] *Billboard,* 26 de janeiro de 1991, p.96.
[504] *Billboard,* 06 de abril de 1991, p.81.
[505] BILLBOARD. *Gloria Estefan Chart History.* Disponível em: https://www.billboard.com/artist/gloria-estefan/chart-history/tlp/. Acesso em: 18 mar. 2022.
[506] *The New York Times,* 30 de janeiro de 1991, p. C11.

acidente foi responsável pela inspiração do álbum a inserção do coro no primeiro *single.* Tal escolha foi justificada por Gloria Estefan ao jornalista com o seguinte argumento:

> "Assim que o escrevemos, sabíamos que queríamos um refrão gospel", diz Gloria Estefan. "Ficou muito claro para nós que a música gospel – nascida de tanta dor e sofrimento, mas tão comemorativa – era o que queríamos." Durante os meses de sua terapia e recuperação, Estefan diz: "Mantivemos muito contato com [o presidente da *Sony Music*] Tommy Mottola e [o presidente da *Epic*] Dave Glew" e muitos outros de sua gravadora. "Eles estavam aqui para mim como pessoas. Foi mais uma coisa pessoal. Eles não estavam me pressionando para um álbum ou mesmo se preocupando com isso"[507].

De acordo com a cantora, a composição do disco foi catártica, especialmente pelo fato de não existir, supostamente, um prazo para entrega à gravadora, possibilitando a participação de figuras como Diane Warren. A parceria com Warren foi citada como uma possibilidade de vários projetos, não limitando-se a *Into the Light,* a exemplo da composição de canções natalinas para 1991. Gloria adotou como um dos pilares de divulgação do álbum a manifestação da mobilização social provocada pelo acidente e os impactos em sua vida pessoal e profissional. Na mesma edição da revista, uma resenha[508] apontava para as experimentações existentes no disco que aperfeiçoaram o perfil composicional de Gloria Estefan, em especial em faixas como *Seal Our Fate,* com elementos *rock; Sex in The '90s,* com elementos funk; e *Heart With Your Name on it.*

Com *Coming out of the Dark* crescendo nas paradas musicais, o disco recebeu notas de destaque. Em apenas duas semanas, Stephen Holden publicou uma nota no *The New York Times* em que mencionava o fato de *Into the Light* ter alcançado a 11ª colocação das paradas[509]. Nas semanas seguintes, a *Billboard* impulsionava a circulação do disco, com comentários na coluna *Chart Beat*[510] onde o crescimento de *Into the Light* era articulado ao desempenho de *Coming Out of the Dark.* O crescimento do álbum, mesmo sem muitos videoclipes e *singles,* foi influenciado pela turnê mundial lançada logo na sequência, levando *Into the Light* a permanecer por aproximadamente 68 semanas na *Top Pop Albums/Billboard 200* e*Coming out of the Dark* a ser considerada a 8ª melhor canção de 1991 no segmento *Adult Contemporary*[511]. O álbum foi considerado como o 41ª melhor álbum *pop* do ano, em uma listagem que contava com Garth Brooks, Maria Carey e Michael Jackson na liderança[512].

---

[507] *Billboard,* 02 de fevereiro de 1991, p. 36-37.
[508] *Billboard,* 02 de fevereiro de 1991, p. 72.
[509] *The New York Times,* 20 de fevereiro de 1991, p. C14.
[510] *Billboard*, 16 de fevereiro de 1991, p. 10.
[511] *Billboard*, 21 de dezembro de 1991, p. YE-36.
[512] *Billboard*, 21 de dezembro de 1991, p. YE-12.

Já Gloria foi classificada a 9ª melhor cantora a lançar um álbum em 1991[513], perdendo apenas para figuras como Madonna e Whitney Houston[514].

Com o crescimento de *Into the Light,* a agenda de Gloria Estefan voltou a ser permeada de shows, apresentações e outras atividades. No início de 1991, logo após o lançamento do disco, a realização de apresentações[515] já era alvo de atenção por parte da mídia especializada. As resenhas sobre as performances em diferentes regiões dos EUA indicavam que o retorno vinha se dando dentro do esperado e que, apesar das especulações, a artista vinha conseguindo manter o ritmo, perfil e magnetismo de antes do acidente[516]. Com a retomada da agenda profissional, ocorreu o crescimento dos envolvimentos políticos e sociais de Gloria. Se por um lado, ela esteve envolvida campanhas globais, como a questão dos refugiados Curdos[517] ao longo do mês de abril, sua aproximação com o presidente George H.W. Bush voltou a ser pauta quando a cantora foi convidada a ser a atração artística de um evento da Casa Branca, organizado em razão da visita do então presidente brasileiro Fernando Collor de Mello.

O jantar de Estado, em 18 de junho, foi interpretado como um dos gestos da tentativa de aproximação entre Estados Unidos e o Brasil num contexto em que o país sul-americano buscava estabelecer uma nova posição geopolítica, com a participação na criação do Mercosul e, posteriormente, o acordo de Guadalajara. A visita brasileira à Casa Branca, entre 17 e 21 de junho, ocorreu em um momento de alta inflação no Brasil, com renegociação das dívidas externas marcadas por tensões comerciais entre os dois países. Segundo Schindler (2010), a ocasião foi considerada de alta prioridade para o Brasil, pois poderia assegurar um lugar na economia mundial pós-Guerra Fria, com discursos visando apresentar uma narrativa de combate ao subdesenvolvimento, de proteção ao meio ambiente e de livre-mercado.

Dentro do clima de negociação que perpassou pronunciamentos e acompanhamentos midiáticos ao longo da visita, o jantar realizado no dia posterior à chegada de Collor aos Estados Unidos foi um dos principais momentos registrados pelos veículos de comunicação. Os registros veiculados procuraram produzir essa representação de parceria entre EUA e

---

[513] *Billboard*, 21 de dezembro de 1991, p. YE-14.
[514] *The New York Times,* 14 de abril de 1991, p. H28.
[515] *The New York Times,* 04 de março de 1991, p. 27.
[516] *Billboard,* 23 de março de 1991, p. 34.
[517] O contexto da Guerra do Golfo Pérsico promoveu o início de um novo ciclo da diáspora de iraquianos curdos para o restante do mundo, em especial a partir de 1991, com a revolta coletiva contra Saddam Hussein. Estima-se que aproximadamente 1,5 milhões de curdos tenham deixado a região iraquiana em 1991, o que mobilizou não somente diversos países, mais artistas globalmente. A respeito desse processo, e da construção global de um movimento solidariedade, recomenda-se a leitura de LONG, Katy. *The Point of No return: Refugees, Rights and Repatriation.* Oxônia: Oxford Press, 2013.

Brasil, retomando elementos e elaborando narrativas colaboracionistas. Enquanto os discursos[518] de Collor e Bush destacaram as potencialidades das relações bilaterais, na tentativa de apresentar externamente um laço entre as duas nações, a performance da cantora cumpriu um papel muito além do entretenimento, servindo como reafirmação das relações entre EUA e América Latina.

Antes do evento, Gloria e Emilio Estefan se encontraram com o presidente Bush no salão oval da Casa Branca, encontro registrado por fotógrafos e com imagens vendidas pela *Associated Press*[519]. Os detalhes do encontro não foram divulgados, mas as imagens em circulação procuravam construir uma narrativa de "descontração" e de uma conversa fluida, remetendo aos registros da primeira visita de Gloria Estefan à sede do governo.

Figura 28 - Gloria Estefan, George H.W. Bush e Fernando Collor de Mello



Fonte: *El Nuevo Herald*, 22 de junho de 1991, p. 2E.

Uma outra fotografia da ocasião, publicada pelo *El Nuevo Herald* alguns dias após o jantar, procurou mostrar um grau de intimidade que perpassou a apresentação, marcando midiaticamente a relação entre a cantora e o presidente estadunidense. A imagem apresenta o ambiente do show com uma estrutura simples para uma cantora *pop*. Essa característica é perceptível pela disposição e tipo das cadeiras, assim como pela proximidade de Gloria e o público que, ao contrário do esperado em um show costumeiro da artista, assistia a performance sentado. Esse ponto, indicativo de certa etiqueta social, foi notado pelo *El Nuevo Herald* ao publicar a fotografia, quando descreveu na legenda o momento da cantora convidando o presidente estadunidense e sua esposa para dançarem com ela. Outros detalhes

[518] United States. Public Papers of the Presidents of the United States: George H. W. Bush (1991, Book I). Toasts at the State Dinner for President Fernando Collor de Mello of Brazil - June 18, 1991. [Pages 692-694] Disponível em: https://www.govinfo.gov/content/pkg/PPP-1991-book1/html/PPP-1991-book1-doc-pg692.htm
[519] *El Nuevo Herald,* 19 de junho de 1991.

do registro indicavam, por exemplo, um contraste simbolizado pela cantora na cerimônia, tendo em vista a diferença de indumentária e posição dos presentes.

A simbologia da ocasião foi demarcada pela maioria das notícias sobre o encontro de George Bush, Fernando Collor de Mello e Gloria Estefan. Foi comum, entre a mídia, uma naturalização do evento. Não houve, por exemplo, uma problematização sobre os motivos que levaram à escolha de uma cantora exilada cubana para se apresentar a um presidente brasileiro. Não sendo possível identificar se Collor era fã de Gloria Estefan, o que talvez justificasse o convite para a aparição, resta perceber a simbologia de uma cantora cubana – ou seja, latina – no encontro entre um líder estadunidense e um governante latino-americano, em especial no contexto de reaproximação brasileira com os países hispanofalantes. Provavelmente, a presença da cantora foi entendida como uma representação latino-americana, o que inseria o Brasil dentro do território imaginariamente construído (DUTRA, 2022), independente de questões específicas de diferenciação/oposição.

A relação entre a cantora cubana e a América Latina, como uma das justificativas possíveis para o convite, insere-se em um perfil da política e sociedade da década de 1990, que Taylor (2013, p. 369) define como "performances hemisféricas", compreendidas como um alargamento das identidades nacionais e/ou locais. Esse processo envolveria um entendimento de regiões como as Américas enquanto unidade produzida a partir de "roteiros, atos, transações, migrações e sistemas sociais mutuamente constitutivos, [...] um espaço contestado e intrincado". Essa forma de significação plasmava e ignorava uma série de particularidades em prol da construção de uma representação de latino-americanidade que inseria os latinos nos EUA e ignorava separações de Estado-Nação, linguagens, religiões, práticas culturais e outros marcadores sociais da diferença.

A mídia no Brasil não deu grande atenção à apresentação de Gloria Estefan ao presidente brasileiro. O *Tribuna da Imprensa,* jornal carioca fundado por Carlos Lacerda, comentou a performance ao final de uma reportagem sobre os possíveis avanços na aproximação entre EUA e Brasil: "Todos ouviram um show da cantora cubano-americana Gloria Estefan, que cantou uma música em português. Os presidentes e as primeiras-damas subiram ao palco, no final, para beijá-la. Collor e Rosane não ficaram nem um pouco no baile inaugurado pelo casal Bush. Saíram logo depois do show"[520]. Na mesma data, a *Folha de São Paulo*, um dos jornais de maior circulação no país, republicou a fotografia de Gloria Estefan se apresentando aos presidentes em notícia elaborada a partir de um correspondente especial

[520] *Tribuna da Imprensa,* 20 de junho de 1991, p. 3.

em Washington[521]. Além da fotografia, foram mencionados o show e o suposto fato do presidente estadunidense ser fã da artista. Ao lado da reportagem, a redação da *Folha* tenha elaborado uma breve caixa explicativa sobre Gloria Estefan, destacando seu acidente[522]. Outros veículos, a exemplo de *O Fluminense,* apenas citaram a performance[523].

Poucos dias depois do encontro com os presidentes a artista continuou na divulgação da próxima turnê. Com previsão para iniciar-se em 1991 e encerrar no ano seguinte, os anúncios indicavam a realização de uma das maiores turnês mundiais da cantora, com datas agendadas em países como EUA, Japão, Inglaterra, Escócia, Holanda, Bélgica, Alemanha, Irlanda, Espanha, Austrália, Malásia, Singapura, Porto Rico, México, Costa Rica, Panamá, Venezuela, Colômbia. Segundo uma coluna do *The New York Times,* em julho de 1991, mês de início da *Into the Light Tour,* a música *pop* em circulação nas rádios era compreendida como marcada por uma crise de identidade. Assinada por David Browne, a publicação considerava as canções em circulação nas rádios como estruturadas a partir de elementos tão semelhantes que as faziam ser repetitivas, perdendo o potencial de manter um público ouvinte recorrente. Segundo o crítico musical,

> Não sendo mais a única espinha dorsal do negócio da música, o rádio pop como um todo está passando por uma crise de meia-idade. Inseguros se devem atrair adolescentes ou baby boomers, os proprietários de estações mudaram os formatos mais rapidamente do que os ouvintes podem mudar de estação; Só no ano passado, 1.050 estações - cerca de um décimo de todas as estações comerciais - mudaram de formato, passando do Top 40 (Paula Abdul) para o Adulto Contemporâneo (Gloria Estefan), do hard rock (*Guns 'n' Roses*) ao Classic Rock (*The Doors*). Como as listas de reprodução das estações se concentram estritamente em um tipo de fã de música e as estações se tornam mais sintonizadas com os anunciantes do que com os ouvintes, o resultado é uma mudança significativa no que ouvimos e onde ouvimos.[524]

Criticando a postura recente das emissoras de Rádio nos EUA, Browne apontava que essas modificações resultavam em muitas semelhanças entre as reproduções e em uma tendência de se seguir divulgando em demasia algo que dava certo, usando-se novos sucessos musicais para impulsionar as propagandas de anunciantes. Essa crise identitária é destacada pela historiografia das indústrias fonográficas (REYNOLDS, 2012; SLOAN & HARDINGS, 2019) como um processo coletivo demonstrativo de um peso do passado sobre o presente e os

---

[521] É impotante ressaltar que bastante provável que o enviado da *Folha* não tenha assistido a performance, pois seu texto se baseou no que foi publicado pelo *The Washington Post.*
[522] *Folha de São Paulo,* 20 de junho de 1991, p. 6.
[523] *O Fluminense,* 20 de junho de 1991, p. 8.
[524] *The New York Times,* 18 de julho de 1991, p. 130.

rumos futuros do setor. A crítica de Browne sobre a crise dos anos 1990[525] apontava para uma reprodução massiva de canções semelhantes, implicando em um esvaziamento do sentido em prol do mercado.

Todavia, é notável que essa narrativa é bastante semelhante as crises de 1970 e 1980, sustentando a hipótese de Eduardo Vicente (2014) acerca da existência de traços cíclicos nestes processos e discursos. Esse contexto apresentou certas particularidades, tendo em vista que, enquanto a música *pop* enfrentava a crise, o segmento da *Latin Pop Music* vivia certo prestígio e renovação[526]. No contexto, Gloria divulgava a canção *Seal Our Fate,* lançada em abril[527]. O movimento acelerado das rádios em reproduzir a faixa a fez circular na mídia paralelamente ao *single* anterior, e em um prazo de menos de um mês, um total de 107, das 239, maiores emissoras no país reproduziam o *single*[528].

Com perfil *pop-rock* e uso recorrente das batidas metálicas, *Seal Our Fate*[529] foi composta por Gloria Estefan. A canção, com forte influência de *Cold Hearted* (1988) de Paula Abdul, abordava a tomada de decisões ao longo da vida, e as consequências desses atos para o "destino" individual. Tratava-se, em linhas gerais, de uma narrativa sobre assumir compromissos ainda na juventude, evocando um perfil relativamente jovem entre os ouvintes e, possivelmente, por isso teria se aproximado das sonoridades do *rock,* como as batidas metálicas e o destaque da guitarra. A canção retomava um tema recorrente das canções *pop,* identificado por Sloan & Harding (2019): conquistas pessoais e superação individual. Todavia, como já citado, a semelhança a canções anteriores e a proximidade narrativa/temática levou *Seal Our Fate* a, por lado, não ter grande destaque internacional*,* mas a ser utilizada em campanhas de marketing da empresa *Pepsi-Cola.*

---

[525] A partir dos dados levantados por George Yudice (1999) e Eduardo Vicente (2014), é possível identificar que o cenário de suposta crise estabelecida no início dos anos 1990 esteve concentrado especialmente em planos identitários e narrativos. Tal afirmação, no fato de no plano econômico as gravadoras terem vivido um grande crescimento econômico e comercial, com um faturamento globalmente ultrapassando a marca dos 39,7 milhões de dólares (anteriormente era em média 27,4), com modificações apenas a partir de 1996. No início da década, a diversificação do mercado, inclusive para a América Latina, parecia apontar para um amplo desenvolvimento econômico, registado nos números de balanços financeiros. Neste sentido, a crise percebida pelos veículos de mídia do contexto, esteve muito mais associada ao âmbito crítico e de diversificação da produção, do que em um aspecto econômico, sendo este percebido apenas na segunda metade da década de 1990.

[526] A questão da crise da música *pop* e o crescimento da *Latin Music* no país nesse contexto será abordado no tópico 2 deste capítulo.

[527] Em nota breve em 20 de abril de 1991, a *Billboard* comentou sobre o novo *single* apenas que: "Second helping from platinum Latina's fab 'Into The Light' set is an upbeat, philosophical pop /rocker. Estefan works up a respectable sweat amid an aggressive, guitar -driven arrangement. Another smash in the offing" (Billboard, 20 de abril de 1991, p.72).

[528] *Billboard,* 27 de abril de 1991, p. p.72.

[529] GLORIA ESTEFAN. Seal Our Fate. In*: Into the Light*. US: Epic Records/Sony Music, 1991, 01 vinil, LADO A, Faixa 02 (04:25).

Em setembro, o *El Nuevo Herald* citava o perfil comercial que aproximava a canção de vários elementos da cultura *pop* ao notar a semelhança do videoclipe com cenas do longa-metragem *Mad Max*, em especial nas indumentárias e no cenário[530]. O videoclipe, com patrocínio da *Pepsi-Cola*[531], mostrava um estudante adolescente no auditório da escola. Ao colocar os fones de ouvido e beber um gole de refrigerante enquanto olha para uma professora, interpretada por Gloria Estefan, ele era transportado para um show da cantora com sua banda e o nome aparecendo em um letreiro ao fundo[532]. A parceria com a empresa não era inédita, tendo em vista o patrocínio frequente desde a década de 1980. Todavia, em um contexto de, de acordo com a imprensa, saturação de um mercado, indicava que a cantora tentava se inserir ainda mais nas lógicas comerciais. Desde a fundação da marca Pepsi-Cola

Em paralelo à promoção de *Seal Your Fate*, a *Into the Light Tour* seguiu com sua agenda[533]. A estreia da turnê em Miami marcou a fase doméstica e foi acompanhada de perto pela mídia junto aos lançamentos recentes e a divulgação do single e videoclipe *Live for Loving You,* lançados em setembro. Entendidos como uma homenagem a Miami[534], auxiliaram na divulgação da turnê. Críticas sobre as primeiras apresentações circularam no *The Miami Herald*[535] e *The New York Times*[536]. Neste último, a crítica do show no *Madison*

---

[530] *El Nuevo Herald,* 03 de setembro de 1991, p. 3D.

[531] Ao menos desde a década de 1960, momento em que a *Pepsi-Cola* lança sua nova marca comercial intitulada apenas *Pepsi,* a companhia buscava estabelecer parcerias com artistas e músicos ligados a gêneros musicais em evidência na tentativa de atrair um público jovem. O início ocorreu ainda nesse cenário, quando a empresa lançou a campanha "*Pepsi, para aqueles que pensam jovem*", que se baseava não amis no produto, mas na ideia de um estilo de vida e como um produto que era parte integrante das juventudes. A partir de 1969, por exemplo, se percebe o início da aproximação com a cultura *pop* e os movimentos musicais mais comerciais, em especial a partir da campanha daquele mesmo ano que teve como música-tema uma canção de Joe Brooks. Desde então, a companhia se aproximou desse segmento e se vendeu enquanto parte desse universo. Em 1984, por exemplo, contrataram Michael Jackson como parte de uma estratégia de divulgação que envolveu, entre outros segmentos a MTV, e a mudança da letra de *Billie Jean* para "You're the Pepsi Generation". As parcerias então se renovaram e na década de 1990, artistas como Madonna, Ray Charles e Gloria Estefan foram algumas das personalidades procuradas para renovar esse projeto. Desta forma, ao renovar a parceria com Gloria Estefan, havia um entendimento da Pepsi de seu potencial midiático e como parte de uma cultura jovem estadunidense nos anos 1990 que poderia se identificar tanto com a cantora como, principalmente, com a marca. A respeito desse tema, recomendamos a leitura de: LOVE, Joanna K. *Soda Goes Pop:* Pepsi-Cola advertising and Popular Music. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2019.

[532] *Gloria Estefan Pepsi Ad 1990's*. [S.I.]: Pepsi-Cola, 1991. Son., color. Legendado. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jWA1fTTXogc. Acesso em: 29 mar. 2022.

[533] Alguns arquivos enviados a veículos de comunicação e que foram inclusive colocados em espaços públicos encontram-se localizados na Cuban Heritage Collection da *University of Miami* e foram possíveis de ser consultados, o que permitiu a afirmação que houve uma reprodução desse material na mídia.

[534] No momento de lançamento do *single,* cujo videoclipe receberá larga reportagem em 04 de setembro de 1991 pelo *El Nuevo Herald,* a *Billboard,* considerou que "Pop/AC radio mainstay should raise a few eyebrows with this formidable return to her dance roots. Remixer Tommy Musto transforms a somewhat bland tune from the current "Into the Light" album into a cool houser that emphasizes a wriggling groove and Estefan's warm vocals. Tough enough to score with club purists, but slick enough to please more conservative radio programmers" (*Billboard*, 14 de setembro de 1991, p. 87).

[535] *The Miami Herald,* 28 de julho de 1991.

Square Garden em outubro, assinada Jon Parales, retratava a cantora como um exemplo do hibridismo e multiculturalismo que a academia vinha debatendo sem considerá-la.

Durante a realização da *Into the Light Tour,* Gloria Estefan foi anunciada como a atração principal do *Halftime Show* no *Super Bowl* de 1992. Apesar das apresentações no intervalo da *National Football League* existirem desde a década de 1960, até 1990 o foco eram bandas marciais de universidades. Foi apenas em 1991, em uma tentativa de angariar patrocinadores e se opor a outras programações televisivas, que a NFL passou a introduzir artistas *pop,* sendo o primeiro desses shows realizado pelo grupo *New Kids on the Block* e personagens da *Disney* no *Tampa Stadium* da Flórida. Com anúncios surgindo na virada de 1991 para 1992, Gloria Estefan foi a primeira cantora *pop* a se apresentar no *Halftime Show,* sendo também a primeira artista cubana exilada (e latina). Mais tarde, a escalação para as apresentações no intervalo se tornariam um dos principais indícios da consagração de um artista no universo *pop*.

A performance, em 24 de janeiro de 1992, foi intitulada *Winter Magic* e produzida pela *Timberline Productions*[537]. O tema fazia menção aos Jogos Olímpicos de Inverno e envolveu mais de dois mil artistas, além de ex-campeões olímpicos como Brian Boitano e Dorothy Hamill, e o personagem *Frosty* do musical *Frosty the Snowman*. Durante apreparação, veículos de imprensa refletiram sobre o simbolismo do convite para cantora, que demonstraria conversão do tradicional *Halftime Show* em oportunidade de *marketing* para empresas que vinham adquirindo horários na grade próxima a apresentação[538]. Para alguns veículos, a conversão da apresentação de bandas marciais em uma oportunidade mercadológica, impulsionada pela presença da cantora, foi evidenciada na decisão do canal CBS em transmitir o show no mesmo horário no qual a *Fox Network* transmitira o primeiro episódio ao vivo da série *The Living Color*.

Apesar da perda de audiência do *Super Bowl* de 1992 para o programa da *Fox*, o show teve amplo número de espectadores, e reuniu milhares de telespectadores que, durante 25 minutos, assistiram a uma apresentação na qual Gloria esteve presente apenas nos minutos finais[539]. Do alto de um palco suspenso com a estátua da liberdade como pano de fundo, ela apresentou *Live for Loving You* e *Get on Your Feet,* ambas com números coreografados com

---

[536] *The New York Times,* 03 de outubro de 1991, p. 69.
[537] *The Miami Herald,* 04 de janeiro de 1992, p. 1C.
[538] *The New York Times,* 13 de janeiro de 1992, p. D8.
[539] *The New York Times,* 13 de janeiro de 1992, p. B18.

dezenas de bailarinos[540]. Poucos dias depois, os números de vendagens do seu álbum mais recente cresceram uma média de 11%[541], indicando que os benefícios da performance não foram apenas para a NFL. Em paralelo, publicidades de seus shows fora dos EUA, a exemplo da Austrália[542], ganharam força, além da divulgação que a cantora havia sido a artista a mais reunir públicos em shows na Holanda no anterior, com mais de 88.653 espectadores na soma dos oito shows da turnê no país[543].

O crescimento de visibilidade da cantora globalmente, e a realização de atividades maiores e próximas do governo estadunidense, começou a provocar o questionamento sobre sua pretensão em se apresentar em Cuba. Em 1992, logo após o *Super Bowl*, a cantora respondeu que provavelmente isso não seria autorizado por Fidel Castro: "'Acho que a imagem de um exilado cubano bem-sucedido para ele é totalmente contrária ao que os alimenta em sua propaganda', disse Estefan em entrevista recente. ''Então é por isso que minha música não é realmente política quando você pensa sobre isso, mas nossa imagem é'"[544]. Gloria afirmava que sua produção artística não era política, apesar de sua presença e imagem serem, pois contrariariam o discurso do governo revolucionário que representava o exílio cubano ser um caminho destinado ao fracasso (BUSTAMANTE, 2021). Esse entendimento, baseado na presença em momentos-chave recentes, como o show na Casa Branca, enquanto um ato político, ignorava a dimensão política de sua produção anterior: em sua visão, tratar da identidade cubana e/ou da identidade cubano-americana, se apresentar em determinados espaços, ou mesmo se identificar enquanto cubana e artista não conteria uma dimensão política em si.

Gloria Estefan considerava, naquela ocasião, que sua produção não era "política" porque a "música política seria a canção militante – ou seja, aquela possuidora de uma função predeterminada e com perfil de propaganda ou protesto. A arte militante, refutada pela cantora, teria funções de conscientização e promoção de um determinado ideal, uma causa específica (NAPOLITANO, 2011). O entendimento sobre o que seria político remetia à forma de produção artística em Cuba, em especial a seu aparelhamento, e à composição de movimentos latino-americanos aos longos dos anos 1960 e 1970 (GARCIA, 2021), dos quais Gloria parece explicitamente buscar se afastar. Ao distinguir essa outra produção musical

---

[540] *Gloria Estefan super bowl halftime show 1992*. [S.I.]: Halftime Show - Super Bowl, 1992. Son., color. Legendado. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9WYPLHbH-Hs. Acesso em: 29 mar. 2022.
[541] *Billboard,* 15 de fevereiro de 1992, p. 85.
[542] *Billboard,* 25 de janeiro de 1992.
[543] *Billboard,* 21 de março de 1992, p.55.
[544] *El Nuevo Herald,* 02 de fevereiro de 1992, p. 2B.

como “política” a cantora afastava-se deste perfil e colocava-se como “não-militante”. Seu envolvimento com a política e, principalmente, a noção de engajamento, eram construídos por ela como algo mais amplo e plural.

***

Em 24 de agosto, um furacão de categoria cinco[545] atingiu o sul da Flórida. A tempestade tropical, iniciada dias antes no oceano Atlântico, ganhou força após passar pela região das Bahamas, virando a maior catástrofe climática nos EUA e Caribe, desde o furacão Hugo, de 1989. Segundo Schwatz (2015) e Twigg (2012), o *Hurricane Andrew,* como ficou conhecido, foi um dos maiores desastres naturais inesperados nos Estados Unidos, com ventos de mais 145 milhas por hora, provocando danos à região de Miami-Dade totalizados em mais de vinte e seis bilhões de dólares, com apenas quinze bilhões cobertos por seguradoras. Para além dos impactos econômicos, por volta de quarenta e quatro pessoas morrem de causas diretamente ligadas à passagem do fenômeno climático, além de milhares de desabrigados e feridos. Para parte da historiografia, o *Hurricane Andrew* foi transformador na política estadunidense ao indicar

> deficiências administrativas e de infraestrutura em todos os níveis. As respostas federais e estaduais foram deficientes. Preso na burocracia burocrática, três dias depois que a tempestade atingiu e depois que o governador da Flórida, o democrata Lawton Chiles, pediu ao presidente republicano George H.W. Bush para intervenção federal, o diretor de Operações de Emergência do Condado de Dade ainda poderia perguntar publicamente: “Onde diabos está a cavalaria neste aqui?” Cerca de 180.000 pessoas ficaram desabrigadas, e a FEMA, sob a liderança de um diretor inexperiente, foi ineficaz e lenta para responder (SCHWARTZ, 2015, p. 316).

Em diferentes sentidos, a catástrofe natural inaugurou uma nova temporalidade no país levando a uma ruptura inesperada no tempo vivido (ROUSSO, 2016) e mobilizando não somente os atingidos, mas uma gama de personalidades. Ciente do evento, e em contexto eleitoral, George H.W. Bush ordenou a criação de gabinetes, comissões e grupos focados na identificação das consequências do furacão e a responsabilidade pelo despreparo nacional. A *Federal Emergency Management Agency* se instalou em Miami por dias emitindo relatórios e

[545] Especialistas em meteorologia classificam a intensidade de furacões de acordo com a *Escala de Safiit-Simpson* que vai de 01 a 05, sendo essa última categoria a mais tensa com ventos de ao menos 250 km/hora, com o potencial de causar inundações semelhantes à de tsunamis em áreas costeiras. Na região dos Estados Unidos, estimasse que ao menos 37 furacões tenham alcançado essa marca entre 1851 e 2023, sendo que o Andrew ocupa a 14ª posição entre os que atingiram a maior velocidade, com ventos de 280 km/hora. Sobre o assunto, recomentamos a leitura de SCHWARTZ, Stuart B. *Sea of Storms:* A History of Hurricanes in the Greater Caribbean from Columbus to Katrina. Nova Jersey: Princeton University Press, 2015.

análises internas concentradas, principalmente, nas questões técnicas[546], que progressivamente tomaram caminhos políticos durante o pleito eleitoral. Em especial, nos planos regiões e estaduais, o *Hurricane Andrew* foi convertido em discurso impulsionador de diversas candidaturas, gerando o aumento da participação política (TWIGG, 2012)[547].

A destruição de grande parte do condado de Miami-Dade gerou comoção e mobilização. Em meio ao arrasamento generalizado, ao aumento nos índices de criminalidade e à discussão sobre aumentos de impostos para a reconstrução da região, artistas e celebridades iniciaram projetos de mobilização coletiva. Permeados por uma retórica de responsabilidade social, artistas da cena de Miami, a exemplo de Jon Secada, Andy Garcia, Cacharrito de Máalaga e Gloria Estefan distribuíram mantimentos e tentaram intermediar a aceleração de atuação de líderes políticos em níveis locais, estaduais e nacionais. Em 02 de setembro de 1992[548], a primeira página da seção *Locales,* do *El Nuevo Herald,* estampava uma fotografia de Gloria e Emilio Estefan distribuindo comida para as vítimas do *Hurricane Andrew.* Destacando a ação como um empreendimento de esforço coletivo do casal que passaram a recolher doações na *Estefan Enterprises*, a repórter informou a soma de mais de onze caminhões e diversos carros repletos de doação.

Apesar dos poucos registros, relatos apontam para o fato de cantora ter sido ovacionada pelos presentes na região de *Cutler Ridge*, *Leisure City* e *Florida City* quando as doações foram distribuídas, momento compartilhado por toda a família Estefan. Apesar da distribuição de mantimentos, a principal atuação da artista foi a organização de shows dedicados a angariar recursos para as vítimas, sendo o primeiro deles previsto para 26 de setembro de 1992. O evento, indicado como uma produção dos Estefans, foi considerado uma ação humanitária envolvendo a negociação "com vários técnicos para conseguir doar serviços de iluminação e áudio. Eles vão conversar [os Estefan] com as diferentes companhias aéreas para que doem passagens e assim possam trazer outros artistas para Miami".[549] Entre as celebridades possíveis para a ocasião, estavam Robin Williams e Whooopi Goldberg.

---

[546] Federal Emergency Management Agency. Building Performance: Hurricane Andrew in Florida, December 21, 1992. Disponível em: https://www.fema.gov/sites/default/files/2020-08/fia22_complete.pdf

[547] Para um estudo detalhado sobre as relações entre as eleições e *Hurricane Andrew*, em especial os impactos nas candidaturas de George H.W. Bush e Bill Clinton, assim como na administração do governador Lawton Chiles, recomendamos a leitura de TWIGG, David K. *The Politics of Disaster*: Tracking the Impact of Hurricane Andrew. Gainesville: University Press of Florida, 2012.

[548] *El Nuevo Herald,* 02 de setembro de 1992, p. 1B.

[549] *El Nuevo Herald,* 11 de setembro de 1992, p. 3B

O evento, previsto para ocorrer no *Joe Robbie Stadium*, seria televisionado, porém só contava na prática com a confirmação de Gloria Estefan quando começou a ser promovido[550]. A atividade, certamente, não foi a única em um período quando emissoras locais também organização eventos, assim como artistas internacionais, a exemplo do canadense Tom Cochrane. O evento liderado por Gloria [551] foi um dos mais mencionados pela mídia, como uma ação dos "embaixadores não-oficiais de Miami"[552].A qualificação de Gloria Estefan como embaixadora não-oficial da cidade foi retomada no contexto das ações em prol das vítimas do *Hurricane Andrew* e se tornou marca em reportagens, como na notícia (acompanhada de fotografia) no *The Miami Herald* em 08 de setembro[553], intitulada: *Gloria Estefan saves the day: singer's unexpected visit rescues show at tent city.* Na publicação, foi detalhada a visita da cantora a um dos campos de vítimas em *Homestead*, onde criticou a demora do governo, afirmando-se que ela não havia esquecido dos afetados. A aparição pública ocorreu durante um sobrevoo pela região destruída, organizado pelas forças armadas, que em dado momento pousaram na região possibilitando o contato de Gloria Estefan com fãs no local. A aparição gerou grande mobilização dos presentes, que reconheceram a simbologia de uma cantora de proporção mundial ter se mostrado preocupada com eles.

Era notório o uso da imagem artística e pública da cantora mirando promover o alívio para a situação vivida. Gloria frisava estar naqueles momentos como uma pessoa "comum" e não enquanto figura pública, mas recorrentemente essas ocasiões se transformavam em coletivas de imprensa. Um exemplo desse dispositivo-narrativo pode ser identificado em falas para imprensa sobre a visita "inesperada" a Homestead: "'Hoje estou apenas olhando como pessoa', disse Estefan. 'Estou dizendo oi para algumas pessoas, conversando com elas, tentando lembrá-las de que não vamos esquecê-las por mais que demore'"[554].

Conforme a mídia seguia cobrindo a ação de Gloria*,* ficava mais nítida a intenção comum entre artista e veículos de mídia, perceptível no ato de suspender "o texto, consumar o texto em falas, restituindo-o à comunicação viva; nesse caso, interpretamo-lo" (RICOEUR, 1986, p. 149). A imagem de Gloria Estefan como figura "comum" nunca foi compreendida para além de uma impressão de alguém acessível, sendo a aparição pública envolvida por sua identidade artística. Por um lado, as aparições serviram como forma de alívio coletivo em um

[550] *The Miami Herald,* 03 de setembro de 1992, p. 24A.
[551] Posteriormente o ator e músico Andy Garcia se somou a equipe organizadora e de apresentação do evento.
[552] *The Miami Herald,* 04 de setembro de 1992, p. 17G.
[553] *The Miami Herald,* 08 de setembro de 1992, p. 2B.
[554] *The Miami Herald,* 08 de setembro de 1992, p. 2B.

contexto no qual o governo estadunidense debatia auxílios e mapeava culpados, além de lidar com todo o cenário de catástrofe (TWIGGS, 2012) (essa relação, inclusive, é possível de ser percebida pelo fato de, na visita a *Homestead,* a cantora estar em um helicóptero do exército antes de visitar o campo de vítimas). Por outro, ao se colocar como envolvida com a catástrofe, ocorria uma forma de pressão para que a situação avançasse e algo fosse elaborado – uma forma de antagonismo controlado, aprovado e aproveitado.

Em todos os cenários ficava nítida a retomada da imagem de uma cantora autorizada a falar e representar a comunidade. No final de setembro, quando o condado de Miami completou um mês dos danos causados pelo *Hurricane Andrew,* o show organizado por Gloria Estefan aconteceu e reportagens relataram a experiência da cantora no dia da passagem do furacão pela cidade. As publicações[555] narravam sobre como a família Estefan se refugiou no complexo escritório em Midtown Miami, na tentativa de divulgar o evento como algo resultante de uma experiência coletiva compartilhada por Gloria, que teria influenciado diretamente em seu ativismo.

O show, nomeado *Hurricane Relief,* reuniu artistas como Whoopi Goldberg, Andy Garci, *Jimmy Buffett and the Coral Reefer Band*, Paul Simon, Ziggy Marley, Jon Secada, Celia Cruz, Tito Puente, Bobcat Goldthwait, Asia e Bee Gees.[556] Ao longo da programação, o público se deparou com experimentos "inesperados", como uma performance musical de Gloria e Whoopi Goldberg que seria relembrada e detalhada, em 1992, no *The Whoopi Goldberg Show*[557]*,* e o dueto entre Gloria e Paul Simon[558]. Ao todo, foram arrecadados 1.3 milhões de dólares, em um evento com duração de nove horas e mais de 53 mil espectadores. Uma versão reduzida, com uma hora de duração, foi transmitida no canal *Showtime* em 11 de outubro. Apesar do reconhecimento e das conquistas da ocasião, houve uma série de críticas à organização, como a avaliação da *Billboard,*

> Apesar das melhores intenções, o evento não foi isento de problemas. Trazer superestrelas não foi tão fácil quanto se pensava inicialmente. O curto prazo de entrega cobrou seu preço, assim como a sobrecarga de caridade da indústria. Mesmo antes de uma programação ser anunciada ou informações sobre os ingressos serem reveladas, os comerciais de rádio e TV locais anunciavam o benefício como "o concerto do ano". Artistas foram nomeados - então rapidamente anônimos. Independentemente de qualquer confusão, os organizadores proclamaram o evento mais do que apenas um sucesso.[559]

---

[555] *The Miami Herald,* 25 de setembro de 1992, p. 18G.
[556] *The Miami Herald,* 25 de setembro de 1992, p. 32.
[557] *Interview 1992 Gloria Estefan with Whoopi Goldberg*. [S.I.]: [S.I.], 1992. (19 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=AqrR6Fdj_r4. Acesso em: 14 abr. 2022.
[558] *Paul Simon & Gloria Estefan - Bridge Over Troubled Water, Hurricane Relief, 1992.* Miami: [S.I.], 1992. (5 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Ps2VjJMcC24. Acesso em: 14 abr. 2022
[559] *Billboard,* 10 de outubro de 1992, p. 15.

Poucos dias após a realização do show, a canção *Always Tomorrow* foi lançada como um *single*, cujo lucros seriam destinados aos afetados pelo furacão. A canção, assinada por Gloria Estefan, foi lançada em 12 de outubro como uma balada acústica com potencial de fácil circulação nas rádios estadunidenses, segundo a *Billboard*[560]. A *Cash Box*, a considerou um esforço da cantora em prol das vítimas e afirmou: "A mensagem nesta faixa inspiradora e ricamente orquestrada deve pelo menos oferecer um vislumbre musical edificante de esperança na agora familiar moda de baladas de Estefan."[561]. A canção possuía uma lírica romântica e de superação, mas não aparenta ter sido composta para tratar do furacão, apesar das assimilações pela mídia[562]. Sua consideração enquanto produção envolvida em uma demanda social esteve mais associada ao contexto de lançamento e às significações – algo recorrente com canções que não são engajadas mas se tornam conhecidas assim a partir de seus usos (PEREIRA, 2016).

Always Tomorrow narrava uma história de reencontro interno, de autorreflexão, de luta por fazer diferença. Em certa medida esses tópicos poderiam ser aproximados da experiência de ser atingido por um furacão, mas a principal relação com o evento foi estabelecida pelo videoclipe[563]. O audiovisual alternava cenas da cantora acompanhada por seu violão e momentos do *Hurricane Relief* com a plateia ovacionando a apresentação. Como já citado, os videoclipes permitem a reelaboração dos sentidos, construindo uma performance dramatizada alteradora e/ou ressignificadora do sentido das palavras (SOARES, 2004). O que ocorreu, neste caso, foi a inserção da canção em uma narrativa prévia e ampla, inclusive à ideia de doação dos lucros do audiovisual para as vítimas.[564].

Em paralelo[565] à articulação para auxílio das vítimas do *Hurricane Andrew,* Gloria Estefan exerceu funções políticas em iniciativas da governança internacional dos Estados

---

[560] *Billboard,* 17 de outubro de 1992, p.76.
[561] *Cash Box,* 17 de outubro de 1992, p. 5.
[562] GLORIA ESTEFAN. Always Tomorrow. In: *Greatest Hits*. US: Epic/Sony Music, 1992, Faixa 14 (4:51).
[563] *Gloria Estefan - Always Tomorrow*. [S.I.]: Sony Bmg Music Entertainment, 1992. (5 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MeRT6_h6q3w. Acesso em: 14 abr. 2022.
[564] Tal processo de articulação se tornou tão intrínseco a ponto de, na ocasião do furacão Katrina, a mesma canção ser relançada no *Hurricane Relief: Come Together Now,* em um medley com *Coming out of the Dark,* reafirmando *Always Tomorrow* como uma faixa associada a desastres naturais.
[565] Ao longo das semanas seguintes, *Always Tomorrow* se destacou não apenas nos EUA, onde chegou a 47ª posição nas paradas *Adult Contemporary*[565], circulando na Colômbia, Irlanda, Japão, Holanda e Reino Unido. Em paralelo, as ações em torno do furacão seguiram em Miami, com a realização de encontros, reuniões, aparições públicas e jantares beneficentes. Estes eventos permitiam o estabelecimento de redes de sociabilidade importantes, a exemplo de um encontro com o piloto José Canseco e o flautista Néstor Torres no qual se usou o tema para começar a tratar do próximo lançamento de Gloria Estefan: o álbum *Mi Tierra*[565]. Desta forma, as imagens públicas e pessoais de Gloria Estefan foram constantemente articuladas e, muitas vezes, as divisões

Unidos. Diversos veículos de comunicações, grupos políticos e setores da sociedade civil foram surpreendidos em setembro de 1992, quando o presidente George H.W. Bush, em meio ao contexto eleitoral, a anunciou como membro público da Delegações dos Estados Unidos na Organização das Nações Unidas (ONU)[566]. Junto à cantora, Shirley Temple, Peral Baily e Eleonor Roosevelt foram nomeadas para representar o país na 47ª Assembleia Geral. O anúncio, antecipado pela cantora para a mídia naquele mês quando confessou ter passado pela investigação do FBI e uma série de reuniões com diplomatas, foi acompanhado de sua afirmação que "Já tenho todos os meus passes e estive em Washington para um briefing por três ou quatro dias. É como um curso intensivo de política mundial"[567].

Apesar de relativamente inesperado, o anúncio de uma cantora *pop* e latina para representar os Estados Unidos não surpreendeu a maioria dos veículos de imprensa, tendo em vista a prática recentemente estabelecida de convidar figuras públicas para impulsionar as posições americanas nessas assembleias. Apesar disso, a cantora almejava, em sua opinião, não ser apenas uma "aparição". Seu desejo, expresso aos veículos do período, era de se envolver efetivamente na geopolítica internacional e esse teria sido o motivo para o aceite ao convite[568]. No âmbito das relações internacionais, as reuniões sediadas pela ONU, em 1992, foram perpassadas pelos debates em torno da operação na Somália[569] e os conflitos em El Salvador[570], Venezuela[571], Bósnia e Iugoslávia[572].

---

foram recursos narrativos. É possível, neste cenário, inferir que o seu engajamento não foi apenas partidário e/ou em torno de questões políticas, a exemplo do exílio, mas era indissociável da carreira e construção da sua trajetória.

[566] *The Miami Herald,* 16 de setembro de 1992, p. 8B.

[567] *The Miami Herald,* 16 de setembro de 1992, p. 8B.

[568] *El Miami Herald,* 15 de setembro de 1992.

[569] A Operação das Nações Unidas na Somália entre abril e dezembro de 1992 ficou conhecida como UNOSOM I. Visando garantir a ajuda humanitária na Somália e monitorar o cessar-fogo pós-Guerra Civil, a iniciativa focou principalmente no grupo de milhões de pessoas que viviam sob risco de fome e doenças relacionadas a desnutrição, o que levou a trezentas mil mortes nos primeiros meses do ano e uma crise migratória que rompeu a margem dos 3 milhões de refugiados. Apesar da adoção de instrumentos legais pelo Conselho de Segurança da ONU, através da Resolução 751, a iniciativa não apresentou os resultados esperados pois não houve o cessar-fogo, conforme o estabelecido. No contexto de realização do encontro da ONU no qual Gloria Estefan participou, as Nações Unidas havia recém decidido pelo envio de mais três mil soldados a região (agosto) e os Estados Unidos começavam a se colocar como potenciais interventores no caso.

[570] O ponto de pauta provavelmente se referiu a Guerra Civil Salvadorenha, iniciada em 1979 e que culminou na assinatura dos Acordos de Paz de Chapultepec em janeiro de 1992, momento em que a Frente Farabundo Martí de Libertação Nacional ingressa formalmente no pleito eleitoral após a morte de entre 60 e 80 mil pessoas. A Revolução salvadorenha, foi marcada por um contexto anterior de guerras e conflitos internos onde, de um lado, o governo salvadorenho era apoiado por Estados Unidos, Chile, Argentina, Israel e Taiwan, enquanto os movimentos revolucionários internos tiveram apoio e suporte direto de Cuba e Nicaraguá. Sobre a Revolução em El Salvador, recomendamos a leitura de: MONTGOMERY, Tommie Sue; WADE, Christine J. *A Revolução salvadorenha: da Revolução à reforma.* São Paulo: Unesp, 2006.

[571] Diretamente influenciado pelo Caracaço de 1989, o contexto da Venezuela debatido na Assembleia foi marcado pela tentativa de derrubada de Carlos Andrés Pérez pelo Movimento Bolivariano Revolucionário 200

Para além das questões militares, esse era um contexto marcado por dois grandes debates que levaram a resoluções sociais, políticas e econômicas: A ECO-92, realizada no Rio de Janeiro, que viria a definir uma agenda ambiental global para o futuro; e a criação de uma resolução mundial de proteção a pessoas desaparecidas. Segundo Kennedy (2007), esse foi um contexto no qual o estabelecimento de Agendas de Paz passou a ser problematizado e questionado por países considerados não-potências, que cobraram das grandes potências o olhar não somente para a segurança nacional, mas para outras questões ligadas a geopolítica.

Com abertura em 15 de setembro de 1992, a 47ª Assembleia Geral da ONU ocorreu em Nova York com uma agenda que passava por questões militares, econômicas e ecológicas. Ao todo, 144 itens estavam previstos para serem debatidos, levando o encontro a se estender por dias[573]. Com relação à participação de Gloria Estefan, é possível identificar registros em ao menos três ocasiões. No final do mês, a cantora foi fotografada pela *Associated Press* participando da reunião na qual foi aprovada a expulsão da Iugoslávia do evento como forma "de pressionar o governo de Belgrado para fomentar a paz na Bósnia-Herzegovina"[574]. Apesar da presença, é quase certo que Gloria Estefan apenas acompanhou os debates, desempenhando mais o papel de uma imagem de delegação unificada e midiática, dada a falta de registros na imprensa e em documentos das Nações Unidas.

O segundo evento, e o de maior destaque, foi o pronunciamento da cantora, em nome dos Estados Unidos, em 18 de novembro. Representando o país no item *Questions Relating to Information*, Gloria apresentou um discurso elaborado, aprovado e divulgado pela Casa Branca. O aspecto mais interessante do discurso foi a ideia de "coletividade". A cantora usou termos como "*we*", indicando seu posicionamento de representante do país. Na articulação entre individualidade e posição política, sua voz e personalidade artística eram formas de expressão de um Estado-Nação que se reafirmava na geopolítica da reunião – em especial pois, além das manifestações coletivas, a fala apresentava eventos nos quais ela não estava

---

(MBR-200) sob liderança de Hugo Chávez, Francisco Arias Cárdenas, Yoel Acosta Chirino e Jesús Urdaneta. A tentativa, que ocorreu em Fevereiro de 1992, e o grupo não conseguiu tomar a capital do país, levando o grupo de insurgentes a se entregar ao governo. Segundo Maringoni (2009) o cenário foi central para a continuidade da deterioração da imagem do governo de Pérez. Para saber mais sobre o assunto, recomendamos a leitura de: MARINGONI, Gilberto. *A Revolução Venezuelana.* São Paulo: Unesp, 2009).

572 Os conflitos da Bósnia e Iugoslávia citados estão diretamente conectados e se referem a dissolução da República Socialista Federativa da Iugoslávia, processo que se inicia com a Guerra da Independência da Eslovena (1991) e se estende até os conflitos da Guerra da Bósnia (1992-1995) e a Guerra croata-bosníaca (1992-1994).

573 United Nations. *Organization of the 47th regular session of the General Assembly, adoption of the agenda and allocation of items: 1st report of the General Committee*: General Assembly, 47th session. Acesso: A_47_250-EN, 16 Sept. 1992. 46 p.

574 *El Miami Herald,* 23 de setembro de 1992.

envolvida, que diziam respeito à administração governamental. Um exemplo dessa retórica pode ser percebido no trecho:

> Queremos agradecer ao Subsecretário Wyzner e complementá-lo especialmente por sua disposição de conduzir um diálogo aberto e eficaz durante a reunião da Comissão de Informação em abril passado e pelo espírito com que enfrentou os desafios de gestão que teve diante de si.
> O DPI está claramente no caminho certo. Realizou muito e tem muito para se orgulhar. Gostaria de destacar para o Comitê algumas das recentes realizações do programa do DPI, da organização e do setor público/privado[575].

Apesar de, por vezes, ocorrer o uso do pronome "*I*" no discurso, esse uso indicava uma articulação direta entre individual e coletividade, de forma a converter Gloria Estefan em parte do governo estadunidense. Essa operação elaborava uma representação coletiva capaz de transmitir "as diferentes modalidades de exibição da identidade social ou da potência política tal como as fazem ver e crer os signos, as condutas e os ritos" (CHARTIER, 2009. p. 50). Dentro desse processo, a narratividade pode ser entendida à luz da ideia de Foucault (2001) de função-autor: Gloria Estefan não era a autora do discurso, mas mesmo assim a sua retórica, os recursos mobilizados e a performance corporal procuravam tomar para si aquele texto de forma a comunicar e exercer um poder no plano internacional em nome dos EUA. Tal dimensão tinha continuidade ao longo de toda a fala, com detalhes, inclusive, sobre a formação de comissões bipartidárias pelo governo estadunidense no âmbito interno visando expandir a educação e preparação ao cuidado com o acesso à informação.

Ao se pronunciar, a articulação entre a experiência exílica e a morada nos Estados Unidos foi mobilizada, pois afirmava-se que a Comissão nos Estados Unidos, cujas atividades detalhou, era responsável por apoiar programas da comissão *Fulbright* e as atividades da *Radio* e *Television Martí* – esse exemplo demonstrando as ofensivas contra a Revolução Cubana[576]. Apesar da atenção recebida pelo discurso, os veículos de comunicação não noticiaram essa participação e/ou o caráter da fala, o que leva a crer que sua participação não foi tão expressiva, e que tenha sido interpretada como protocolar e informativa, sem grandes proposições.

Apesar da mídia estadunidense não ter demonstrado grande interesse no pronunciamento da cantora, a sua presença incomodou alguns integrantes da 47ª Assembleia Geral. O principal desconforto surgiu justamente em razão do apoio estadunidense à *Radio e*

---

[575] United Nations. *Talking Points – United States Advisory Commission on Public Diplomacy*. UN Archives: S-1086 / Box: 18 / File: 02 / ACC: 1997/0035.
[576] United Nations. *Talking Points – United States Advisory Commission on Public Diplomacy*. UN Archives: S-1086 / Box: 18 / File: 02 / ACC: 1997/0035.

Televisão Martí, contestado por Edgardo Valdés, integrante da delegação cubana, durante o Comitê Político Especial[577]. O representante cubano afirmou que essa prática era hostil e violava os regulamentos internacionais, além de configurar um exercício de poder através do monopólio das comunicações pelos países do hemisfério norte. Possivelmente assessorada para a acusação do governo cubano, Gloria Estefan usou um momento de réplica para ler o 19º artigo da Declaração Universal de Direitos Humanos, defendendo a liberdade de expressão. Na leitura, afirmou que a *Rádio e Televisão Martí* ocupava um papel fundamental ao possibilitar a comunicação a um país, supostamente, controlador do direito à informação.

Representando a delegação estadunidense, Gloria defendeu que "Os Estados Unidos estendem a outras emissoras de rádio internacionais o direito de transmitir nas frequências que lhes são atribuídas e não tentar interferir ou silenciá-las, mesmo quando são críticas ou contêm desinformação."[578]. O embate com a delegação cubana certamente era antecipado e, por isso, algumas réplicas já estariam previstas e programadas. É provável que esse tenha sido o contexto de encontros com a delegação cubana citado por Gloria Estefan em depoimento. De acordo com a cantora, nesse momento tomou conhecimento sobre a proibição da delegação se comunicar com ela, fato que a levou a constantemente provocar os integrantes durante a Assembleia[579]. A ideia de uma proibição demonstrava certa tensão e incomodo que a presença da cantora deve ter despertado na delegação Cubana. No panorama político, a nomeação da cantora era um indicativo de aproximação direta com presidente (e do país), com a causa dos exilados cubanos e a oposição ao governo revolucionário.

A Assembleia da ONU ocorreu no contexto de aumento de casos de cubanos tentando realizar a travessia marítima para os EUA sem autorização do governo cubano, movimento no qual Gloria Estefan passou a se envolver com maior intensidade (DUANNY, 2011). Ao longo do início de 1990, o financiamento de grupos e organizações opositoras à Revolução, desenvolvedores de ações como atentados a ilha ou iniciativas de transporte indocumentado de pessoas, passou a se intensificar, mobilizando grande parte das comunidades exiladas vivendo em Miami. Esses grupos iniciaram projetos de financiamento de pequenos aviões e helicópteros para percorrer o trajeto aéreo Miami-Cuba, viabilizando o transporte de cubanos, promovendo a migração com a distribuição de panfletos ou tentando localizar embarcações ao mar para comunicar a guarda costeira. Segundo Ferrer (2021), a movimentação passou a ser

[577] *El Miami Herand,* 21 de novembro de 1992, 4A.
[578] *El Miami Herand,* 21 de novembro de 1992, 4A.
[579] ESTEFAN, Gloria [64 anos]: depoimento [dez. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 07 de dezembro de 2021.

um dos principais "problemas" do governo cubano e resultou em iniciativas como o envio de espiões e agentes especiais à Miami.

Entre os grupos, dos quais um dos mais conhecidos foi a *Cuban American National Foudation*, estava o *Hermanos Al Recate,* um esquadrão civil de aviadores criado em 1991. A *Hermanos* protagonizou diversas ações de oposição ao governo revolucionário ao longo das décadas e sua criação ocorreu no contexto de intensificação de ondas de cubanos tentando a travessia marítima no início dos anos 1990. Segundo Torres (1999, p. 132), o *Hermanos Al Recate* era

> um grupo de pilotos que sobrevoaram as águas do Estreito da Flórida em helicópteros e pequenos aviões, avistando vigas e alertando a Guarda Costeira, que então resgataria as vigas. À medida que a crise econômica em Cuba piorava, as tentativas de cruzar o Estreito da Flórida aumentaram. Inicialmente, o governo cubano processou aqueles que tentavam sair, mas, assim como os caibros se tornaram heróis em Miami, o sentimento popular em Cuba também estava com eles.

Apesar do maior evento envolvendo o grupo ter ocorrido em 1996, quando Cuba abateu dois aviões pertencentes ao *Hermanos* com a justificativa que eles estavam no espaço aéreo do país sem autorização, em 1992 o acidente de um dos pilotos durante viagem até a ilha causou grande mobilização política, na qual Gloria Estefan foi uma das personalidades mais envolvidas. O acidente envolveu o piloto Jorge Alberto Lares e se tornou alvo de grande sensibilidade midiática pela falta de recursos para pagar as custas hospitalares, em especial a cirurgia na medula espinhal, com mobilizações da rádio WQBA, a *Cubanisima*[580]. Logo que o acidente ocorreu, se começou uma série de comparações com a lesão na coluna sofrida por Gloria Estefan, motivo provável a influenciar seu envolvimento.

Alguns dias após o acidente, no final de dezembro, Gloria Estefan fez uma visita ao piloto, registrada e destacada pelo *El Nuevo Herald*[581]. Ao justificar o encontro, a cantora afirmou a semelhança entre os ferimentos de Lares e dela no acidente em 1990, colocando-se em posição de "semelhança". Para além da visita, registrada em fotografias divulgadas na mídia, a artista fez uma doação ao piloto e garantiu ajuda no futuro, afirmando que "'uma pessoa que deu tanto amor, tem que recebê-lo"[582]. O envolvimento da cantora, para além de impactar na sua visibilidade, levantou uma narrativa de associação com organizações anticastristas semelhantes, a qual alimenta imaginários coletivos e especulações até hoje[583].

---

[580] *El Nuevo Herald,* 26 de dezembro de 1992.
[581] *El Nuevo Herald,* 30 de dezembro de 1992. P. 1B.
[582] *El Nuevo Herald,* 30 de dezembro de 1992. P. 1B.
[583] Em sua obra *Os últimos soldados da Guerra Fria: A história dos agentes secretos infiltrados por Cuba em organizações de extrema direita dos Estados Unidos*, o escritor e biografo Fernando Moraes é um dos principais defensores dessa hipótese afirmando, a partir dos relatos recolhidos com exilados e ex-agentes cubanos enviados

No início dos anos 1990, é perceptível uma mudança no perfil artístico de Gloria Estefan com o crescimento de um perfil engajado, apesar de muitas vezes ela própria não reconhecer sua articulação política. A diversidade de aspectos que começaram a estar relacionados à sua figura levou ao aumento de seu engajamento, a exemplo do que Napolitano (2011) define como um "comprometimento" polissêmico. O elemento definidor foi sua associação a mobilizações na cena pública, não se limitando apenas a um espaço e/ou uma pauta específica, mas envolvendo a operação entre palavra e presença. Perpassando desde a produção artística até sua presença e/ou fala pública, o engajamento pode ser entendido como a constituição de uma estrutura social, política e cultural que a atravessa independente de se fazer presente recorrentemente, o que a distingue de uma artista militante (GARCIA, 2021).

A nova fase de engajamentos se estruturou em uma série de ocasiões após acidente e no início da retomada na sua carreira, sempre associada à sua presença e figura – mais do que propriamente em sua produção musical. Seu *engajamento*, pode-se dizer, foi exercido como parte integrante de uma performance elaborada – performance de cantora cubana e exilada, e como personalidade da mídia e artista radicada nos Estados Unidos, sendo essas múltiplas facetes operadas de diferentes formas, de acordo com a ocasião em que a artista se inseria.

3.2. "Mi Tierra" como símbolo entre o anticastrismo e uma cubanidade inventada

O produtor musical da Sony, Thomas Mottola, se encontrou com Emilio Estefan na *Star Island*, em Miami Beach, em um dia não especificado de 1992, na casa da família Estefan, onde Mottola costumava ficar em suas visitas a Miami[584]. A conversa foi solicitada por Emilio para a apresentação da nova proposta de álbum de Gloria Estefan. Após tomar conhecimento de se tratar de um disco totalmente em espanhol, Mottola imediatamente resistiu, já que a gravadora nunca havia lançado um álbum em língua "estrangeira" com o mesmo investimento de um álbum *pop,* demanda implícita por se tratar de uma produção da cantora. Rejeitando a ideia, Mottola argumentou que "Ouça, é uma ideia. Faremos esse álbum em breve. Mas você tem que fazer com que ela faça outro álbum pop primeiro. [...] Emilio,

---

a Miami, o envolvimento direto de Gloria Estefan inclusive na doação de aviões. Tal informação não foi confirmada por nenhuma outra fonte até a conclusão dessa pesquisa.

[584] MOTTOLA, Thomas. *A New America: How music reshaped the culture and future of a nation and redefined my life.* Penguin Books: Nova York, p. 3-04.

não faz sentido parar esse ímpeto e soltar um álbum espanhol agora. Podemos fazer um e devemos, mas não como o próximo álbum"[585].

A justificativa para a inviabilidade do projeto era a repercussão positiva de *Into The Light,* e a preocupação da gravadora de manter o crescimento de Gloria Estefan no mercado *pop*. A resposta de Emilio Estefan foi que Thomas Mottola não havia entendido a demanda apresentada e indicou a ele conversar com a cantora. O diálogo ocorreu pouco tempo depois, iniciando com a cantora afirmando sua ideia:

> Fazer um álbum em espanhol é tudo para mim, e eu sei no meu coração e na minha alma que é o que eu tenho que fazer agora. Essa música é de onde eu venho – minhas raízes, minhas raízes cubanas. Tenho que voltar a isso. Eu não posso seguir em frente a menos que eu faça isso primeiro. Isso está no meu sangue. Eu sou assim. Isso diz muito sobre o que eu sou e quem eu sou…[586].

Para Mottola, a argumentação de Gloria foi o principal fator de convencimento para a ir contra seus instintos, assim como os interesses da gravadora, e aceitar a proposta. A partir desse acordo, começou a se elaborar um disco construído e composto em parceria com diversos artistas cubanos no exílio e outros músicos ligados à *Latin Music* e à *Latin Pop Music*. O disco seria *Mi Tierra.*

As falas, assim como a descrição dos ambientes e os sentimentos envolvidos, foram retiradas do livro de memórias de Thomas Mottola. Na introdução, o produtor descreve o que o fez se dedicar com maior intensidade à música latina na *Sony Music*. A narração foi elaborada a partir de uma rememoração, guiada não somente pela intenção de linearizar e valorizar aquele momento, mas pela influência das falhas e brechas em lembranças retomadas décadas depois. Apesar dos processos de rememoração serem marcados por ausências e reordenações, as memórias de Mottola indicam as tensões da proposta de *Mi Tierra,* e os motivos pessoais de Gloria Estefan para o projeto. Do ponto de vista comercial, o álbum foi pensado em um contexto particularmente interessante para a *Latin Music*, como identifica Hernandez (2010), marcado pelo crescimento do número de artistas no mercado doméstico e global produzindo faixas totalmente em espanhol, sendo a cantora tejana Selena[587] um exemplo dessa expansão midiática concentrada nos artistas colombianos e mexicanos.

---

[585] MOTTOLA, Thomas. *A New America: How music reshaped the culture and future of a nation and redefined my life.* Penguin Books: Nova York, p. 4.
[586] MOTTOLA, Thomas. *A New America: How music reshaped the culture and future of a nation and redefined my life.* Penguin Books: Nova York, p. 4.
[587] Neste trabalho, a cantora Selena, que em dado momento foi considerada como a principal concorrente de Gloria Estefan, será analisada do ponto de vista relacional a partir da carreira de Gloria Estefan. Neste sentido, não iremos nos debruçar necessariamente sobre Selena, sua carreira ou as a totalidade das tensões que marcaram os anos que ambas atuaram no mercado fonográfica. Selena, considerada como uma das grandes vozes da *Latin Pop Music* (CEPEDA, 2010; HERNANDEZ, 2010), será retomada ao longo deste capítulo apenas em alguns

Em paralelo, aquele era um período no qual a produção estadunidense para o mercado global, em especial aquela pautada em elementos étnicos, se expandiu, levando a um entendimento de que as indústrias da cultura ocupavam um papel fundamental na representação e identificação cosmopolita, atuando na "redefinição das identidades nacionais não é feita apenas pelo cinema, televisão e vídeo, mas pelo conjunto das 'vias de comunicação'" (CANCLINI, 1995, p. 160). A música se enquadrava no cenário diagnosticado por García Canclini, com a demanda por sons "identitários" mais acirrada, pois, em paralelo à exportação, muitos artistas ligados aos segmentos considerados "étnicos" passavam a demandar mais espaços e maior liberdade criativa.

Apesar do cenário parcialmente favorável, existiu um certo receio do produtor. A insegurança surgiu marcadamente na ocasião de apresentação da proposta para a *Sony Music*, por parecer um projeto ilógico diante do sucesso que a cantora fazia dentro do mercado *pop* em língua anglófona, ou seja, no *mainstream.* Segundo as memórias de Mottola, percebe-se a existência não somente de um interesse comercial, mas uma lógica de investimento dentro das indústrias fonográficas do que era mais rentável. Associado a isso, existia uma pressão de continuidade de um projeto *crossover* tendo em vista o esforço recente da a cantora, junto a *Miami Sound Machine,* adentar ao mercado de música produzida em inglês[588].

O escrito de Mottola permite compreender o lugar de Gloria Estefan neste cenário. Por um lado, ela era percebida como alguém que ainda se recuperava do acidente, uma espécie de artista renascida. Em outra instância, ela foi considerada como segura do projeto apresentado, com o anúncio feito baseado em algo diretamente ligado à sua subjetividade. A rememoração da fala da cantora demonstra como, para o produtor, Gloria Estefan parecia alguém em busca de reconexões com suas sonoridades e de uma conexão identitária. Tal visão era entendida como uma demanda e uma crise artística em vias de se instalar.

Possivelmente a crise foi influenciada ao contexto de crise da União Soviética e de início do Período Especial em Tempos de Paz em Cuba, o que entre outros fatos foi marcado pelo crescimento de ondas de exílio aos Estados Unidos através da Crise dos Balseiros.

---

momentos, a partir dos focos estabelecidos em cada seção. Caso exista interesse em um estudo a respeito do papel da cantora Selena, assim como a trajetória da cantora, na construção da *Latin Music* e a memória existente acerca de sua figura, recomendamos a leitura de PAREDEZ, Deborah. *Selenidad:* Selena, latinos, and the performance of memory. Durham: Duke Press, 2009.

[588] Como destaca Abreu (2007), além das dificuldades para implementar um projeto crossover, a alternância entre diferentes idiomas era não somente peculiar, mas envolvia uma equipe muito maior dentro das gravadoras. Este era o caso, por exemplo, de artistas produzindo faixas em diferentes idiomas, mas com nichos de mercado específico para cada lançamento, exigindo equipes distintas para trabalhar com cada segmento. O novo projeto era distinto, pois, a proposta era um álbum a ser comercializado e promovido com o mesmo investimento de um álbum pop, a exemplo do processo de *Into the Light*, significando a quebra de um paradigma existente até então.

Segundo Ferrer (2021), para a comunidade exilada nos EUA na década de 1990 significou a retomada de duas narrativas principais. Uma das visões considerava a crise da URSS como sinal da possibilidade de fim do governo revolucionário em Cuba, tendo em vista a perda do principal apoio comercial, político e econômico do país. Em paralelo, ocorria a retomada das narrativas sobre o exílio, colocando a comunidade no sul da Flórida em situação de vigília e intensificação política dada a chegada de diversos cubanos através de pequenas embarcações, muitas vezes artesanais, movimento intensificado a partir de 1994 com a crise dos balseiros. Possivelmente, o desejo de Gloria em compor um álbum em espanhol esteve vinculado ao cenário e a esperança na comunidade exilada por uma ruptura do governo revolucionário.

Como destaca Napolitano (2015), todo álbum não é apenas fruto de seu contexto, mas integrante e articulador do momento no qual é criado, gravado e colocado em circulação. A relação entre produção-contexto aponta para a afinidade intrínseca entre vivência, inspiração e criação, elementos presentes no desejo da cantora, pois não se tratava, como se saberia alguns meses depois, apenas de um álbum em língua espanhola, mas de um produto de composição coletiva articulador de diversos músicos latinos. Influenciada por esse contexto, Gloria Estefan decidiu por realizar um novo *crossover*, pois, apesar de desde a época do *Miami Sound Machine* suas produções mobilizarem e se inserirem na *Latin Music,* aquele seria um disco focado muito mais em sonoridades e estilos urbanos sem o hibridismo característico de sua produção anterior. Não se tratava apenas de um *crossover* linguístico que, como define Abreu (2007), envolveria apenas a mudança de um idioma e de certas pronuncias de palavras pelo intérprete, mas de uma nova fase para a carreira da cantora, com um novo repertório, outra imagem visual e uma diferente abordagem artística.

Mi Tierra foi produzido ao longo de vários meses contando com a reunião de diversos músicos, produtores e compositores de latinos e latino-americanos. A proposta foi construir um disco que ecoasse um conjunto de vozes cubanas exiladas para representar Cuba e a identidade cubana, através de uma das principais artistas latinas no *mainstream.* Segundo a cantora, sua intenção era elaborar um disco expressivo de uma cultura cubana *"Before Castro*" com um suposto sentido coletivo para a comunidade, vindo a resultar na reunião de músicos ao longo de cinco anos e em composições elaboradas detalhadamente[589]. O disco foi pensado não apenas como produto mercadológico ou auge de uma fase artística, mas enquanto um "gênero complexo do discurso musical" (MOLINA, 2007). Para além de um

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

conjunto de fonogramas em suporte material, a proposta era construir uma narrativa acerca de "terra imaginada" por Gloria Estefan, considerada como "*Mi Tierra*", demonstrativa de um projeto político e a representativa de uma cubanidade, a partir de uma composição coletiva.

Esse projeto "pode ser entendido como uma composição coletiva, cujos autores são os músicos que criaram suas partes individuais na interação com os colegas em cada faixa" (MOLINA, 2017. p. 162). Ao reunir uma diversidade de artistas e músicos, a intenção principal foi, através da coletividade, representar os elementos em comum ou unificadores do que supostamente seria ser "cubano", ao menos de acordo com a comunidade exilada convidada para participar da composição. Diferentes personalidades políticas e artísticas, a exemplo de Arturo Sandoval, Jorge Casas e Jon Secada, foram chamados a compor a equipe, de forma a construir uma "imagem" e "sonoridade" de um disco evocativo às cubanidades no exílio, defendidas por eles como "legitimas".

Enquanto os artistas se reuniam para compor *Mi Tierra*, essa narrativa circulou, gerando expectativas. No início de 1993, ano de lançamento do disco, a *Billboard* começou a veicular especulações, em especial com a aproximação da data para o envio do primeiro *single* para as rádios. Enquanto indagava sobre o projeto, a revista levantou a questão da forte presença dos artistas latinos na composição de forma a justificar o traço de "autenticidade". Segundo o impresso,

> Gloria Estefan provavelmente terá dois novos discos e vídeos esgotados na Epic até o final do ano. De acordo com seu marido Emilio, ela está trabalhando em um álbum latino resultante de um especial de televisão com ela e outros músicos cubanos, incluindo Tito Puente e o criador do mambo Cachao.[590].

A nota, publicada na *The Beat* por Milanda Newman[591], indicava que os futuros *singles* seriam seguidos de videoclipes e destacava a atuação de Emilio Estefan como porta-voz da cantora. Ressaltava ainda o perfil coletivo da composição e o lançamento do álbum em conjunto a um especial televisivo. Para além da antecipação dos passos futuros da artista, a nota indicava a projeção de um evento possível no horizonte de expectativas, que seria guiado pela articulação com demais artistas "cubanos". Em meio às ideias, um elemento fundamental chamava a atenção na nota: a indicação de Tito Puente como um músico "cubano", sendo um erro da redação tendo em vista o fato de o artista ter nascido em Nova Iorque e ser descendente de pai e mãe porto-riquenhos.

---

[590] *Billboard*, 13 de maio de 1993, p. 21.

[591] Milanda Newman é jornalista e, ao longo de sua carreira, atuou em diversas frentes da Billboard, publicação a qual permaneceu por aproximadamente vinte anos e chegou a ser editora-chefe da West Coast Bureau. Especializada em coberturas midiáticas, em especial de celebridades, a jornalista assinou diversas publicações sobre Gloria Estefan, em especial colunas, na revista ao longo da década de 1990.

Apesar de ser uma confusão em certa medida compreensível, dado o fato de Tito Puente ter se popularizado como músico de sonoridades afro-cubanos (ABREU, 2015), o erro da coluna levanta uma desconfiança com relação ao perfil dos participantes na composição de *Mi Tierra*. No projeto, ao menos trinta e cinco artistas foram creditados. A justificativa apresentada ao grande público para os convites foi a potencialidade destes músicos para executar sons "cubanos", a exemplo de gêneros musicais como *Montuno*, *Son* e Congas[592]. Apesar da afirmação, inclusive por Gloria Estefan, da "cubanidade" ser um traço comum todos ou a maioria dos envolvidos na composição[593], a equipe envolvida foi muito mais diversa do ponto de vista de nacionalidades, ascendências e descendências.

Gráficos e Tabelas 6 - Principais músicos envolvidos nas gravações de Mi Tierra

Nome	Função	Nacionalidade	Nome	Função	Nacionalidade
Randy Barlow	Arranjo, Trompete	Estadunidense	**Jorge Casas**	Arranjo, bajo sexto, baixo, violão de doze cordas, Trés	Cubano
Rafael "Felo" Barrio	Timbales	Informação não localizada	**Chamín Correa**	Violão, requinto	Mexicano
Israel López "Cachao" Valdés	Arranjo, Bajo sexto, baixo	Cubano	**Paquito D'Rivera**	Saxofone	Cubano
Luis Enrique	Baixo, percussão, timbales	Nicaraguense	**Estéfano**	Baixo, percussão, timbales	Colombiano
Nelson González	Baixo, percussão, três	Porto-riquenho	**Paquito Hechavarría**	Piano	Cubano
Orquestra sinfónica de Londres	Cordas	Ingleses	**Juanito Márquez**	Violão	Cubano
Teddy Mulet	Arranjo, trombone, trompete	Porto-riquenho	**Alfredo Oliva**	Viola	Informação não localizada
Clay Ostwald	Arranjo, piano, timbates	Estadunidense	**Rafael Padilla**	Baixo, percussão	Informação não localizada
Tito Puente	Congas, timbates	Estadunidense	**Cheíto Quinonez**	Trompete	Porto-riquenho
Roberto Luis Rodriguez	Trompete	Informação não localizada	**Arturo Sandoval**	Trompete	Cubano
Jon Secada	Background	Cubano	**Sheila E.**	Congas, timbales	Estadunidense
Jorge Sicre	Violoncelo	Cubano	**Debbie Spring**	Charango, cordas, viola e violino	Informação não localizada
Néstor Torres	Flauta	Porto-riquenho			

Elaboração: Igor Lemos Moreira

[592] ESTEFAN, Gloria [64 anos]: depoimento [dez. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 07 de dezembro de 2021.
[593] *Billboard*, 26 de junho de 1993, p. 1; 62; 71.

Apesar de algumas nacionalidades não poderem ser identificadas, a presença de músicos cubanos foi muito menor do que a apregoada. Do conjunto de artistas envolvidos, majoritariamente homens, apenas oito se identificariam como cubanos por terem nascido no país antes ou após a Revolução, totalizando menos da metade dos envolvidos. Mesmo considerando as ascendências e descendências, *Mi Tierra* foi muito mais uma produção coletiva que se apresentou como um álbum cubano ou da comunidade exilada do que um produto onde todos os envolvidos se identificavam como nascidos na ilha, sendo o número de estadunidenses e porto-riquenhos[594] igualmente expressivo. Neste sentido, tal associação esteve principalmente ligada à representação de Gloria Estefan e sua identificação.

Todavia, artistas de outras nacionalidades estiveram envolvidos, como o mexicano Chamín Correa e o músico colombiano Estéfano, que na época trabalhava na *Foreign Imported Productions*, empresa de Gloria e Emilio Estefan[595]. Mesmo entre artistas identificados como cubanos, percebe-se uma diferença de gerações. As diversidades geracionais, que se estendiam para além apenas dos fatores biológicos, mas pautavam-se especialmente nos contextos de exílio de cada envolvido, funcionavam como mecanismos de compartilhamento e reafirmação de traços da "autenticidade" cubana do projeto. Cachao, um dos grandes nomes da música cubana nos EUA, por exemplo, foi referenciado na mídia como uma personalidade que, por participar do projeto, autenticaria a cubanidade da produção. Outros, como Jorge Casas, retomava as influências do movimento *Miami Sound* pelo seu histórico de participação na *Miami Sound Machine.* As gerações guiavam-se por uma aproximação de experiências, sendo paralelamente vistas como potenciais de aproximação e

[594] A presença expressiva de artistas porto-riquenhos, apesar de chamativa, demonstra um padrão existente na música latina produzida nos Estados Unidos. Como destaca Fernandez (2006), a cena musical constituída antes da Revolução em torno dos migrantes caribenhos nos EUA possibilitou o trânsito de músicos porto-riquenhos, cubanos e nicaraguenses, resultando em uma colaboração não somente recorrente, mas fundamental, além da emergência de diferentes gêneros musicais, a exemplo do *Son*. As aproximações, e emergências paralelas, a partir das circularidades e experiências compartilhadas, foram fundamentais para o estabelecimento da rede de caribenhos no país e tais relações vieram a se desenvolver na forma de uma parceria possibilitadora de trânsitos, compartilhamentos e a hibridizações (DUANY, 2011). A presença de porto-riquenhos, reafirmava o perfil e indicava que, por vezes, as circularidades supriam brechas ou "buracos" nas ausências de músicos cubanos em demandas específicas, a partir dos pontos em comum diferentes países compartilhavam na música urbana.

[595] Formada por Fabio Alfonso Salgado (Estéfano), nascido na Colômbia, e Donato Poveda, nascido em Cuba, a dupla Donato & Estéfano produzida pela Epic e Sony com carreira concentrada na década de 1990, sendo o primeiro álbum lançado em 1995. Identificada pela gravadora como uma dupla de *Latin Pop,* Donato & Estéfano ficaram conhecidos por suas baladas românticas, assim como pelos seus singles *pop* e a gravação de rumbas. Estéfano, em especial, havia iniciado sua carreira musical antes do lançamento da dupla, atuando como compositor com contrato na *Foreign Imported Productions* em Miami, empresa cujo proprietário era Emilio Estefan razão pela qual o músico possivelmente participou da composição do álbum Mi Tierra. A faixa *Mi Buen Amor*, que se tornou uma das mais conhecidas do álbum de Gloria Estefan, foi composta por Estéfano que, após a colaboração começou a trabalhar na dupla com Donato e, com o fim de sua trajetória com o músico cubano, retornou ao mundo da composição trabalhando com Paulina Rubio e Thalia.

criação de representações de grupos sociais (SIRINELLI, 2006), resultando em sua mobilização como parte da construção de um álbum dedicado à cubanidade.

A cubanidade defendida pelo álbum estava diretamente vinculada ao discurso anticastrista sustentado pelos exilados. Os cubanos envolvidos eram integrantes de diferentes gerações e se aproximavam não necessariamente por concordâncias, mas por uma "cultura do exílio" convertida "em uma prática sustentada e de alguma forma, uma condição da cultura cubana desde 1959. Essa condição, manifestada de diferentes maneiras, tem motivado um sem-número de poemas, novelas, dramas, memórias, testemunhos e pesquisas acadêmicas" (ROJAS, 2006, p. 24). A partir dos dados do álbum é possível compreender que a narrativa voltada à "cubanidade" dos envolvidos serviu principalmente como discurso legitimador.

O encarte de *Mi Tierra,* para além dos créditos e um glossário de palavras "cubanas" assinado por Gloria Estefan, contou com uma parte de agradecimentos. O texto era assinado por Gloria e Emilio Estefan e consistia em uma listagem de personalidades a serem reconhecidas pelas contribuições ao disco e "preservação da memória" cubana. O texto era uma narrativa exaltatória de algumas personalidades, ressaltando sempre que possível o protagonismo da figura citada na música cubana. Esse foi o exemplo da dedicatória a Juanito Marquez,[596] onde lia-se "Queremos expressar nossa profunda gratidão e carinho ao Sr. Juanito Márquez por sua grande contribuição, não apenas para este projeto, mas para a música cubana ao longo dos anos."[597]. Marquez foi o primeiro a ser agradecido pela colaboração, atuando na execução do baixo e na composição de *Ayer* e *¡Sí Señor!...*, por ser considerada uma personalidade fundamental para a "preservação" da música cubana, colocando sobre o exilado um papel de "guardião da memória".

Apesar dos agradecimentos tocarem no assunto da "cubanidade", foram nas linhas finais que a questão se tornou mais latente. Dentro do texto de agradecimentos, Gloria e Emilio Estefan dedicaram *Mi Tierra* a "nossos pais Emílio e Carmen Estefan e José Manuel e Gloria Fajardo, que mantiveram nossa cultura viva em nossos corações. E ao nosso filho,

---

[596] Juanito R. Marquez nasceu em Holguin, Cuba em 1929. Iniciando sua formação musical dentro do núcleo familiar em Cuba, começou a atuar como arranjador ainda na juventude vindo a trabalhar com conjuntos como *Hermano Aviles*, Orquestra *Riverside* e *Orquestra Radiocentro.* Construiu parte de sua carreira em Havana, onde colaborou com personalidades como Pacho Alonso, Elena Burque, Fernando Alvafez e Luis Garcia, tendo permanecido no país durante os primeiros anos da Revolução. Em 1969, deixou a ilha e se exilou na Espanha, onde começou a colaborar com outros artistas latinos, a exemplo de Julio Iglesias, vindo a posteriormente assinar contrato com a Hispavox. Nos Estados Unidos, onde viveu a partir da década de 1986, se tornou conhecido por criar arranjos para José Feliciano e Gloria Estefan, tendo sido arranjador na canção *Conga* e assinado outros oito arranjos no disco *Mi Tierra,* álbum em que também tocou violão/guitarra*.* Para saber mais, recomendamos a leitura de: ORIVIO, Helio. *Cuban Music from A to Z.* Durham: Duke University Press, 2004.

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

Najib, para que nunca se esqueça de suas raízes... *QUE SIGA LA TRADICIÓN*"[598]. A relação estabelecida entre família e artistas retomava a ideia de *Heritage* ao se agradecer aos pais e mães por terem auxiliado a manter "viva" a suposta legítima cultura cubana no exílio. Tal ideia de uma "preservação" era um elemento constitutivo da identidade cubana no exílio, pois, logo após se falar da geração anterior, o texto indicava a responsabilidade do filho, integrante de uma nova geração, em salvaguardar esses elementos. Reforçando essa intenção, Emilio Estefan destaca até os dias atuais que a "herança" da qual eles eram detentores era o principal legado do casal para as gerações futuras, estabelecendo uma relação direta entre o passado e o futuro como funções, deveres e responsabilidades do presente[599].

A noção de uma "cultura cubana" estava ligada diretamente ao fator intergeracional, a um "dever" para com uma memória e a defesa de "tradição". Para Hobsbawm (2008), as tradições resultam de operações de criação e alimentação de práticas como exercícios historicamente constituídos a partir de grupos sociais. Tradições não são apenas elementos das identidades nacionais, mas a sua elaboração serve como um dos elementos centrais para tais processos. Resultados das práticas culturais e sociais, tradições são retomadas como parte de uma narrativa legitimadora de forma a não somente estabelecer hierarquias, mas definir identificações. No caso das comunidades exiladas cubanas, as tradições foram fundamentais para a constituição de uma oposição entre os apoiadores da Revolução e aqueles que partiram para o exílio. Essa oposição resultou em disputas de memória e legitimações de tradições em torno de uma cubanidade supostamente autêntica, sendo essa uma acepção da identidade nacional como um elemento estático e essencializado.

Memória e a tradição são elementos constitutivos de uma narrativa sobre a identidade destes sujeitos que recorrem ao passado para se afirmarem no presente e criarem um senso de futuro possível. No caso de *Mi Tierra*, a narrativa retomava uma representação da Revolução como um projeto violento, ditatorial e ilegítimo, considerando "a percepção do momento revolucionário como uma calamidade ou um acidente na história de Cuba que deve ser negado ou superado para retomar o fio condutor da tradição republicana" (ROJAS, 2006, p. 395). Apesar da diversidade geracional, a narrativa partia do discurso fundado pela primeira geração da comunidade exilada – da qual Gloria Estefan era integrante – que convivia com outras visões de cubanos chegados aos EUA posteriormente com um sentimento de maior reconciliação, apesar da oposição, com a Revolução (BUSTAMANTE, 2021).

---

[598] Gloria Estefan. *Mi Tierra.* US: Sony Music/Epic Records, 1993, 01 vinil, 12 faixas. [Encarte].
[599] ESTEFAN, Emilio [68 anos]: depoimento [dez. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 07 de dezembro de 2021.

As doze faixas integrantes de *Mi Tierra* ecoavam o projeto, sendo possível entender o disco como uma plataforma de sistematização narrativa. Lançado no contexto em que o CD já estava popularizado na indústria fonográfica, o álbum contou com uma edição em vinil, sendo esse um dos últimos lançamentos de Gloria Estefan neste formato. Com seis faixas em cada um dos lados, as composições presentes no Lado A abordavam majoritariamente a dimensão romântica, enquanto o Lado B era mais dedicado à identidade cubana. O disco foi gravado principalmente na *Crescent Moon Studios,* entre 1992 e 1993. Na produção, estiveram figuras como Emilio Estefan, Jorge Casas e Clay Ostwald, todos ex-integrantes da *Miami Sound Machine* e personalidades acostumadas a trabalhar com Gloria Estefan.

Figura 29 - Capa do disco Mi Tierra (1993)



Fonte: Acervo particular do autor.

A capa, fotografada pelo italiano Alberto Tolot, foi simbólica. Tolot, conhecido por fotografar artistas como Madonna, Barbara Streisand, Angelina Jolie, Julia Roberts, Sharon Stone, Elizabeth Taylor e Hally Berry, registrou não apenas as imagens de bastidores, mas uma série de outras fotografias, distribuídas pela *Epic Records* para divulgar o lançamento[600].

[600] A *Cuban Heritage Collection* possui em seu acervo algumas das imagens fotografadas por Alberto Tolot e que foram enviadas pela Epic Records para diversas personalidades e veículos de mídia visando a promoção de *Mi Tierra.* Ao todo, o arquivo conta com ao menos quatro fotografias, que foram disponibilizadas para consulta em visita a instituição, que continha além do logo do álbum e os créditos, uma mensagem que autorizava a veiculação das imagens para fins de promoção e mídia de *Mi Tierra.* Apesar de ser o autor da imagem de capa, a mesma não se encontra no conjunto disponível da *Cuban Heritage Collection,* sendo que o agrupamento consiste em: Gloria Estefan de perfil, encostada em uma parede e observando diretamente a câmera; Gloria Estefan dançando acompanhada por uma banda, também olhando diretamente ao fotografo ou ao observador da imagem; Gloria Estefan apoiada na bancada de um bar, tomando um drink e olhando diretamente para a câmera, cercada por outros homens simulando um estabelecimento em pleno funcionamento; Gloria Estefan apoiada em uma parede, que se assemelha ao fundo do salão, com um dos braços para cima e parte de uma perna descoberta pela saída, sendo que esta última fotografia é a única em que a artista não olhava para o fotografo. Apesar de não serem as imagens que vieram a compor a capa, elas possuem certas semelhanças com a escolhida para o encarte.

No processo de construção da capa, optou-se por um ambiente de um bar, no qual Gloria Estefan foi fotografada com um vestido longo, um colar de pérolas e um cabelo penteado e adornado por flores. Apoiada no balcão, acompanhada por um martíni e um cinzeiro, a cantora tinha ao fundo um conjunto de músicos que tocariam no espaço e, em segundo plano, a simulação de folhas de palmeira preenchendo o ambiente.

A intenção era representar um ambiente de boemia, de casa de espetáculos, com Gloria Estefan como personalidade central, mas não único. Associado ao local, o vestuário dos personagens e da cantora remetiam a um ambiente luxuoso no qual circulariam pessoas com grande poder aquisitivo. A estética, valorizada pela coloração preta e branca, remetia a um espaço elitizado e de prática musical, inscrita na proposta do álbum, baseada na ideia de uma Cuba pré-revolucionária marcada pelos cabarés. Tal imagem, recorrente nas narrativas midiáticas do exílio cubano (BUSTAMANTE, 2021), retomava a um padrão de pensar um país do passado como o país ainda sonhado e idealizado pela comunidade exilada.

Assim como outros artistas vieram a repetir nos anos seguintes[601], a "terra" imaginada, Cuba, era um país existente apenas nas projeções de memórias do exílio. Em vez de apenas representar o país a partir desta narrativa, a ideia era conceber uma Cuba que, apesar de remontar ao passado, se fazia presente pela narrativa do exílio. Essa representação – uma forma de ver, pensar e imaginar – era parte da constituição narrativa do disco e tinha intenções de se contrapor a uma imagem construída sobre o país após a Revolução. A capa, assim como as faixas, se articulava entre reivindicar um país que existiria nas lembranças construídas em torno de uma suposta "tradição" ou "autenticidade" e a exotização das próprias narrativas como o diferente e o distinto entendidos enquanto formas de atração.

O cabelo, penteado de forma diferente, estava sempre adornado por uma flor, a ambientação (a casa de show ou o bar) era o mesmo, e a mesma seriedade ao olhar para o fotografo ao ser fotografada se repetia. O conjunto de quatro fotografias encontra-se disponível nos arquivos da *Cuban Heritage Collection* da *University of Miami.*

[601] Em 2018, a cantora cubana Camila Cabello elaborou uma estética semelhante no videoclipe *Havana* (ft. Young Thug), optando por representar Cuba, em especial sua capital, a partir do cenário de um bar/casa de shows, no qual uma banda ao executar uma canção era acompanhada por um público de dançarinos que se deslocaram de mesas e balcões, largando suas bebidas, e participando da performance. A semelhança entre os videoclipes, lançados com mais de 20 anos de diferença, aponta para a existência de uma representação cristalizada ou uma estética estabelecida a partir da qual definem-se signos, elementos e referências que podem afirmar ao espectador do vídeo que aquele ambiente se caracteriza como "cubana". Essa estética, como elaborado em pesquisas anteriores e indicado nesta tese, recorrentemente estabelecia era pensada dentro dos discursos sobre um país pré-revolucionário, em especial nos anos 1930 e 1940, de forma a reforçar as cubanidades e legitimada dos exilados no tempo presente. Uma análise de Havana de Camila Cabello, pode ser consultada em: MOREIRA, Igor Lemos. *Half of my heart is in havana*: uma análise da trajetória da cantora cubana Camila Cabello (2012-2018). 256 p. Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação, Mestrado em História, Florianópolis, 2019.

Em linhas gerais, as faixas procuram tematizar questões ligadas à identidade cubana ou ao amor romântico, sendo este um estilo já conhecido no repertório da cantora. Tendo em vista a proposta em ser um disco supostamente "tradicional" de música cubana urbana, foram mobilizados diferentes gêneros musicais. A faixa de abertura, *Con Los Años Que me Quedan*[602]*,* tratando dos anos envelhecendo ao lado de um amado, é um bolero com elementos *pop*, composição autobiográfica de Gloria e Emilio Estefan criada originalmente em inglês anos antes e, por demanda de uma balada no disco, retomada e modificada para se assemelhar ao formato romântico popular nos anos 1940[603]. A influência do *boleto* se repetiu nas canções *Mi Buen Amor, Volverás* e *Hablas de Mí,* mas com menor perfil autobiográfico. Nas quatro faixas a centralidade do amor partida de uma associação direta do gênero com temas amorosos existentes em alguns setores mercado fonográfico do período (MACHADO, 2020). Outra faixa passível de ser catalogada como um bolero, misturando elementos do *Son*[604], é *Ayer,* composta por Juanito R. Marquez, que trata da nostalgia e reconciliação ao falar sobre um amor impossível de ser retomado, pois estaria distante no mar. Ainda entre as canções românticas registra-se *No Hay Mal Que Por Bien No Venga*, composta por Gloria e Emilio Estefan em parceria com Israel "Cachao" López e Jon Secada, sendo esta a única faixa considerada como *danzón*[605] do disco.

---

[602] GLORIA ESTEFAN. *Com Los Años Que me Quedan*. In: *Mi Tierra*. US: Epic Records/Sony Music, 1993, 01 vinil, LADO A, Faixa 01 (04:36).

[603] ESTEFAN, Gloria. Se a convertido en una cancion belíssima de bodas. In: GLORIA ESTEFAN. I-Tunes Originals: Gloria Estefan. US: Sony BMG Music Entertainment, 2007, 1 CD, 29 faixas.

[604] Considerado por Fernandez (2006), o *Son* pode ser entendido como uma das principais bases da música cubana e caribenha. Definido como um gênero musical (acompanhado de uma dança) que teria se iniciado em Cuba em meados do século XIX, ele seria resultado do encontro de sonoridades africanas e espanholas. Entre suas características principais estaria a métrica lírica, o uso do *três,* a *clave* e o uso de percussão. Apesar de ter começado a se popularizar nas zonas rurais de Cuba, foi no espaço urbano da ilha e de outros países que o *Son* sofreu suas maiores modificações e, no início do século XX, se consolidou como um dos principais gêneros musicais cubanos. Com semelhanças a vários outros gêneros caribenhos que circulavam no mesmo contexto, o *Son* foi incorporado a outros países como a Colômbia, a outros gêneros musicais como o *Bolero-son* e a produções audiovisuais nos Estados Unidos. Para Fernandez (2006), a popularização do *Son* teria impulsionado uma série de outros gêneros musicais do mesmo período, sendo possível encontrar suas influencias em gêneros mais contemporâneos como o Jazz Afro-cubano. Para saber mais, recomenda-se a leitura de FERNANDEZ, Raul A. *From Afro-cuban rhythms to latin jazz.* California: University of California Press, 2006.

[605] Segundo Fernandez (2006) e Madrid & Moore (2013), *Danzón* pode ser definido como um gênero musical e um estilo de dança cubano, também presente no México, e em Trinidad e Porto Rico, originado da contradança cubana (ou *habanera*). Com forte influência espanhola e africana, os etnomusicologistas consideram o *Danzón* como uma das bases da musicalidade cubana globalmente, tendo emergido na ilha a partir do século XIX, especialmente na região de Matanzas e Havana, e seria uma das principais bases para o jazz afro-cubano e um dos primeiros gêneros musicais a produzidos por cubanos a circularem nos Estados Unidos. Em razão deste aspecto, Fernandez (2006) aponta para a possibilidade de se perceber a presença desse gênero musical na base de formação não somente de músicos nascidos/criados em Cuba, mas principalmente entre os diversos artistas latinos que vieram a alcançar grandes posições no mercado fonográfico, como Arturo Sandoval. A respeito desse debate, recomenda-se a leitura de: FERNANDEZ, Raul A. *From Afro-cuban rhythms to latin jazz.* California:

Entre as canções dedicadas a aspectos da cultura cubana em suas letras, destaca-se *¡Si Señor!...,* composta por Juanito R. Marquez, no gênero musical *Son*. Com uma narrativa simples e comercial, tratava do gênero e sua relação com a corporeidade, a dança e a percussão de forma a ressaltar uma ideia de "*musica de vida y fiesta // com mi son saboroso [...] Bailador, Bailador // Cógele el vaiven com sabrosura*"[606]. Outra canção na mesma linha criativa era *Montuno,* também composta por Marquez, com foco no gênero musical usado como base inspiracional e sonora. Ambas as faixas falam sobre *Son* e *Montuno* a partir da sua relação com a percussão, a noção de celebração e a vinculação com a identidade cubana, em especial as memórias do passado escravista cubano. Em determinado momento, por exemplo, em *Montuno,* Gloria Estefan entoava "*Es de ron y de azúcar (Melao) // De Caña y carreta (Bragao) // Es sudor de Pueblo hecho canción*"[607].

As duas composições se aproximavam do formato adotado em *Conga* (1985). Eram, assim como a faixa que popularizou Gloria Estefan globalmente, canções tematizadas por um gênero musical a partir da composição e letra, representando-os como práticas culturais supostamente legítimas da comunidade cubana inseridas em traços de passados remotos do país. Além disso, entre composições de canções que tematizavam e se enquadravam no gênero musical, é preciso considerar a interpretação de Gloria Estefan, junto a um coro masculino, responsável por um papel fundamental pois permitia repensar "a relação da letra com a melodia produzindo oralizações plausíveis [que] é sempre mais determinante que a lógica discursiva do componente linguístico" (TATIT, 2016, p. 15).

Todavia, alguns elementos distinguem *Conga* das duas faixas de 1993. Em primeiro lugar, *Montuno* e *¡Si Señor!...* não tiveram uma proposta direta de articulação entre os gêneros inspiradores com sonoridades estadunidenses. As faixas de *Mi Tierra* seguiram a proposta de não articularem outros gêneros do *mainstream*, distinguindo-se dos projetos da cantora quando integrou o movimento *Miami Sound*. Tal proposta estava ancorada na diferença de projeto que, na década de 1990, se voltava mais ao mundo da música urbana. Apesar da pretensão sonora, as composições seguem parâmetros estruturais e líricos do *pop* comercial, como letras de fácil memorização e o formato de curta-duração com refrões como epicentros (TATIT, 2002). Além disso, um elemento central foi a adoção do espanhol, enquanto *Conga*

University of California Press, 2006.; MADRID; Alejandro L.; MOORE, Robin D. *Danzón:* Circum-Caribbean Dialogues in Music and Dance. Oxônia: Oxford University Press, 2013.

[606] GLORIA ESTEFAN. ¡Sí Señor!.... In: *Mi Tierra*. US: Epic Records/Sony Music, 1993, 01 vinil, LADO A, Faixa 07 (04:40).

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

era uma faixa em inglês. Mesmo com as articulações, o elemento exótico seguiu recorrente e aproximava as três composições, apesar de no novo álbum este aspecto ser suavizado em torno de uma proposta de falar sobre as identidades cubanas.

Outra faixa relacionada à noção de cubanidade e às identificações cubanas era *Tradicíon.* Composta pelo casal Estefan, tinha um duplo sentido. Por um lado, mencionava a articulação necessária para a construção do álbum, podendo ser considerada uma faixa de agradecimento ao grupo formado para a construção de *Mi Tierra.* Tal dimensão ficava presente logo nas primeiras frases interpretadas por Gloria Estefan ao entoar "*Qué alegría sí señor / Aquí con toda mi gente / Y con gran admiración / Brindo esta celebración // De mis raíces transcendentes / Yo les traigo un guaguancó / Para que nunca te olvides / De este ritmo sin igual*"[608]. O segundo aspecto central da narrativa é a ideia de "tradição" e "responsabilidade" já mencionada. Ao cantar "*Es nuestra responsabilidade / A través de la canción / Servir como educación / Y seguir la tradición // Que siga la tradición / Que siga, que siga la tradición /Que siga la tradición / De mi Cuba te lo traigo yó / Que siga la tradición*"[609], Gloria Estefan, autora e intérprete da faixa, retomava a ideia de "dever" da comunidade exilada em preservar a herança do país e, principalmente, dotava seu canto de uma função pedagógica e voltada ao futuro.

Tendo em vista que o processo de composição de qualquer álbum é um dos pontos mais invisíveis entre os visíveis de um artista, retomando a noção de Ranciére (2014) de representação, *Tradición* centralizava a ideia de coletividade, se convertendo em um canto de múltiplas vozes. Em paralelo, a canção se atentava também a um futuro. Sendo o processo narrativo estabelecido a partir da relação presente-futuro (para além das demais relações temporais), como defende Ricoeur (1994), era perceptível a ideia de uma responsabilidade do grupo de artistas e da cantora com o presente e o futuro da comunidade exilada. Ao falar "siga a tradição", se pretendia que a faixa tivesse impacto nos futuros possíveis entre os exilados, em especial no reforço de uma suposta "tradição" e na resistência ao governo revolucionário. Cantar sobre o presente retomava o passado como fardo ou responsabilidade visando, a partir da memória e coletividade como constitutiva das identidades, expandir o papel ativo destes grupos no engajamento e oposição política.

---

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

Apesar da cubanidade ser um traço fundamental para o álbum, algumas canções acabavam por ter uma narrativa que poderia tanto se referir à identificação cubana como a qualquer outra identidade latina ou latino-americana. Uma delas é *Hablemos el mismo idioma,* composta por Gloria e Emilio Estefan e inserida como antepenúltima faixa. A canção retomava o idioma (espanhol) como traço das identidades cubanas, e latinas, de forma a entender que este seria um mecanismo ou um canal possível para estabelecer relações e apoio. *Hablemos el mismo idioma* destacava a ideia da língua como elemento constituidor de um sentido de comunidade, sendo esta imaginada através de aproximações e tradições (ANDERSON, 2008), porém expandia o laço relacional para outras esferas como o ar, a lua e o amor. Tais sentimentos seriam fundamentais para se entender os potenciais de romper as diferenças, conforme canta Gloria Estefan na estrofe anterior ao primeiro refrão,

> Hay tanto tiempo que hemos perdido por discutir / Por diferencias que entre nosotros no deben existir / Las costumbres, raices y herencias que me hacen quien soy / Son colores de un arcoiris, acordes de un mismo son / Las palabras se hacen fronteras, cuando no nacen del corazón / Hablemos el mismo idioma y así las cosas irán mejor[610]

A canção desenvolve uma ideia de conciliação, sem apresentar necessariamente um problema a ser solucionado. A partir de seu contexto de produção, é possível inferir se tratar de um canto destinado às comunidades exiladas em Miami que, apesar de pôr vezes terem concordâncias com relação às questões políticas do exílio, também criavam rupturas internas. Nos Estados Unidos, ao longo da década de 1980 e início dos anos 1990, uma série de crises se instalaram entre setores da comunidade exilada dada a chegada dos *Marielitos,* fato adensado pela chegada dos *balseiros.* Se por um lado muitos grupos políticos desejavam receber estes novos exilados, grupos politicamente conservadores mais engajados e integrantes das elites cubanas no exílio passaram a se envolver na oposição à chegada destes sujeitos, tendo em vista não possuírem tantas condições financeiras e/ou serem integrantes de minorias indesejadas como negros, homossexuais, criminosos e doentes (GARCIA, 1994).

Segundo Bustamante (2021) e Torres (2001), esses conflitos e/ou discordâncias estabeleceram uma grande crise na comunidade exilada que, somada à criação de grupos de jovens descendentes de pais exilados, mas nascidos nos EUA e com outras perspectivas políticas, passaram a causar rompimentos de organizações, associações e brigas familiares. *Hablemos el mismo idioma* aborda esse processo como uma interpretação evocativa de um canto de coletividade, reforçado pelo uso do coro no refrão, inserido em frases como “dê-me a

[610] GLORIA ESTEFAN. Hablemos el mismo idioma. In: *Mi Tierra*. US: Epic Records/Sony Music, 1993, 01 vinil, LADO A, Faixa 10 (04:45).

mão irmão", e pela letra que mencionava a força de uma união para enfrentar os desafios do presente. Em outro trecho, aborda-se a questão do trabalho como dignificante, e que, independente de "raças" ou "religiões", todos seriam irmãos pois eram "latinos". Esse entendimento pode ser expandido para as demais comunidades latinas, em especial porto-riquenhos, envolvidas na composição do disco, e mexicanos, acompanhantes do um *boom* da música tejana naquele período com momentos de rivalização com artistas cubanos (HERNANDEZ, 2010).

A canção *Mi Tierra* foi o principal *single* com videoclipe, sendo a segunda faixa do disco. Segundo Gloria Estefan, a criação foi proposta por Emilio, que a teria encorajado a escrever sobre a nostalgia e saudade de Cuba, apesar de ter vivido na ilha apenas dois anos, mas com uma escrita ampla, de forma a diversos migrantes poderem se identificar[611]. Composta por Estéfano e Gloria, o estilo de maior influência é a salsa, com uso frequente da percussão e instrumentos de sopro. O destaque da percussão é indicado tanto pelo início da canção, quando se ouve uma introdução com os instrumentos, como pelas primeiras três linhas da letra dizia "*De mi tierra bela, de mi tierra santa / Oigo esse grito de los tambores / y los timbales al cumbanchar*"[612].

Segundo Fernandez (2006), através da percussão, elemento caracterizador não somente dos ritmos cubanos mas também caribenhos, era possível perceber a influência da *Bomba*[613] porto-riquenha, ouvida na base sonora da gravação. Tal presença demonstrava o hibridismo e a circularidade sonora caribenha, tendo em vista a *bomba* possuir forte ancestralidade haitiana em sua historicidade, traços resultantes de uma "multifacetada sensibilidade caribenha" (FERNANDEZ, 2006, p. 9) característica das sonoridades latinas nos Estados Unidos. A canção tentava remeter à estrutura dos conjuntos de orquestras e *big*

---

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

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

613 A *Bomba* é um gênero musical porto-riquenho resultante da diáspora africana que remonta, ao menos do ponto de vista do registro, ao século XVIII. Entre os principais instrumentos envolvidos estariam as *bombas/barris* (criadas com antigos barris de rum), a *cuá* e o *maracá*, além de outros recursos de percussão como o *Primo*. Outra característica sobre a bomba, é que ela pode ser dividida em diferentes ritmos e estilos, como a *sicá*; *cuembé*; *holandá*; *bámbula*; *cocobalé*; *hoyomula* e *yubá*. Segundo Flores (2000), a *bomba* teria se popularizado através da sua circulação nos campos de plantação entre os escravizados, mas conservaria certos graus de semelhança e paralelos com sonoridades oriundas do Haiti, o que indica também elementos franceses presentes em sua elaboração. Apesar de remontar ao século XVIII, foi apenas entre 1940 e 1950 que as *bombas* porto-riquenhas alcançaram sua maior visibilidade através de figuras como Rafael Corjito e Ismael Riveira no grupo *Cortijo y su Combo*. Apesar de tal popularização, inclusive de proporções internacionais, a *Bomba* segue sendo considerada como um gênero musical racializado e que remeteria, supostamente, a uma herança "pré-moderna" e negra. Para saber mais, recomenda-se a leitura de: FLORES, Juan. *From Bomba to Hip-Hop: Puerto Rican Culture and Latino Identity*. Nova York: Columbia University Press, 2000.

bands[614], a exemplo das lideradas por Tito Puente e Xavier Cugat na primeira metade do século passado, contribuidoras para a popularização da salsa. Tal referência era inicialmente percebida pela diversidade de instrumentos existentes e no canto de Gloria Estefan, mas se confirmou com o videoclipe, em 1993.

Figura 30 - Cena 01 do videoclipe Mi Tierra (1993)



Fonte: Canal da cantora no Youtube.

A cena se baseava no cenário descrito pela canção e remontava ao próprio cenário representado na capa do disco. O espaço do palco era permeado por músicos tocando congas, saxofones, timbales, *bajo sexto,* piano, entre outros, em semicírculo. Apesar de não estar com o figurino da capa do álbum, diferentemente dos músicos, Gloria novamente estava caracterizada com uma indumentária aludindo ao início do século XX, em especial as décadas de 1940 e 1950. A cena remetia a uma casa de shows onde a cantora se apresentaria, mas do ponto de vista do regime da imagem indicava sentidos mais profundos. A construção retomava a narrativa pré-revolucionária e, em diálogo com a letra, indicava uma tentativa de retomada nostálgica do país a partir da interpretação. O canto nostálgico era não "apenas uma expressão de saudade local, mas resultado de uma nova compreensão do tempo e do espaço que faz a divisão entre local e universal possível" (BOYM, 2017, p. 154). Tal processo era

[614] Segundo Christina Abreu (2015), ao longo da primeira metade do século XX um dos formatos de reunião músicos mais adotados em regiões como Nova Iorque e Miami foi o de orquestras, seguido nessa listagem pela constituição de big bands. De acordo com a historiadora, era possível perceber a formação de diferentes orquestras, muitas vezes com o mesmo músico presente em mais de uma, especialmente em espaços de reafirmação das identificações cubanas e latinas, como centros de recreação, reunião ou bares/casas de shows. Em especial na cena de Nova Iorque, Abreu destaca que essa formação teve um papel fundamental não apenas para a profissionalização artística e constituição de um campo musical, mas principalmente para reafirmação das identidades cubanas e, em paralelo, para as políticas de racialização no país, inclusive entre os próprios cubanos. Esse perfil, veio a se replicar novamente em Miami, com maior ênfase a partir anos 1940, sendo importante destacar que muitos dos músicos envolvidos na produção de *Mi Tierra* foram formados nessa experiência musical, como Tito Puente.

representado quando Gloria Estefan cantava sobre ouvir os sons da percussão enquanto atravessava o palco, em direção ao público, e passava por uma linha de troncos/bambus, que remetiam a um retorno ou mudança de ambiente.

A canção seguia destacando a saudade de Cuba, comparando a nostalgia e a impossibilidade de retorno com um canto cotidiano e difícil de ouvir a voz entoada. A narrativa, que servia de ponte, era seguida pelo refrão no qual Gloria Estefan cantava,

> La tierra te duele, la tierra te da / En medio del alma cuando tú no estás / La tierra te empuja de raíz y cal / La tierra suspira si no te ve más
> La tierra donde naciste / No la puedes olvidar / Porque tiene tus raíces / Y lo que dejas atrás[615]

O refrão, responsável não apenas pela fixação da mensagem central, mas sendo seu o ápice (TATIT, 2014), destacava o laço com Cuba como algo fora do controle, uma forma de nacionalismo ou de pertencimento incontrolável, pois a nação chamaria recorrentemente pelos cubanos. Essa referência, mobilizadora do nacionalismo e pertencimento como constitutivo das identidades (BUTLER; SPIVAK, 2018), representava o laço como o retorno a raízes que ancoravam esses sujeitos em um local de nascimento. A conexão com as raízes se dava pela memória de um país antigo, inexistente entre exilados ou residentes da ilha. A menção à "*cal*", por exemplo, remontava as práticas de pintura de casas nos campos cubanos onde eram geralmente caiadas de cal, retomando assim a ideia de uma terra "antiga" e tradicional.

Em *Mi Tierra,* o refrão elaborava uma representação acerca das identificações cubanas e de uma ilha imaginada resultante das narrativas do exílio. Os jogos de representação, quando aplicados às nações, operam dentro de "estratégias complexas de identificação cultural e de interpelação discursiva que funcionam em 'nome do povo' ou 'da nação' e os tornam sujeitos imanentes e objetos de uma série de narrativas sociais e literárias" (BHABHA, 1998, p. 229). Ao cantar, na segunda estrofe do refrão, sobre uma terra de nascimento impossível de se poderia deixar apagar ou perder as raízes, Gloria Estefan estaria recorrendo a não apenas uma representação da identidade cubana, mas uma narrativa acerca da defesa de uma nacionalidade atrelada ao lugar de nascimento.

A nacionalidade seria uma conexão além da vida, um laço impossível de ser rompido, um dever de memória. A distância, ou o "perigo" de um desenraizamento, não era apenas ligado a distância física, mas a uma experiência temporal distinta e anterior. Essa proposta retoma a hipótese de Sardo (2010, p. 69) para quem "a música permite que, pelo menos

---

[615] GLORIA ESTEFAN. Mi Tierra. In: *Mi Tierra*. US: Epic /Sony Music, 1993, 01 vinil, LADO A, Faixa 02 (04:38).

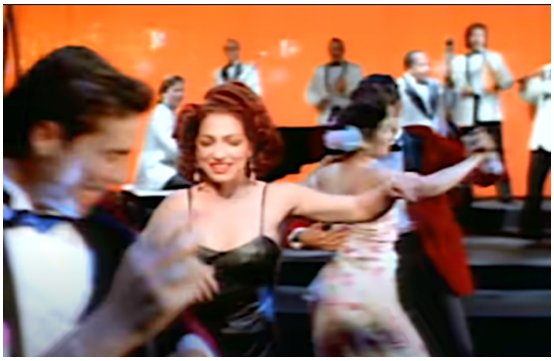
momentaneamente, um grupo voluntariamente em performance esteja em sintonia, reconhecendo cada um dos seus elementos em si e nos outros a sua pertença ao grupo pela eficácia do 'diálogo musical'." O compartilhamento de um grupo em sintonia, inclusive, era reforçado no clipe pela chegada de dançarinos posicionados em torno de Gloria Estefan no meio do salão e em frente à banda no palco, enquanto um solo de instrumentos era executado.

A estrofe seguinte dava continuidade à ideia de nostalgia e à relação com o espaço "rural" e "tradicional" cubano, ao mencionar a figura do *guajiro*, o *cantautor* do *son*. O uso do termo *guajiro,* empregado em Cuba para se referir a um homem do campo ou campesino, como personagem e intérprete do gênero musical afro-cubano, retomava palavras-chaves de forma a criar um ambiente ou um sentido de referência da narrativa permitindo a associação com Cuba. Fosse no uso de *Cal* ou *Guajiro,* criam-se elementos/signos que constroem o "personagem" da canção, neste caso a ilha de Cuba. Com afirmações como "*tiene nostalgia como su voz*"[616] ou "*esa canción que sigue entonando / corre em la sangre y sigue llegando / Com más fuerza al corazón*"[617], a canção continuava a tratar da nostalgia de uma terra imaginada recorrendo a terminologias que reforçavam a conexão emocional. Além de *Cal* e *Guajiro,* palavras como *sangre* e *corazón* intensificavam a nostalgia e a defesa de uma conexão para além apenas do espaço de nascimento.

Até a segunda entrada, o refrão, a base sonora seguia um perfil próximo do *son* cubano, com o uso de uma *clave* de chamada e resposta e destaque ao *três* e a percussão (SUBLETTE, 2004). Apenas na segunda entrada do refrão, por uma transição crescente através do piano, inaugurava-se um solo de instrumentos da banda/orquestra visando a transição para a salsa. A entrada do piano é seguida pela flauta transversa e a aceleração do compasso, marcando um momento mais dançante, acompanhado por solos de instrumentos como congas e saxofone. A canção se encerrava com repetições do refrão, em ritmo mais acelerado e com o crescimento do coro em resposta ao canto.

Figura 31 - Cena 02 do videoclipe Mi Tierra (1993)

[616] GLORIA ESTEFAN. Mi Tierra. In: *Mi Tierra*. US: Epic/Sony Music, 1993, 01 vinil, LADO A, Faixa 02 (04:38).
[617] GLORIA ESTEFAN. Mi Tierra. In: *Mi Tierra*. US: Epic/Sony Music, 1993, 01 vinil, LADO A, Faixa 02 (04:38).



Fonte: Canal da cantora no Youtube.

No videoclipe, a coletividade foi reforçada pela posição da cantora no salão com casais de dançarinos em seu entorno. A finalização em um canto coletivo do refrão servia de demonstração da ideia de *Mi Tierra* como uma música de comunidade sobre as conexões identitárias com uma nação ou um território. Essa imaginação coletiva, no caso da artista, não era somente *existente*, mas *necessária* para a produção da representação de uma identidade cubana, pois suas vivências no território eram restritas aos seus dois primeiros de vida.

Na época do lançamento de *Mi Tierra* como *single,* em julho de 1993, a *Billboard* publicou uma nota avaliativa sem autoria na seção *Single Reviews*:

> A faixa-título genial do igualmente poderoso álbum latino de La E. é efetivamente reconstruída para seus recém-redescobertos seguidores do clube. A faixa tempera a percussão cinética da canção original e o canto feroz de Glo com um *groove deep house* e teclados ambientes. Os puristas vão cavar a inclusão da fiel mistura estendida de Pablo Flores do corte do álbum. Juntos, eles somam uma pista de dança[618]

Usando de abreviaturas como *E's* para Estefan e *Glo's* para Gloria, em uma tentativa de personalização e aproximação com a cantora, a revista enquadrou a faixa no segmento dançante[619]. Em 26 de junho, publicou dois textos focados no álbum *Mi Tierra.* O primeiro, ocupando parte da primeira página da revista[620], intitulado "*Estefan's New Album hits close to home*", era assinado pelo jornalista musical John Lannert. A reportagem iniciava destacando que após oito anos da popularização do *Miami Sound*, Gloria Estefan havia construído um álbum totalmente em espanhol. Segundo Lannert, o lançamento foi acompanhado por uma

---

[618] *Billboard,* 03 de julho de 1993, p. 66.

[619] A avaliação da canção pela mídia se deu por uma versão não original da canção, mas a remixagem para as pistadas de dança: *Mi Tierra (Pablo Fores 12''Latin club Mix).* A canção em sua versão original, não recebeu tanta visibilidade midiática no lançamento, sendo as atenções no período voltadas muito mais ao disco. Para a *Billboard*, o álbum em sua totalidade era o evento midiático mais chamativo, sendo alçado ao status de um acontecimento redefinidor de toda a experiência do tempo vivido a partir daquele momento (DOSSE, 2013).

[620] Neste período a *Billboard* ainda não possuía um projeto editorial que trabalha com capas. Sua materialidade e diagramação lembrava muito mais a estrutura de um jornal, com as principais manchetes e publicações daquela edição inseridas na primeira página.

campanha massiva da *Epic*, com o videoclipes e aparições na televisão. Destacava-se os ex-membros do *Miami Sound Machine* na produção do álbum, sendo citada uma fala de Emilio Estefan, na qual mencionava "também queríamos fazer algo internacional que abrisse portas para muitos músicos latinos e ajudasse os jovens cubanos a se tornarem mais conscientes de suas raízes musicais."[621]

A busca por "raízes cubanas" para a sonoridade era defendida por Gloria Estefan como necessária. Segundo entrevista para a reportagem, "'O que tínhamos eram dois homens que estavam em Cuba criando a música da época", conta Gloria, que foi vocalista do Miami Sound Machine até 1989. "Eles sabiam para que som iríamos. Queríamos evento para nos aproximarmos da música guajira, das coisas que vinham do campo, ou do sertão de Cuba'". Para a cantora, era a presença de pessoas nascidas e/ou a execução de gêneros musicais definidos como "cubanos" que caracterizariam o pertencimento e o projeto do disco. A divulgação procurava reafirmar a narrativa produzida para o álbum, cooperando essa intencionalidade e auxiliando a legitimar o discurso a partir da presença de recursos como o uso de gêneros musicais, como a *guajira music*. Dentro de uma análise das operações de estabelecimento de relações passado-presente na construção da narrativa (RICOEUR, 1994), é interessante mencionar a *guajira music* como uma forma de dialogar com a própria canção *Mi Tierra,* tendo em vista a menção ao *guajiro* na letra.

Detalhando os processos de composição das letras, e a longa lista da equipe envolvida na produção, a reportagem destacava que, apesar da barreira linguística, Gloria acreditava na possibilidade dos fãs se identificarem facilmente com a canção. Segundo ela, algumas vezes "você tem que liderar seu público pouco a pouco, que ao longo dos anos é o que eu tentei fazer - empurrá-los na direção que eu estou indo, porque eu quero ser capaz de fazer criativamente o que eu quero fazer"[622]. A questão idiomática foi apresentada como um problema transponível, que não deveria mais cercear sua produção. O uso do espanhol, caracterizado como traço constituidor da identidade representada (BUTLER; SPIVAK, 2018), era defendido como necessário e passível de compreensão pela indústria e os fãs. Apesar das inseguranças com essa decisão, a cantora afirmou na ocasião seu entendimento,

> "Foi um bom momento para eu poder fazer um projeto que é muito próximo do meu coração e não tem nada a ver com o mundo *pop*", diz ela. "Acho que estou nesse ponto da minha carreira, tenho essa liberdade e não estou tão pregado na parede onde tenho que criar um álbum pop, que muitas vezes são sintetizados e programados." [...] "Acho que a melhor música é feita quando há interação entre os

[621] *Billboard,* 03 de julho de 1993, p. 66.
[622] *Billboard,* 03 de julho de 1993.

> músicos e vocalistas, que foi o que aconteceu neste disco. Eu gostaria de fazer um disco pop do mesmo jeito."[623]

Gloria considerava ter alcançado um patamar no qual, para além de não se importar diretamente com o *mainstream,* ela teria liberdade criativa para construir um projeto não necessariamente demandado pelo mercado[624]. Esse entendimento distinguia-se de uma visão das indústrias culturais segundo a qual o mercado seria o definidor de toda e qualquer decisão. Como destaca Morin (1989), a construção de um artista dependia tanto dos projetos da indústria, como da base de fãs e das vontades subjetivas, com a ênfase na rentabilidade. Todavia, a partir da década de 1990, artistas tentavam ter maior autonomia criativa, uma demanda da arte como rompedora de fronteiras e os desejos porosos, como lembra García Canclini (2015). A disputa por autonomia não significava, no entanto, a contraposição desses processos com as demandas das indústrias da cultura. No caso de Gloria Estefan, ocorreu uma negociação dentro das lógicas do mercado, de forma a produzir outras experiências e projetos artísticos. Desta forma, se realizou uma operação criadora de produções híbridas, tendo em vista a produção de determinados projetos supostamente "tradicionais", mas dentro de formatos comerciais.

Um dos mecanismos utilizados no período[625], foi o envio de pastas de *press release* pela assistente administrativa da *Estefan Enterprises*, Blanca Telleria, a diferentes veículos de comunicação[626]. Tais pastas, com recortes de publicações da imprensa tanto sobre a trajetória

---

[623] *Billboard,* 03 de julho de 1993, p. 71.

[624] Em 2021, em entrevista concedida para essa pesquisa, Gloria Estefan reafirmou esse seu entendimento, considerando que apesar do papel fundamental das paradas musicais e das estatísticas, ao longo de sua carreira ela sempre tentou se blindar de tais informações, tomando conhecimento apenas de questões pontuais.

[625] Sobre a distribuição de *Mi Tierra,* John Lannert citava ainda a programação de divulgação a ser realizada, com performances em programas televisivos como *The Tonight Show*, *Good Morning, America*, *Live With Regis & Kate Lee*, *The Michael Ball Show*, *Later*, *Top Of The Pops*. Logo após as programações televisivas, Gloria Estefan viajou para Madrid, Munique, Amsterdã e Milão, e iniciou uma turnê mundial em 1994. Inicialmente a *Epic Records* distribuiu um pouco mais de 300 mil cópias de *Mi Tierra* em áreas estratégicas, além da elaboração de propagandas em inglês e espanhol, e divulgações em rádios. Para além dessas estratégias, houve um grande investimento na circulação do primeiro single nas rádios dos EUA e outros países, assim como o esforço para controlar as narrativas sobre como uma forma de controlar a narrativa oficial do disco.

[626] Uma unidade dessa pasta, enviada com um cartão de Blanca Telleria foi localizada em meio a outros documentos sobre a cantora na *Cuban Heritage Collection* sem maiores identificações e/ou conhecimentos por parte da equipe coordenadora do arquivo que a deixava dentro de uma caixa com recortes de jornal pois o material também possuía esses fragmentos. Apesar do desconhecimento sobre como este material chegou à instituição e/ou se estaria completo na integra ou não, sua existência e consulta foi fundamental para a análise empreendida neste trabalho pois consiste em um dos poucos vestígios da história da divulgação e promoção de Gloria Estefan dentro da indústria fonográfica para além daquilo que veio a ser veiculado. Essa pasta, apesar de ser destinada aos veículos midiáticos, não tinha como finalidade ser divulgada e/ou fornecer materiais promocionais prontos, mas sim ser uma espécie de *press release* ou uma reunião de textos que permitissem, como citado neste trabalho, elaborar uma representação controlada da cantora. Por ser algo elaborado para os veículos de mídia, que produziriam outros materiais a partir da pasta, sua existência permite compreender as estratégias e visões que se tentava mobilizar para comercializar Gloria Estefan e o álbum *Mi Tierra.*

da cantora e a respeito do álbum, serviam para a mídia internacional enquanto guias sobre como falar da cantora e seu novo lançamento. Percebe-se que era de interesse da empresa de Gloria Estefan e da gravadora induzir a construção narrativa sobre o álbum, demandando a necessidade de um certo "guia" alinhado ao projeto. O objetivo era tentar produzir um *briefing* acerca das possíveis significações (RANCIÈRE, 2014) da cantora de forma a reforçar com a narrativa existente.

Para complementar esse intenção, além dos recortes, as pastas possuíam: Um texto de apresentação sobre o novo disco e a carreira da cantora em inglês e espanhol; Uma listagem de frases de diferentes personalidades a respeito de *Mi Tierra;* Um arrolado com o título das canções do álbum nos dois idiomas; A discografia da cantora desde 1985, com o indicativo dos discos de platina recebidos até 1993; A identificação dos *singles* de sucesso, assim como o nome das fitas de VHS lançadas e os prêmios recebidos ao longo da carreira. A reunião desses documentos num portfólio, uma espécie de ficha biográfica, cria de uma "ilusão biográfica" (BOURDIEU, 2006) a partir de elementos factuais, tornando-a uma personalidade distinta e guiando-se por uma visão progressiva e vistosa de sua trajetória marcada por fragmentos considerados importantes e elogiosos.

Apesar da construção desse aparato midiático os efeitos da estratégia que vieram a surtir efeito na mídia e entre os ouvintes da cantora não necessariamente seriam os esperados, apesar de existirem intenções (SLOAN; HARDING, 2019). Parte fundamental de uma trajetória artística, de qualquer forma, é composta não apenas pela produção e pelas intenções do artista, mas pelas formas de circulação, significação e promoção de um lançamento, assim como pelos registros que permitem reconstruir as relações entre artista-obra a partir do seu contexto (GARCIA, 2021). Essa articulação é integrante do sistema de musicalidade de um cantor ou grupo musical pois é a partir dos percursos de um álbum e das relações entre sujeito, mídia e circulação que se estruturam os eventos futuros e as ações do presente vivido por esse indivíduo.

No caso de *Mi Tierra* a mídia foi fundamental não apenas para promover o disco, mas para produzir significados. As visões da mídia poderiam ser influenciadas pelas estratégias de marketing, mas, nos casos de jornalistas especializados, tendiam a envolver posições críticas e avaliativas. Na mesma edição da reportagem de John Lannert, os críticos musicais Paul Verna, Chris Morris e Edward Morris assinaram a seção de resenhas da *Billboard* com um

texto sobre *Mi Tierra*[627]. Para os autores, o álbum era um tributo às sonoridades e gêneros formadores da cantora, e para além de uma mudança no seu repertório, com uma nova ênfase dramática no laço emocional com Cuba. Com os créditos de produção atribuídos a Clay Ostwald, Emilio Estefan e Jorge Casas, a resenha mencionava,

> O disco solo em espanhol de Estefan dá uma guinada de tirar o fôlego de seu pop latino patenteado para expressões musicais cubanas consagradas pelo tempo que ajudaram a formar a base de muitos de seus sucessos anglos. Melhor ainda, a legião de conhecedores de Estefan vai ansiosamente colher seus confessionários urgentes de situações românticas agridoces, bem como seus contos dramáticos da rica herança musical de Cuba.[628].

Entre junho e agosto de 1993, diversos veículos de comunicação seguiram destacando o lançamento. Em Miami, o *El Nuevo Herald* vinha acompanhando o álbum desde seus primeiros passos. O jornal participou de uma conferência de imprensa no hotel *Biltmore*, em Coral Gables[629] e seus repórteres foram alguns dos primeiros ouvintes do álbum, ainda em junho[630]. O veículo foi um dos primeiros a noticiar que, apesar das tentativas de censura pelo governo, o disco estava circulando em Cuba através da *Radio Martí*, sediada em Miami e com transmissão na ilha.

> Na última sexta-feira, os habitantes de Cuba tiveram uma rara oportunidade: ouvir na íntegra o mais recente álbum de Gloria Estefan, Mi tierra. Até hoje, em sua terra natal, as canções de Estefan são proibidas.
> Mas a Radio Marti possibilitou que o álbum, lançado em Miami no mês passado, fosse ouvido pelos cubanos. Junto com a transmissão do álbum, a popular cantora cubana também enviou uma mensagem de rádio para Cuba na qual, entre outras coisas, ofereceu suas orações.
> "O programa foi concebido para que o povo de Cuba conheça o amor pela pátria e os desejos de união expressos por seus irmãos no exílio, que foram dramaticamente capturados em Minha terra", disse Rolando E. Bonachea, diretor da Rádio Marti.[631].

---

[627] *Billboard*, 26 de junho de 1993, p. 56.
[628] *Billboard*, 26 de junho de 1993, p. 56.
[629] Um fragmento do que se acredita ser a reunião com a imprensa no hotel Baltimore pode ser localizado no youtube. Percebe-se no breve trecho, que para além da total ocupação do salão por integrantes da mídia, Gloria Estefan constituiu uma mesa juntamente a Emilio Estefan, ex-integrantes da *Miami Sound Machine* e outros músicos que participaram ativamente da composição do disco. Estima-se que possivelmente estiveram na ocasião compondo a mesa Clay Ostwald, Jorge Casas, Chamin Correa, Juanito Marquez, Israel Cachao Lopez e Nayib Estefan. Além do reforço constante da narrativa, percebe-se ao longo das respostas de Gloria Estefan a tentativa de sempre responder a cada questionamento a partir do idioma usado por quem fazia a pergunta, fosse em inglês e espanhol. Entre as perguntas, algumas procuravam questionar Gloria Estefan não propriamente sobre o álbum, mas a respeito de seus posicionamentos políticos e a visão sobre a arte cubana produzida naquele contexto. Nestas ocasiões, é interessante perceber uma postura recorrente na cantora de não dizer que o álbum dela era mais ou menos autêntico do que aqueles produzidos na ilhada naquele mesmo período, mas suas respostas usavam termos como “desejo liberdade” e “toda sorte” como indícios de sua oposição política. Vídeo disponível em: *Press conference Mi Tierra rueda de prensa Gloria Estefan 1993*. Coral Gables: [S.I.], 1993. Son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bGpcheCXQJE. Acesso em: 11 dez. 2021.
[630] *El Nuevo Herald,* 09 de junho de 1993, p. 3D.
[631] *El Nuevo Herald*, 28 de julho de 1993, p. 3D.

De acordo com o impresso, a primeira reprodução de *Mi Tierra* em Cuba pelo rádio ocorreu no final de julho de 1993 e foi marcante para a comunidade exilada. Ao noticiar a reprodução, possibilitada por uma das principais emissoras de rádio a se oporem ao governo cubano, o *El Nuevo Herald* mencionava que além das canções, a emissora reproduziu uma mensagem gravada por Gloria Estefan aos cubanos na ilha. Além da reafirmação de identificações cubanas e dos projetos da comunidade exilada com relação ao disco nos EUA e globalmente, ocorreu uma tentativa de instrumentalizar *Mi Tierra* como um mecanismo de combate ao governo revolucionário a partir da transmissão. Eventos como esse demonstravam não apenas a circulação de Gloria Estefan na ilha, a partir de táticas consideradas ilegais pelo governo, mas a sua conversão em símbolo dos movimentos antirrevolucionários.

As canções de *Mi Tierra* foram entendidas, pelas comunidades exiladas, como representantes desses grupos e dotadas de um potencial de expressão da suposta cubanidade "autêntica". Possivelmente essa não foi a última circulação das canções de Gloria Estefan na ilha, pois, como indica Moore (2006), a cantora era uma das principais artistas proibidas até o início da abertura cubana na década de 1990. Indicativo disso, segundo a artista, foi o fato de alguns embaixadores cubanos com quem teve contato nos anos 1990 a confidenciaram que Fidel Castro a chamava publicada de "*la balarina*", e que o líder cubano havia requisitado a seus assistentes os discos da cantora para conhecer mais de sua produção, de forma a poder criticá-la[632]. A circulação pela *Radio Martí* integrou usos da produção da cantora para pressionar o governo cubano, como veremos na ocasião de sua visita a Guantánamo. Do ponto de vista midiático, a transmissão foi alçada ao status de um acontecimento divisor para trajetória do álbum, convertendo-o em um marco da oposição exilada à Revolução.

A reprodução do álbum em Cuba não foi o único evento marcante de *Mi Tierra* como símbolo da comunidade exilada. No início de agosto a *Univision* transmitiu um programa especial sobre a história da sua composição. O programa, produzido e dirigido por Emilio Estefan, reunia histórias sobre *Mi Tierra* e entrevistas com artistas como Tito Puente e Luis Garcia. Apesar de ser transmitido dentro da rede de cobertura da *Univision*, houve um estímulo da circulação do programa em Cuba através do incentivo de uma assistente de Emilio Estefan, em depoimento ao *El Nuevo Herald*, para que todos que pudessem gravassem a programação e enviassem as fitas para seus parentes na ilha, pois, em suas palavras, "*Mi*

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

Tierra pode ser um presente magnífico para aqueles que têm parentes em Cuba".[633] A relação do disco com a comunidade exilada parecia ganhar mais potência neste cenário, com, no período, o *El Nuevo Herald* começando a publicar reportagens sobre a nova geração de jovem exilados cubanos, identificados como cubano-americanos, dos quais Gloria Estefan seria uma das figuras mais representativas em razão da busca por "raízes" presentes nas canções[634].

A imprensa em inglês também conferiu bastante atenção ao álbum, inclusive com maior ênfase em aspectos sonoros e avaliações qualitativas. Mas, diferentemente do *El Nuevo Herald,* o *The Miami Herald* concentrou-se nas questões sonoras e na crítica. Em 22 de junho, uma resenha[635] considerou o lançamento surpreendente, em especial para aqueles acostumados a ouvir as baladas românticas de Gloria Estefan ou suas canções *pop* de grande circulação. Elogiando o contralto de Gloria, o jornal destacou a relação com as sonoridades em 1930 e 1940 em Cuba, em especial a inspiração nas sonoridades para salões, e a presença expressiva de músicos conhecidos. Além disso, foi uma das poucas publicações nos EUA a citar *Hablemos el Mismo Idioma* como uma faixa sobre a unidade latina globalmente, e *Tradición* como um *guaganco*.

Na mesma edição, o *The Miami Herald,* publicou um outro texto, assinado por Leonard Pitts Jr. Baseado em entrevista, o jornalista afirmou que naquele contexto Gloria Estefan estaria sendo abraçada por Miami, pelas comunidades cubano-americanas e pelo jornal. *Mi Tierra* teria reafirmado a cantora como embaixadora da cidade e da comunidade exilada e isso estava, para a jornalista, atrelado a uma imagem idônea. Em dado momento, a artista inclusive brincou sobre isso "'Vou ter que fazer algo ruim para me livrar dessa imagem boa', diz Estefan com uma risada. 'É engraçado para mim. Não sou santo. Sou um ser humano normal. Adoro fazer coisas boas. Penso que todos devemos. Mas há um diabinho em todos nós'"[636]. Apesar de ser uma brincadeira, a fala indicava a existência de uma preocupação com sua imagem e o controle de como ela se representava ao público exterior[637].

---

[633] *El Nuevo Herald,* 04 de agosto de 1993, p. 3D.
[634] *El Nuvero Herald,* 22 de agosto de 1993, p. 1B.
[635] *The Miami Herald*, 22 de junho de 1993, p. 5E.
[636] *The Miami Herald,* 22 de junho de 1993, p.1E.
[637] Em entrevista Aida Levithan, que acompanhou o desenvolvimento da carreira de Gloria Estefan, em especial através dos circuitos mais abastados e da circulação midiática de sua imagem, considerou que a tentativa de exercer um controle sobre a representação pública da cantora (e sua família) sempre foi um dos principais traços de sua carreira. Tal tentativa, bem desenvolvida segunda Levithan, teria resultado em uma imagem de Gloria Estefan como uma figura que evitaria escândalos, o que a colocaria sempre em uma posição relativamente interessante entre os comunicadores e agentes de marketing. LEVITHAN, Aida [sem idade conhecida]: depoimento [nov. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 22 de novembro de 2021.

Em seguida, era reproduzida uma fala de Gloria Estefan descrevendo a ideia de o álbum em espanhol ser um projeto antigo, e que apesar de existirem álbuns da época do *Miami Sound Machine* nesta linha, seu desejo era ir além da língua, introduzindo novos ritmos e sonoridades. Parte da justificativa viria do fato dela ter, quando criança, aprendido a tocar violão com canções dos anos 1930 e 1940. Isso teria impactado o disco, inclusive no uso de palavras remendo àquele período ou a assuntos do início do século passado. A cantora se defendeu das pessoas que vinham apontando uma "atenuação" de sua cubanidade até então, relembrando a produção anterior e citando o fato de, muitas vezes, isso ter relação com o mercado. Segundo Gloria, seu laço com Cuba seria marcante ao longo de toda a vida, citando que uma das coisas que guardava consigo desde a infância era o bilhete da *Pan Am* recebido no embarque quando deixou o país, no valor de 27 dólares[638].

Assim como os jornais de Miami, impressos de outras localidades cobriram o lançamento. O *Los Angeles Times*[639] publicou uma entrevista biográfica na qual a cantora era demandada a se posicionar sobre questões da comunidade latina, como as manifestações contrárias a Juan Luis Guerra receber prêmios de música do ano e os projetos de futuro existentes. Ao acompanhar a imprensa no mesmo período, era notável um esforço, inclusive por parte da gravadora, em promover o álbum como um acontecimento na trajetória de Gloria Estefan. Esse acontecimento reorganizou sua carreira a partir de então e sua identificação artística através não propriamente do conteúdo, mas das formas como estruturalmente se narrou a respeito de *Mi Tierra.*

Através dos debates Dosse (2013) sobre a fabricação de acontecimentos, é possível constatar a tentativa da mídia em elaborar um sentido e uma legitimação para a proposta do disco acompanhada de uma projeção imediata da cantora. Parte dos veículos registraram o cotidiano do álbum em sua circulação, possibilitando visualizar como a ouvintes e fãs entendiam o disco, inclusive como instrumento político. Tal processo foi também performático e mobilizou uma série de signos, elaborações e usos da produção artística, de forma e construir a representação. Diversas vezes, inclusive em coletivas de imprensa, recuperava-se o passado e a trajetória da cantora de forma a legitimar a proposta do disco. Nestes momentos, não somente sua vivência, mas a experiência coletiva e a história do exílio cubano eram retomadas como forma a chancelar a proposta e orientar sua recepção.

---

[638] *The Miami Herald,* 22 de junho de 1993, p.1E.
[639] *Los Angeles Times,* 22 de junho de 1993.

A partir das leituras de Diana Taylor (2020; 2013), é possível observar como o passado é instrumentalizado a partir de arquivos/narrativas/experiências em afirmações como "usamos tal termo", "recorremos a estes gêneros musicais", "quisemos retomar um passado vivo". Essa instrumentalização visa construir um repertório narrativo que promove o álbum como um evento performático, como um marco na carreira da artista. Ao mobilizar um suposto "passado" no presente, as mídias, as indústrias e a cantora elaboraram formas de imaginar um futuro possível para a comunidade exilada

***

Enquanto a mídia seguia cobrindo *Mi Tierra*, os lançamentos começaram a circular nacionalmente, tendo seus índices de vendagem e reprodução registrados na *Billboard.* Em 10 de julho, a revista registrou a estreia do disco em 1º lugar na *Latin Billboard 50*, uma parada musical criada na data[640]. O desempenho mercadológico levou John Lannert a fazer uma nota na seção *Latin Notas* registrando o momento. Segundo o crítico,

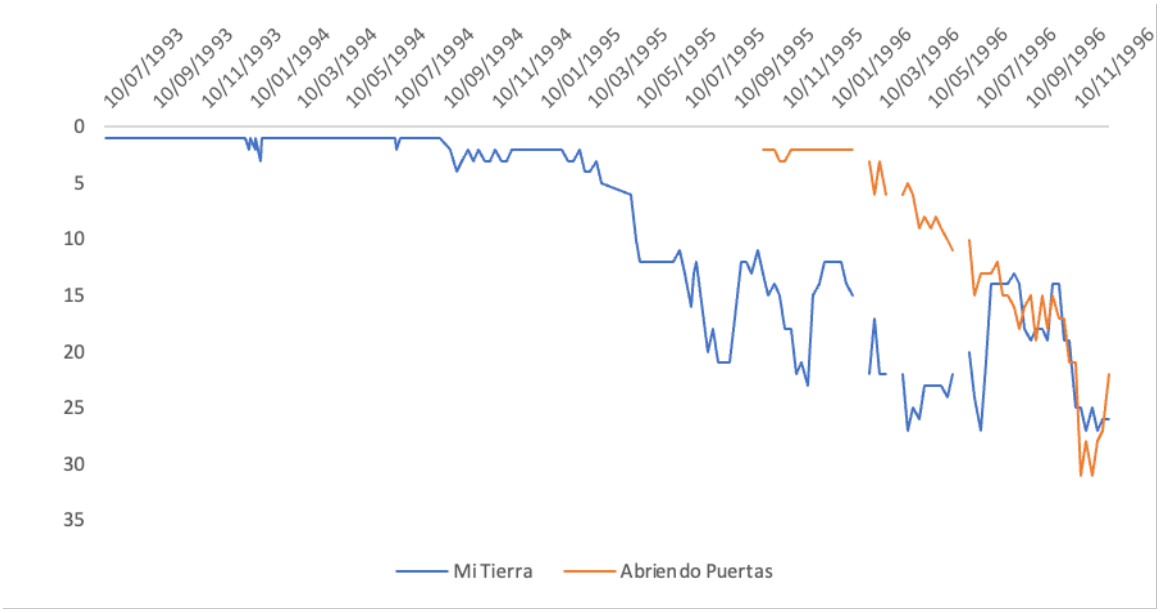
> DUAS ESTREIAS ARRASADORAS: Há muito o que se empolgar na edição desta semana. Primeiro, a *Billboard* está introduzindo novos gráficos de varejo com base em informações de ponto de compra do *SoundScan* (veja a matéria, página quatro). Em segundo lugar, o álbum em espanhol de Gloria Estefan, "*Mi Tierra*" (*Epic/Sony*), faz sua estreia na parada *Billboard Latin 50* em 1º lugar. Essa entrada não deve ser duplicada em breve. Na verdade, o arco no topo das paradas do álbum o torna um dos poucos recordes em espanhol a estrear em 1º lugar em qualquer pesquisa da *Billboard Latin*. "*Mi Tierra*" também está indo muito bem na *Billboard* 200, ficando em 41º lugar, o que faz de "*Mi Tierra*" um dos álbuns em espanhol mais estreantes da parada[641].

Para além de monumentalizar a posição alcançada por *Mi Tierra,* a nota indicava outros fatos marcantes, a exemplo do *single* ter alcançado a 41ª posição na *Billboard 200* e o 4º lugar na *Hot Latin Tracks.* A colocação na *Billboard 200* merecia, naquele contexto, uma atenção especial, tendo em vista que, apesar de se propor a uma parada musical abrangente, as canções geralmente com entradas nela eram cantadas em inglês e inseriam-se em gêneros como *rock*, *pop*, *jazz*, baladas ou *blues*. O ranking era um indicativo não somente de uma forte estratégia de marketing e uma escuta estendida, mas de alto consumo de uma canção latina em língua espanhola no *mainstream* estadunidense em um contexto anterior ao *boom* da *Latin Music*[642] (HERNANDEZ, 2010).

---

[640] *Billboard,* 10 de julho de 1993, p. 24.
[641] *Billboard,* 10 de julho de 1993, p. 24.
[642] A questão do *boom* da *Latin Music* e a expansão deste gênero nos anos 1990 será abordada nos próximos tópicos deste capítulo tendo em vista que, apesar do protagonismo da canção de Gloria Estefan neste cenário, os

Gráficos e Tabelas 7 - Desempenho do álbum *Mi Tierra* e *Abriendo Puertas* na *Billboard Latin 50 Albums*



Elaboração: Igor Lemos Moreira
Fonte: *Billboard.*

Apesar da expansão a outros nichos, *Mi Tierra* teve seus desempenhos mais marcantes naqueles ligados a *Latin Music.* A parada *Latin 50 Albums* foi inaugurada na *Billboard* com a proposta de ser publicada quinzenalmente pelo veículo[643]. Na semana de estreia da listagem, *Mi Tierra,* à venda desde o mês anterior, alcançou o primeiro lugar. Apesar da volatilidade de uma listagem com registros de vendagens, o álbum permaneceu por aproximadamente 65 semanas na primeira posição, mais de um ano ininterrupto como o disco de *Latin Music* mais vendido nos Estados Unidos. A despeito da breve queda, em poucas semanas *Mi Tierra* retornou a mesma colocação e passou a ter um declínio progressivo e lenta a partir de março de 1995, apenas quando o disco chegava a quase dois anos de lançamento.

Mesmo com a progressiva diminuição na vendagem, o álbum saiu da listagem oficialmente apenas em 18 de janeiro de 1997, quando a revista anunciou em nota que *Mi Tierra*, assim como *Amor Prohibido* da cantora Selena, não apareceria mais na listagem impressa, mas estaria disponível para assinantes do *Billboard Information Network*[644]. Apesar dos dados dessa nova listagem não terem sido localizados, é possível afirmar que na versão

discursos sobre o crescimento deste gênero latino no *mainstream* só vieram a se consolidar na segunda metade da década, sendo demonstrativo do processo a construção do *Grammy Latino.*
[643] *Billboard,* 10 de julho de 1993.
[644] *Billboard,* 17 de janeiro de 1997, p. 39.

impressa da revista o disco de Gloria Estefan permaneceu por aproximadamente 186 semanas[645]. Mesmo após o lançamento de *Abriendo Puertas* (1995)*,* segundo álbum em espanhol da cantora[646], *Mi Tierra* seguiu com altos índices de vendagem chegando a ultrapassá-lo no segundo semestre de 1996.

Ao perceber a longa permanência de *Mi Tierra* na *Latin 50* é possível realizar uma outra leitura, tendo em vista que, para alcançar tais posições, era preciso que o disco seguisse com vendagens superiores a diversos lançamentos do mesmo período. A década de 1990 foi marcada pela popularização de uma série de artistas latinos com altos índices de vendagens, transformados em ídolos. Nos quase quatro anos de *Mi Tierra* em posições de destaque na *Billboard,* artistas da *Latin Music* como Celia Cruz, Selena e Marc Anthony lançaram discos com bons índices de vendagem. Novos artistas como Shakira e Ricky Martin começaram a chamar a atenção dos públicos nos EUA, e músicos nascidos em Cuba passaram a despertar interesse global, como *Buena Vista Social Club.* Apesar do cenário de efervescência artística, considerado por Hernandez (2010) como uma das principais décadas das indústrias latinas, houve um processo de grande identificação e consumo de *Mi Tierra,* permitindo ao disco superar a concorrência e permanecer entre os principais.

Conforme o álbum crescia, uma série de publicações circulavam na mídia em paralelo a premiações. No final de agosto de 1993, por exemplo, a *Billboard* publicou uma coluna de John Lannert comentando a marca das 100 mil cópias de *Mi Tierra* vendidas nos Estados Unidos e as mais de 500 mil ao redor do mundo[647]. Lannert citava o desempenho no mercado estadunidense como devido não somente a uma base de fãs, mas a campanhas intensas de divulgação com performances em canais televisivos, como previsto pela equipe de marketing. Apesar dos índices chamativos de vendagem nos Estados Unidos, nesse contexto ocorria uma grande demanda pelo álbum no mercado global, com o lançamento em diversos países onde a cantora já possuía uma base musical consolidada.

Mapa X – Regiões de lançamento oficinal do disco *Mi Tierra*

[645] Apenas dois períodos, identificados no gráfico, não foram localizados nas edições da *Billboard* pelas versões digitais online não terem estes indicativos. Apesar disso, as duas brechas (de quinze dias cada) foram indicadas também no gráfico e nos permitem inferir que mesmo que tenha havido alguma alteração na posição, *Mi Tierra* seguiu em alguma posição aproximada entre a anterior e a posterior.

[646] Este disco será analisado nos tópicos seguintes deste capítulo. A menção e sistematização de parte destes dados neste momento visou demonstrar que mesmo o lançamento de um novo disco, inclusive com certos pontos em comum, não impactou diretamente na vendagem de *Mi Tierra.*

[647] *Billboard,* 28 de agosto de 1993, p. 52.



Elaboração: Igor Lemos Moreira

Lançado nos cinco continentes, *Mi Tierra* foi principalmente disponibilizado no mercado americano, com especial ênfase na América do Sul. Além das regiões indicadas no mapa, existiu uma versão "europeia" do disco. Principalmente através da *Epic Records*, *Sony Music* e *Americana Columbia* (selos principais que lançaram o álbum a depender de cada país), *Mi Tierra* foi disponibilizado tanto em regiões nos quais a cantora era consolidada (como México, Austrália, África do Sul e Japão), quanto em países com poucas recorrências de investimento por parte da gravadora, a exemplo do Chile, Uruguai e Costa Rica[648]. A espacialização permite compreender não somente o funcionamento das indústrias fonográficas, mas como estas entendem e dão sentido aos bens de consumo como discos. Como destaca Canclini (2018), ao operar em sistemas globais, as indústrias culturais procuram a segmentação do mercado articulada à sua espacialização a partir de estratégias de envolvem percepções locais, nacionais e mundiais. Desta forma, ocorreu um processo dicotômico de mobilização de elementos, características ou campos que estabeleciam nichos de mercado facilitadores da circulação por fronteiras. No caso do novo álbum, por exemplo, esse elemento central foi não apenas a base de fãs existente da cantora, mas o uso do espanhol como língua corrente ou oficial em países nos quais se lançariam *Mi Tierra.*

Apesar do lançamento global, foram poucos as regiões nas quais o álbum alcançou posições de destaque nas paradas mundiais mapeadas pela *Billboard*. No Reino Unido *Mi Tierra* permaneceu por aproximadamente oito semanas entre os discos mais vendidos de julho

[648] Um dado fundamental é que este foi um dos primeiros lançamentos de Gloria Estefan em quase todos os países concomitantemente, fato que auxiliava na divulgação e a expansão de uma promoção global, o que não ocorria na década anterior.

a setembro de 1993, sendo a 11ª posição a mais alta alcançada[649]. Em outros locais europeus, teve um desempenho um pouco maior, a exemplo da Holanda, onde permaneceu entre os mais vendidos por aproximadamente 28 semanas, chegando a ocupar o 9º lugar[650], levando a cantora receber o disco de platina no país. Apesar do sucesso nos países anteriores, certamente o lugar em que o disco teve melhor desempenho fora da América foi a Espanha, permanecendo por 37 semanas como um dos mais vendidos[651]. Além das regiões europeias, o álbum teve relativo destaque no mercado de alguns países da América do Sul. *Mi Tierra* foi, três vezes platinado no México com mais de 800 mil cópias vendidas[652], duas vezes disco de platina na Argentina[653] e vendeu mais de 30 mil cópias no Chile[654].

Na virada para 1994, o álbum seguia em um ritmo de vendagens, escutas e circulações constante, culminando na sua entrada em listagens e premiações de melhores álbuns latinos de 1993. Em dezembro do ano anterior, por exemplo, a *Billboard*, em suas listagens de balanço sobre os últimos doze meses nas indústrias fonográficas, considerou *Mi Tierra* como o terceiro melhor álbum *Tropical/Salsa Latin* de 1993[655]. Poucas semanas depois, o anúncio do *Grammy* declarou o álbum como um dos concorrentes ao prêmio de *Best Tropical Latin Album*[656], sendo essa a primeira vez que Gloria Estefan recebeu a indicação ao prêmio por um álbum. *Mi Tierra* venceu a categoria, tendo como concorrentes produções de Celia Cruz, Willie Colón, El Gran Combo de Puerto Rico, Juan Luis Guerra e Luis Enrique.

Gloria Estefan realizou uma performance naquela edição do *Grammy*[657], considerada por parte da mídia uma das melhores da cerimônia. Após a premiação, como esperado entre os vencedores do *Grammy,* as vendas de *Mi Tierra* subiram em mais de 130%, somando mercado doméstico e internacional[658]. Vencer foi não apenas a consolidação de um *status* para o disco, mas impactou na renovação dos índices de venda, garantido para *Mi Tierra* uma vida comercial maior. Como destaca Appadurai (2010; 2008), os mecanismos de atualização e renovação dos bens de consumo são fundamentais para sua sobrevivência enquanto "produto". No caso dos discos e artistas, esse aspecto está vinculado não a ações

---

649 *Billboard,* 11 de setembro de 1993, p. 56.
650 *Billboard,* 21 de agosto de 1993, p. 43.
651 *Billboard,* 17 de setembro de 1994, p. 54.
652 *Billboard,* 11 de outubro de 2003, p. 30.
653 *Capif - Representando A La Industria Argentina de La Musica*. Discos de Oro y Platino. Disponível em: encurtador.com.br/korsN. Acesso em: 24 nov. 2021.
654 *Billboard,* 10 de dezembro de 1994, p. 70.
655 *Billboard,* 25 de dezembro de 1993, p. YE-56.
656 *Billboard,* 15 de janeiro de 1994, p. 64.
657 *Billboard,* 19 de março de 1994, p. 16.
658 *Billboard,* 19 de março de 1994, p. 85.

promocionais ou performances específicas, mas à conquista de prêmios. Parte do sistema de musicalidade definidor da trajetória de um indivíduo, as premiações funcionam não apenas como "conquistas" ou reconhecimentos, mas como impulsionadores de visibilidades.

Processo semelhante ocorreu no *Latin Billboard Music Awards,* realizado pela primeira vez em 1994[659]. A premiação, criada pela revista de forma semelhante ao *Lo Nuestro*, foi lançada como parte da *Billboard Latin Music Conference*. A criação estava inscrita em movimentos das indústrias da cultura e da comunidade latinas nos EUA que levaram os anos 1990 a serem conhecidos como a "década latina", em razão do *boom* e do crescimento de artistas latinos no *mainstream* e do aumento de movimentos sociais ligados a essa comunidade no país (MANZOR, 2022). A indicação ao prêmio, segundo a *Billboard,* consolidava um período de grande profusão na produção de Gloria Estefan:

> Os últimos 12 meses da carreira de Gloria Estefan foram particularmente marcantes para a *superstar*. Em junho passado, Estefan lançou "*Mi Tierra*" (Epic), uma homenagem profundamente querida às suas raízes musicais cubanas que se revelou um enorme sucesso comercial nos EUA e na Espanha. Dois *hits* latinos número 1, Estefan atingiu o topo da parada *Club Play* da *Billboard* em dezembro com uma versão tribal da faixa "*Tradicíon*", de "*Mi Tierra*". Em março, Estefan conquistou seu primeiro *Grammy*, e agora ela conseguiu três elogios para superar todos os outros indicados no *Latin Music Awards da Billboard*. Como se não bastasse, Estefan atualmente está gravando um álbum de 60 pop evergreen[660].

Gloria Estefan foi indicada para as categorias de artista, álbum e *single* do ano no segmento *Tropical/Salsa,* tendo vencido em todas. Ao longo de 1994, o disco seguiu com altos índices de vendagem no mercado, aparecendo, de forma recorrente, em países como a Espanha. Apesar do relativo sucesso do primeiro *single*, o apelo midiático foi muito maior para o disco. Outros *singles* foram lançados e alcançaram posições de destaque nas paradas musicais, mas nenhum teve investimento como *Mi Tierra*. Com os desempenhos positivos das faixas, o álbum apareceu na parada musical de melhor álbum latino de 1994, com a diferença de alcançar o primeiro lugar[661]. Estar em uma parada musical anual com a mesma produção em anos separados é um fato pouco frequente nas indústrias fonográficas, com ritmo voltado à inovação e à "novidade" (SLOAN; HARDING, 2019), sendo o fato de o disco ter aparecido por anos consecutivos singular para a revista.

Esse processo possivelmente se deu não somente pelas estratégias de marketing, mas pelas relações entre os *singles* e a proposta do álbum. Das doze faixas, sete foram promovidas como músicas de trabalho, sendo as ações de promoção e divulgação variadas conforme as

---

[659] *Billboard,* 28 de maio de 1994, p. 1.
[660] *Billboard,* 21 de maio de 1994.
[661] *Billboard,* 24 de dezembro de 1994, p. YE-77.

intenções para sua veiculação. Algumas, a exemplo de *Mi Tierra, Con Los Años Que Me Quedan* e *Mi Buen Amor* receberam um investimento maior com a produção de videoclipes, performances ao vivo e ações de divulgação em massa. As demais faixas receberam outros tratamentos, como o envio para rádios ou o uso em projetos específicos entre 1993 e 1994.

Gráficos e Tabelas 8 - Singles do álbum Mi Tierra com entradas semanais nas paradas musicais e posições mais altas alcançadas

Single	*Lançamento*	*Hot Latin Tracks*		*Dance Club Songs*	
Mi Tierra	Junho de 1993	17 semanas	#01	11 semanas	#05
Con Los Años Que Me Quedan	Agosto de 1993	19 semanas	#01		
Tradición	Outubro de 1993			13 semanas	#01
¡Sí Señor!...	Outubro de 1993				
Montuno	Dezembro de 1993				
Mi Buen Amor	Janeiro de 1994	15 semanas	#01		
Ayer	Maio de 1994	13 semanas	#05		

Elaboração: Igor Lemos Moreira
Fontes: Edições da Billboard, o total em semanas são estimativas.

Apesar de ser um dos álbuns de Gloria Estefan com mais *singles*, as canções de *Mi Tierra* entraram em menos paradas musicais em comparação às produções anteriores. A entrada em ambas indicava do espanhol como provável limitante da circulação em espaços mais amplos, independente do gênero musical, tendo em vista que as três faixas eram bastante distintas entre si. Apesar da pouca diversidade de paradas, as canções com presença nas listagens conseguiram se manter por uma média de tempo considerável (geralmente mais de três meses) e em sua maioria alcançaram o primeiro lugar, algumas por aproximadamente cinco semanas como *Con Los Años Que Me Quedan*[662].

Conforme cada *single* era lançado, a *Billboard* emitia notas avaliativas e críticas, criando um pequeno "acontecimento" para o lançamento dentro da indústria. Tais textos eram breves comentários que instigavam a ouvir o fonograma. *Con Los Años Que Me Quedan,* o segundo *single*, e que contou uma versão em inglês[663] lançada no mesmo período, foi

[662] *Billboard,* 02 de dezembro de 1993, p. 39.
[663] Em inglês, a canção não foi considerada uma tradução, mas sim uma faixa "irmã" ou uma "versão", chamada *If We Were Lovers*.

considerado pela revista como um momento "leve" do álbum, com "melodia percussiva [que] ganha profundidade a partir da instrumentação acústica e de um delicado arranjo de cordas"[664]. Apesar das críticas ocuparem papel central na música inscrita nos grandes circuitos midiáticos (GARCIA, 2021), as notas avaliativas serviam como promoções e descrições voltadas ao marketing e não um balanço musicológico e/ou especializado sobre a produção. A veiculação das críticas visava mais à divulgação e ao estímulo do ouvinte, através de breves observações sobre melodias ou interpretação.

O perfil de comentários variava conforme o grau de interesse da revista e do crítico. Quando a crítica era assinada, ocorria maior detalhamento e avaliações, sendo o autor identificado geralmente um jornalista ou músico. Todavia, nem sempre os textos, supostamente voltados a analisar a canção lançada, abordavam o *single* em específico. Esse foi o caso de *Tradición*, quando lançada como faixa de trabalho[665]. A crítica assinada por Larry Flick, um dos principais jornalistas da *Billboard* no segmento *Dance,* destacava Gloria Estefan como desfrutando de um suposto sucesso em clubes e discotecas nos últimos tempos, e afirmava que isso se dava ao sucesso de canções remixadas, como *Mi Tierra.*

Apesar de nem todas as canções receberem atenção da mídia, alguns *singles* foram importantes para a comunidade latina nos Estados Unidos. A década de 1990 foi um momento de crescimento de iniciativas da comunidade que se identificava como latina dentro da arte produzida nos EUA, como esforço para se opor às narrativas de identificação hispânicas. Segundo Manzor (2022), um dos espaços mais importantes foi o *Ballet Hispanico,* sediado em Nova York. Reconhecido por ser um dos principais espaços de criação artística da comunidade migrante oriunda da América Latina (inclusive dos descendentes), o grupo executou a montagem de uma performance baseada na canção *¡Sí Señor...!*, em 1994, com coreografia de Alberto Alonso[666] e produção/figurino de Randy Barceló[667], ambos cubanos

[664] *Billboard,* 28 de agosto de 1993, p. 63.
[665] *Billboard,* 16 de outubro de 1993, p.61.
[666] Nascido em 1917 em Havana, Alberto Alonso foi um dançarino e coreografo que atuou fundou, junto com seu irmão Fernando Alonso e sua cunhada Alicia Alonso, o *Ballet Alicia Alonso* que posteriormente veio a se tornar o *Ballet Nacional de Cuba*, do qual foi diretor artístico e coreógrafo. Participante de diferentes grupos, companhias e sociedades de dança em Cuba, Alonso foi também integrante, por exemplo, do *Conjunto Experimental de Danza de la Habana* e após a Revolução passou a produzir uma série de espetáculos em Cuba a exemplo de: *Um retablo para Romeo y Julieta* (1969), *Espacio y movimento (1966)* e *El Solar* (1965). Entre seus principais trabalhos, destaca-se *Carmen* em 1967 que foi montado simultaneamente pelo Ballet Nacional de Cuba e pelo Ballet Bolshoi na União Soviética. Após uma série de discordâncias com o governo revolucionário, Alonso se exilou na Florida, em 1993, e começou a atuar em diferentes instituições como *a Santa Fe Community College*, o *Dance Theatre de Santa Fe* e o *Ballet Hispanico* de Nova York. Para saber mais sobre a trajetória de Alonso e suas relações com a dança e o governo cubano, recomenda-se a leitura de: SCHWALL, Elizabeth. *Dancing with the Revolution*: Power, Politics, and Privilege in Cuba. Chapel Hill: UNC Press, 2021.

exilados. A performance ocorreu no final de 1994, mas sua montagem começou meses antes. Inspirado na canção de Gloria Estefan, o roteiro era dividido em diversas seções e usava não apenas ¡*Sí Señor*!, mas *Hablemos El Mismo Idioma* e *Tradición*[668]. Além das canções, existiam solos de Bolero e Danzón, de forma a preencher as seções entre as músicas. Com diversos dançarinos no palco, cada parte envolvia um conjunto diferente de cenários e personagens, desde animais "exóticos" como zebras, a personagens cubanos estereotipados como "mulatas", "reis do carnaval" e "dançarinas de rumba". Os esboços das indumentárias de Randy Barceló se baseavam no senso comum que definiria estes personagens como "cubanos", recorrendo ao uso de signos religiosos, véus e fragmentos de peças carnavalescas como a alegoria para permitir a orientação do público espectador[669].

Em 28 de novembro de 1994, o *The New York Times* passou a anunciar o espetáculo na programação do *Ballet Hispanico* no teatro Joyce[670]. Em resenha publicada poucos dias depois da primeira performance, Anna Kisselgoff escreveu para o jornal que a performance foi baseada em tradições folclóricas e na dança contemporânea, marcando o retorno de Alberto Alonso aos palcos. Além das inspirações, os espectadores assistiram na abertura e no encerramento a simulações de desfiles de carnaval com dançarinos iniciantes do *Ballet Hispânico*, convidados a integrar a apresentação[671]. A apresentação, com ingressos vendidos a aproximadamente 28 dólares, foi considerada na semana seguinte por outra crítica do *The*

---

[667] Randy Barceló nasceu em Havana no ano de 1946, tendo sido uma das crianças integrantes da operação Pedro Pan (1960-1962). Dançarino, coreógrafo, fotógrafo e designer, Barceló ficou conhecido globalmente por seus trabalhos na Broadway, em especial desde sua participação como desenhista do figurino de Jesus Christ Superstar. Tendo sido o primeiro latino nos Estados Unidos ao Tony por design de figurino, Barceló em outros espetáculos como Lenny (1971) e Body Passion (1987). A atuação em ¡Si Senor! foi o último grande projeto de sua carreira, tendo vindo a falecer no mesmo ano em que o espetáculo foi finalmente apresentado. Para saber mais, sugere-se a leitura de SCHWALL, Elizabeth. *Dancing with the Revolution*: Power, Politics, and Privilege in Cuba. Chapel Hill: UNC Press, 2021.

[668] *Costume breakdown for the play, ¡Si Señor! ¡Es Mi Son! (Ballet Hispanico).* 1994. Cuban Heritage Collection – University of Miami Libraries.

[669] Através de onze designs de vestuário para o espetáculo assinados por Randy Barceló, presentes na *Cuban Heritage Collection* da *University of Miami,* é possível observamos as características indicadas nesta pesquisa. Esboços do figuro de animais, a exemplo de *Costume with animal head,* eram pensados como roupagens bastante coladas sobre o corpo e apresentavamm traços que articulavam características de seres como zebras e vacas articuladas a elementos como grandes penas sobre as cabeças ou cocares. É possível observar o uso do cocar também para representar os personagens chamados "tribais", como presente no esboço do figurino *Tribal Costume*, mas nestes casos essa indumentária era misturada ao uso de máscaras que remetiam a uma ideia de "exotismo", hibridizadas a saias/vestidos bufantes de forma a retomar traços do colonialismo hispânico, e geralmente deixavam mais partes do corpo expostas. No caso dos personagens considerados "civilizados", a exemplo de *Male character in native garb* e *Rumbera costume design,* registra-se o uso de ombreias e roupas cheias de babados, assim como de chapéus ou turbantes, como características. Além dos desenhos, que permitem uma leitura sobre os personagens imaginados e a narrativa da peça, que não será abordada nesta tese em razão do foco ser na figura de Gloria Estefan, o acervo consultado também conta com uma série de amostras de tecidos que permitem reconstruir características de cada vestuário a partir da identificação das peças.

[670] *The New York Times,* 28 de novembro de 1994, p. C13.

[671] *The New York Times,* 01 de dezembro de 1994, p. C15.

New York Times como uma mistura interessante de estilos de dança inspiradas nas canções de Gloria Estefan.

> A bela peça de Alonso, baseada em uma forma de dança popular nas décadas de 1920 e 30, pretende retratar a sociedade cubana, por exemplo, mas a peça também sugere algumas forças em jogo na tradição hispânica. É uma peça perfeita para esta companhia elegante e maravilhosamente treinada de jovens bailarinos radiantes, uma companhia que é completamente do seu tempo, mas não perdeu a humanidade que a distinguiu no início dos seus 26 anos de história[672].

Segundo Schwall (2021), a articulação entre ballet, dança contemporânea e performances folclóricas era um traço característico da produção de Alberto Alonso, que deixou Cuba no ano anterior, desde sua atuação no *Conjunto Experimental de Danza de la Habana,* sendo no caso dos ritmos folclóricos percebida uma forte influência africana e afrodiaspórica. Os comentários do *The New York Times* ressoavam essa interpretação, destacando a produção como uma criação inspirada nas canções para reelaborar uma narrativa sobre as identificações cubanas.

O uso das canções pelo *Ballet Hispânico* demonstrava o papel ocupado por *Mi Tierra* na produção de representações da cubanidade no exílio e seus usos políticos e sociais para reafirmar tais identificações. Como destaca Hall (2003), os sentidos políticos são traços fundamentais dos jogos de identificações, resultando em uma identidade política, social e cultural. A construção deste processos, no entanto, é baseada em um outro, pois a identidade se manifesta pela contraposição ou pela conexão. No caso de *Mi Tierra,* a construção da identidade cubana representada era não somente política, mas criava um outro como ponto de interlocução: a Revolução. Ao retomar os gêneros musicais, assim como as narrativas sobre Cuba, a composição se afirmava como um disco de música cubana em contraposição à arte revolucionária. A ideia de ser "cubano", e a narrativa sobre o pertencimento e memórias da ilha, envolveu uma série de recursos em uma cubanidade performática.

As sonoridades, assim como a narratividade envolvida, estabeleciam uma relação passado-presente através de seus usos, sendo entendidas como formas de arquivos que permitiam o contato e a rememoração de experiências não mais presentes (TAYLOR, 2020). Essa operacionalização resultou na constituição de um disco cujo repertório operava ustamente a instrumentalização desses signos como performance, como memória e como compartilhamento a partir da sonoridade do disco e suas faixas. Essa dimensão, como destaca Taylor (2013), se estendeu aos usos, demarcando *Mi Tierra* como uma produção cuja performance se estendeu para além da própria produção, incorporando a sua circulação e

[672] *The New York Times,* 07 de dezembro de 1994, p. 17.

mobilização política, inclusive como forma de instrumento de oposição ao regime revolucionário cubano.

3.3. Entre epidemias, drag queens, gravidez e uma base militar

No início de 1994, Gloria Estefan aumentou seu envolvimento em discussões sociais e políticas. Para além da questão cubana, possivelmente o segundo maior tema a ganhar recorrência foi a saúde. Além do envolvimento com debates e iniciativas voltadas a diferentes temas da saúde pública nos Estados Unidos, como o combate ao câncer, um dos principais focos de Gloria Estefan, com envolvimento em campanhas, shows e manifestações, foi a epidemia de HIV/AIDS. Assim, seu envolvimento ocorreu após o período de maior pico no índice de contágio e morte, ocorrido nos primeiros anos da década de 1980 (TIMERMAN; MAGALHÃES, 2015). Apesar do "atraso", observado em vários outros artistas, seu envolvimento se tornou expressivo e expandiu sua visibilidade na comunidade LGBT[673].

A intensificação da epidemia HIV/AIDS ocorreu ao longo dos anos 1980, sendo os primeiros casos de suspeita datados de 1981. Ao longo da década, discursos passaram a "designar a doença como 'AIDS', 'a sua vítima como aidético o soropositivo como um 'condenado a morte', o poder simbólico definia o que as pessoas eram enquanto singularidades e o que a doença significava para além de seus meandros biológicos" (GÓIS, 2014, p. 212). Com a expansão da epidemia, a comunidade LGBT assumiu a frente das pautas, apesar de (como narrativamente discursos procuraram construir) não serem as únicas vítimas do contágio, estabelecendo mecanismos de pressão como manifestações, publicações e passeatas. Para um grupo de historiadores(as)[674], inclusive, se *Stonewall* (1969) foi uma baliza para a construção do movimento LGBT e a representação *queer*, o combate à epidemia fomentou nova visibilidade, impulsionando novas figuras e possibilitando a pessoas consideradas "dissidentes" ganharem maior potencial político.

Mesmo com mobilizações sociais remontando a todo o período da epidemia, foi especialmente após a criação dos exames para diagnóstico e primeiros medicamentos experimentais que grupos de combate começaram a ganhar mais espaço, impulsionando

[673] Conforme

[674] Para uma discussão atualizada e de referência sobre o assunto, recomenda-se a leitura de: BRONSKI, Michael. *A Queer History of the United States*. Nova York: Beacon Press, 2012.; FRANCE, David. *How to Survive a Plague*: The Inside Story of How Citizens and Science Tamed AIDS. Nova York: Knopf, 2016.; GRMEK, Mirko D. *History of AIDS*: Emergence and Origin of a Modern Pandemic. Nova Jersey: Princeton University Press, 1993.; TIEMEYER, Phil. *Plane Queer*: Labor, Sexuality, and AIDS in the History of Male Flight Attendants. Berkeley: University of California Press, 2013.

shows, performances e intervenções políticas e culturais. Um dos grupos principais foi o *Act Up*, de Nova York, com uma das mais complexas e aperfeiçoadas estruturas de mobilização do período, marcando uma nova fase do tratamento de pessoas diagnosticadas (BRONSKI, 2011). Com o avanço da epidemia, artistas inscritos na *pop music* começaram a se envolver politicamente, em especial aqueles ligados a cultura *clubbing*. Diversos cantores não somente expressaram midiaticamente a respeito da situação, mas lançaram produções que centralizavam as representações LGBT e/ou a epidemia[675].

Madonna foi uma das principais cantoras no cenário, como indicou O'brien (2018), pois grande parte de sua construção na década de 1980 correu em uma relação constante com a cena *underground* de Nova York, composta por números expressivos da comunidade LGBT. Logo após a grande visibilidade de *Holiday* (1983) e *Like a Virgin* (1983), a artista expandiu seu repertório para assuntos além do sexo, narrativa considerada um tabu, com a inserção de personagens da cultura *queer*[676]. As primeiras iniciativas apareceram em 1986, quando a *Madonnamania* ganhou grandes proporções entre grupos juvenis, com a inserção de um casal gay e uma personagem que lembraria uma *drag king*[677] no videoclipe de *Open Your Heart.* Em seguida, com a expansão da mobilização diante da epidemia HIV/AIDS, a artista inseriu no seu encarte de *Like a Prayer* (1989) a frase *Aids is no Party* e, como forma de promover outras visões sobre a comunidade LGBT, lançou no ano seguinte o videoclipe de *Vogue,* tematizado pelo estilo de dança e competição dos bailes de Nova York.

O engajamento de vários artistas ainda nos anos 1980 indica que o envolvimento de Gloria Estefan no debate foi relativamente tardio. As participações no combate à epidemia localizadas remontam a 1992, com a participação no programa *In a New Light*, voltado à

---

[675] *Boy Blue* (1986), de Cindy Lauper, e *That's What Friends Are For* (1985), gravada por Dionne Warwick, Elton John, Gladys Knight e Stevie Wonder cujo lucro (mais de três milhões de dólares) foi doado para a *American Foundation for AIDS Research,* foram duas iniciativas nesse caminho.

[676] Neste trabalho a terminologia *queer* será utilizada a partir da referência a cultura e, especialmente, a partir dos usos políticos e sociais do conceito. Sem pretender realizar uma discussão exaustiva acerca das epistemologias e teóricas que justificam a noção, ou as críticas desenvolvidas ao longo dos últimos anos, optou-se por empregar o conceito tendo em vista que essa é a definição estabelecida no contexto e/ou pelos(as) acadêmicos(as) que analisaram processos semelhantes que baseiam algumas das reflexões estabelecidas. A respeito dessa escolha metodológica, dos ecos do contexto vivido neste debate, e o uso midiático e cultural do termo *queer* para definir um conjunto de práticas e representações sociais, recomenda-se a leitura de YAKSICH, Miachel J. Consuming Queer: The Commodification of Culture and its Effects on Social Acceptance. *Elements*, 2005.; HENNESSY, Rosemary. Queer Visibility in Commodity Culture. *Cultural Critique*, 1994.

[677] Termo diretamente utilizado a cultura *drag,* mas poucas vezes citado, se refere a artistas performáticos identificadas como mulhares que constroem performances e personificam estereótipos masculinos, geralmente replicando exageradamente padrões acerca das masculinidades. Entre alguns personagens mais comuns estão figuras como Elvis Presley e Michael Jackson. O movimento drag king se popularizou, particularmente, a partir da década de 1980. Sobre o tema, recomendamos a leitura de: Shapiro, Eve. Drag Kinging and the Transformation of Gender Identities. *Gender and Society*. 21 (2): 250–271, 2007.

conscientização e angariação de fundos, junto a Olivia Newton-John e Patti LuPone[678]. Logo após a participação no *Grammy* de 1994 – no qual certos veículos de grande circulação se preocuparam muito mais com o fato de Gloria Estefan e Natalie Cole terem usado o mesmo vestido do que com a performance no palco principal ou com o fato de ter ganho o *Best Tropical Latin Album* com *Mi Tierra*[679] –, a cantora começou a ter *Sex in the 90's,* integrante do álbum *Into the Light,* mobilizada como um exemplo das narrativas sobre a comunidade LGBT na *pop music*.

Apesar da vinculação, a canção tinha como narrativa a liberdade sexual, tema raramente abordado em suas composições, e os caminhos futuros entre a juventude que viveria essa nova fase das políticas sexuais, sem qualquer menção direta à cena LGBT. A relação tardia entre a canção e a comunidade LGBT ocorreu pelos sentidos atribuídos a partir do contexto, retomando a questão já aventada anteriormente sobre muitas vezes as faixas de Gloria Estefan ser tornarem "engajadas" sem necessariamente haver essa intenção. Como destaca Tatit (2014), nestes casos, ocorre uma incorporação de sentidos para além voz-interpretação, agregando a relação de significação entre composição, meio social e experiências individuais, que no caso de *Sex in the 90's* foi atravessada pela mídia.

Logo em seguida, foi a vez de Gloria Estefan participar da terceira edição do *In a New Light* da *ABC*, junto a artistas como Liza Minnelli e Whitney Houston, e participação de Bill Clinton. Na edição de 1994, divulgada na mídia como um momento de performances articulado a uma programação para sanar dúvidas sobre a epidemia, a cantora fez uma breve fala afirmando que, "como humanos", todos deveriam apoiar uns aos outros[680]. Através da apresentação, Gloria afirmou estar "ali para apoiar aqueles que sofrem de AIDS e suas famílias", começando a interpretar *Always Tomorrow* em voz e violão logo após o discurso[681]. Composta pela cantora e lançada no disco *Greatest Hits* (1992), a faixa falava sobre recomeçar a vida após uma tragédia de vida ou um desastre. A canção, que teve seus ganhos doados às vítimas do *Hurricane Andrew* em Miami, foi ressignificada, considerada como composição com potencial de se enquadrar entre as vítimas de HIV/Aids.

Nos meses seguintes, Gloria Estefan participou de diversos outros shows em apoio ao combate à epidemia e a circulação de sua imagem como uma das divas da comunidade LGBT

---

[678] *The New York Times,* 11 de julho de 1992, p. 44.
[679] *Billboard,* 19 de março de 1994.
[680] *The New York Times,* 08 de julho de 1994, p. D15.
[681] *In a New Light*. CBS Channel. 1994. (134 min.), son., color. Disponível em: https://vimeo.com/272953486. Acesso em: 18 mar. 2022.

se intensificou. Em fevereiro de 1995, a artista se tornava mais representada na cultura *Drag Queen*, tornando-se uma personagem recorrente a ser dublada em batalhas de *Drag's*. Ela foi também uma das divas personificadas no *Billboard Dance Music Summit* de 1995, em São Francisco, fato destacado pela revista pois a apresentação foi protagonizada por *drag queens* de Miami[682].

Figura 32 - Drag Queen representando Gloria Estefan no *Billboard Dance Music Summit*



Fonte: Billboard, 11 de fevereiro de 1995.

A inspiração de Gloria Estefan para *drag queens* não foi um fato isolado ao evento da *Billboard* e integrou um quadro maior das cantoras latinas[683]. Segundo Paredez (2009), nos anos 1990 ocorreu um crescimento do entrecruzamento da identidade *queer* e latina no país, com manifestação das culturas populares, na performance e no reconhecimento de sujeitos LGBT em cantoras latinas. Em especial no âmbito performático, pode-se falar da percepção de que a incorporação de elementos latinos a partir das experiências *queer* "opera como uma prática de identificação para navegar pelas paisagens materiais e afetivas da formação do sujeito latino emergente" (PAREDEZ, 2006, p. 126) entre as gerações mais novas. Para além de Gloria Estefan, figuras como Celia Cruz e Selena se tornaram grandes referências dessa

[682] *Billboard,* 11 de fevereiro de 1995, p. 27.

[683] Segundo Feldman e Hakim (2020), a personificação de figuras da cultura *pop* entre *Drag Queens* é um elemento central e constitutivo não apenas de uma cultura *Drag*, mas de uma estrutura de afetos, identificações e ações políticas nas quais corpos historicamente marginalizados, excluídos e estigmatizados encontram em figuras de oposição (divas, celebridades) mecanismos de pertencer, agir e desafiar o meio social. Desta forma, a cultura *pop* é uma peça-chave para entender a arte e movimento *Drag* não apenas por integrar universo, e se inspirar no mesmo, mas por justamente tensionar a partir da performance, da identificação e da relação a relação entre popular-midiático e o campo do político. Sobre esse tema, recomendamos a leitura de: Feldman, Zeena; Hakim, Jamie. From Paris is Burning to #dragrace: social media and the celebrification of drag culture. *Celebrity Studies*, 1–16, 2020.

representação das identidades latinas, reforçando o papel das cantoras para estes segmentos sociais e a identificação não somente com seus corpos, gestos e movimentos, mas com seus repertórios.

Ainda em 1995, se consolidando como uma das cantoras a atuarem no combate à epidemia HIV/AIDS, os problemas associados (como a estigmatização) e a apoiar a causa LGBT nos EUA, Gloria Estefan se apresentou no *The Beat Goes On,* organizado em Nova York pela *LIFEBeat*, grupo composto por membros das indústrias fonográficas focados no combate à disseminação do vírus[684]. A performance foi transmitida no canal televisivo *VH1* no mês seguinte à sua realização, sendo que naquela ocasião a justificativa da criação de um grupo específico na indústria musical era que este fora um dos setores a menos responder à epidemia[685]. A apresentação de Gloria Estefan foi destacada por veículos de mídia como uma das mais memoráveis da noite, em especial por ter reunido quatro canções, incluindo *It's Too Late,* de Carole King.

O registro da participação cantora nesses momentos não era tema de manchetes nem ocupava grandes centros narrativos, sendo geralmente mencionado como uma das atividades da programação. Seu maior engajamento se deu em paralelo ao crescimento da sua identificação como uma figura relacional, uma "diva", das comunidades LGBT's latinas nos Estados Unidos, que percebiam nela uma fonte de inspiração e uma outra persona a ser performada, sentida e através da qual era possível se comunicar – assim como artistas como Selena (PAREDEZ, 2009). Neste sentido, suas produções ganharam novos públicos e, como veremos, a partir de então começaram a circular mais entre eles, com destaque a faixas como *Everlasting Love* e *Turn the Beat Around,* que se tornaram hits nos clubes, bailes e discotecas.

Se por um lado a trajetória profissional de Gloria Estefan, em 1994, foi marcada pela promoção de *Mi Tierra,* com crescimento midiático destacável, e o aumento de envolvimento em questões sociais e políticas, por outro sua vida pessoal ganhou maior destaque na mídia e impactou os projetos artísticos desenvolvidos. A gravidez de sua primeira filha rapidamente passou a ser coberta pela imprensa, em especial nas colunas sociais, de entretenimento e sobre celebridades. A espera pelo segundo filho do casal Estefan impactou a produção do disco seguinte a *Mi Tierra,* levando à decisão por, em vez de um álbum autoral, um disco de covers, prática comum entre artistas *pop* do período[686]. Segundo o crítico Stephen Holden, tratou-de da retomada de canções da década de 1950, 1960, 1970 – para alguns especialistas, uma

[684] *The Miami Herald*, 16 de julho de 1996, p. 2A.
[685] *The Miami Herald,* 22 de agosto de 1995, p. 5E.
[686] *The New York Times,* 04 de junho de 1995. p. 26.

estratégia errada, chamada por eles de reciclagem, nos casos de regravações sem personalização[687].

Um dos casos de reciclagem, no caso de Gloria, foi *Hold Me, Thrill Me, Kiss Me,* como foi nomeado o álbum. A justificativa identificada por Larry Flick para a gravação do álbum, com canções *pop* e disco, foi que, com a nova produção, a cantora conseguiria, aos olhos da *Epic Records*, manter um perfil ativo no mercado fonográfico em um contexto no qual não poderia se apresentar ou participar de atividades promocionais. Aos olhos da gravadora, um disco *cover* tinha fácil promoção, pois as canções não precisam ser "vendidas". Segundo Gloria Estefan, "As pessoas já têm suas próprias relações com elas. Com exceção de fazer alguns vídeos e imprensa, vou ficar em casa e curtir ser mãe. As turnês e essa loucura toda podem esperar até o próximo álbum."[688]. Apesar das críticas, a artista parecia acreditar no potencial do disco, pois as faixas se pareciam com suas composições. O projeto foi definido como uma iniciativa paralela a *Mi Tierra*, não uma retomada definitiva às composições *pop* em inglês.

Apesar de existirem justificativas mercadológicas, a produção de *Hold Me, Thrill Me, Kiss Me* possibilitou à cantora se ausentar das agendas midiáticas em razão da gravidez, algo que marca um entendimento do corpo feminino em gestação como um empecilho para o trabalho artístico. Mas, se para a indústria a gravidez foi uma "questão a ser resolvida"[689], para a mídia (em especial de Miami) foi um processo a ser acompanhado e espetacularizado. Uma série de reportagens sobre a família Estefan e a futura nova integrante começara[690], mas foi na ocasião de nascimento que a maior parte das matérias ganharam força.

Gloria Estefan desacelerou, mas não parou de se envolver em questões políticas ligadas à comunidade exilada e/ou de realizar alguns shows. Um exemplo foi a atuação em uma roda de preces em Miami pelos cubanos que deixavam Cuba no início da crise dos balseiros[691]. O parto de Emily Estefan, em 5 de dezembro de 1994, ocorreu sob olhares e vigilância da mídia, que disputou as informações e o direito de publicar a primeira foto da

---

[687] *The New York Times,* 04 de junho de 1995. p. 26
[688] *Billboard,* 10 de setembro de 1994, p. 13.
[689] É importante destacar, para além dessa questão, a possibilidade de um desejo de Gloria Estefan em viver a segunda gravidez, diminuindo o ritmo intenso de trabalho, tanto do ponto de vista familiar, como de resguardo pela saúde. Apesar de essa ser uma narrativa que perpassa sua fala no contexto, é recorrente uma associação direta as demandas das indústrias fonográficas, o que complexifica seu discurso e causa suspeitar na interpretação.
[690] *El Nuevo Herald,* 21 de setembro de 1994.
[691] *The Miami Herald,* 14 de setembro de 1994.

criança. Jornais de Miami[692] publicaram manchetes em suas capas no dia seguinte ao nascimento, desenvolvendo breves textos sobre aquele momento e seus significados para a artista. No nordeste do país, o *The New York Times* publicou a notícia na seção de crônicas com o título "*For the Stefans, a girl*", indicando a nova filha como um projeto antigo do casal, desejado desde 1990, e destacou o acompanhamento da *Epic Records* naquele momento, com informações reproduzidas pelo secretário de imprensa do selo acerca da saúde mental da criança e da cantora[693].

Ao passo que a cobertura do nascimento da filha do casal Estefan foi intensiva, ela expressou um traço crucial do funcionamento das indústrias da cultura. Ao contrário de uma visão defendida por determinadas correntes de análise (ADORNO, 2010), o funcionamento do campo ao longo do século do século XX e XXI não apenas se expandiu com a incorporação de outros setores e diferentes mídias, mas tendeu a envolver o mundo artístico para além apenas das produções e carreiras, articulando a vida privada dos artistas ao seu sistema. Como destacam Maciel (2011) e Morin (1989), a espetacularização de uma artista, a sua conversão em uma diva, articulou a vida pública e privada, em uma construção de performance para além apenas do produzido, atualizando o status atribuído de uma figura relacional pelo conjunto de suas ações e envolvimento.

Foi a partir desse cenário que o desejo por cobrir com mais intensidade a vida particular, os laços familiares, os casamentos e outros fatos não necessariamente ligados às produções artísticas, culminaram na construção, por exemplo, da cultura de tabloides e *paparazzi* (SCHWARTZ, 2014). Esse processo mais amplo é observado, no caso de Gloria, nnão apenas pela forma como a mídia se interessou e cobriu o nascimento de Emily Estefan, inclusive convertendo em manchete de capa, mas pelo envolvimento da gravadora em ser, em alguns momentos, o porta-voz da cantora e por trabalhar sua imagem a partir de então como uma artista, recentemente, mãe novamente. Outro exemplo da espetacularização foi a disputa midiática para saber quem publicaria a primeira fotografia da recém-nascida. O primeiro veículo a reproduzir uma imagem da criança, acompanhada por Gloria Estefan, supostamente foi o *Channel 7*, que além de inserir a imagem em algum de seus programas do período, a cedeu para jornais nos dias seguintes, a exemplo do *The Miami Herald*[694].

Pelas características da fotografia, tirada próxima do rosto de mãe e filha e com uma posição corporal indicando um posicionamento para o registro, é possível inferir que se

[692] *The Miami Herald,* 06 de dezembro de 1994; *El Nuevo Herald,* 06 de dezembro de 1994.
[693] *The New York Times,* 06 de dezembro de 1994.
[694] *The Miami Herald,* 12 de dezembro de 1994.

tratava de uma fotografia tirada com autorização da cantora. Tratava-se de uma imagem convertida em comunicação sobre o evento, entendendo aquele momento íntimo como algo a ser divulgado e demonstrando um entendimento da artista sobre sua vida privada como algo público. Esse entendimento se repetiu meses depois, quando a cantora participou do programa da Oprah, cujo temafoi sua família e a adaptação pós-nascimento da filha[695].

Mesmo com os argumentos que o álbum *cover* exigiria menos envolvimento em seu período de resguardo, o lançamento de *singles* de *Hold Me, Thrill Me, Kiss Me* obrigou a cantora a se envolver em alguma medida com a carreira. Com regravações de artistas como Robert Knight (*Everlasting Love*), Caroline King (*It's Too Late*), Vicki Sue Robinson (*Turn the Beat Around*), e Karen Chandler (*Hold Me, Thrill Me, Kiss Me*), o álbum foi lançado em outubro, contando com cinco *singles* e a gravação de videoclipes que se tornaram conhecidos em discotecas. Alternando canções *pop, disco* e baladas, o álbum contou com versões específicas, como uma "internacional" contendo a regravação de *Don't Let the Sun go Down on Me,* de Elton John.

Apesar do lançamento em outubro, a *Billboard,* que cobriu atentamente a produção, iniciou a divulgação e avaliação do disco no mês anterior. Em setembro, produziu uma análise do primeiro *single*, *Turn the Beat Around,* informando que a canção era parte da trilha sonora do filme *The Specialist,* considerada a faixa oficial do filme[696]. Segundo o colunista Larry Flick, o acordo foi um

> esforço combinados de Emilio Estefan, que produziu o corte do álbum, e David Morales, que reconstruiu a *jam* para clubes. Estefan capturou a diversão babada do original dos anos 70, enquanto Morales habilmente consegue a tarefa quase impossível de dar à canção uma nova *vibe house* que se afasta da sombra da virada atemporal de Robinson. Naturalmente, a cereja do bolo é o mel de Gloria - vocal encharcado, que está facilmente entre suas performances mais divertidas e envolventes até hoje[697].

Na semana seguinte, Flick seguiu a análise, comentando que aquele era o retorno de Gloria Estefan ao universo *pop* anglófilo. A dimensão *pop* da faixa se fez bastante presente no videoclipe, apresentando a cantora no alto de um prédio acompanhada por banda e jogos de luz[698]. Uma das características mais interessante do videoclipe, com circulação em canais como *VH1* e *The Box*[699]*,* ao analisar os jogos de câmera como integradores da composição

---

[695] *The Miami Herald,* 20 de março de 1995.
[696] *R&R,* 04 de novembro de 1994, p. 16.
[697] *Billboard,* 17 de setembro de 1994, p. 33.
[698] *Turn The Beat Around*. Intérpretes: Gloria Estefan. [S.I.]: Epic Records, 1994. (4 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=inHwBUo9Pzk. Acesso em: 18 mar. 2022.
[699] *Billboard,* 01 de outubro de 1994, p.44.

narrativa do audiovisual (HAGEMEYER, 2014), era Gloria Estefan pouquíssimas vezes mostrada de frente e corpo inteiro. Essa escolha, provavelmente, visou esconder a gravidez da artista – tendo em vista que o videoclipe foi gravado provavelmente durante a gestação – pois, além do enquadramento, a indumentária da artista, um vestido preto longo e folgado, auxiliava a esconder qualquer traço gestacional. A estratégia reforçava o controle de um corpo midiático feminino a ser apresentado publicamente pela cantora, e os mecanismo das indústrias culturais de lidar com tais situações.

Um dos primeiros veículos a publicar uma larga análise do álbum foi o *The Miami Herald.* Com o título "*Estefan bows to period pop with Hold Me*", a resenha assinada pelo crítico de música *pop* Fernando Gonzalez considerou que, apesar do esforço da cantora na seleção das faixas, o disco ainda assim não atingia todo o potencial esperado, pois "o problema com tudo isso é que Estefan não toca as músicas para o campo nem acrescenta muito que soe distintamente pessoal"[700]. A resenha de Gonzalez se assemelhou diretamente aos aspectos atentados por Larry Flick para *The New York Times* e *Billboard.* Para muitos veículos no período, a ideia de um álbum de regravações, em especial após um disco de sucesso como *Mi Tierra,* não atingiu o esperado, em especial pois não havia a identificação de um traço autoral.

Nestes casos, a mídia especializada dava atenção quase que para uma violação das características do intérprete, atentadas por Luiz Tatit (2014), em especial na construção de uma ilusão enunciativa. A construção de uma interpretação própria, pela imposição da voz e entonação, é um dos maiores traços a conferir uma identidade-narrativa para a canção, ditando não somente o sentido das palavras, mas a própria narrativa a ser contada (TATIT, 2014). Ao afirmar que nas faixas Gloria Estefan se esforçava ao máximo para conservar as características e tons usados pelos artistas "originais" das canções, os críticos destacaram a falta de expressão autoral e criatividade. As gravações se aproximariam mais de uma regravação literal do que de um trabalho de recriação. Essa quebra de expectativas, com um álbum relativamente esperado e concorrente de *Mi Tierra,* levou a ruptura entre a expectativa e a realidade, entre o projetado a partir de uma trajetória (inclusive usada para criticar o disco) e a experiência, resultando na quebra dos horizontes de expectativa e na abertura para a um futuro incerto em termos de vendagem e da própria carreira da cantora (KOSELLECK, 2006).

Diferentemente dos jornais, a mídia especializada em música, acompanhando a entrada do primeiro *single* nas paradas de rádio (*Hot 100 Play* e *Top 40 Airplay*) e específicas

[700] *The Miami Herald,* 19 de outubro de 1994. p. 2E.

(*Adult Contemporary* e *Club Play*), na ocasião do lançamento[701], produziu poucas avaliações, sendo elas bastante neutras. A *Billboard* produziu uma resenha curta, editada por Paul Verna, Peter Cronin e Marilyn A. Gillen, na qual era afirmado que o álbum se destacava no segmento de entretenimento pela seleção das músicas e a voz da cantora[702]. A resenha de *Hold Me, Thrill Me, Kiss Me* contrastava com outras publicadas na mesma seção, como a do álbum *Cross Road* (Bon Jovi) e *Loose* (Victoria Williams) desatacadas na seção *Spotlight* ou com detalhes mais pormenorizados das características sonoras e desempenhos vocais.

Outros veículos não emitiram notas sobre o lançamento, como a *R&R*, que apesar de registrar a circulação dos *singles* nas rádios estadunidenses, não elaborou resenhas detalhadas sobre *Hold Me, Thrill Me, Kiss Me.* A ausência de uma atenção mais pormenorizada, e uma discussão do álbum, como aconteceu com *Mi Tierra* e outros predecessores, indicava um certo desinteresse por parte da mídia e parte do público com a nova produção. O desinteresse pode ter sido causado, parcialmente, pela promoção não ter sido tão possível, como em casos anteriores, dada a gravidez da cantora, ou em razão da característica das canções não terem muitas diferenças quando comparadas às versões originais.

Esse aspecto é citado por Simon Reynolds (2011) como uma das principais crises do *pop* instalada a partir dos anos 1990, com repercussões até os dias atuais: a reprodução que se dá apenas pelo peso simbólico e lastro temporal de práticas, sem a atualização ou articulação com o novo tempo vivido. Neste sentido, é importante retomar a hipótese de que canções, para além de processos (GONZÁLEZ, 2016), dependem diretamente da sua articulação com o presente significador dessa expressão artística, com os ouvidos e subjetividades do tempo executado/vivido. Mesmo para uma canção considerada como um suposto "clássico", a mera reprodução, por outro artista, apresenta problemas de aderência e receptividade, como pontuado por Reynolds para destacar a ideia de uma escuta "fora do lugar" ou "anacrônica" – não pela composição datar de um período anterior, mas pelo entendimento (errôneo, segundo ele) de que seu significado ou interpretação seria atemporal.

A falta de interesse/cobertura midiática em torno do álbum, em sua integralidade, não significa que os *singles* foram ignorados. As cinco faixas – *Turn the Beat Around* (setembro de 1994), *Hold Me, Thrill Me, Kiss Me* (novembro de 1994), *Everlasting Love* (janeiro de 1995), *It's Too Late* (maio de 1995) e *Cherzchez La Femme* (junho de 1995) – receberam relativa atenção das rádios e paradas musicais, com números interessantes, mesmo que não

[701] *Billboard,* 01 de outubro de 1994, p.44.
[702] *Billboard,* 05 de novembro de 1994, p.94.

tão marcantes quanto *Mi Tierra* ou outros lançamentos, inclusive faixas de *Into The Light.* Apesar disso, o álbum teve quarenta e quatro entradas no *Hot 200* da *Billboard,* e conseguiu alcançar a 9ª posição[703], indicando vendagem considerável, sendo que nos Estados Unidos esse número passou dos dois milhões de cópias vendidas[704]. Além disso, *Everlasting Love,* recebeu um relativo destaque na mídia:

> A pepita pop de Carlton recebe um tratamento *hi-NRG* festivo que claramente inspirou Estefan a entregar uma de suas performances mais descontraídas e divertidas até hoje. Uma infinidade de remixes certamente ajudará a atrair todos os formatos possíveis para a festa, embora as versões *Disco* grandiosamente orquestradas de *Love to Infinity* dominem em originalidade e qualidade gerais. Para não perder.[705]

A canção ganhou certa notoriedade midiática não necessariamente pela interpretação ou produção sonora, como destacou a *Billboard,* mas possivelmente por seu videoclipe, lançado em 1995. Nele, cenas de Gloria em produções anteriores eram misturadas a performances de *Drag Queens* em figurinos icônicos da cantora, enquanto dublavam a música. O audiovisual, vencedor do prêmio de melhor videoclipe no *Billboard Music Video Awards* de 1995[706], foi produzido por Tony Minneli, Paul Lynde e Gloria Estefan, e dirigido por Rocky Shank, ainda durante a gravidez da cantora, o que justificava a escolha pela reciclagem de peças audiovisuais. No elenco, a produção contou com a participação de *Drag Queens* conhecidas na cena estadunidense, em especial no circuito da Florida e em Hollywood, a exemplo de Julian Viva, The Fabulous Wonder Twins e Venus D-Lite.

A escolha do elenco foi destacada pelo *El Miami Herald* em janeiro de 1995, mencionando a presença das cinco intérpretes, vestidas com roupas em alusões a canções de *Mi Tierra, 1-2-3* e outras canções*,* como uma decisão acertada para preencher o vazio de Gloria Estefan. A cantora, no contexto, chegou a confessar que "Alguns desses homens até me convenceram de que era realmente eu que estava dançando"[707]. Ao convidar as *Drag Queens* para serem as protagonistas da produção, a cantora se aproximava novamente da comunidade LGBT, assumindo um posicionamento político que apresentava resistência em alguns setores sociais e das indústrias fonográficas (O'BRIEN, 2018), e percebendo esse

---

[703] BILLBOARD. *Gloria Estefan Chart History.* Disponível em: https://www.billboard.com/artist/gloria-estefan/chart-history/tlp/. Acesso em: 18 mar. 2022.
[704] RECORDING INDUSTRY ASSOCIATION OF AMERICA. *Gloria Estefan Gold and Platinum*. Disponível em: https://www.riaa.com/gold-platinum/?tab_active=default-award&se=Gloria+Estefan#search_section. Acesso em: 18 mar. 2022.
[705] *Billboard,* 14 de janeiro de 1995, p. 45.
[706] *Billboard*, 04 de novembro de 1995. p. 20.
[707] *El Miami Herald,* 15 de janeiro de 1994, p. 3E.

público como parte de sua base de fãs e ouvintes comercial importantes, além da evidente intenção de divertimento ao qual essa figuras estivão historicamente associadas.

Apesar dos comentários de alguns veículos serem favoráveis, a participação de *Drag Queens* levou a Gloria Estefan a ser acusada por Cyndi Lauper de copiar o videoclipe de *Hey Now* (*Girls Just Want to Have Fun),* lançado poucos meses antes*,* com circulação apenas na Europa, e que recebeu uma série de boicotes por parte da gravadora nos EUA por "ter muitas *Drag Queens*"[708]. Para além da acusação, durante a promoção de *Hold Me, Thrill Me, Kiss Me,* começaram a emergir casos de tensão de Gloria Estefan com a comunidade exilada, demonstrando que o pós-gravidez não seria tão tranquilo quando se previra. Em agosto de 1994, por exemplo, o casal Estefan precisou vir a público, através da seção de cartas aos leitores do *The Miami Herald,* responder a críticas que começavam a surgir em Miami dada a expansão de seus negócios e empresas pela cidade[709].

Na carta, intitulada "*Estefans: We are not a 'king and queen'*", Emilio e Gloria defenderam que a posição de figuras públicas não poderia ser confundida com os direitos "privados" e "empresariais". Para o casal, a expansão de seus negócios pela cidade era um desdobramento de suas atividades profissionais, e não uma forma de "abuso de poder", como aparentemente vinham sido acusados. No texto, a cantora afirmou que

> Emilio e eu nunca respondemos pessoalmente às muitas coisas que foram escritas sobre nós ao longo dos anos. Aceitamos o fato de que, sendo figuras públicas, devemos conviver com as opiniões das pessoas sobre nós e muitas vezes ficamos em silêncio quando relatos grosseiramente imprecisos de nossa live foram retratados. No entanto, este é um caso em que sentimos que devemos compartilhar nossos pensamentos. Embora o artigo fosse factualmente preciso sobre o que estamos procurando fazer, nos entristeceu muito nos ver retratados como o "Rei e Rainha do Pop" indo contra os "camponeses de Dade".
> Emílio e eu tivemos a sorte de ter tido sucesso, mas nunca nos colocamos acima da lei ou de qualquer outro ser humano, tratando a todos com o máximo respeito e dignidade. Também nunca recebemos nenhum favor especial da cidade do município e sempre conduzimos nossos negócios com profissionalismo e bem dentro da lei[710].

O casal construiu uma projeção de si, a partir da elaboração da autorrepresentação como personalidades detentoras de uma posição na cidade, buscando a legitimidade na trajetória (RICOEUR, 2014). Fosse no uso do plural ou na ideia de se autoafirmar constantemente como pessoas cooperativas e "corretas" ao usarem o seu passado como algum valor de prova ou capital simbólico, a carta tinha mais uma intenção de reafirmação do que necessariamente de resposta direcionada às críticas recebidas. Apesar da tentativa de afastar-

[708] LAUPER, Cindy.; DUNN, Jancee. *Cyndi Lauper*: minha história. Caxias do Sul: Belas Letras, 2019. p. 215.
[709] *The Miami Herald,* 05 de agosto de 1994, p. 20A.
[710] *The Miami Herald,* 05 de agosto de 1994, p. 20A.

se da imagem de “rei e rainha”, veículos de imprensa seguiam atribuindo posição ao casal, como em fotografias com legenda “realeza de Miami” nas páginas da imprensa[711].

Através de elementos de referenciação, o casal buscava retomar elementos narrativos possibilitadores de responder ao desafio “moral” (RICOEUR, 2014), destacando que as críticas recentes colocavam em questão sua constituição pessoal e profissional. Neste caso, existia uma semelhança entre o ato de narrar e o de se apresentar, em um esforço de construir uma narrativa baseada nos jogos de lembrança e esquecimento, como lembra Artières (1998, p. 22), a partir da operação na qual, “fazemos um acordo com a realidade, manipulamos a existência: omitimos, rasuramos, riscamos, sublinhamos, damos destaque a certas passagens”. As respostas as críticas, que passariam a ser mais frequentes, mostravam o crescimento de uma contestação de sua influência na cidade, possivelmente pelo avançar de uma nova geração, e indicavam uma insatisfação crescendo por alguns setores da cidade, enquanto outros seguiam se associando à produção da cantora para aumentar sua visibilidade. Um exemplo eram as propagandas da loja *The Sounds Of Miami,* no *Miami International Mall*, que em seus anúncios indicava diversos discos da cantora disponíveis para venda, sendo ela a artista com o maior número de fonogramas disponíveis anunciados nos jornais[712].

Nos meses seguintes, Gloria Estefan intensificou progressivamente a sua agenda de trabalhos. Observando, primeiramente, sua inserção social na cidade, em abril de 1995, por exemplo, passou a ser integrante do *Board of Trustees* da *University of Miami,* marcando seu retorno à instituição[713] após receber o título de Doutora Honoris Causa. No anúncio de ingresso ao conselho, parte do corpo estudantil, através dos jornais, demonstrou estranhamento com a entrada para esse setor da universidade, afirmando que apesar de seu status mundial e o grande poder aquisitivo existiam desconfianças sobre se ela saberia como funcionaria a instituição, mesmo sem haver uma função administrativa implicada no cargo[714].

Outros casos de questões locais estiveram ligados à sua rede de sociabilidade em aparições públicas ao lado de outras celebridades. Quase uma década após as tensões em torno de *Conga* e *La Isla Bonita,* por exemplo, Gloria Estefan pareceu próxima de Madonna, frequentando suas festas e comemorações de aniversário. Inclusive, na ocasião de celebração dos 37 anos de Madonna, uma festa realizada no *Hotel Delano* em Miami contou com a presença do casal Estefan. A festividade teve destaque da mídia, que na cobertura do evento

[711] *El Nuevo Herald,* 25 de janeiro de 1995.
[712] *Veritas,* summer 1995.
[713] *The Miami Hurricane,* 21 de abril de 1995, p. 2.
[714] *The Miami Hurricane,* 21 de abril de 1995, p. 6.

publicou uma fotografia de Gloria e Emilio Estefan na cerimônia junto registros de artista no local, como Albita Rodrígues e Andy Garcia[715]. As notícias do aniversário na mídia em língua espanhola de Miami, inclusive, identificaram também o filho do casal, Nayb Estefan.

Possivelmente o encontro das cantoras, e dos demais integrantes da família Estefan, ocorreu pela relação de Gloria com Carlos León, namorado de Madonna no período e que poucos meses depois se tornaria reconhecido em Hollywood e nas indústrias da cultura como um dos atores latinos catapultados na década de 1990. Apesar de parecer pouco expressivo na trajetória da cantora, esse tipo de encontro demonstra a importância das redes de sociabilidade dentro das indústrias fonográficas. Independente da relação entre as cantoras, tais encontros eram de interesse midiático e se tornavam pautas jornalísticas na medida em que a vida das celebridades, ao longo da década de 1990, ganhava mais destaque na mídia e na lógica de consumo/entretenimento (KELLNER, 2011).

***

Enquanto cumpria uma agenda social e se envolvia em pautas estadunidenses, as demandas ligadas ao exílio cubano e, mais especificamente, a crise dos balseiros levaram Gloria Estefan a se envolver mais politicamente. Em 1995, o número de cubanos procurando deixar o país em busca do exílio nos Estados Unidos aumentou exponencialmente. O período Especial em Tempos de Paz, com o aumento dos problemas econômicos, a falta de alimentos e bens de consumo, e o enrijecimento da Revolução em setores sociais levou diversos moradores da ilha a deixarem o país. Ocorria, nesse movimento, um protagonismo da migração familiar e/ou liderada por mulheres (BOBES, 2001). As iniciativas femininas estiveram associadas, em especial, ao crescimento na taxa de desemprego, que em um contexto de crise começaram a sofrer muito mais demissões. Quando estas não ocorriam, se viam rebaixadas a "empregos menos qualificados nas áreas de turismo e empreendimentos conjuntos com a expectativa de ganhar uma compensação em dólares" (BOBES, 2001, p. 90).

No início da crise dos balseiros, dois caminhos envolvendo os desejosos pelo exílio se apresentavam (GARCIA, 1999). Uma via possível era o trajeto marítimo, sem apoio governamental ou reconhecimento processual, em que se construíam botes, barcos e embarcações em que grupos se lançavam ao mar na tentativa de chegar à zona da marinha estadunidense e para que pudessem se enquadrar no *Cuban Adjustment Act.* Outro caminho,

[715] *El Nuevo Herald*, 29 de agosto de 1995.

mais demorado, porém com menores riscos à vida, era a solicitação de autorização ao governo estadunidense através da base de Guantánamo. Em meio a esse processo, havia as pessoas que ao tentarem cruzar o mar eram localizadas pelos militares estadunidenses na baia e levados de volta a Guantánamo ou ao Panamá para aguardarem que seus casos fossem averiguados.

Um relatório interno da administração Bill Clinton identificava que entre 1994 e 1995 uma média de trinta mil cubanos permaneciam nessas duas regiões sob cuidados dos Estados Unidos, sendo que, apesar da demora para processar e decidir sobre cada situação, estes migrantes não deveriam ser encorajados a retornarem a Cuba[716]. Em meio a outros relatórios e o aumento de participação da comunidade exilada nas discussões, para além da já citada vigília coletiva organizada por Gloria Estefan, relatórios começavam a identificar o papel da cantora nos EUA e em transmissões no Panamá enquanto uma das principais porta-vozes da comunidade exilada, sendo citada geralmente acompanhada de expressões como "a cantora segue na defesa" ou "a artista têm se manifestado recorrentemente"[717].

Se por um lado o mar se tornou um dos epicentros do exílio cubano no período, as bases militares estadunidenses no Caribe foram locais fundamentais para a reunião e processamento da entrada de diversos cubanos. Essa situação começou a se revelar um problema interno do poder executivo estadunidense, em especial para o gabinete presidencial, que começou a criar comitês internos para tratar da "situação cubana". Um dos comitês visava à discussão sobre o suposto abuso contra os direitos humanos em Cuba com foco na comunidade internacional. O grupo, a ser composto por três membros, deveria ser indicado pelo presidente com o objetivo de "chamar a atenção para os abusos dos direitos humanos em Cuba, especialmente nos países de onde se origina grande parte do comércio turístico de Cuba"[718]. Prevendo que os três convidados se "balanceariam" nas discussões e teriam apelo internacional, a comunicação interna do governo em dado momento propôs o convite para a embaixadora Jeanne Kikpatrick e Gloria Estefan (identificada apenas como cantora), sinalizando o terceiro convidado, ainda não definido, como alguém necessariamente afro-americano e proeminente.

---

[716] National Archives. Records of the Office of the Public Liaison (Clinton Administration), 1993 – 2001. Series: Suzanna Valdez's Files, ca. 1993 - ca. 1997. File Unit: Cuba – Public (Press Statements Q&A). National Archives Identifier: 134757682.

[717] National Archives. Records of the Office of the Public Liaison (Clinton Administration), 1993 – 2001. Series: Suzanna Valdez's Files, ca. 1993 - ca. 1997.

[718] National Archives. Records of the Office of the Public Liaison (Clinton Administration), 1993 – 2001. Series: Suzanna Valdez's Files, ca. 1993 - ca. 1997. File Unit: Cuba 1994 [Folder 2] [1]. National Archives Identifier: 134757616.

O ato de cogitar Gloria Estefan para ocupar uma das vagas na comissão partiu de um entendimento que ela seria uma peça-chave para tratar daquele assunto, em especial em proporções internacionais. A discussão em torno da participação no comitê entendia sua representação como envolvendo não apenas uma experiência individual, mas enquanto incorporadora elementos de coletividade que a autorizavam a falar por uma comunidade. Neste sentido, a coletividade da representação (CHARTIER, 1991) de Gloria Estefan como expoente da comunidade exilada para os EUA residia não apenas no entendimento sobre sua identidade, mas no "ato" / "ação" a ser desempenhado. A representação coletiva era parte de uma prática e expectativa de vir a ser, mais do que necessariamente um status já alcançado e imanente. Parte dessa "ação" se dava pelo reconhecimento da comunidade exilada de Gloria Estefan no contexto da Crise dos Balseiros, a exemplo dos projetos da Rádio Martí aos quais vinha sendo convidada a se envolver[719].

Para além das iniciativas governamentais, Gloria Estefan passou a ser cogitada em outras ações da administração Clinton (demonstrando um trânsito entre administrações republicanas e democratas), como em evento organizado em início de 1995 no gramado da Casa Branca dedicado à questão latina[720]. Todavia, do ponto de vista global, um dos principais movimentos da artista em se envolver nos debates foi o show realizado na baía de Guantánamo foi. A performance, em setembro de 1995, integrou um conjunto de apresentações de artistas exilados que, a convite dos EUA, viajaram à base militar para se apresentar, acompanhados por veículos de mídia que monumentalizaram as visitas. Antes de Gloria, Celia Cruz foi convidada, no início da década de 1990, a se apresentar na região, com registros pela mídia em forma ritualística da cantora beijando o chão de Guantánamo em seu primeiro retorno à ilha cubana após 31 anos de exílio[721].

O convite para a apresentação de Gloria Estefan esteve inserido em um quadro maior de experiências e de usos políticos de sua performance. Era notável a relação entre um movimento anterior e a projeção de um conjunto de ações no presente e futuro que contribuíssem para reafirmar a oposição estadunidense ao governo cubano e promovesse a

---

[719] A partir do cenário de crise instalado em 1994, a Rádio Martí em Miami iniciou o projeto "De Cubano a Cubano" que veiculava mensagens gravadas por celebridades e artistas a respeito do contexto vivido em Miami e em Cuba. Entre os participantes identificados pelo governo americano, estavam Arturo Sandoval e Mickey Rourke, sendo que Gloria Estefan, Celia Cruz e outros artistas foram convidados a integrar o movimento.

[720] National Archives. Records of the Office of the Public Liaison (Clinton Administration), 1993 – 2001. Draft Proposal for President Zedillo's Visit. National Archives Identifier: 120355029.

[721] Digital Library of the Caribbean: Connie Mack with Cuban "Salsa Queen" Celia Cruz after arriving in Guantanamo Bay, Cuba - also pictured is Cuban-American Congresswoman Ileana Ros-Lehtinen - https://dloc.com/AA00064301/00202/citation/1

narrativa exilada das comunidades em Miami. A aproximação entre experiência e presente integravam um panorama geral da expectativa, conforme destaca Koselleck (2006), referindo-se ao tempo do "vir a ser", um futuro imaginado por lembranças interiorizadas. A instrumentalização política do show atendia a demandas estadunidenses junto a desejos de Gloria Estefan e parte da comunidade exilada tendo em vista o fato de, ao longo do show, se encorajar o exílio e a oposição ao governo cubano pela voz e discurso da cantora.

A mídia de Miami anunciava a viagem de Gloria Estefan, em setembro de 1995, desde o final de agosto. Noticiando que mais de dezesseis mil pessoas, majoritariamente cubanos, aguardavam em um campo de balseiros, o *El Nuevo Herald* anunciou a viagem da cantora acompanhada por Andy Garcia, ex-integrantes da *Miami Sound Machine* e Israel "Cachao" Lopez, todos programados para participar do show[722]. Com detalhes sobre o projeto e a agenda a ser seguida, a reportagem apresentava falas de Emilio Estefan sobre aquele ser o primeiro show da cantora após o recesso da licença-maternidade. A proposta do show, percebida pelo esposo de Gloria como parte de uma ação humanitária e não apenas como uma agenda, estava inserida em ações recentes da cantora como quando, em 1994, organizou a vigília pelos trinta mil balseiros ou a aquisição de uma hora em uma rede de televisão na América Latina para tratar do contexto do exílio cubano[723].

Quando questionada, a família Estefan afirmava que não aceitaria o acompanhamento da imprensa, pois era uma missão dedicada aos balseiros e não para publicidade. Apesar das supostas recusas, houve sim um grande e minucioso acompanhamento da mídia. Dois dias após a primeira reportagem sobre a viagem, os jornais de Miami já publicavam boletins[724]. Em 1º de setembro o simbolismo da presença de Gloria em Guantánamo na data de seu aniversário foi apontado pela mídia. Diversos veículos publicaram extensas reportagens sobre a viagem, publicizando que a cantora foi ovacionada como celebridade, quase integrante de uma "realeza", ao chegar no país. Além do tratamento, vários cubanos na base se reuniram para cantar parabéns com faixas e cartazes, o que foi transformado em notícia pela mídia[725].

Publicada no mesmo dia, uma notícia do *Gazette*[726] de Guantánamo narrava o evento sob a ótica da base militar. O texto detalhou a experiência e agenda de Gloria Estefan e Andy Garcia na base, citando uma série de entrevistas e gravações para canais televisivos, jornais

[722] *El Nuevo Herald,* 29 de agosto de 1995.
[723] *El Nuevo Herald,* 29 de agosto de 1995.
[724] *The Miami Herald,* 31 de agosto de 1995.
[725] *The Miami Herald,* 01 de setembro de 1995. 12A.
[726] *Gazette*, 01 de setembro de 1995.

impressos e emissoras de rádio. Essas atividades midiáticas, promotoras dos sentidos políticos da viagem, criaram o ambiente para o show, que ocorreu no dia 8. Apesar do discurso retórico de Gloria, diversos veículos de imprensa se fizeram presentes e monumentalizaram aquela ocasião com destaque a dois aspectos: a situação dos balseiros visualizada por ela e o reconhecimento da cantora como artista ouvida em Cuba. As fotografias demonstravam o primeiro aspecto de forma bastante intencional e metafórica. Ao menos três imagens ilustravam Gloria Estefan em contato com os cubanos através de uma grade, sem estabelecer contato direto ou atravessar a barreira. No conjunto das imagens, em sua maioria registros da cantora dando autógrafos e apertando mãos entre as grades (imagens que foram veiculadas pela mídia televisiva), uma chama a atenção por ser posada.

Figura 33 - Gloria e Emilio Estefan em Guantánamo



Fonte: The Miami Herald / Associated Press.

Publicada em 2 de setembro[727], a imagem da *Associated Press* foi usada pelo *The Miami Herald* para compor a coluna de Liz Balmaseda sobre a viagem de Gloria Estefan a Guantánamo. A imagem apresentava dois "planos" de composição. Em primeiro plano, Gloria e Emilio Estefan apresentavam-se com um vestuário relativamente simples, posando para a fotografia com um sorriso enquanto olhavam diretamente para o fotógrafo. Em segundo plano, um conjunto de cubanos se posicionavam para o registro, lutando para ocupar o espaço, acenando e/ou segurando cartazes de feliz aniversário. Diferente do casal, as pessoas ao fundo usavam poucas roupas e/ou vestuários bastante simples. Como divisor dos dois

[727] *The Miami Herald,* 02 de setembro de 1995, p. 3A.

planos constituidores da cena, a grade do campo da base naval estabelecia uma narrativa/representação que jogava com a expectativa e a ideia de liberdade.

No plano alegórico e narrativo, a presença da grade e a disposição dos envolvidos na cena remetiam ao discurso dos benefícios supostamente possibilitados pelo exílio, em especial a noção de liberar-se do aprisionamento de viver em um governo com o qual a pessoa não se identifica. Todavia, a mesma relação possui um impacto contrário, pois demonstrava que apesar do discurso de liberdade e apoio estadunidense, a busca pelo exílio nos Estados Unidos levou os balseiros a serem presos em um campo de refugiados administrado pelo governo. Não se trata de realizar apenas uma leitura a contrapelo desta imagem, mas de perceber o registro fotográfico "como uma casca, [que] é ao mesmo tempo um casaco – um adorno, um véu, - e uma pele, isto é, uma superfície de aparição dotada de vida" (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 72-73). A imagem ilustrava a contradição da condição dos exilados que, na busca por refúgio em um país que condenava Cuba por seu cerceamento aos direitos humanos, eram colocados em campos de refugiados e viviam em condições precárias, superlotadas e semelhantes à estrutura de instituições de isolamento.

Parte dessa contradição esteve presente ao longo do show na base militar. Se, por um lado, a mídia ressaltou o simbolismo da cantora ter sido acompanhada por ex-integrantes da *Miami Sound Machine,* pelo artista Andy Garcia, e o músico Israel "Cachao" Lopez, as falas e o repertório executado ao longo da performance procuravam retomar a ideia dos Estados Unidos como "pátria protetora" e a promessa de a comunidade exilada no país estar aguardando a todos os desejosos em deixar Cuba. O palco foi construído dentro da base naval, e nele se apresentou a cantora, junto aos artistas já citados, e o grupo *Exodo*[728]. Os protagonistas usaram roupas brancas, remetendo, por um lado, a ideias como simplicidade e paz, enquanto por outro fazia alusão à cultura iorubá que a cantora, naquele momento, já havia citado diversas vezes. Alguns músicos trajavam roupas estampadas com bandeiras de Cuba e dos Estados Unidos cruzadas e/ou com dizeres como "*Cuban-American*", reforçando a ideia do show como propaganda do exílio cubano nos EUA[729].

O discurso propagandista dos EUA como país aguardando pelos exilados foi reforçado ao longo da performance entre canções e conversas com a plateia. Gloria, nestes momentos, agia não somente como performer, mas era uma mediadora, tendo em vista que a

[728] *The Miami Herald,* 01 de setembro de 1995, p. 3A.
[729] Apesar de não existirem registros na integra de todo o show, é possível localizar em canais do youtube fragmentos da performance de Gloria Estefan, sendo que são nestas gravações que parte da análise elaborada para este trabalho se baseia.

performatividade envolve que "os corpos dos artistas e dos observadores participantes reativam um repertório de gestos e significados" (TAYLOR, 2016, p. 58). Em dado momento, antes de executar *Mi Tierra,* ela usou desse entendimento para reafirmar o compromisso com os exilados. Assumiu um tom coletivo, colocando-se como porta-voz da comunidade exilada e, indiretamente, dos EUA, através de pronomes como "nós". Essa e outras falas demonstravam sua presença como uma representante de um grupo mais extenso, e coletivo, com uma narrativa estabelecida que visava reafirmar, através do canto e da voz, uma promessa de identidade[730] (BUTLER; SPIVAK, 2018). O traço de solidariedade era diretamente articulado à noção de "protecionismo" com aqueles que desejavam deixar o país, tornando a presença, a música e a própria artista parte dos instrumentos de pressão política contra Cuba, traço característicos de muitos grupos e iniciativas governamentais entorno de migrantes latino-americanos como destaca Ortiz (2018).

As falas de Gloria Estefan ao longo do show, e de sua visita, elaboravam uma narrativa que apontava para três representações complementares e intrínsecas: os EUA como um país "salvador" e "protetor"; Cuba como um governo corrupto, corrompido e desejoso de se "libertar" da Revolução e retornar à realidade *Before Castro*; as comunidades exiladas como legitimadas representantes da cubanidade e responsáveis por se opor ao governo. Para unificar essas representações, Gloria convocava os presentes a cantarem junto com ela em prol de uma unidade latina global. Esses momentos eram respondidos pelo público acompanhando as canções interpretadas pela cantora, demonstrando que as estratégias para veiculação de sua produção em Cuba, como a transmissão na *Radio Martí,* vinham surtindo mais efeitos – aspecto já demonstrado, em parte, pela forma como foi recebida[731]. Para além do canto coletivo, faixas com dizeres como "*Gloria Estefan – Mi Tierra*" eram erguidas em meio aos balseiros, de forma a reafirmar uma admiração pela cantora.

Os momentos de coro e canto coletivos, no entanto, não eram apenas *parte* do show. A performance inteira foi atravessada pela ideia de coletividade, como atentou a mídia no período[732] e é possível observar nos registros audiovisuais[733], retomando a ideia do ato performático como um momento de compartilhamento e elaboração coletiva de memórias.

---

[730] Gloria Estefan - Mi Tierra (En Vivo desde Guantánamo 1995). [S.I.]: [S.I.], 1996. (5:19 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7Ysec54V5pY.Acesso em: 20 set. 2022.

[731] Gloria Estefan - Guantanamera / Montuno (En Vivo desde Guantánamo 1995). [S.I.]: [S.I.], 1996. (5:49 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xHSMAl7p5hM.Acesso em: 20 set. 2022

[732] *El Nuevo Herald*, 01 de setembro de 1995.

[733] Gloria Estefan in Cuba Guantanamo Bay 1995. [S.I.]: [S.I.], 1996. (1:40 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MNFVd039jho&t=1s. Acesso em: 20 set. 2022

Neste processo, segundo Taylor (2013), se estabelece uma relação direta entre o "arquivo" individual (neste caso, as canções que fixavam uma temporalidade da carreira da cantora) e um repertório de lembranças sobre cada faixa.

A união de vozes ao longo do show criava um laço de pertencimento entre os presentes, com a criação de uma performance de grupo, e a união a uma nação que era não somente inventada, mas existente apenas no ato performático (BUTLER; SPIVAK, 2018). Um aspecto fundamental foi o fato de, para além de canções de Gloria Estefan, terem sido interpretadas outras faixas evocativas de representações de cubanidade, acionando dispositivos de reafirmação identitária (HALL, 2019). Um exemplo foi *Guantanamera*, que usa um poema de José Martí, executada junto a *Montuno*, mistura citada como parte importante do show pela mídia[734]. Outro momento no qual a escolha do repertório provocou mobilização foi a decisão por apresentar *Abriendo Puertas,* na época em vias de lançamento como *single*. A apresentação, acompanhada pelo público com um grande movimento de dança, indicava o uso da ocasião para a divulgação e promoção do novo disco, já aventado na imprensa, com uma faixa tematizada pela ideia de integração latina e latino-americana.

O reconhecimento das canções pelo público, e seu canto coletivo, destacava não somente o papel ocupado por sua produção dentro da promoção do exílio cubano e da comunidade exilada que encontrava na música um laço de união por meio da emoção, mas identificava a inserção de cantores de *pop music* de ascendência latina no cenário. Se por um lado, como destaca Hall (2019), a relação entre identidade nacional e diáspora gera novas políticas culturais afirmativas das identificações em contextos de deslocamento, como se configurou o show, por outros essas iniciativas se encaixavam em narrativas promovidas pelo governo estadunidense e a comunidade exilada para se opor a Revolução.

Neste cenário se ignoravam questões como a condição dos cubanos na base militar, ou a complexidade de afirmar que pela primeira vez Gloria Estefan estava retornando a Cuba, como a mídia do período promoveu[735], quando o tempo todo de sua visita foi limitado ao solo de domínio estadunidense[736]. Dentro dessa leitura, é possível afirmar que a mídia ocupou um papel central na monumentalização da viagem de Gloria Estefan como um acontecimento,

[734] *El Nuevo Herald*, 01 de setembro de 1995.
[735] *El Nuevo Herald,* 31 de agosto de 1995.
[736] Não à toa, apesar da produção do discurso em torno da ocasião, a artista e Emilio Estefan até o presente tem opiniões variáveis sobre aquele ter sido ou não um retorno a Cuba, revelando que apesar de no contexto se falar muito sobre a ânsia de novos retornos, atualmente eles não gostariam de retornar ao país, a não ser para ocasiões específicas. Fonte: ESTEFAN, Emilio [68 anos]: depoimento [dez. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 07 de dezembro de 2021.

reestruturando a narrativa a partir de sentidos políticos e fortalecendo a imagem da cantora e dos Estados Unidos como um país opositor ao governo revolucionário cubano.

Tal monumentalização foi abordada na seção *Galeria* do *El Miami Herald,* em 4 de setembro de 1995[737], quando o jornal ressaltou supostas conquistas e criou uma visão de "superação" dos traumas do passado, como o exílio e o acidente de 1990, ao realizar uma breve recopilação da trajetória de Gloria Estefan. A reportagem, ocupando quase toda a página do jornal, detalhava o parto da cantora e a experiência de gerenciar uma família de dois filhos junto à carreira musical, construindo uma visão de "modéstia" de uma artista que era diva apenas nos palcos, segundo Laura Morice. Com perfil de exaltação e foco na vida privada, como família e casa, a reportagem retomava a visita a Guantánamo para mencionar um "passado de desafios". Poucos dias após o show, a viagem começava a ser inscrita em um panorama maior e, para além de sentidos políticos, passava a ser pauta em narrativas com tom de curiosidades. Com o crescimento de um interesse público sobre a vida particular de Gloria, fãs começaram a romper um suposto "acordo" implícito de separação entre vida profissional e pessoal. O desejo por integrar a vida privada levou, no início de setembro, um fã a invadir a festa de aniversário de Gloria Estefan pouco depois de seu retorno de Guantánamo.

Se por um lado, o privado/público começavam a se confundir, em paralelo vinham crescendo as críticas à personalidade de Gloria Estefan por parte da comunidade migrante nos EUA, em especial entre colombianos e porto-riquenhos. Para além das críticas sobre a construção de um campo da *Latin Music,* que destacaria cubanos e mexicanos em detrimento de outras presenças nacionais (CEPEDA, 2010), um debate em torno de *Oye Mi Canto* (1989) levou Gloria Estefan aos bancos do tribunal de Nova York em 1995, antes de sua visita a Guantánamo.

O impulso para o caso começou em 1991, quando o pianista de ascendência porto-riquenha Eddie Palmieri apresentou ao *United States District Court for the Southern District of New York* uma queixa de violação aos direitos autorais. Palmieri acusou Gloria Estefan, e os compositores Jorge Casas e Clay Ostwald, de plagiar a canção *Paginas de Mujer,* da qual era um dos autores, na composição de *Oye Mi Canto*[738]. Apesar do processo ser aberto em 1991, foi apenas em 1995 que o caso veio a julgamento com a apresentação de provas circunstanciais por parte da acusação (baseada em supostos registros que *Paginas de Mujer*

[737] *El Nuevo Herald,* 04 de setembro de 1994.
[738] United States District Court, S.D. New York. 88 793 F. Supp. 1182 (1992). Eddie PALMIERI, Plaintiff, v. Gloria ESTEFAN, et al., Defendants. Disponível em: https://law.justia.com/cases/federal/district-courts/FSupp/793/1182/1368935/. Acesso em: 21 de abril de 2022.

foi ouvida pela cantora antes da composição de seu *single*) e a participação de peritos como o etnomusicólogo Helio Orovio. O pesquisador, ligado ao *Instituto de Enología e Folkore de la Academia de Ciencias de Cuba,* havia publicado em 1992 a segunda versão do *Diccionario de la Música Cubana* pela *Editorial Letras Cubanas* com a adição de artistas exilados, como Willy Chirino, Celia Cruz e Gloria Estefan, com breves biografias e análises de suas canções[739].

O processo movido por Palmieri exigia uma compensação de dez milhões de dólares. Por falta de provas substanciais, a decisão judicial foi desfavorável ao requerente, apesar das tentativas de seu advogado de mudar o julgamento durante a sessão em que todos estiveram reunidos[740]. A notícia do julgamento foi destacada em diversos jornais, como o *The Miami Herald*[741] e *The New York Times*[742]. Em entrevistas, Gloria afirmou que o caso não passava de um mal-entendido possivelmente gerado pela música ter influência das tradições folclóricas cubanas, em especial o *Montuno*, executado em *riff* na canção. Por ser algo considerado folclórico, a cantora justificou o domínio público e a impossibilidade de reinvindicação. Apesar destas discussões, houve tentativas de apelação até o ano seguinte, sendo a decisão ainda assim favorável à cantora e aos demais compositores[743].

O caso envolvendo a acusação de plágio, resolvido poucos meses antes da viagem para Guantánamo, foi paralelo ao reconhecimento de Gloria Estefan como uma das principais compositoras do segmento *Latin Music* na década de 1990[744]. Logo após retornar de sua viagem à base naval, a artista assinou contrato com a editora *EMI Music Publishing,* assumindo a posição de subeditora com um acordo que incluía as produções anteriores e futuras[745]. A inserção na EMI indicava a consolidação como compositora e responsável não somente pelas produções autorais, mas de outros artistas, como viria a ocorrer nos anos seguintes. Apesar de parecer contraditório em um contexto que a cantora era acusada de plágio, foi uma demonstração de reconhecimento que reafirmava o papel da artista em outros setores das indústrias fonográficas para além apenas da interpretação vocal.

---

[739] *El Nuevo Herald,* 26 de agosto de 1994, p. 7D.
[740] United States District Court, S.D. New York. 88 F.3d 136 (2d Cir. 1996). Eddie PALMIERI, Plaintiff, v. Gloria ESTEFAN, et al., Defendants. Disponível em: https://blogs.law.gwu.edu/mcir/case/palmieri-v-estefan/. Acesso em: 21 de abril de 2022.
[741] *The Miami Herald,* 06 de junho de 1995, p. 2B.
[742] *The New York Times,* 06 de junho de 1995, p. 28.
[743] United States District Court, S.D. New York. 88 F.3d 136 (2d Cir. 1996). Eddie PALMIERI, Plaintiff, v. Gloria ESTEFAN, et al., Defendants. Disponível em: https://blogs.law.gwu.edu/mcir/case/palmieri-v-estefan/. Acesso em: 21 de abril de 2022.
[744] *Billboard,* 10 de junho de 1995.
[745] *Billboard,* 30 de setembro de 1995, p. 42.

O contrato assinado abrangia as canções de *Abriendo Puertas,* disponibilizado poucos dias antes do anúncio. Lançado em setembro de 1995, o segundo álbum de Gloria Estefan em espanhol era ansiado desde o anúncio do álbum *cover* feito em razão da gravidez, mas só começou a ganhar maior espaço a partir de julho daquele ano, quando a produção estava em vias de finalização. Em 20 de julho, o *The Miami Herald*[746] anunciou o novo projeto, apresentando-o como o disco mais ambicioso de sua carreira. O impresso destacou o fato das canções, em sua maioria dançantes, como parte de um plano de fusão entre diferentes sonoridades latino-americanas, promoverem a construção de hibridismos improváveis no instrumental, como a articulação entre o *vallenato* colombiano e o *son* afro-cubano ou o *mapale* colombiano e a *zamba* argentina. As projeções sobre o álbum, neste sentido, começavam a antever uma produção que se equipararia ao disco *Mi Tierra.* Porém, seria um novo passo para sua trajetória, algo ainda maior que a experiência anterior, como destacou o jornal, porque havia um projeto de construção sonora referente a toda a América Latina.

Quando o álbum foi lançado, em setembro de 1995, seu encarte apresentava essa proposta em um texto assinado por Gloria Estefan: "*Abriendo Puertas* foi criado com o propósito de celebrar a música latino-americana e caribenha. Este projeto foi realizado com todo o nosso amor e respeito, conseguindo combinar diferentes ritmos musicais. Espero que também possamos unir cada dia mais todos os latinos"[747]. A ideia de uma unidade ou união latino-americana se fez presente no contexto em que o exílio cubano crescia exponencialmente, além da consolidação dos anos 1990 como a "década latina". A construção narrativa, neste contexto, associada às comunidades latinas nos Estados Unidos, retomava elementos da discursividade de integração latino-americana, apresentando esse como um novo momento para o continente (MANZOR, 2022). Esse discurso não apagava as tentativas anteriores, em especial aquelas advindos do século XIX e XX que partiram do próprio de países latino-americanos, mas procurou reinventar essa discursividade a partir do *locus* estadunidense.

Esse encontro problemático construía uma fissura na distinção historicamente construída entre latinos e latino-americanos, uma oposição que por décadas se estabeleceu como forma de reforçar os pertencimentos de migrantes e seus descentes nos Estados Unidos (MORALES, 2019). Tal narratividade, como visto no caso do *Ballet* de Alberto Alonso*,* foi um fenômeno coletivo entendedor de latino-americanos (aqueles que viviam no continente,

[746] *The Miami Herald,* 20 de julho de 1995, p. 8E.
[747] ESTEFAN, Gloria. *Abriendo Puertas*. US: Epic Records/Sony Music, 1995, 01 CD.

mas não nos EUA) como uma espécie de outro-semelhante, alguém com o qual era possível se relacionar, mas mantido afastado (RICOEUR, 2014). A suposta integração, que alguns veículos erroneamente chamaram de panamericanismo, procurava um contato e uma aproximação *a partir do* espaço estadunidense (MIGNOLO, 2007).

Com o lançamento oficial de *Abriendo Puertas*, tal narrativa foi retomada pelos veículos e reafirmada a partir da mídia, encontrando lugar, por exemplo, em falas da artista: "Em certo sentido, é uma metáfora para o latino... Temos de encontrar a forma de trabalhar em conjunto, mudando as nossas formas de ser"[748]. Alguns veículos consideraram o movimento de Gloria Estefan como um projeto de apresentar globalmente ritmos e sonoridades de Cuba, México, Colômbia, Porto Rico, Nicarágua, República Dominicana, Uruguai e Venezuela. Outros, como a *Billboard*[749]*,* citavam a produção como uma celebração da identidade latina. A revista creditou esse processo a atuação do colombiano Kike Santander[750], em especial ao desenvolver um potencial de transitar entre diferentes gêneros nunca experimentados em álbuns da cantora, como o merengue dominicano.

Do ponto de vista da gravadora, havia otimismo com *Abriendo Puertas.* Frank Ceraolo, diretor de marketing da *Epic Records*, considerava Gloria Estefan uma artista *pop* transcendente das barreiras de gêneros musicais. Para Ceraolo, o mercado doméstico gostava dela independente da linguagem, afirmando que no momento havia um foco na comunidade latina, mas esse fato não era limitador da carreira:

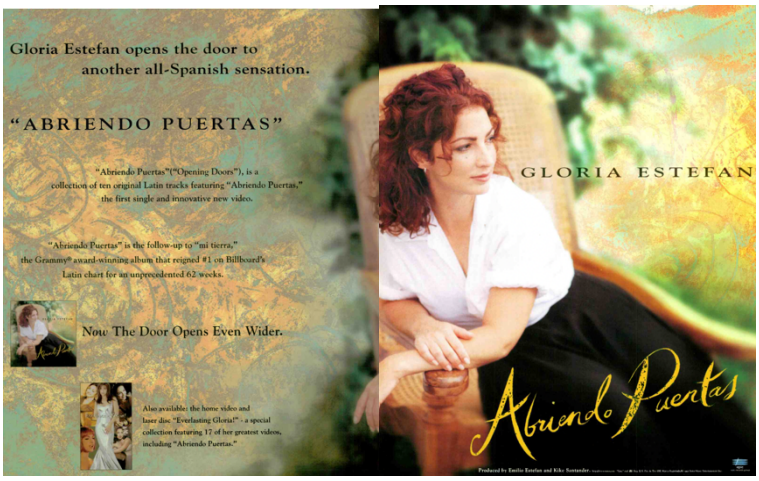
> Espera-se que a marca latina da Sony nos EUA, *Sony Discos*, forneça grande parte do músculo promocional e de marketing da rádio latina. O álbum "é tão bom, se não melhor, do que '*Mi Tierra*'", diz o vice-presidente da *Sony Discos*, George Zamora. Ele espera emplacar seis singles do álbum nas rádios latinas. A *Epic*, diz Ceraolo, cuidará de iniciativas promocionais alternativas e projetos de varejo. Ele espera expor o álbum em mercados de videoclipes, como *VHl*, *The Box* e *MTV Latin*, ao mesmo tempo em que abastece o varejo e clubes com um *sampler* de fita com Gloria e dois artistas comprometidos com o selo *Crescent Moon* de Emilio: Albita e Israel "Cachao" López[751].

---

[748] *The Miami Herald,* 23 de setembro de 1995, p. 2A.
[749] *Billboard,* 02 de setembro de 1995, p. 10 e p. 114.
[750] Flavio Enrique "Kike" Santander Lora nasceu em Santiago de Cali (Colombia) em 1960. Desde 1987 atua como compositor, músico e produtor musical no segmento Latino, sendo reconhecido por sua participação nas canções *Let's Get Loud* (Jennifer Lopez), *Abriendo Puertas* (Gloria Estefan), *Em El Jardín* (Alejandro Fernández em colaboração com Gloria Estefan), *Azul* (Christian) e *De La Vuelta* (Marc Anthony). Sua carreira profissional, iniciada na década de 1980, ganhou maior impulso após a colaboração com Estéfano e José Luis Rodríguez na produção da canção *DIosito Santo,* visibilidade e conexão possibilitadora. De em 1995 ser convidado por Emilio Estefan para atuar na composição do álbum *Abriendo Puertas,* parceria que se renovou em projetos posteriores. Desde 1997, Santander atua principalmente no segmento da produção musical, tendo fundado a *Santander Music Group,* e nos bastidores da indústria da música, sendo integrante do conselho da The Latin Recording Academy.
[751] *Billboard,* 02 de setembro de 1995, p. 10 e p. 114

Estava prevista uma coletânea de videoclipes, uma entrevista da cantora, a participação intensiva na televisão mexicana e atuação nos mercados espanhóis, colombianos, argentinos e estadunidenses. Os projetos se estendiam ao rádio nas conexões EUA e Porto Rico, que seriam carros-chefes da divulgação, tendo em vista que eram regiões em que, supostamente, se esperava superar os recordes de *Mi Tierra,* que vendeu mais de um milhão de discos, somados os índices da Espanha e América Latina. Apesar das diferenças, era possível observar o estabelecimento de uma continuidade e/ou relação entre *Mi Tierra* e *Abriendo Puertas,* não somente pelo idioma, mas pelas dimensões narrativas sobre a identidade: no primeiro caso houve um foco na cubanidade, enquanto havia uma expansão para a identidade latina no segundo.

Figura 34 - Anúncio do álbum *Abriendo Puertas* (1995) na Billboard



Fonte: *Billboard,* 30 de setembro de 1995.

Os planos da gravadora começaram a ser implementados ainda em setembro. No dia 30 daquele mês, uma publicidade de duas páginas sobre o álbum foi comprada pela *Epic Records* na *Billboard.* A oferta casada (álbum + coletânea de videoclipes) indicava a relação entre o álbum e os predecessores, recorrendo ao passado para legitimar a produção. No caso de *Abriendo Puertas,* percebe-se uma elaboração visando conectar as produções, de forma a criar uma linha sucessória, aproveitando a visibilidade de *Mi Tierra*. Essa decisão chama a atenção, inclusive, pois em um primeiro momento houve uma resistência da gravadora em lançar *Mi Tierra*, e poucos anos depois percebe-se a sua monumentalização. Esse aspecto, como indica Vicente (2014) e González (2016; 2022) é demonstrativo da contradição das indústrias fonográficas e as formas como, por vezes, a presença latina ou latino-americana é esvaziada ou hipervalorizada, a depender do contexto no mercado musical.

A imagem escolhida para a anúncio foi a capa do álbum, com Gloria Estefan em trajes remetendo a uma suposta hispanidade pelo estilo da indumentária, penteado e a composição computadorizada do cenário e móvel (a cadeira e o papel de parede em tons esverdeados com traços dourados trabalhados por um filtro de desgaste do tempo). Tal montagem retomava signos, por um lado, anacrônicos, que encontravam lugar na construção da narrativa do álbum e na visão sobre o ser "latino" e "latino-americano", remetendo a elementos de um passado colonial (MIGNOLO, 2005). Em paralelo, a construção da imagem da cantora, seu corpo vestido, foi pensado de forma a remeter a uma ideia de simplicidade, assim como sua posição imprimia um caráter reflexivo e de espera. A articulação entre imagem, narrativa e fundo relembra a importância da materialidade para a construção comercial do disco, e foi utilizada também na descrição das canções.

Com dez faixas em espanhol, assinadas por Kike Santander, o álbum era acompanhado de um encarte com a apresentação de cada composição, seguida das letras. As descrições apresentavam ao público a contextualização das canções, assim como davam um sentido para as letras[752]. Os resumos guiavam a escuta de forma a reconhecer do que se tratava aquela sonoridade, por vezes desconhecida. A estratégia partia de um entendimento que "a palavra faz ver, pela narração e pela descrição, um visível não presente [...], ela dá a ver o que não pertence ao visível, reforçando, atenuando ou dissimulando a expressão de uma ideia, fazendo experimentar a força ou a contenção de um sentimento" (RANCIÈRE, 2014, p. 21). Ao explicar os sentidos das canções e as bases sonoras, se procurava definir uma representação guiada e pré-estabelecida da canção.

Apesar da ideia de ser um álbum de integração latina ou latino-americana, as faixas tinham um perfil contrastante para o contexto de lançamento. Para além das canções sobre a integração latina (*Abriendo Puertas*[753]*)* e os futuros possíveis (*Tres Desejos*[754]), muitas falavam sobre as celebrações de final do ano, como Natal e Ano Novo. As canções *Farolito*[755] e *Felicidad*[756]*,* por exemplo, abordavam o Natal, enquanto *Nuevo Día*[757] era uma canção sobre

[752] GLORIA ESTEFAN. *Abriendo Puertas*. US: Epic Records/Sony Music, 1995, 01 CD [Encarte].
[753] GLORIA ESTEFAN. Abriendo Puertas. In: *Abriendo Puertas*. US: Epic Records/Sony Music, 1995, 01 CD, Faixa 01 (3:52).
[754] GLORIA ESTEFAN. Tres Deseos. In: *Abriendo Puertas*. US: Epic Records/Sony Music, 1995, 01 CD, Faixa 02 (3:52).
[755] GLORIA ESTEFAN. Farolito. In: *Abriendo Puertas*. US: Epic Records/Sony Music, 1995, 01 CD, Faixa 05 (4:40).
[756] GLORIA ESTEFAN. Felicidad. In: *Abriendo Puertas*. US: Epic Records/Sony Music, 1995, 10 CD, Faixa 10 (5:20).
[757] GLORIA ESTEFAN. Nuevo Día. In: *Abriendo Puertas*. US: Epic Records/Sony Music, 1995, 01 CD, Faixa 06 (3:36).

a vida nova supostamente iniciada a cada novo ano. *La Parranda*[758]*,* era uma canção inserida nesse perfil por tratar de uma celebração de felicidade e alegria. Outras canções tinham perfil específico, como a religiosa *Mas Allá*[759]*,* além da canção sobre maternidade chamada *Milagro*[760]. Larry Flick ao resenhar o álbum, considerou a produção "mm *pout-pourri* apetitoso de grooves afro-caribenhos ancorados por ritmos colombianos de *vallenato* e *cumbia*. A faixa-título de *Jubilant* está destinada ao top 10 da *Hot Latin Tracks,* mas o sucesso indiscutível do álbum é encantador"[761].

Apesar da peculiaridade, a maioria dos *singles* de *Abriendo Puertas* não eram as canções com essa temática, exceto nos contextos propícios (as festas de dezembro). Ao todo, sete faixas viraram *singles,* quase a totalidade do álbum, no prazo de mais ou menos dois anos, sendo que no caso das canções natalinas ou de Ano Novo, isso ocorreu apenas no final de 1996 e em alguns casos, como *Felicidad,* apenas para mercados específicos. Apesar do álbum ter sete *singles*, apenas três circularam globalmente e tiveram um tratamento midiático mais destacável, todos em 1995: *Abriendo Puertas, Más Allá* e *Tres Deseos.* Estes lançamentos integraram uma nova fase de Gloria Estefan e a expansão do engajamento em distintos setores, a exemplo da Igreja Católica, sendo atravessados por movimentos como a sua inserção nas atividades das Olimpíadas de 1996.

3.4. A construção de uma, mesmo que relutante, diva

Após o lançamento de *Abriendo Puertas,* Gloria Estefan foi convidada a se apresentar ao Papa João Paulo II durante o *The Greatest Love*[762]. A documentação sugere que o convite partiu do Vaticano[763] como parte das comemorações de trinta anos do Concílio Vaticano II, definido pelo Papa como um momento de renovação da Igreja Católica. Uma das primeiras cantoras *pop* a se apresentar para o líder da Igreja, Gloria Estefan fez uma breve introdução, antes da performance*,* ressaltando o papel global do pontífice. Em seguida, mudando a fala do

---

[758] GLORIA ESTEFAN. La Parranda. In: *Abriendo Puertas*. US: Epic Records/Sony Music, 1995, 01 CD, Faixa 07 (4:20).
[759] GLORIA ESTEFAN. Más Allá. In: *Abriendo Puertas*. US: Epic Records/Sony Music, 1995, 01 CD, Faixa 03 (5:22).
[760] GLORIA ESTEFAN. Milagro. In: *Abriendo Puertas*. US: Epic Records/Sony Music, 1995, 01 CD, Faixa 08 (3:38).
[761] *Billboard,* 28 de outubro de 1995, p. 88.
[762] Recital/apresentação musical realizado após os eventos que envolveram a promulgação do Decreto *Presbyterorum Ordinis* do Concílio Vaticano II, e entendido como parte do momento de reflexão espiritual da Igreja Católica conforme discurso do Papa João Paulo II na ocasião, com transmissão ao vivo para a televisão.
[763] *The Miami Herald,* 21 de outubro de 1995, p. 2A.

inglês ao espanhol, pediu a João Paulo II a sua ajuda para "abrir as portas da liberdade"[764] em Cuba, sendo aplaudida pelo auditório lotado e a orquestra com mais de 60 pessoas.

A canção escolhida para a apresentação foi a composição de Kike Santander, *Más Allá,* lançada como segundo *single* após a performance. A canção, em alusão as festividades de fim de ano, possuía forte influência do Bolero, sendo marcada pelo uso de sinos na sua base sonora. A primeira parte da canção narrava:

> Cuando das sin esperar / Cuando quieres de verdade / Cuando brindas perdón / En lugar de rencor / Hay paz en tu corazón // Cuando sientes compasión / Del amigo y su dolor / Cuando miras la estrela / Que oculta la niebla / Hay paz en tu corazón // Más allá del rencor/ De las lágrimas y el dolor/ Brilla la luz del amor / Dentro de cada corazón // Ilusión, Navidad / Pon tus sueños a volar / Siembra paz, brinda amor / Que el mundo entero pide más // Cuando brota una oración /Cuando aceptas el error / Cuando encuentras lugar / Para la libertad / Hay una sonrisa más[765]

De acordo com o encarte de *Abriendo Puertas,* a canção tratava de como uma pessoa se esforçaria para fazer o "correto" ao longo da vida, sendo que esses momentos de reflexão levariam a entender o papel do amor e do cuidado nas relações. Com foco na ideia de superação, a canção tratava do esforço para perceber nos sentimentos amorosos e afetos o potencial para vencer o ódio e as mazelas da vida, sendo este um caminho possível para a paz interior. O perfil religioso e de canto de superação, possivelmente, foi um dos principais fatores de influência na escolha e impactaram em um não estranhamento de uma canção com perfil natalino ter sido apresentada em outubro[766].

A ocasião teria, inclusive, sugestionado uma outra interpretação sobre a canção, destacando o papel do contexto na ressignificação das narrativas, pois s. Seu sentido foi convertido em dimensão religiosa, o que impactou nas formas como foi abrigada nas paradas musicais nos meses seguintes. Aproveitando o uso da canção na performance, Gloria Estefan lançou-a como *single* em dezembro de 1995, mas a abandonou poucas semanas depois – provavelmente pois, ao contrário do uso anterior, seu novo entendimento era que se tratava de uma canção de Natal e o mercado demandava a promoção de uma faixa mais dançante e comercial de *Abriendo Puertas.*

O *single* escolhido em seguida foi *Tres Deseos,* um *merengue* com elementos de *salsa*. Identificada como *Latin dance,* a faixa foi inserida na trilha sonora do filme *Dance with Me* (1998), assim como *Heaven's What I Feel,* e ao longo de seu período de divulgação contou

---

[764] Gloria Estefan - Más Allá (Official Video). [S.I.]: [S.I.], 1995. (6:22 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cuPYQyaCGNA. Acesso em: 22 set. 2022.
[765] GLORIA ESTEFAN. Más Allá. In: _____. *Abriendo Puertas*. US: Epic Records/Sony Music, 1995, 01 CD, Faixa 03 (5:22).
[766] *The Miami Herald,* 29 de outubro de 1995, Capa.

com versões remixadas Pablo Flores, Javier Garza e Abel Aguilera. As edições remixadas de *Tres Deseos* receberam atenção das casas noturnas e discotecas, levando a *Billboard* a considerar que "independentemente da sua escolha, você obtém uma dose ampla da performance solta e profunda de Estefan e uma melodia construída sobre uma melodia bem construída. Simplificando, você não pode perder com este!"[767]. Ao todo, foram aproximadamente nove versões oficiais lançadas, que perpassavam desde sonoridades mais dançantes a ritmos com a aceleração das batidas[768].

Gráficos e Tabelas 9 - Principais singles de Gloria Estefan entre 1995 e 1998 com entradas semanais nas paradas musicais e posições mais altas alcançadas

Single	*Lançamento*	*Billboard* *Hot Adult Contemporary*		*Hot 100*		*Hot Latin Songs*		*Dance Clubs Songs*	
Abriendo Puertas	Setembro/outubro de 1995					15 semanas	#01	14 semanas	#03
Más Allá	Dezembro de 1995					07 semanas	#01		
Tres Deseos	Janeiro de 1996					04 semanas	#12	14 semanas	#01
Reach	Abril de 1996	26 semanas	#05	20 semanas	#42			12 semanas	#02
You'll Be Mine (Party Time)	Agosto de 1996			10 semanas	#70			14 semanas	#02
I'm Not Giving You Up	Novembro de 1996	20 semanas	#09	19 semanas	#40				
No Pretendo	Julho de 1997					15 semanas	#01		
Heaven's What I Feel / Corazón Prohibido	Maio de 1998					10 semanas	#02	11 semanas	#07
Oye	Julho de 1998					06 semanas	#02	13 semanas	#01
Don't Let this Moment End	Novembro de 1998	02 semanas	#30	02 semanas	#76			15 semanas	#02
Cuba Libre	Novembro de 1998								

Elaboração: Igor Lemos Moreira
Fontes: Edições da Billboard, o total em semanas são estimativas.

[767] *Billboard,* 20 de janeiro de 1996, p. 70.
[768] Na versão do *single* lançado em mídia física separada nos Estados Unidos, constavam os seguintes remixes: "Tres Deseos" (Pablo Flores 12" Mix); "Tres Deseos" (Rosabel's Fiesta Mix); "Tres Deseos" (Rosabel's Percapella Beats); "Tres Deseos" (Rosabel's The Three Wish Dub); "Tres Deseos" (Rosabel's Tribe Dub); "Tres Deseos" (Rosabel's The Under Dub); "Tres Deseos" (Rosabel's Bonus Wish Mix); "Tres Deseos" (Rosabel's Tragic Dub); "Tres Deseos" (Rosabel's The More Tragic Dub).

O investimento em *Tres Deseos* foi benéfico a Gloria Estefan. O álbum recebeu disco de platina nos Estados Unidos[769] e ela foi homenageada pela *Nacional Women Economic Alliance Foundation*. Paralelamente se intensificavam as narrativas da mídia promovedoras de uma competição entre sua carreira e a de Albita Rodrigues. A cantora, também cubana exilada, iniciou sua carreira no final da década de 1980 e passou a trabalhar com gravadoras estadunidenses em 1993, em especial a *Crescent Moon.* Empresariada pelo casal Estefan, Albita lançou seu primeiro disco, *No Se Parece a Nada* (1995)*,* no contexto da promoção de *Abriendo Puertas* pela *Sony Music*, promovendo movimentos de comparação das duas artistas por parte da mídia.

Desde seus primeiros lançamentos, Albita Rodrigues foi equiparada a Gloria Estefan. Por vezes, foi defendida como a sucessora da cantora e, em outros momentos, como a principal concorrente. Peter Watrous, em 1995, no *The New York Times, já* indicava que a relação entre as cantoras poderia demonstrar o início da transição de Gloria para outros setores, como o empresariado[770]. Veículos de comunicação desde o início da parceria entre os Estefan e Rodrigues publicaram fotografias, notas e reportagens, pautando as possibilidades de futuro de ambas as cantoras[771]. Mas com o passar dos meses, a imprensa começou a especular um distanciamento, fomentando a competitividade entre as artistas, em especial ao comentar a participação apenas de Jon Secada, empresariado pela gravadora, em shows de Gloria Estefan em Miami. A ausência de Albita passou a ser notada e o *El Nuevo Herald,* em setembro de 1996, escreveu:

> de acordo com as más línguas, as relações entre Albita e o Estefan não estão indo bem. A turnê prometida por Albita, que aconteceria depois de lançar seu primeiro CD pelo selo *Crescent Moon* de Emilio Estefan, e para a qual ela deixaria de se apresentar no Basque Center, nunca se concretizou. Agora, Albita prepara seu segundo álbum. Vende bem, será que os relacionamentos vão melhorar? Na tarde desta terça-feira, horas antes do quarto e último show de Gloria na Miami Arena, não foi possível localizar os Estefans para obter seus comentários.[772].

Especulações eram recorrentes, mas a parceria seguiu nos anos seguintes, inclusive com a presença das duas cantoras juntas em festividades na Casa Branca, como a festa de inauguração do segundo mandato do presidente Clinton. As conjecturas sobre o clima de tensão iam desde motivos comerciais a possíveis competições pelos holofotes. Tais narrativas reforçavam uma visão sobre a indústria da música como um processo cíclico, que se retroalimentaria de experiências passadas e viveria uma latência pela próxima e futura nova

[769] *Billboard,* 25 de janeiro de 1996.
[770] *The New York Times,* 25 de junho de 1995, p. 37.
[771] *Billboard,* 12 de agosto de 1995, 25.
[772] *El Nuevo Herald,* 25 de setembro de 1996, p. 2A.

cantora de sucesso (REYNOLDS, 2011), o que implicava não necessariamente o descarte de artistas, mas o estímulo à competição, em especial entre mulheres.

Conforme O'Brien (2003), iniciativas como essa eram indicativas de uma mídia que se beneficiava do fomento à competição entre cantoras/musicistas, em especial no campo *pop*, porque fofocas aumentariam as vendagens. Apesar da competição ser característica do mercado fonográfico, foram principalmente as mulheres – com importantes implicações entre aquelas racializadas como negras ou latinas – as mais afetadas por um argumento constante que "só pode existir uma". Nos anos 1990, quando ocorreu um novo *boom* de cantoras na *pop music,* gerando iniciativas de projetos como o *Divas Live VH1,* essas tentativas se tornaram mais frequentes e levavam a formas de controle, violência e competitividade. Alguns exemplos foram casos como o de Madonna e Britney Spears e a suposta "oposição" entre Gloria Estefan e Selena.

Enquanto lidava com esse cenário e promovia seu novo álbum, duas atividades começaram a tomar o tempo de Gloria Estefan: a proposição de uma lei voltada a regulamentar o uso de jet-ski e outras embarcações na Flórida, e o convite a gravar uma das canções das Olimpíadas de Atlanta em 1996. O primeiro dos projetos, a criação de legislações mais rigorosas de *boating,* foi motivado no final de 1996, após um homem em uma *water-scooter* em alta velocidade atingir o barco da família Estefan, no qual a cantora estava presente, e falecer[773]. Após testemunhar o ocorrido, a cantora se envolveu diretamente na discussão da legislação, pretendendo realizar reuniões com o *Natural Resources Committee* da *House of Representatives* e do Senado da Flórida, em um lobby para aprovar a legislação. Segundo a cantora, em depoimento no início de 1996, "'desde o acidente, tenho tentado encontrar alguma maneira de ter algo concreto e positivo saindo disso. (...) Quero que nossas águas sejam seguras para nossos filhos"[774].

Apesar dos projetos ganharem força em 1996, ainda em outubro do ano anterior Gloria Estefan começou a se reunir com a prefeitura de Miami Beach para entender quais seriam as possibilidades para aumentar o controle do tráfego marítimo. Após a etapa local, Gloria levou suas demandas para Tallahassee, capital da Flórida, na tentativa de convencer os legisladores a criarem instrumentos legais, apesar de outros nove projetos sobre o tema terem sido rejeitados[775]. A viagem foi amplamente acompanhada pelo *The Miami Herald,* responsável por ao menos três reportagens em menos de uma semana. Em 8 de fevereiro de 1996, o tema

[773] *The Miami Herald,* 06 de fevereiro de 1996, p. 6B.
[774] *The Miami Herald,* 06 de fevereiro de 1996, p. 6B.
[775] *The Miami Herald,* 06 de fevereiro de 1996, p. 6B.

chegou a estampar a capa do veículo, com uma longa cobertura sobre as ações de Gloria Estefan na Capital.

Escrita por Mark Silva, chefe do escritório do *Herald* na capital, a reportagem *Estefan's tragedy may turn the tide on boating rules* afirmava que a participação de Gloria Estefan nos debates poderia promover a criação de instrumentos de regulação de *boating* na Flórida. Entre as reuniões em Tallahassee, esteve um encontro com o governador Lawton Chiles e membros do partido republicano, a exemplo de Jim King. O deputado, um dos principais opositores à legislação, mais de uma vez relatou dificuldades em se opor a cantora, pois, "'Não quero que este seja uma [luta entre] bela rock-star vs. um legislador gordo'"[776]. A angústia de alguns legisladores com a participação da artista se dava pelo impacto midiático e atenção do público.

Em um momento, antes do encontro de senadores e deputados com o governo, Gloria Estefan em conversas com a imprensa respondeu às críticas: "Obviamente, a celebridade tem um pouco a ver com o porquê de eu estar aqui. Quero jogar luz sobre esta questão"[777]. Apesar da participação no debate, a artista não foi a propositora formal da legislação, sendo o projeto criado pelo *Department of Environmental Protection*. O envolvimento se baseou no uso de sua imagem para atrair atenção ao problema social e político colocado, mobilizando sua representação como celebridade em uma performance política. Essa performatividade articulava o status já existente de artista com a experiência pessoal do acidente recente, resultando em uma operação de "desdobramento ordenado de significações, uma relação regulada entre o que compreendemos ou antecipamos e o que advém de surpresa" (RANCIÈRE, 2014, p. 124).

O elemento surpresa potencializou os debates e contribuiu para o entendimento de artistas *pop,* midiaticamente, como líderes de movimentos políticos. Nos dias seguintes, a imprensa seguiu destacando a participação dos Estefans nas negociações, afirmando não se tratar apenas de um engajamento pontual, mas da oposição a um sistema que lucrava diretamente com a falta de controle, como os donos de resorts e jovens praticantes de corridas de barco. Um editorial do *The Miami Herald,* em 1996, se colocou favorável ao posicionamento da cantora, demonstrando um cenário de

> formidáveis obstáculos políticos. Se o envolvimento de celebridades em um acidente de barco fosse suficiente para superá-los, os legisladores provavelmente teriam feito mais há três anos. Lembram? Em 22 de março de 1993, os arremessadores do Cleveland Indians Tim Crews e Steve Olin morreram – e Bob Ojeda ficou

[776] *The Miami Herald,* 08 de fevereiro de 1996, p. 12A.
[777] *The Miami Herald,* 08 de fevereiro de 1996, p. 12A.

> gravemente ferido – em um acidente de barco em um lago de Clermon. Mas, triste dizer, as ondulações nunca chegaram a Tallahassee[778].

Mesmo com a visita de Gloria Estefan à capital da Flórida, os debates legislativos seguiram por meses. A nova forma de engajamento político, as discussões sobre a legislação e promoção de leis, não foi apenas efêmera ou circunstancial. Enquanto a *House of Representatives* e o Senado da Flórida seguiam o debate, a cantora continuou o lobby e as aparições midiáticas. As negociações, e o apoio à lei, foram colocadas pelo *The Miami Herald*[779] como um dos pontos responsáveis pela aprovação quase hegemônica em abril de 1996, com 37 votos favoráveis e 1 contrário. Com a aprovação da legislação em maio de 1996, notícias começaram a circular afirmando o papel de Gloria Estefan como indispensável para resolver um debate de ao menos uma década no legislativo estadual.

No momento de assinatura da lei pelo governador, a cantora foi destacada como uma das principais negociadoras para que seu principal opositor, contrário ao envolvimento anteriormente, o republicano John King, votasse pela aprovação. Segundo a cantora, após ser provocada por King, o político a pediu para cantar para ele, sendo prometido que caso fosse aprovada a legislação ela cantaria em seu ouvido. Independente dessa anedota ter afetado ou não as negociações, ela foi publicizada pela mídia[780] como demonstração do esforço da cantora e sua posição de celebridade. Apesar de se referir a uma questão regional, o envolvimento da artista no legislativo começou a chamar as atenções da mídia nacional, com notas e reportagens publicadas no *The New York Times*[781].

Apesar do investimento intenso nas pautas legislativas, as atenções de Gloria Estefan neste período não foram dedicadas apenas ao lobby parlamentar. Sua agenda foi preenchida com shows voltados à comunidade exilada, pronunciamentos sobre a crise dos balseiros, a produção do próximo álbum e a composição de um dos *singles* oficiais das Olimpíadas de Atlanta, de 1996. O último projeto era parte de um projeto maior do comitê organizador, visando à criação de cinco álbuns das Olimpíadas, cada um focado em um gênero/estilo a partir da produção de uma gravadora/selo: *pop*/R&B (*LaFace*), clássico (*Sony Classical*), Jazz (*DMX*), country (*MCA/Nashvielle*) e Latin (*EMI Latin*)[782]. John Williams, Boyz II Men, Vince Gill, Vanessa Williams, Julio Iglesias, Placido Domingo e Amy Grant foram convidados a participar, para além de Gloria Estefan. O projeto, capitaneado por Louis

[778] *The Miami Herald,* 09 de fevereiro de 1996, p. 20A.
[779] *The Miami Herald,* 30 de abril de 1996, p. 6B.
[780] *The Miami Herald*, 30 de maio de 1996, p. 9A.
[781] *The New York Times*, 31 de dezembro de 1997, p. A12.
[782] *Billboard,* 10 de fevereiro de 1996, Capa.

Cunningham e outros integrantes do *Atlanta Centennial Olympic Properties*, foi uma estratégia de convocar as pessoas a se envolverem na competição, argumento que acabou sendo criticado em função da exclusão de gêneros musicais como o *rap* e o *rock.*

Para o projeto, Gloria gravou *Reach,* que contou com uma versão em espanhol para o álbum *Voces Unidas* (1996). A versão incluída em *Voces Unidas,* intitulada *Puedes Llegar,* no entanto não foi uma faixa solo de Gloria, sendo seus vocais divididos com outros artistas, a exemplo de Jon Secada, Julio Iglesias, Placido Domingo, Roberto Carlos, Ricky Martin, Carlos Vives, Alejandro Fernández, Jose Luis Rodrígues e Patrícia Sosa[783]. As demais canções da coletânea, produzida por Emilio Estefan, Marc Anthony, Christian Walden e outros, foram interpretadas por diferentes artistas[784]. Com bom desempenho de vendagens nas paradas musicais, tendo alcançado a quinta posição nos álbuns mais vendidos no segmento latino, *Voces Unidas* é atualmente considerado um dos mais importantes projetos de língua hispânica no segmento fonográfico até aquele contexto (DILLING, 1997).

Enquanto Emilio Estefan e outros músicos latinos se ocuparam do álbum *Voces Unidas*, Gloria Estefan focou em *Reach,* juntamente a Diane Warren. A participação da de Warren na composição e arranjo é notável pelos elementos da balada e pelo uso de instrumentos como a bateria para criar a ambientação de um canto heroico. A base sonora foi apenas um dos elementos que identificaram, posteriormente, a canção como um "*Hino*" (BENSON, 2000), por ser uma composição dedicada as olimpíadas. Com narrativa focada na ideia de superação, *Reach* foi composta com uma estrutura pautada em versos breves em estrofes longas.

A base instrumental e o arranjo foram os principais elementos para construir sonoramente a sensação de "*hino*" na composição de Gloria Estefan e Diane Warren, reforçando o entendimento da canção como uma narrativa polifônica e articulada que não se limita apenas a letra. A expectativa/confiança com a canção, por parte da cantora, foi tal que o lançamento ocorreu em abril de 1996, meses antes dos jogos de Atlanta iniciarem, e a faixa foi inserida entre as integrantes do álbum *Destiny,* convertida inclusive no primeiro *single* promocional. O álbum, disponibilizado em junho de 1996, marcou o retorno de Gloria Estefan

---

[783] ESTEFAN, Gloria; SECADA, Jon; IGLESIAS, Julio; DOMINGO, Placido; CARLOS, Roberto; RODRIGUEZ, Jose Luis; SOSA, Patricia; FERNÁNDEZ, Alejandro; MARTIN, Ricky, Carlos. Vives Puedes Llegar. In: COLETÂNEA. *Voces Unidas*. US: Epic Records/Sony Music, 1996, 01 CD, Faixa 01 (4:13).

[784] Entre os músicos que integraram a coletênea estavam: Pandora, India, Paulina Rubio, Thalía e Barrio Boyzz. Para saber mais, recomendamos a escuta de: COLETÂNEA. *Voces Unidas*. US: Epic Records/Sony Music, 1996, 01 CD.

à música em língua inglesa e aproveitou do lançamento de *Reach* para impulsionar suas vendagens[785].

Reach foi destaque entre as novas canções do segmento *pop* da *Billboard.* Nas resenhas editadas por Larry Flick[786], a canção foi considerada como um misto de prévia de *Destiny* e uma balada poderosa, quando comparada às demais canções das Olimpíadas de Atlanta. Na época, o crítico considerou a interpretação como uma das mais autoconfiantes da carreira da artista, com elementos dramáticos impulsionadores do efeito de inspiração visado. Para a *Entertainment Weekly,* Josef Woodard reforçou a observação de Flick, mas destacou supostos elementos "latinos" na interpretação[787]. Foi a *R&R*[788] uma das poucas publicações a dar maior ênfase ao fato de a canção ser escolhida como música das Olimpíadas de 1996, detalhando as estratégias de marketing utilizadas.

Em maio de 1996, com a canção crescendo nas paradas musicais,[789] foi anunciado que Gloria Estefan receberia o *Spirit of Hope* pelo *Billboard Latin Music Awards.* O prêmio, dedicado ao artista que mais haveria dedicado tempo e esforço em causas humanitárias, criado em homenagem a Selena no ano anterior, foi uma forma de consolidar o protagonismo de Gloria Estefan e seu envolvimento político, convergindo na soma de uma série de envolvimentos, em 1996, já comentados[790]. No texto explicativo sobre a escolha do nome da cantora, a revista afirmou que

> A destacada carreira de Estefan como cantora/compositora tem sido bem documentada. Ainda mais sucesso aguarda a enormemente popular artista cubano-americana, cujo álbum de pop afro-caribenho "Destiny" está programado para ser lançado pela Epic Records em 4 de junho. No entanto, muito pouco tem sido escrito sobre a silenciosa e eficaz contribuição de Estefan e seu apoio a uma ampla gama de instituições de caridade e eventos de arrecadação de fundos. Por exemplo, em 1992, Estefan e seu marido Emilio Estefan Jr. arrecadaram milhões de dólares para as vítimas do Furacão Andrew por meio de seu concerto de ajuda ao furacão. No início desse ano, ela foi membro da delegação dos Estados Unidos na 47ª Assembleia Geral das Nações Unidas. No ano passado, Estefan foi muito ativa no âmbito cívico. Ela foi presidente da caminhada do Multiple Sclerosis Society. Mais tarde, Estefan embarcou em uma viagem emocionalmente intensa a Guantánamo, Cuba, para realizar um concerto beneficente para os refugiados cubanos abrigados na base militar dos Estados Unidos localizada lá. Um trágico acidente de barco em 1995 envolvendo os Estefans levou Estefan e Emilio a viajarem para a legislatura do estado da Flórida no início deste ano para fazer lobby por leis de navegação mais seguras. Entre as organizações humanitárias com as quais Estefan está atualmente

[785] *Billboard,* 16 de março de 1996, p. 14.
[786] *Billboard,* 30 de março de 1996, p. 134.
[787] *Entertainment Weekly,* 07 de junho de 1996.
[788] *R&R,* 29 de março de 1996, p. 26.
[789] *Reach* entrou nas paradas musicais de países como Austrália, Canadá, República Checa, Alemanha, Hungria, Holanda, Noruega, Polônia, Escócia, Espanha e Suécia.
[790] *Billboard,* 04 de maio de 1996, p. L-3.

> envolvida estão a *LifeBeat*, *Health Care Crisis*, *Community Alliance Against AIDS* e *Her.s Health*.[791]

Uma série de outras razões e exemplos para escolher Gloria Estefan como *Spirit of Hope* foram levantadas, de forma a não apenas justificar, mas reconhecer e promover um modelo de trajetória. O prêmio, um dos primeiros recebidos pela cantora pelo conjunto de sua carreira e atividade política, citou outras indicações, como o *U.S. Congressional Medal of Honor* em 1993. As justificativas e o ato de premiar a artista converteram-na em modelo para a carreira de tantos outros artistas, em uma narrativa que edificava, estratégia recorrente na contemporaneidade para elevar personalidades a condições superiores (DE SOUZA, 2001).

De acordo com Venancio (2015), um sujeito constantemente é percebido/representado na esfera midiática e social pela soma de eventos, reconhecimentos e sociabilidades. Ao ser reconhecido por seus pares e demais membros de um campo, por exemplo, um indivíduo é monumentalizado não necessariamente pelos feitos, mas através da forma como é lembrado e interpretado na construção de um monumento-narrativa. Gloria Estefan, ao receber o *Spirit of Hope,* teve sua trajetória elogiada – visando um processo de monumentalização futuro – pela *Billboard, Billboard* não apenas como cantora, mas como artista engajada reconhecida pela soma de suas atividades e posicionamentos. Diversas ações, na visão do comitê julgador, a levaram a ser entendida como merecedora no prêmio máximo do *Billboard Latin Music Awards,* porém a listagem de ocasiões que justificaram tal escolha era resultado dessa operação de construção de uma narrativa monumentalizada.

Na mesma edição do texto-justificativa para o prêmio, a *Billboard* noticiou a veiculação de versões diferentes do videoclipe de *Reach*, produzido pela *Walker/Fitzgibbon Television & Filme Production.* Apelidado de "*Vogue Olympians*", um dos videoclipes, dirigido por Marcus Nispel, apresentava cenas de Gloria Estefan em preto e branco entrecortadas por imagens de atletas olímpicos. Ocorre que a escolha dos artistas e esportes a serem inseridos, entre mais de 11 horas de gravações, suscitou debates e discussões entre o comitê olímpico e os canais televisivos. Isso resultou na existência desse videoclipe original[792], veiculado na *VH1* e *The Box*, e de uma outra versão, específica para a *NBC*, emissora responsável pela cobertura dos jogos. A versão de "propaganda" dos jogos

[791] *Billboard,* 04 de maio de 1996, p. L-12.
[792] Gloria Estefan – Reach (Official Video). [S.I.]: [S.I.], 1996. (3:47 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XuRnNRHcN4A. Acesso em: 22 set. 2021.

olímpicos contou com cenas de Magic Johnson, Carl Lewis e Shaquille O'Neal, mas sem grandes modificações nas partes da cantora[793].

Assim como a disputa em torno das versões do videoclipe, demonstrativos do papel assumido pelo formato audiovisual na mídia televisiva e na sua contribuição para a promoção artística e/ou de eventos na década de 1990 (ILLESCAS, 2015), a abertura e o encerramento dos Jogos Olímpicos levantou uma série discussões. Gloria Estefan não participou da abertura, possivelmente pelo fato de a canção-tema principal ser *The Power of the Dream,* composta por David Foster e interpretada na ocasião por Celine Dion. A performance de *Reach* ocorreu no encerramento, em agosto, com Gloria Estefan acompanhada pelo *Morehouse College Glee Club.* Em um palco circular no estádio, a cantora interpretou a canção rodeada pelo coral enquanto sua imagem era entrecortada por cenas dos jogos olímpicos, em uma montagem resultante na encenação ao vivo do videoclipe[794]. O desempenho da cantora, e de outros artistas como Trisha Yearwood e Stevie Wonder, intérprete de *Imagine* de John Lennon na cerimônia, foi avaliada como ponto alto de cerimônia e um dos momentos mais marcantes das Olimpíadas pelo *The New York Times*[795].

Em se tratando de uma cantora cubana exilada em uma cerimônia mundialmente televisionada, não foi inesperado perceber o comportamento da mídia em especular o simbolismo político da ocasião. O *El Nuevo Herald* fomentou o imaginário coletivo da comunidade exilada ao lembrar o fato de o show ser transmitido em Cuba, sendo aquela a primeira apresentação televisionada da cantora no país. Em texto enviado ao jornal[796] diretamente de Havana, Raul Rivero afirmou que, apesar da circulação de discos, fotografias e informações contrabandeados sobre a cantora na ilha (com maior intensidade desde a transmissão de *Mi Tierra* pela *Rádio Martí* e a performance em Guantánamo), a cerimônia de encerramento possibilitou à população cubana assistir a artista ao vivo.

Quando a performance começou, o locutor-tradutor da transmissão em Cuba ficou em silêncio por metade da apresentação de Gloria, introduzindo a artista apenas no meio como "*La cantante Gloria Estefan"*[797]*,* sem menções a nacionalidades. Tão interessante quanto as notícias sobre a transmissão foram os relatos de espectadores cubanos transcritos no texto de Rivero. Um trabalhador ferroviário considerou que apesar do governo tentar fingir a

---

[793] *Billboard,* 04 de maio de 1996, p. 86.
[794] *Gloria Estefan – Reach | Music Monday*. Atlanta: Olympic Channel, 1996. (4 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=N3EFOSJ4ZQc. Acesso em: 20 abr. 2022.
[795] *The New York Times,* 05 de Agosto de 1996, p. C5.
[796] *El Nuevo Herald,* 08 de agosto de 1996, Capa.
[797] *El Nuevo Herald,* 08 de agosto de 1996, Capa.

inexistência de Gloria Estefan, eles foram obrigados a fazer a transmissão e vários cubanos tiveram a possibilidade de ver alguém que "Também é nosso, porque nasceu aqui e se orgulha disso."[798]. Uma jovem cubana afirmou surpresa com a presença, mas conseguiu identificar a artista antes mesmo do locutor a identificar.

Os dois relatos inseridos no texto de Rivero indicavam o simbolismo político e a forma como a transmissão foi significada por algumas pessoas em Cuba. O relato do trabalhador ferroviário, por exemplo, é um dos poucos vestígios do reconhecimento de Gloria Estefan como cubana por um sujeito não-exilado. Essa assimilação representa uma fissura em alguns dos principais discursos hegemônicos no país sobre a condição dos exilados como desertores e traidores. Apesar dos esforços de construção dessa oposição, intensificados a partir dos anos 1960 e 1970 (BUSTAMANTE, 2012), a publicação demonstrava que no meio social havia uma possibilidade em reconhecer a cantora como parte da comunidade cubana e representante dessa identificação, apesar de sua condição exilada ou posição anticastrista. Considerar Gloria Estefan como "*también nuestra*" significa associar sua identidade à nacionalidade cubana, em especial a noção de honra, reaproximando o exilio e os habitantes da ilha em torno do nacionalismo cubano, como indicava Rojas (2006).

Após a performance nas Olimpíadas, com o álbum *Destiny* crescendo nas paradas musicais e a *Evolution Tour* começando sua fase de divulgação e vendagem de ingressos, Gloria Estefan voltou a atenção para os passos seguintes. Em junho de 1996, a *Epic Records* adquiriu duas páginas na *Billboard*, logo após a capa, para a promoção de *Destiny.* De um lado, o leitor encontrava um retrato de Gloria Estefan centralizado, tal qual no álbum, enquanto no outro eram fornecidas informações sobre a turnê em julho e setembro nos EUA[799]. De Atlanta a Miami, os três meses seguintes foram articulados a aparições nos programas de prestígio e ampla audiência: *The Late Show with David Letterman, Live with Regis & Kathie Lee* e *The Oprah Winfrey show*. Um programa especial foi ao ar em 7 de julho, no canal *Lifetime,* com o título *Intimate Portrait.* Somando-se as divulgações, a transmissão do show *Gloria Estefan: Evolution Tour: Live in Miami,* pelo canal *HBO* em setembro de 1996, começou a ser anunciada. O show foi posteriormente lançado como álbum e como DVD/VHS, sendo um dos poucos registros sonoros e audiovisuais comercialmente lançados de um show completo da artista.

[798] *El Nuevo Herald,* 08 de agosto de 1996, Capa.
[799] *Billboard,* 15 de junho de 1996, p. 2-3.

Antes de Gloria Estefan voltar a Miami para a realização da última série de apresentações previstas, os ingressos já estavam esgotados para as quatro noites de apresentação. Mesmo com a grande vendagem, o retorno foi marcado por inseguranças, em especial após a cantora cancelar sua apresentação no *Meadows Music Theatre* em Connecticut uma hora antes, sem motivos publicizados[800]. A turnê até aquele momento era elogiada pela imprensa[801], sendo ansiada na cidade, e com a proximidade do evento, começaram a circular reportagens retrospectivas sobre a relação de Gloria Estefan com a cidade[802].

Em meio à turnê e à agenda para o circuito internacional, Gloria Estefan começou a promover *You'll Be Mine (Party Time)*[803]. Composta e produzida por Emilio Estefan, Lawrence Dermer e Clay Ostwad, a faixa foi escolhida como o *single* posterior a *Reach,* procurando reinserir a cantora nos circuitos da *Dance Music*. A alternância entre baladas e canções dançantes era recorrente em sua carreira e seguia uma lógica das indústrias que procuravam não deixar por muito tempo um artista afastar-se de um dos seus nichos de mercado. Com perfil *Dance*, e inspiração em sonoridades afro-cubanas, *You'll Be Mine (Party Time)*[804] possui letra simples, valorizando o instrumental, ao longo de quase cinco minutos. Preferindo impulsionar a voz da artista, inclusive, os produtores optaram por criar uma espécie de eco e/ou distância entre o volume da voz e a base instrumental.

Lançado junto a um videoclipe[805] em que Gloria usava uma peruca e dançava no palco, como se estivesse em um show da *Turnê,* o *single* era comercialmente interessante por representar sonoridades características da cantora em uma estrutura simples e com vocais destacados. Estas particularidades, marcas da identidade do intérprete, são parte do que torna uma canção objeto global de desejo para as indústrias. A letra de *You'll Be Mine (Party Time)* não era distinta de outras canções sobre o amor jovem e a relação com as pistas de dança integrantes do repertório da cantora. Todavia, a articulação de sua interpretação pausada e uma melodia que conseguia imprimir os sentimentos das letras, somada aos elementos afro-cubanos, em especial o uso da percussão e instrumentos de sopro, garantiu um público interessado.

---

[800] *El Nuevo Herald,* 17 de setembro de 1996, p. 3T.
[801] *The New York Times,* 07 de setembro de 1996.
[802] *The Miami Herald,* 15 de setembro de 1996.
[803] _____. You'll Be Mine (Party Time). In: *Destiny*. US: Epic Records/Sony Music, 1996, 01 CD, Faixa 05 (4:50).
[804] _____. You'll Be Mine (Party Time). In: *Destiny*. US: Epic Records/Sony Music, 1996, 01 CD, Faixa 05 (4:50).
[805] Gloria Estefan – You'll Be Mine (Party Time). (Official Video). [S.I.]: [S.I.], 1996. (4:53 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vIlZ5nGs4JI. Acesso em: 22 set. 2021.

Larry Flick, na época do lançamento, considerou a escolha do novo *single* acertada. Em sua avaliação para a *Billboard,* o crítico notou a influência da época como cantora do *Miami Sound Machine* e o vinculou ao amadurecimento vocal na interpretação. Apesar do amplo investimento, a canção não alcançou grandes posições na *Billboard,* possivelmente por não ter contado com tanta divulgação como *Reach* e pelo foco da gravadora e de Gloria Estefan estar voltado a turnê. *You'll Be Mine (Party Time)* conseguiu entradas modestas em países como França, Finlândia, Alemanha, Japão, Holanda, Espanha, Reino Unido e Estados Unidos. Todavia, em um prazo de menos de três meses, a gravadora optou por promover outra canção, dessa vez uma balada mais fácil de circular na mídia estadunidense, tendo em vista a suavização dos elementos latinos.

I'm Not Giving You Up[806] tinha composição assinada por Gloria Estefan e Kike Santander. Sua promoção ocorreu alguns meses após a *Evolution Tour,* que estampou a capa do *El Nuevo Herald*[807] e *The Miami Herald*[808] com reportagens detalhando o desempenho da artista e a comoção do público. No contexto de pré-lançamento, o filólogo cubano Pablo Lorenzo escreveu uma carta ao *El Miami Herald,* mencionando o papel de Gloria para a identificação nacional e abordando seu potencial para interpretar canções românticas, como *I'm Not Giving You Up*. Segundo Lorenzo, parte de seu encanto (enquanto fã e como cubano) com Gloria Estefan era devido ao fato de as letras tocarem em questões de sua "alma cubana",

> Uma cubana que atravessou o estreito da Flórida, que gravou seus primeiros discos em inglês; que nem sabe o que é passar uma noite no *Malecón habanero* ou caminhar sem sapos por uma praia cubana.
> O que o coração, eu disse a mim mesmo, marca você, e você não pode esquecer ou se livrar de seu destino. Imagino o coração de Gloria Estefan como uma letra 'C' em sua parte mais inegociável, uma grande 'C' que significa Cuba. Uma grande 'C' que Glória carrega por herança e que a obriga.
> Eu vi você cantar *Conga* e as Olimpíadas, e não foi surpresa para mim que milhares de pessoas te seguissem. Eu vi você cantar na arena de Miami e não foi surpresa para mim ver minha mãe de 70 anos chorar. Não é uma surpresa para mim ver como você faz todo mundo que te ouve dançar, cantar, chorar... Não é surpresa porque as dúvidas do coração nunca ficam sem resposta.[809]

A carta de Lorenzo tinha dois alvos. Por um lado, era uma publicação direta para Gloria Estefan, valorizando seu papel artístico para o filólogo e sua família, com perfil elogioso e confessional. A forma como o autor narrava sua experiência com a artista, enfatizando os efeitos de sua música, e a imaginação, eram parte do processo voltado a se

---

[806] _____. I'm not giving you up. In: *Destiny*. US: Epic Records/Sony Music, 1996, 01 CD, Faixa 02 (4:20).
[807] *El Nuevo Herald,* 21 de setembro de 1996.
[808] *The Miami Hearld,* 21 de setembro de 1996.
[809] *El Nuevo Herald,* 05 de outubro de 1996, p. 16A.

relacionar diretamente com a artista. Essa modalidade de escrita demonstrava a existência de elos, afetos e vivências compartilhadas entre artista e público ouvinte. Conforme indica Maxwell (2002), essa dimensão, estabelecida entre artista-fã, é resultado de uma transmissão de memórias, e não mera projeção, pois a conexão instituída a partir de um contato com a obra do artista e/ou com sua personalidade, afeta e modifica a identidade implicando na elaboração de uma forma de se orientar e sentir o mundo.

Esses atos são performáticos, como destaca Taylor (2013), e possuem um potencial fundamental para a constituição do sujeito, com implicações na construção de comunidades ampliadas com impactos sociais, econômicos, políticos e culturais. Não se tratava apenas de uma projeção, de um querer ser, mas uma representação resultante da relação estabelecida. Lorenzo via-se em Gloria Estefan e se permitia ser afetado, provocando uma autorreflexão, o que se manifestaria na carta e poderia ser compartilhada por outros fãs. A carta era uma maneira de se confessar à artista, como em pensamentos sobre seu coração, a não visita a praias cubanas ou os impactos de sua recente performance na mãe do autor. Paralelamente, a carta visava uma publicação em jornal e, como destaca Arfuch (2010) era resultante da criação de um espaço biográfico coletivo, alternando entre uma experiência individual e uma sentimento de pertencimento ampliado que poderia envolver os fãs da cantora e/ou as comunidades cubanas. Se construía uma versão de Gloria Estefan na visão de Lorenzo, enquanto se promovia sua imagem, história e memória. A combinação dos elementos elaborava uma narrativa confessional pública, valorativa da cantora e do seu lugar de representante de grupos sociais específicos.

O perfil emotivo, e a predisposição a tocar em sentimentos "do coração" percebida pelo fã influenciou uma atenção maior a *I'm Not Giving You Up.* Se comparada ao *single* anterior, a canção conseguiu um desempenho melhor na *Hot 100* da *Billboard,* chegando à 40ª posição e permanecendo quase o dobro do tempo que *You'll Be Mine.* No final de 1996, Larry Flick avaliou que a canção valorizava a voz e performance emotiva da artista, com uma percussão lenta, além de elementos acústicos que criariam ferramentas para que a canção fosse fixada na memória[810]. Em breve avaliação, o crítico citava a existência de uma versão remixada por Tony Moran, destacada pela inserção de ritmos flamencos. Correto sobre a existência dessa versão, Flick esqueceu de mencionar o fato dela não ser a única existente. *I'm Not Giving You Up* contou com ao menos três versões oficiais, duas remixadas por Tony Moran, além de *medleys* com a canção *Higher* e *Tres Deseos.*

[810] *Billboard,* 02 de novembro de 1996, p. 77.

***

Gloria Estefan foi indicada ao *Grammy* de 1997 pela canção *Reach* enquanto acompanhava o desempenho de *I'm Not Giving You Up,* e realizava a etapa internacional da *Evolution Tour*[811]. No mesmo contexto, foi convidada a participar do baile de início do novo mandato de Bill Clinton na Casa Branca[812] e avaliada pela *Billboard* por sua participação em um show juntamente Donna Summer, Chaka Khan e RuPaul[813]. A performance ocorreu no final de 1996, como parte do projeto *Three Divas On Broadway,* mas só foi comentada pela revista em janeiro do ano seguinte. Gloria, recém-chegada da Europa e com uma agenda intensa de televisão a cumprir se apresentou juntamente as artistas do evento, onde ressaltou a importância de pensar a música como algo diverso e em constante mudança.

Após compromissos nos EUA, Gloria Estefan retomou a agenda internacional, passando pelo México e África do Sul, onde se encontrou com o presidente Nelson Mandela.

Figura 35 - Gloria Estefan, e membros da família Estefan, com Nelson Mandela



Fonte: *The Miami Herald*, 13 de abril de 1997.

O momento com o presidente sul-africano foi um convite do próprio dada a realização de três shows esgotados de Gloria Estefan em estádios na África do Sul (Capetown, Johannesburg e Durban), totalizando mais de cem mil ingressos vendidos. Ao longo de aproximadamente uma hora, a cantora e o líder na luta contra o Apartheid conversaram sobre a turnê, a participação dos Jogos Olímpicos de Atlanta e a recente viagem do presidente à

[811] *The Miami Herald,* 08 de janeiro de 1997.
[812] *The New York Times,* 16 de janeiro de 1997.
[813] *Billboard,* 11 de janeiro de 1997, 24.

Ásia[814]. Nas breves notas de divulgação do encontro não foi mencionado nenhum debate e/ou conversa política, mas se reproduziu uma frase de Gloria Estefan afirmando Mandela como um símbolo de esperança para o mundo. Mas não foi apenas com o presidente sul-africano que Gloria Estefan se encontrou no primeiro semestre de 1997.

Gloria foi convidada pelo presidente Clinton a se apresentar no *National Peace Officers Memorial*[815] e integrou a construção do *Global Arts for Peace Society,* entidade que enviou uma correspondência diretamente às Nações Unidas apresentando o projeto e tentando uma aproximação com a organização[816]. A atividade com Bill Clinton foi promovida pelo *The Fraternal Order of Police* em homenagem a 120 policiais mortos em serviço no ano anterior. No encontro, o presidente estadunidense realizou uma breve fala e Gloria Estefan apresentou a canção *Always Tomorrow* a um público de em média vinte mil pessoas em frente ao Capitólio, em Washington[817]. O encontro de junho de 1997 não foi o único envolvimento da cantora. Com a administração Clinton e as ações de segurança pública Em 1999, foi elaborado um manual de apoio aos policiais pela *City University of New York*, com a indicação de Gloria Estefan e Antônio Banderas, além de outros artistas, como integrantes do imaginário latino no país necessários de serem conhecidos pelas forças de segurança pública[818].

No segundo semestre de 1997, uma nova discussão na comunidade exilada obrigou Gloria a se envolver na cena política local. O debate começou após a cantora publicar uma carta no *The Miami Herald* contrária à demissão de Peggy McKinley do *Dade Country Cultural Advisory,* produtora artística defensora da proposta de quaisquer cubanos terem o direito de participar do *MIDEM-Latin America & Caribbean Music Market* em Miami[819]. Apesar das figuras exiladas gozarem de prestígio na cena local, a exemplo de Gloria Estefan e Celia Cruz, a presença de artistas que defendiam o governo revolucionário seguia como indesejada por setores mais extremistas da comunidade exilada (BUSTAMANTE, 2021; MANZOR, 2022). Tais grupos defendiam a extensão dos embargos aos artistas e à sociedade cubana, sem ressalvas. No contexto, Gloria Estefan posicionou-se contraria a esse entendimento, defendendo que a repreensão a McKinley era uma violação à liberdade de

[814] *The Miami Herald*, 13 de abril de 1997, p. 2A.
[815] William J. Clinton Library and Museum. *DPC – Box 012 – Folder 011*. Crime – Peace Officers Event. Programa do National Peace Officers Memorial Event.
[816] United Nations. *General Public G 1997 [UN. Secretary-General (1997-2006: Kofi Annan)]*. UN Archives: S-1096-0308-05-00013.
[817] *Billboard,* 07 de junho de 1997, p.93.
[818] *The New York Times,* 07 de maio de 1999. p. B3.
[819] *La Opinión,* 29 de setembro de 1997, p. 2D.

expressão e não distinguia a comunidade exilada das políticas revolucionárias em seu autoritarismo.

A comparação não agradou setores mais extremistas da comunidade exilada, culminando em uma ruptura com a artista. O gesto foi considerado por alguns líderes exilados como uma manifestação de apoio a Fidel Castro, levando Gloria Estefan a receber críticas e apoios da comunidade de Miami[820]. Enquanto recebia atenção de emissoras de rádio como a *WHYI (Y-100),* por seu aniversário[821], ela precisou lidar com o crescimento da oposição entre grupos de Little Havana*,* promovedores de boicotes a suas produções[822]. Projetos lançados nesse contexto foram impactados por essa ruptura com setores da comunidade exilada, a exemplo de seus primeiros restaurantes[823] ou mesmo o convite do Papa João Paulo II para acompanhar o pontífice em sua viagem a Cuba[824]. A proposta da liderança católica foi prontamente rejeitada por Gloria Estefan, rejeição usada para tentar remediar os problemas em torno do caso Peggy McKingley.

Ao contrário de outros momentos de tensão com a comunidade exilada, a opinião de Gloria Estefan em defesa de Peggy McKinley seguiu em debate por semanas, resultando inclusive em comentários sobre uma suposta queima em praça pública de álbuns da cantora. A suposta destruição coletiva, a qual o único indicativo que ocorreu foi um comentário da *Billboard* e que pode ter sido uma forma sarcástica de narrativa em associação a *Disco Demolition* (1979)[825], foi citada como tendo ocorrido nas ruas de Little Havana, considerada um ato simbólico de oposição, crítica e rejeição pública de Gloria Estefan por parte dos integrantes mais conservadores/extremistas da comunidade exilada cubana em Miami[826]. Após esse fato, percebendo que a situação não passaria rapidamente, Gloria e Emilio Estefan concederam uma entrevista à *CBS-Telenotícias*, momento utilizado para esclarecer seu posicionamento. Foi apenas depois da participação no programa televisivo que as discussões

---

[820] *Billboard,* 26 de outubro de 1997, p. 51.
[821] *Billboard,* 11 de outubro de 1997, p.32.
[822] *La Opinión,* 08 de setembro de 1997.
[823] *The New York Times,* 16 de novembro de 1997.
[824] *The Miami Herald,* 20 de dezembro de 1997.
[825] A *Disco Demolition Night* foi um movimento anti-*disco music* que ocorreu em 12 de julho de 1979, em Chicago, tendo como principal momento a exploração/destruição de uma caixa repleta de discos durante uma partida de baseball entre o Chicago White Sox e o Detroit Tigers. O movimento, capitaneado por grupos de ativistas anti-disco que retomavam, foi considerado uma reação de fãs de rock mais radicais que consideravam a ascensão da *Disco Music* como parte de um movimento de decadência do *rock,* narrativa que ganhou força após a WDAI-FM de Chicago, tradicional no segmento, mudar seu foco para a *Disco* e o DJ Steve Dahl ser demitido. Entre os principais impactos da manifestação, de acordo com Sanneh (2023) esteve a progressiva transição da *Disco* para *Dance Music,* inclusive por vezes como rotulo comercial visando evitar o debate.
[826] *Billboard,* 29 de agosto de 1998, p. LMQ-3.

diminuíram. Possivelmente em razão das críticas recebidas por Gloria Estefan, outros artistas da cena de Miami preferiram não se envolver no debate e não saíram prontamente em defesa da artista, a exemplo de Willy Chirino.

A oposição a Gloria Estefan, e as críticas após o caso Peggy McKinley, demonstraram a volatilidade e fragilidade de sua situação como artista anticastrista engajada na comunidade exilada. Em paralelo, ela foi demonstrativa de uma fissura na narrativa de parte desses grupos mais extremistas, detentores ainda de grande influência, e a ascensão de uma nova geração apoiadora da posição de Gloria Estefan. Segundo Bustamante (2021), a geração de filhos de exilados e/ou de cubanos que se exilaram nos EUA pós-Mariel, foi responsável por estabelecer críticas e enfraquecer certos grupos exilados mais conservadores, renovando assim as discussões entorno da situação cubana. Para tais grupos, a década de 1990 iniciou com uma promessa de fim do governo revolucionário cubano, após a queda da URSS, que progressivamente produziu uma "frustração ardente e uma sensação de esperanças não cumpridas" (BUSTAMANTE, 2021, p. 229) geradas pela crise dos balseiros e as tentativas de bloqueios estadunidenses. Para além das tensões, havia uma demanda constante por renovação da oposição anticastrista, sendo a posição de Gloria Estefan contraditória, na visão de alguns setores, culminando então nas tentativas de oposição.

Após o cenário de tensões, arrastado pelos primeiros meses de 1998, Gloria Estefan se voltou a projetos com perfis mais amplos e associados à música *pop,* com destaque ao especial de shows com diferentes artistas voltado a apoiar a *Save the Music Foundation,* promovido pela *VH1*. Intitulado *Divas Live VH-1,* o show reuniu as principais cantoras da música *pop* do contexto e teve sua principal duração entre 1998 e 2004, passando por reformulações e/ou edições especiais a partir de 2009. Para a primeira edição, gravada no *Beacon Theatre* de Nova York, cinco artistas de diferentes gerações e estilos foram convidadas como *Headlines* – Aretha Franklin, Celine Dion, Gloria Estefan, Mariah Carey e Shania Twain. Além do elenco, a produção contou com a participação de Caroline King, Jennifer Aniston, Sarah McLachlan, Sarah Jessica Parker e Susan Sarandon[827]. A produção, transmitida em abril de 1998 e lançada em suporte físico em outubro, ficou sob responsabilidade de Ken Ehrlich, conhecido pela atuação no *Grammy*, direção de Michael Simon e roteiro de Martin Lewis.

Presente na ocasião, Jon Parales escreveu ao *The New York Times* uma crítica sobre a apresentação na qual, apesar das seis cantoras envolvidas, dedicou grande atenção à

[827] VH1 Divas Live. [S.I.]: VH1, 1998. DVD, son., color.

performance de Aretha Franklin por sua grande presença de palco[828]. Ao longo do show, com dezesseis números musicais, cada artista teve espaço para apresentar seus mais recentes *singles* e *hits* marcantes de suas carreiras. O crítico descreveu o desempenho de Gloria Estefan como mediano, não se diferenciando do que poderia ser ouvido em um álbum *remix* de suas principais faixas, além de não perceber uma grande presença de palco, levando-a a passar despercebida entre as demais cantoras[829]. A avaliação da apresentação de Gloria, ao menos em seu solo, possivelmente foi afetada por ser a única a apresentar um *medley* de suas principais canções (*Dr. Beat, Conga, Rhythm is Gonna Get You, 1-2-3 e Get on Your Feet*)[830].

Semelhante a Jon Parales, a colunista Carla Hay, da *Billboard,* publicou um texto sobre o *Divas Live VH1,* com a diferença de alguns comentários a respeito os bastidores[831]. Quase um mês após a apresentação, a análise publicada na seção *Music Video* considerou a performance como um dos maiores picos de audiência do canal, com mais de seis milhões de espectadores. Enquanto Parales ressaltou Aretha Franklin, Carla Hay abordou o desempenho de uma das promessas da música *pop* no contexto, Mariah Carey. Sobre Gloria Estefan, a colunista escreveu poucas palavras, quase o mesmo dedicado à convidada especial Caroline King, relatando piadas da artista nos bastidores a respeito do desempenho vocal característico de uma diva[832]. Alguns meses após a transmissão ao vivo, as opiniões sobre o show seguiram com um perfil semelhante, sem grandes menções ao desempenho de Gloria Estefan.

Apesar do grande público alcançado na sua realização[833], o projeto ganhou maior fôlego com o lançamento em mídia física. A *Billboard*, por exemplo, retomou o *Divas Live VH1* em reportagens e publicou uma resenha do álbum distribuído em países como China, Reino Unido e Brasil[834]. Com altos desempenhos nas paradas musicais, incluindo a 21ª posição na listagem dos 200 discos mais comprados, o álbum foi considerado como digno do *Spotlight* em outubro de 1998. No contexto, se considerou o disco como uma grande produção por reunir algumas das principais vozes femininas da música *pop,* mencionando que o desempenho de "Estefan e Carey ganham notas de passe, embora o último seja deixado na poeira tentando fazer um dueto com um Franklin feliz em *'Chain of Fools'*. Um encontro

[828] *The New York Times,* 14 de abril de 1998, p. E3.
[829] *The New York Times,* 14 de abril de 1998, p. E3.
[830] Para além do medley, a cantora apresentou as faixas *Turn the Beat Around* e *Heaven's What I Feel*.
[831] *Billboard,* 16 de maio de 1998, p. 82.
[832] *Billboard,* 16 de maio de 1998, p. 82.
[833] *The New York Times,* 22 de junho de 1998, p. D1.
[834] *Billboard,* 26 de setembro de 1998, p. 13.

melhor das divas é 'A Natural Woman' com as lendárias Carole King, Dion, Twain e Estefan, que talvez capture melhor a essência pretendida do evento."[835]

Alguns meses depois, o *The New York Times* fez uma nova avaliação do projeto, depois da iniciativa atingir a marca de mais de dois milhões de cópias vendidas globalmente até o final de 1998[836]. A pouca ênfase na participação de Gloria Estefan na crítica do jornal provavelmente foi resultado de alguns setores não a reconhecerem como uma diva. A *People* foi um dos principais veículos a fomentar o debate que, na opinião de alguns críticos, se justificativa pela identificação latina de Gloria Estefan. De acordo com o *El Nuevo Herald*,

> Os últimos sucessos de Gloria Estefan foram interpretados em espanhol e a grande maioria de seus seguidores são latinos, então os editores parecem ter pensado que ela não tem 'empurrão' suficiente para um mercado mais amplo, disse o *New York Post* na quinta-feira.
> Um porta-voz da revista foi importante para o assunto e explicou que a revista já tratou com Gloria Estefan em outras ocasiões e que agora tenta informar seus leitores sobre outros cantores sobre os quais pode não ter muita informação.
> "É vergonhoso que essa discriminação contra a nossa cultura continue", disse Emilio Estefan e lembrou que a cantora latina foi indicada este ano ao *Grammy* e vendeu mais de 60 milhões de álbuns ao longo de sua carreira, entre outros méritos[837].

A impossibilidade, segundo a *People*, de Gloria Estefan ser identificada como diva estava associada à sua latinidade e cubanidade, implicando uma visão da música *pop* como um campo predominantemente branco, mesmo que historicamente marcado pela presença de cantoras negras a exemplo de artistas como Aretha Franklin, uma diva afro-americana, que foi a mais citada entre as integrantes do projeto. Inclusive, é importante retomar a proposta do projeto em reunir cinco artistas inseridas em nichos específicos*,* sem serem exclusivamente artistas da música *pop*, como Madonna e Cindy Lauper. Outras artistas foram convidadas por seu trânsito com outros gêneros musicais, a exemplo de Aretha Franklin, mais reconhecida no *R&B* e *Blues,* e Shania Twain na música *Country,* sendo apenas Celine Dion e Mariah Carey cantoras predominantemente *pop.*

A articulação com outros gêneros demonstrava a versatilidade da música *pop* e do conceito de diva*,* além de possibilitar ao projeto atingir públicos específicos que talvez não se interessassem pelo programa, como as comunidades afro-americanas e latinas, por não se sentirem representadas. No movimento de alguns setores, como a *People,* em definir uma diva a partir de uma imposição da voz, de uma branquitude e um determinado "perfil sonoro",

---

[835] *Billboard,* 24 de outubro de 1998, p. 20.
[836] *The New York Times,* 24 de dezembro de 1998, p. C4.
[837] *El Nuevo Herald,* 15 de janeiro de 1998, p. 3E.

houve a tentativa de controle do conceito, que nesse período já estava muito ligado a relação com o público, por um status social, e por uma trajetória de destaque. Como destaca Martínez Cano (2017), a noção de *diva* atravessa a história das culturas de massas e foi historicamente construída de forma a ser muito mais uma identificação elaborada em conjunto por públicos e indústrias, independentemente de uma lista de elementos definidores. Essa hipótese justificaria personalidades tão distintas como Aretha Franklin e Madonna serem consideradas divas.

De forma complementar, Kellner (2011) considera que artistas convertidas em divas estão associadas às políticas de identidade, tendo em vista a identificação de uma cantora como um ídolo necessariamente depender da relação e jogo de identificação no qual pessoas/público se percebam juntos ou por meio da artista. Em paralelo, uma diva pode também ser uma figura entendida como inalcançável, uma artista pela qual é possível se identificar, mas que é, em si, apenas uma outra dimensão de minha subjetividade ou o seu oposto. Através dessas operações, uma artista seria compreendida como mais que personalidade midiática, sendo convertida em modelo de comportamento e inspiração para sujeitos reproduzirem comportamentos, estilos de vestuários e/ou traços individuais, aproximando-os de uma larga comunidade. Em paralelo, para a artista, ser reconhecida como diva é sinônimo de status, da necessidade de posição performática e mobiliza marcadores sociais da diferença, fato que a *People* negou e justificaria o argumento de preconceito indicado por Emilio Estefan.

Tais artistas, ao assumirem ou serem reconhecidas como divas, são compreendidas por outras características que não somente o desempenho artístico, a exemplo da ação política, social ou de mobilização coletiva. Nesse processo, muitas vezes a produção artística se torna intrínseca a marcadores sociais da diferença (CANO, 2017), tornando-as não apenas divas por um status, mas pela identificação decorrente do reconhecimento. Artistas consideradas como divas, a exemplo de Aretha Franklin e Whitney Houston eram mulheres negras e a racialização atravessava as formas como eram percebidas enquanto tais, fato que esteve atrelado ao longo de toda sua carreira a sua construção artística enquanto divas. O mesmo se aplicou a Gloria Estefan, em especial em um contexto em que era apenas uma das cantoras a ser identificada como tal, a exemplo de Celia Cruz e da recém-falecida Selena[838], mas era a

[838] Selena Quintanilla-Pérez foi uma cantora tejana (filha de casal mexicano nascida no Texas) que iniciou sua carreira em 1981 como vocalista da banda Selena y Los Dinos. Uma das principais representantes da canção *tejana,* no início da década de 1990 era considerada uma das principais vozes da *Latin Music,* sendo inclusive considerada por veículos como a *Billboard* enquanto uma forte concorrente a "melhor cantora" de sua geração e

única artista latina no elenco do *Divas Live VH1,* implicando na potencialização de sua imagem.

Enquanto a produção do *Divas VH1 Live* circulava, Gloria Estefan seguiu uma agenda de shows recorrentes e promoção de novos álbuns, como *Gloria!*, e o *single Oye.* Em maio de 1998 o álbum foi lançado mundialmente, marcando o retorno aos gêneros mais dançantes e se aproximando da *House Music.* Em sua versão regular, contou com onze faixas e um perfil bastante comercial, voltado mais à juventude se comparado ao predecessor, *Destiny.* De acordo com a *Billboard,* o álbum tinha a proposta de ser o maior sucesso da cantora desde *Mi Tierra,* tendo em vista que o primeiro *single, Heaven's What I Feel,* estava no *Top 40* de paradas musicais na revista no momento de promoção de *Gloria!,* além de alcançar mais de onze milhões de pessoas através de ao menos 74 emissoras de rádio[839]. Apesar dos dados levantados pelo veículo, o principal foco das narrativas foi a idade da cantora – pois, apesar de ser uma cantora considerada mais velha (entorno de 40/41 anos), estava focando em um perfil mais contemporâneo, midiático e jovem, tema abordado no *Behind the Scenes* da *VH-1.*

As ações de marketing focaram em clubes, discotecas e rádios nos Estados Unidos e na Europa, além de participações em programas televisivos e uma apresentação no *World Music Awards.* Pouco tempo após *Heaven's What I Feel,* composta por Kike Santander com inspiração nas sensações provocadas pela presença de um amado e inicialmente ofertada a Celine Dion, a gravadora decidiu por lançar *Oye* como *single* em julho de 1998[840]. Assim como o álbum foi comemorado por veículos de mídia, em razão do retorno da cantora à *Disco Music*,[841] o segundo *single* foi elogiado pelo colunista da *Billboard*, ao considerar que

> Mais uma vez, a veterana cantora consegue surpreender e encantar, entregando uma performance bilíngue carregada de sensualidade fumegante. Ela é reforçada por um arranjo que oscila entre os sons atuais do clube e o tom de ombro trêmulo de sua quebra de Miami Sound Machine, '*Conga*'. Mais uma prova de que Estefan ainda é um artista seu, esta é uma programação obrigatória para os formatos top 40 e rhythm-crossover. Ainda assim, os fãs amadurecidos da diva não devem ter problemas para encontrar '*Oye*' em sua estação de rádio local. Acho que é o que eles chamam de hit multiformato, né?[842]

---

segmento. Foi possivelmente nesse contexto que Gloria Estefan e Selena se encontram, mas sua aproximação nunca resultou em parcerias e/ou projetos comuns, fato que estimulou por vezes um senso de competição entre ambas (inclusive entre 1993 e 1994 quando disputaram as paradas musicais latinas alternando-se entre primeiro e segundo lugar). Em 1995 Selana foi brutalmente assassinada pela presidente de seu fã-clube, e sócia, Yolanda Saldívar, fato que, segundo Paredez (2009) inaugurou um amplo movimento de identificação e performances de memória entorno de sua figura e do trauma coletivo instalado na comunidade latinx nos EUA. A respeito desse tema, recomendamos a leitura de: PAREDEZ, Deborah. *Selenidad*: Selena, Latinos, and the Performance of Memory. Carolina do Norte: Duke University Press, 2006.

[839] *Billboard*, 16 de maio de 1998, p. C4.
[840] Sobre o desempenho das canções de Gloria Estefan entre 1996 e 1999, ver Tabela 8.
[841] *Billboard,* 13 de junho de 1998.
[842] *Billboard,* 25 de julho de 1998, p. 27.

Elogiosa, a publicação focava nos potenciais de circulação e comercialização e não tanto em elementos musicais, apenas com breve comentário sobre a interpretação. Essa lógica, presente em muitas das análises na *Billboard,* geralmente indicava uma inserção nos circuitos comerciais e o reconhecimento do potencial mercadológico da produção. Outros veículos, como a *R&R*, consideraram a canção com o potencial de crescer rapidamente nos clubes e nas paradas de rádio por conta do hibridismo sonoro entre a *Salsa* e a *Disco Music*[843]. Com aprovação da mídia e dos críticos, a canção de apenas duas estrofes e refrão repetidores do tema central – a vontade de se jogar as pistas de dança e mergulhar no mundo da salsa - rapidamente cresceu nas paradas musicais impulsionada pelo videoclipe[844] dirigido pelo argentino Gustavo Garzón, com Gloria Estefan em uma balada interpretando o *single.*

Enquanto *Oye* ascendia, chegando ao topo da *Billboard* em listagens como a *Hot Latin Tracks* e a *Dance Music/Club Play*, além de posições de destaque em países como Australia, Belgica, França e Japão, Gloria Estefan manteve recorrentes aparições públicas, entrevistas e shows na busca por promover *Gloria!*. Em meio a esses compromissos, um novo embate com o presidente cubano e a questão do governo revolucionário foi registrada na mídia. Em viagem a Costa Rica, poucos dias antes de participar da Conferência Anual da *Sony Music*[845]*,* Gloria deu uma declaração na qual reafirmava sua posição anticastrista[846]. Na fala, realizada em uma coletiva de imprensa na cidade de San José, a cantora se dirigiu diretamente à mídia e ao presidente cubano, em razão do aniversário de Fidel Castro, proferindo a frase "Fora, eu já falei para ele muitas vezes, vá embora, mas ele não me ouviu"[847].

A ocasião foi singular para a cantora proferir essa mensagem, que em seguida foi complementada da afirmação do sonho de realizar um show na Praça da Revolução em Havana, caso o governo revolucionário deixasse o poder. Apesar do anticastrismo da cantora ser bastante reconhecido, e o engajamento público ter crescido ao longo dos anos 1990, as demonstrações públicas no exterior se tornavam mais frequentes, enquanto nos Estados Unidos esse aspecto era, em parte, controlado. Possivelmente isso se dava pela frequência com que em viagens a outros países eram feitos questionamentos sobre a identidade cubana de Gloria Estefan. Com mais questionamentos e a sensação de maior "liberdade"

---

[843] *R&R,* 04 de setembro de 1998, p. 110.
[844] Gloria Estefan – Oye (Official Video). [S.I.]: [S.I.], 1998. (4:21 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=T4IWlFutwXo. Acesso em: 22 set. 2021.
[845] *Billboard,* 05 de setembro de 1998.
[846] *El Nuevo Herald,* 08 de setembro de 1998, p. 1.
[847] *El Nuevo Hearld,* 20 de agosto de 1998, p. 90.

externamente, a representação do anticastrismo ganhava um sentido narrativo de pertencimento e difusão.

A fala anticastrista era parte de uma performance política, especuladora de planos futuros, com o movimento de recorrer a memórias recentes ou a trajetória para criar uma sensação com compartilhamento e coletividade, de forma semelhante ao que Taylor (2013) analisa em sua teoria de "transferências de memórias". Apesar de ser possível existir uma resposta de Fidel Castro, a atenção da fala estava voltada ao público presente, com destaque à mídia e à comunidade exilada, pois estes ecoariam a fala a partir de suas vivências e produziriam sentidos. Nessa narrativa, o contexto cubano era muito mais visado do que uma mensagem direta a Fidel Castro, processo que envolvia a mobilização do laço entre artista e públicos, projetando expectativas de um show em um espaço simbólico para a Revolução.

Mesmo com diversas iniciativas da comunidade exilada nos anos 1990, em especial dada a Crise dos Balseiros, conforme observa Bustamante (2021) e Ferrer (2021), ocasiões como essa acabavam tendo efeitos mais globais e midiáticos, enquanto movimentações em Miami e no Sul da Florida se voltavam a efeitos práticos. A fala da cantora gerou a reativação de seu engajamento para uma mídia que, naquele contexto, estava mais preocupada em cobrir seus mais recentes lançamentos, inclusive com programas televisivos especiais[848], e o encontro com fãs em longas reportagens na tentativa de promover a imagem de uma cantora acessível[849]. Entre outros efeitos, a fala possibilitava a imprensa, públicos e fãs relembrarem o perfil multifacetado de Gloria Estefan como uma artista que tinha entre suas principais características profissionais a articulação de diferentes imagens/representações que a definiam – fosse a cantora com *hits* comerciais ou a artista engajada no movimento anticastrista.

***

Por volta de outubro de 1998, pouco depois da coletiva de imprensa na Costa Rica, as primeiras notícias sobre a participação de Gloria Estefan em uma produção de Hollywood começaram a circular. Até aquele momento, as iniciativas da cantora em audiovisuais tinham se limitado a documentários, performances gravadas, entrevistas ou videoclipes, nos quais atuou como ela própria[850]. O longa-metragem de estreia de Gloria Estefan foi *Music of the*

[848] *El Nuevo Herald,* 16 de agosto de 1998.
[849] *The Miami Herald,* 24 de junho de 1998.
[850] Até 1998, Gloria Estefan havia participado de algumas produções audiovisuais sem um personagem ficcional, interpretando a si mesma ou participando apenas como depoente, a exemplo de *Club Med* (1986), *Postcard Fro*

Heart, uma produção sobre a trajetória da professora de música Roberta Guaspari, co-fundadora da *Opus 118 Harlem School of Music* em Nova York. A produção, inspirada no documentário *Small Wonders* (1995), foi dirigida por Wes Craven com produção da *Miramax* e participação de Meryl Streep, Angela Quinn e Aidan Quinn. O *El Nuevo Herald* anunciou Gloria Estefan no elenco em 1998 como uma das notícias de destaque sobre o longa, naquele momento intitulado *50 violins.* A publicação afirmava que essa seria a estreia da artista nos cinemas, mencionando o papel a ser interpretado: a melhor amiga da protagonista, papel delegado a Meryl Streep, inicialmente previsto para ser desempenhado por Madonna[851].

Music of My Heart narra a história dos esforços de Roberta Guaspari para garantir o financiamento dos programas de música e artes em escolas públicas de Nova York após o *Board of Education* determinar o corte de gastos[852]. Como estratégia, a protagonista propõe um concerto com estudantes da escola, resultando em novos recursos doados para manter o programa funcionando. Gloria Estefan interpreta o papel de uma colega de trabalho da protagonista, chamada Isabel Vasquez. Apesar da presença destacável de atores negros e atrizes negras na produção, Gloria é uma das poucas artistas reconhecidamente latinas na produção que se passa a um dos bairros mais segregados de Nova York.

Historicamente conhecido como um bairro afro-americano e latino na região da cidade (WINTZ; GLASRUD, 2011), o Harlem foi representado no longa-metragem como um ambiente marcado pelas diferenças raciais, em especial nos efeitos do racismo estrutural e de práticas de preconceito na educação estadunidense. *Music of My Heart* buscou abordar essa temática ao tratar da chegada de uma docente branca para trabalhar um projeto de música erudita. A participação de Gloria cumpriu parte do papel de construir a verossimilhança da produção audiovisual e demarcar a presença da comunidade latina na localidade. Uma demonstração foi o encontro da sua personagem com Meryl Streep, que apresenta a escola em seu intervalo com estudantes majoritariamente negros e seus diálogos abordam a relação com outras docentes que eram negras. Apesar do tema da racialidade não ser abordado, o jogo de cenas, o enquadramento e a narrativa estabelecida atuaram diretamente na construção de uma

---

Miami with Clive James (1989) e *The Hypnotic World of Paul McKenna* (1993). Posteriormente, Gloria Estefan seria conhecida por outros trabalhos no segmento, como na dublagem da animação *G-Force* (2009) e sua participação em séries televisivas como *Fraiser* (2000), *Glee* (2012 e 2014) e *One Day at the Time* (2019).

[851] *El Nuevo Herald,* 25 de outubro de 1998, p. 2A.

[852] *Music of My Heart*. Direção de Wes Craven. Produção de Susan Kaplan; Marianne Maddalena; Allan Miller; Walter Scheuer. Roteiro: Pamela Gray. Estados Unidos: Craven/Maddalena Productions, 1999. (123 min.), son., color. Legendado.

narrativa com a experiência de indivíduos ficcionalizados “no centro do processo histórico” (ROSENSTONE, 2015, p. 33).

Apesar de ter participação limitada, Gloria Estefan foi uma das cantoras mais associadas à produção, fosse pela interpretação da personagem ou junto a banda *‘N Sync* na canção promocional do filme. Cartazes, pôsteres e as capas de VHS e DVD apresentavam a artista junto a Meryl Streep e Angela Bassett, com o nome identificado junto ao título. O *single,* com mesmo nome do longa, recebeu atenção em separado da mídia, exaltadora da colaboração da cantora com a *boy band* que viva seu ápice. Lançado alguns meses antes do audiovisual, em julho de 1999, o *single* recebeu uma avaliação da *Billboard* por Chuck Taylor, que considerou a composição,

> Emparelhar a diva veterana Gloria Estefan com um dos principais grupos de meninos do teenville pode não fazer sentido instantâneo no papel, mas prova ser uma conexão musical cinética destinada ao sucesso imediato. Tema título do próximo filme de Meryl Streep (no qual Estefan tem um papel coadjuvante), “*Music of My Heart*” tem uma familiaridade calorosa que atrairá elogios de um público amplo. A compositora Diane Warren criou uma de suas melodias mais memoráveis, dando a Estefan e 'N Sync versos adoráveis do tipo "porque você me amou", que são sentimentais, mas nunca enjoativos. A produção de R&T de David Foster é tipicamente teatral, embora ele sabiamente deixe a química entre Estefan e 'N Sync brilhar com pouca interferência. Ao todo, um esforço vencedor que deve ser agradavelmente inevitável em segundos."[853]

Composto por Warren, e produzido por David Foster, o *single* possuía um perfil romântico próximo do *teen pop* da virada dos anos 1990 para o início do século XXI, com uma interpretação vocal próxima de uma declaração romântica. Apesar do esforço, no entanto, é importante notar que não se tratava de um dueto entre os artistas, mas de uma canção conjunta. Ao longo da interpretação não se buscava causar a sensação de amor romântico entre os envolvidos, mas se abordava o amor como tema central[854]. Com entrada na *Adult Contemporary* algumas semanas depois de lançamento[855], *Music of My Heart* era aguardada desde junho daquele ano pela comunidade de Miami, informada da gravação do videoclipe em uma escola da cidade[856]. Enquanto na mídia da Flórida a existência do videoclipe de promoção já circulava meses antes, a imprensa especializada abordou sua produção após o envio da canção para as rádios. A *Billboard,* por exemplo, só abordou a produção em outubro de, quando a circulação já estava ocorrendo na *MTV*, *VH1* e *The Box*[857].

---

[853] *Billboard,* 31 julho de 1999, p. 21.
[854] GLORIA ESTEFAN; N’SYNC. Music of My Heart. In: COLETÂNEA. *The Music of the Heart Original Motion Soundtrack*. US: Epic Records/Sony Music, 1999, 01 CD, Faixa 01 (4:31).
[855] *Billboard,* 21 de agosto de 1999, p. 75.
[856] *The Miami Herald,* 26 de junho de 1999.
[857] *Billboard,* 09 de outubro de 1999.

O lançamento oficial do longa-metragem, nos EUA, ocorreu em outubro de 1999, e as primeiras críticas saíram imediatamente, com pouca atenção ao papel desempenhado por Gloria Estefan, a exemplo do *The New York Times*[858]. Na semana de lançamento, Gloria se apresentou com a *'N Sync* durante o *Concert of the Century* organizado pela VH1 na Casa Branca, performance que auxiliou na promoção do filme e consolidou o desempenho do *single* nas paradas musicais, tendo em vista a conquista da segunda posição no *Hot 100* da *Billboard* em apenas dois meses de circulação. Apesar de não receber muitos comentários em mídia, a participação de Gloria Estefan no audiovisual iniciou uma nova fase em sua carreira, na qual o cinema e a produção ficcional audiovisual foram inseridos em seu currículo.

Na esteira de artistas como Madonna e Whitney Houston, que ao longo da década de 1990 também atuaram no cinema, Gloria Estefan não somente agiu em um novo segmento das indústrias da cultura, mas expandiu sua relação com o mercado, impactando diretamente na ideia de ser uma diva. No mesmo contexto em que foi acusada de não preencher os critérios para se enquadrar na categoria, Gloria foi convidada a participar de projetos da *VH1* e se assemelhou a outras cantoras da música *pop* com entradas nas indústrias de Hollywood, atentando para sua permanência no campo artístico. Como destaca Morin (1979), se parte fundamental do ser uma "diva" é estar em espaços onde a relação e significação como tal possam ocorrer, a concorrência para se fazer presente em mais espaços é imperativa e um guia dos passos futuros para a artista.

A presença de Gloria Estefan no longa-metragem teve impacto direto em sua visibilidade e na manutenção de seu status no campo artístico da música e cultura *pop.* Essas regras de permanência e alimentação da imagem definem o funcionamento do campo (BORUDIEU, 1996) e levam o artista a constantemente se expandir e seguir passos semelhantes aos de seus concorrentes, na tentativa de se manter na mídia. Dentro desta linha, é interessante perceber a relação mútua de elaboração de Gloria Estefan como diva no cinema articulando desejos da carreira e demandas da produção cinematográfica, resultando em um uso relacional da oportunidade. Tal operação partia de um entendimento da cantora enquanto um ídolo, por isso a divulgação massiva e o convite a gravar o *single*, sem precisar de uma modificação brusca em sua representação, como Morin (1979) identifica em outros artistas.

[858] *The New York Times,* 29 de outubro de 1999, p. E27.

Processo semelhante ocorreu no mesmo ano quando, em paralelo à produção de *Music of My Heart,* a cantora realizou seu segundo[859] *Halftime Show* do *Super Bowl.* Sendo a primeira artista a participar duas vezes da atividade, Gloria Estefan retornou na mesma década em que fez sua estreia da programação. Em um contexto relativamente distinto, com outra dimensão midiática/performática e maior investimento, a cantora se juntou a Stevie Wonder, Big Bad Voodoo Daddy e Savion Glover para elaborar uma apresentação com o "*Celebration of Soul, Salsa & Swing*". Escolhida para representar a Salsa, Gloria Estefan apresentou *Oye* e *Turn the Beat Around,* além de um *medley* das canções *You'll Be Mine (Party Time)* /*Another Star*/*My Cherie Amour* com Stevie Wonder ao final da performance[860].

No mês de realização do *Halftime Show,* as primeiras reportagens começaram a circular levantando o papel de Ed Micone na construção cênica, em especial na forma como gerenciaria os três milhões de dólares disponibilizados[861]. Micone foi o principal responsável por criar um perfil para as apresentações a partir de 1994, quando Michael Jackson foi contratado para o show do intervalo, e não havia trabalhado com Gloria Estefan em sua primeira apresentação. Sob nova direção, o espetáculo manteve uma estrutura semelhante, com um palco em 360 graus centralizado e com a entrada dos artistas pelas laterais que, durante parte da performance se dirigiam ao palco enquanto passavam por dançarinos e músicos espalhados pelo campo de futebol americano.

No caso de Gloria Estefan, em 1999, a sua entrada foi a última, logo após Stevie Wonder apresentar duas canções[862], e se deu pelo uso de um carro alegórico junto a uma estrutura elevada que a obrigava a ficar presa a uma corda de proteção enquanto circulava pelo estádio cantando *Oye*[863]. Ao se conectar ao palco, para a apresentação de *Turn the Beat Around,* a estrutura motorizada a colocou em contato com um grupo de bailarinos executores de uma coreografia individualizada acompanhada por instrumentos musicais. A escolha de apresentar o *single*, em uma homenagem a *salsa,* provavelmente foi decidida pela equipe da

---

[859] Apesar de alguns registros identificarem que a banda *Miami Sound Machine* e Gloria Estefan supostamente participaram do Halftime Show do Super Bowl de 1995, o que tornaria a performance de 1999 a terceira da cantora, o video com a gravação da apresentação não permite visualizar a presença, que teria sido junto a Tony Bennett, Arturo Sandoval. Além disso, a mídia do período parece não ter dado atenção a participação da cantora, o que indica que possivelmente foram apenas os integrantes de sua ex-banda que estiveram na ocasião.
[860] *1999 Super Bowl XXXIII Halftime Show complete*. Miami: Radio City Entertainment, 1999. (12 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=buO6qEC47RU. Acesso em: 06 abr. 2022.
[861] *The New York Times,* 20 de janeiro de 1999, p. B2.
[862] *1999 Super Bowl XXXIII Halftime Show complete*. Miami: Radio City Entertainment, 1999. (12 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=buO6qEC47RU. Acesso em: 06 abr. 2022.
[863] *1999 Super Bowl XXXIII Halftime Show complete*. Miami: Radio City Entertainment, 1999. (12 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=buO6qEC47RU. Acesso em: 06 abr. 2022.

cantora, em especial Emilio Estefan, o principal negociador para a apresentação da artista[864], como forma de satisfazer o desejo de fãs. A escolha evocava ainda a versatilidade da cantora, visando ressaltar sua história como uma cantora *crossover.*

No dia do show do intervalo, realizado na cidade de Miami, o crítico do *The New York Times* Richard Sandomir publicou uma avaliação, realizando um breve histórico, destacando o papel do casal Estefan na organização do *Halftime Show* de 1999 junto a Ed Micone, e mencionando a ausência de caches para os artistas, sendo os pagamentos destinados a instituições de caridade de escolha deles. A mídia de Miami[865] foi uma das poucas a registrar, para além da impressão da performance, a participação da cantora Cher interpretando o Hino Nacional antes do jogo iniciar e a participação da banda Kiss, presenças demonstrativas da dimensão performática e voltada ao entretenimento mais assumido pelo Super Bowl. Segundo o *El Nuevo Herald,*

> Durante o intervalo, Estefan tomou conta da multidão com Stevie Wonder e Big Bad Voodoo Daddy, uma roupa estilo swing que catapultou para a fama mundial domingo das casas noturnas de Hollywood.
> Como sempre, foi um programa fugaz, produzido pela Radio City of New York, que levou quase um ano de preparação.
> [...] Estefan saiu com seu hit "*Mi cuerpo pide salsa*" em espanhol antes de passar para "*Turn the Beat Around*" em inglês e uma combinação com Wonder.
> Pela primeira vez, houve um show pós-jogo com KC e a Sunshine Band, nativos de Miami.[866].

Diversas publicações se limitaram a comentar brevemente o desempenho da cantora dentro de análises gerais do *Halftime Show,* sendo recorrente o fato da artista ser a primeira a retornar ao *Super Bowl* e breves especulações associando sua presença ao fato da final da competição ter ocorrido em Miami. A segunda performance figura na memória da competição e de Gloria Estefan como um dos seus principais marcos de trajetória, recorrentemente retomado quando é cogitada uma nova participação[867].

O retorno pode ser considerado o fechamento de um ciclo desenvolvido ao longo da década de 1990, no qual Gloria Estefan construiu diferentes formas de engajamento político, social e cultural. A atuação nestas diferentes esferas foi resultante de articulações, interferências e convites que a levaram a ocupar espaços nos quais sua presença estabelecia

---

[864] *The New York Times,* 31 de janeiro de 1999, p. B2.
[865] *El Nuevo Herald,* 01 de fevereiro de 1990.
[866] *El Nuevo Herald,* 01 de fevereiro de 1990.
[867] Com os anúncios de Shakira e Jennifer Lopez para o *Halftime Show* de 2020 muitas especulações sobre a possível participação de Gloria Estefan na apresentação circularam, em especial pela apresentação ocorrer em Miami e o tema ser a *Latin Music* nos Estados Unidos. Outra razão para a especulação era o papel ocupado por Gloria Estefan na trajetória de ambas as cantoras, que discutiremos no próximo capítulo. Todavia, rapidamente a artista comunicou a imprensa que não estaria envolvida na apresentação, ao menos não como cantora.

uma função no contexto vivido. O engajamento de Gloria Estefan ao longo dos anos 1990 não foi restrito a apenas um aspecto ou um perfil, perpassando produções, performances, falas midiáticas e presenças públicas, resultando na própria impossibilidade de dizer que esse contexto se resumiu apenas a isso.

Como artista *pop,* era de se esperar certo estranhamento com a presença de Gloria Estefan, tendo em vista que nos últimos anos "o próprio estatuto de 'artista engajado' (em última instância, de 'intelectual engajado') tem sido objeto de muita discussão, não apenas acadêmica, mas também política" (NAPOLITANO, 2011, p, 27). Apesar de possíveis paralelos com casos na América Latina do século XX, o envolvimento de Gloria Estefan se desenvolveu em articulação direta com o Estado, além de movimentos conservadores e com as indústrias da cultura. Na multiplicidade de formas de engajamento, com transições e contradições, havia uma ânsia por se colocar presente, por se envolver e ocupar determinados locais. Tal ansiedade perpassa as considerações de Susan Sontag (2005) sobre o ato de estar no espaço público enquanto artista. Para a autora, em especial no meio artístico e intelectual, é o confronto com o tempo vivido e as demandas acerca dele que convocam os sujeitos a se engajarem no espaço público. A necessidade, por vezes colocada por si e não por outro, levaria ao envolvimento com discussões do presente, mas em constante relação com o passado e as experiências vividas.

CAPÍTULO IV - SOCIALIZAR E LEMBRAR

No final da década de 1990, Gloria Estefan estava consolidada na indústria fonográfica em língua inglesa e espanhola, com shows realizados em diversos países e mais de uma dezena de álbuns. De uma artista local, vocalista de uma banda que precisou de uma acompanhante para se apresentar nos pequenos ambientes de Little Havana e *Hialeah*, Gloria Estefan tinha alcançado altos patamares nas indústrias da cultura e em diferentes setores sociais. Do grupo de Miami a carreira mundial, de cantora a diva da *Latin Pop Music*, sua trajetória havia se estabelecido como um processo de autoconstrução indissociável dos sistemas, redes e movimentos de inserção e tensão com setores políticos, sociais e culturais.

A consolidação de uma carreira, no entanto, não significou o cruzamento de uma linha de chegada. Quanto mais um artista é considerado como consolidado pelas indústrias da cultura, mais chama a atenção para os passos seguintes e projetos futuros a serem desenvolvidos. O'Brien (2002) considera que os momentos de "consolidação", suscitavam mudanças em cantoras que procuram se reinventar e/ou modificar drasticamente sua imagem. Narrativas autobiográficas de artistas no mesmo segmento como Jennifer Lopez (2014), Elton John (2019) e Cindy Lauper (2019), são demonstrativas do confrontamento enfrentado por cantores em momentos da carreira inéditos para suas trajetórias.

No caso de Gloria Estefan houve uma série de momentos de "ponto de virada". A assinatura do contrato com a *CBS Discos International*, a promoção de *Conga,* o *crossover* para o *mainstream*, a centralização na banda e posterior ruptura, o acidente, o retorno a *Latin Music,* as relações políticas com o governo estadunidense e a articulação com as comunidades exiladas são apenas alguns dos pontos que demonstram a viradas ou mudanças, provocadas por um status que se consolidava. Chegar a um determinado patamar esteve atrelado a mudanças e continuidades, projetos e execuções, permanências e rupturas. A (re)invenção de Gloria Estefan nestes momentos acaba por significar a sua complexidade e o confrontamento recorrente em sua carreira com uma pergunta "quais os próximos passos?".

Levantar esse questionamento não significa dizer que os processos já iniciados ou estabelecidos foram interrompidos. A produção de canções seguiu em ritmo constante, assim como as participações na comunidade exilada e em ações associadas ao seu engajamento político. Um momento-chave que levantou o debate sobre a continuidade do poder de representação de Gloria foi o envolvimento no caso Elián González. Apesar de estar inserido na Crise dos Balseiros, para Lillian Guerra (2007) e Michelle Chase (2015) o "Caso Elián

González" (1999-2000) inaugurou uma outra fase de discussão a respeito do exílio cubano e, principalmente, a construção das identificações cubanas no contexto migratório. Dentro dessa corrente historiográfica, se estabeleceu um paralelo sobre a questão humanitária e dos exilados com a renovação das disputas de mitos e símbolos que envolviam a construção de representações sobre os Estados Unidos e Cuba, levando o presidente Fidel Castro a se manifestar de forma recorrente a respeito da situação. Com o naufrágio e falecimento da maioria dos integrantes, entre eles a mãe de Elián, o menino de sete anos teve sua guarda disputada pela família em Cuba (em especial o pai) e os parentes maternos em Miami. Apesar de ser um caso pautado em disputas familiares e diplomáticas, rapidamente o fato de ser um menor de idade o envolvido levou a comunidade exilada a se engajar no debate, buscando manter Elián González nos EUA.

Como forma de resposta, o governo cubano aumentou a pressão, com manifestações condenando veemente a separação da criança de seu pai e a permanência no país, convertendo o jovem em "um símbolo do regime, 'sequestrado pelo antro hostil do capitalismo'" (COSTA, 2013, p. 323). Com o estabelecimento das disputas em torno de Elián, artistas cubanos exilados se engajaram no debate, com destaque a Gloria Estefan e Andy Garcia. Gloria foi uma presença constante nas mobilizações, em conversas com ocupantes de cargos políticos, e nas coletivas de imprensa onde se manifestava como porta-voz das comunidades exiladas. A ideia de ser uma voz autorizada era frequente na cobertura sobre o caso que ressaltava seu potencial de negociação para garantir a permanência da criança em Miami[868].

O caso do jovem iniciou de forma semelhante ao de outras crianças em situações parecidas, com embates jurídicos e discussões diplomáticas. No entanto, segundo Chase (2015), a situação se intensificou após o envolvimento de Fidel Castro, gerando uma mobilização das comunidades exiladas e da mídia. Segundo Guerra (2007a, p. 3),

> embora os parentes exilados de Elián tivessem inicialmente a intenção de enviar o menino para o pai e poucos ou nenhum contestassem a ideia, tanto o plano da família González quanto a opinião pública de quase um milhão de cubanos de Miami repentinamente mudaram de rumo, depois que Fidel Castro exigiu que o menino fosse devolvido dentro de setenta e duas horas.

A transformação de Elián González, por Fidel Castro, em uma forma de criticar as práticas estadunidenses entorno do exílio cubano mobilizou as comunidades em Miami que rapidamente se reuniram em manifestações contrárias a atitude cubana e visando pressionar os Estados Unidos. Muito dessa mobilização se deu pela cobertura midiática do contexto que

[868] *The Miami Herald,* 06 de abril de 2000, 3A.

provocou, segundo Costa (2013), um dos últimos grandes debates intelectuais e políticos sobre a Revolução Cubana. Escritores, como Gabriel García Márquez, se envolveram no caso de forma a apoiar a posição castrista e julgar que o comportamento dos exilados e a cobertura midiática vinham "atrapalhando" o andamento do caso. Entre os criticados pelo escritor colombiano estavam os artistas que usaram de seus *status* de personalidades públicas para pressionar o governo estadunidense, como Gloria Estefan.

A maior visibilidade entorno da participação destes artistas ocorreu no início de 2000, quando a possibilidade da deportação de Elián González parecia mais concreta. Em entrevista ao programa *Larry King,* com transmissão da *CNN*, Gloria Estefan explicou seu envolvimento no caso, afirmando ser um momento apropriado por sua voz ter potencial de ser "ouvida", fato que poderia fazer alguma diferença[869]. Questionado pelo *El Nuevo Herald* sobre a fala na televisão, Jorge Plasencia da *Estefan Enterprises*, defendeu o envolvimento da cantora como algo pregresso, tentando construir uma visão dela como ativa nos bastidores:

> Aqui em Miami talvez eles não saibam, o cabelo já foi falado muitas vezes em favor de ser justo com essa criança. Gloria conversou sobre o assunto com jornalistas da América Latina e da Europa e, recentemente, durante uma coletiva de imprensa no American Music Awards, quase todas as perguntas da imprensa americana foram em torno de Elián.[870]

A notícia foi seguida, na mesma página, de uma segunda intitulada *Castro Exige que el padre viaje con el grupo,* com detalhes sobre as vontades do presidente cubano e a missão diplomática que iria aos Estados Unidos tratar do caso. O suposto envolvimento nos bastidores, de difícil mapeamento em razão da falta de indicações de onde efetivamente teriam ocorrido, pode ser percebido ao menos nas falas sobre a interlocução com Janet Reno, responsável nomeada pela Casa Branca para tratar do processo.

A discussão em torno da participação de Gloria Estefan e a tentativa de opor sua figura a Fidel Castro na mídia, se tornou frequente a partir de então. Em 14 de abril de 2000 o *The New York Times* publicou uma série de reportagens, indicando falas e a presença de Gloria Estefan nas correntes humanas em torno da casa em que o jovem estava morando provisoriamente. As falas corroboravam uma situação paradoxal, pois as comunidades exiladas gozavam de certo privilégio nos Estados Unidos, em razão de seu status político e das articulações com o governo, em comparação a outros grupos latinos (DUANY, 2011), mas ainda eram marcados por uma forma de subalternidade provocadora de uma sensação de desamparo em meio as discussões do Estado-nação (BUTLER; SPIVAK, 2018).

---

[869] *El Nuevo Herald*, 31 de março de 2000, 2A.
[870] *The New York Times,* 14 de abril de 2000, p. 28.

O exílio como uma experiência heterogênea de desterritorialização (SAID, 2003), é marcado por uma suspensão do pertencimento geográfico na medida que a "terra" é uma projeção, geralmente idealizada ou traumática, reinventada em outros espaços territoriais. Nesse processo, é recorrente o confronto entre expectativa e realidade, no qual a condição exílica é reafirmada não pelo país de nascimento, mas pelo de recepção. O que ocorreu no caso Elián González, foi o choque com a lembrança de um não-pertencimento a terra que os exilados se fixaram (EUA), provocando as reações. As falas de Gloria são indicativas do choque e tentativas de transitar (sem romper) com as limitações dessa condição.

Uma das reportagens do *The New York Times* registrava a presença de Gloria Estefan nas manifestações como um fato importante para a visibilidade do caso, sendo uma personalidade que vinha contribuindo para uma suposta sensação de pacificidade. Segundo o impresso, o ambiente era marcado por "um ambiente pacífico e até carnavalesco, onde os manifestantes pararam de cantar para comer cones de neve de cereja e tirar fotos de celebridades como Gloria Estefan e o ator Andy Garcia"[871]. Mesmo que se tentasse construir uma ideia de "tranquilidade" e solidariedade, o impresso indicava a recorrência de debates tensionados e acalorados entre os presentes. A tentativa de construção narrativa pacificadora estava diretamente associada a participação de celebridades que promoveriam, na visão da imprensa, uma "credibilidade instantânea", inclusive ao jovem Elián González[872].

O registro da participação de Gloria Estefan[873] e a tentativa de construir uma visão sobre a situação como algo "tranquilo" se inseria na tentativa do *The New York Times* em, de certa forma, destacar a importância do caso e colaborar com o discurso exilado. Na mesma edição, ao falar sobre a cantora, o jornal mencionou que,

> Gloria Estefan, a cantora que é uma figura cultural e empresarial influente em Miami, e o ator Andy Garcia, ambos cubano-americanos, passaram um tempo com manifestantes e dentro de casa. "Não queremos violência", disse Estefan após o fim do prazo. "Somos uma comunidade pacífica. Pedimos a todos os cubano-americanos que assistem que se juntem a nós no esforço"[874]

Destacando a presença da cantora, a reportagem abordava a ideia de coletividade na reunião de mais de quatro mil cubanos. O ato performativo, intensificado pela presença, fala e atuação de Gloria Estefan estava perpassado por um entendimento que "o que vemos quando

---

[871] *The New York Times,* 14 de abril de 2000, p. 28.
[872] *The Miami Herald,* 14 de abril de 2000, p. 21A.
[873] Apesar de aqui se destacar a participação de Gloria Estefan e Andy Garcia, como faz o *The New York Times,* outros artistas e personalidade midiáticas também se fizeram presentes com certa regularidade (mas sem o mesmo impacto midiático e de articulação). Entre estes estiveram Willy Chirino, Arturo Sandoval, Albita Rodriguez, Cristina Saralegui e Padre Alberto.
[874] *The New York Times,* 14 de abril de 2000, p. 28.

os corpos se reúnem em assembleia nas ruas, praças ou outros locais públicos é o exercício – que se pode chamar de performativo – do direito de aparecer" (BUTLER, 2018, p. 31). O caso Elián González estabeleceu um processo de reafirmação das identificações cubanas no exílio promovido pelo choque e a diferença, ou seja, pelas disputas nas relações de força, a construção de discursos identitários e de um senso de "dever" (HALL, 2003).

Figura 36 - Gloria Estefan em coletiva de Imprensa sobre o caso Elián González



Fonte: Associated Press Archives.

Essa lógica esteve presente nas coletivas de imprensa as quais Gloria Estefan participou. Em uma delas, transmitida pela *Entertainment Weekly,* Gloria Estefan colocava que "eles" (os opositores da deportação) eram contrários a remoção do jovem de Miami e o retorno ao pai, justificando a posição era apoiada por psiquiatras[875]. Para a construção de seu argumento, ela indicava estar em contato direto com Janet Reno (US Attorney General), tanto por cartas/e-mails, quanto por telefone. A informação do contato estabelecido com a representante do governo estadunidense responsável pelo caso demonstrava o engajamento no processo e, principalmente, o uso de seu acesso à administração Bill Clinton.

Em seu discurso, Gloria Estefan ao adotar um tom coletivo afirmava que o entendimento "deles" era que Elián González, assim como seu pai, foram vítimas. A noção de vítima empregada se referia a visão do governo cubano como um sistema autoritário e inviabilizador de qualquer um falar por si. Definir Elián González ou Juan Miguel (pai da criança) nesse enquadramento foi uma estratégia para utilizar a dimensão política e social da representação elaborada pelos exilados sobre a Revolução para alimentar a posição da

[875] *Entertainment Weekly: ENT5 - Elian Celebs*. Miami: Entertainment Weekly, 2000. (3 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Cu69GIHc2M0. Acesso em: 11 jun. 2022.

comunidade exilada. Essa categoria era pensada "como [uma] elaboração identitária, [...] se localiza historicamente, está sujeita às injunções do presente, e a memória, tornada um 'dever', demanda [...] a incessante convocação para que as vítimas testemunham as experiências traumáticas pelas quais passaram" (AVELAR, 2019, p. 29).

A narrativa que considerou a criança uma vítima converteu a representação de Elián González em um símbolo de solidariedade, apelando para a sensibilidade e a humanidade a partir do discurso sobre a violência vivida pelo jovem. Dentro dessa operação, a vítima, como lembra LaCapra (2020), é entendida como uma "prova" de um trauma extremo que, ao permanecer presente, perdura essa condição fomentando a reativação da experiência traumática como se compartilhada ou experienciada múltiplas vezes por diferentes sujeitos. Neste caso, independente das críticas historiográficas sobre a possibilidade ou não de emprego do termo, a narrativa considerava a criança como tal, buscando se ancorar mais numa fala que definia o ser, do que necessariamente permitir ao sujeito falar.

Tal processo envolveu a construção de uma noção de "privacidade espetacularizada", ao midiatizar ocasiões dos bastidores do processo, como fotografias de Gloria Estefan dentro da casa de Elián González em Miami junto ao prefeito de Miami-Dade[876]. Vale ressaltar que essa era uma construção elaborada por Gloria e a comunidade exilada, ou seja, a categoria de vítima traumatizada por um regime autoritário existia no plano da performance política (TAYLOR, 2020). Ao promover essa narrativa identificável uma estratégia de silenciamento da criança, que aparecia menos em mídia, tornando as figuras públicas e os familiares os representantes e principais atores em cena (BANET-WIESER, 2003).

A presença de Gloria Estefan no caso Elián González envolveu, paralelamente, o uso de sua produção artística, pois, em momentos nos quais esteve presente junto a comunidade houve cantos coletivos dos quais participou[877]. Esses momentos, lembravam do papel central da música e do canto coletivo para legitimar pertencimentos e projetos políticos (BUTLER; SPIVAK, 2018). Ocasiões como essa, e a atuação de Gloria Estefan nos bastidores, não passaram despercebidos pelo gabinete da presidência estadunidense. Para além das falas de Gloria Estefan indicando o contato com Janet Reno, documentos disponíveis no *National*

[876] *The Miami Herald,* 14 de abril de 2000, p. 21A.
[877] *The New York Times,* 14 de abril de 2000, p. 28.

Archives reconheciam o envolvimento da cantora e o indicam como importante, tendo em vista que integram os recortes de informações enviados ao gabinete presidencial[878].

Gloria Estefan colaborou diretamente na divulgação internacional do caso. O *Haïti en Marche*, veículo editado em francês com circulação em Miami e no Haiti publicou, no final de abril de 2000, uma reportagem sobre o movimento anticastrista na capa, citando o envolvimento da artista[879]. No Brasil, a cobertura teve atenção da *Tribuna da Imprensa* e do *Jornal do Brasil,* ambos responsáveis por reportagens sobre o envolvimento da cantora, citando o apoio a paralizações como a chamada "Cidade Morta", que promoveu o fechamento de restaurantes em manifestação, inclusive os de Gloria Estefan[880]. No *Jornal do Brasil* houve a publicação, inclusive, de fotografias da cantora e Andy Garcia de mãos dadas em frente a manifestação em frente a casa do jovem em Miami, em uma notícia intitulada *Muro Ideológico, Corrente Humana*[881]. Na mesma página, fotografias mostravam manifestações em Havana em defesa do retorno de Elián González.

O caso Elián González levanta outros dois aspectos ligados aos "passos seguintes" na carreira de Gloria Estefan: os desejos de "lembrar" e as práticas de sociabilidade. Ao longo dos anos 1990 e início do século XXI, as ações de Gloria em torno da ideia de "recordação" se tornaram mais frequentes. Fosse em suas produções, que assumem maiores contornos políticos, em casos como *Esperando* (*Cuando Cuba Sea Libre*) de 2007, ou em documentários e homenagens pela mídia e setores das indústrias da cultura, o desejo pela lembrança esteve articulado a construção de narrativas sobre a cantora e a situação cubana. Desta forma, uma mudança de sua representação ocorreu, colocando Gloria Estefan em uma posição de referência de uma geração historicamente situada com lastro temporal em sua atuação profissional, política e artística.

O ato de lembrar é imperativo ao presente e aos projetos de futuro. Como destaca Sarlo (2007, p. 10), "poderíamos dizer que o passado se faz presente. E a lembrança precisa do presente porque [...], o tempo próprio da lembrança é o presente: isto é, o único tempo apropriado para lembrar e, também, o tempo do qual a lembrança se apodera, tornando-o próprio.". Ao ser parte do presente, e se apropriar do tempo vivido, a lembrança possui uma função imperativa de articular a subjetividade e a experiência emotiva a projetos de futuro que

[878] National Archives. Records of the National Security Council Mulilateral and Humanitarian Affairs Office (Clinton Administration), ca. 1993 - ca. 2001. Series: Wendy Patten's Files, ca. 2000 - ca. 2001File Unit: Elian Gonzalez [2]. National Archives Identifier: 120361803.
[879] *Haïti en Marche,* 19 de abril de 2000, Capa.
[880] *Tribuna da imprensa,* 26 de abril de 2000, p. 10.
[881] *Jornal do Brasil*, 14 de abril de 2000, p. 10.

designam o "devir" de Gloria Estefan. Essa prática já era recorrente, mas se torna uma espécie de missão e preocupação a partir da virada para o século XXI.

A relação com outros artistas esteve diretamente ligada ao lembrar de/sobre Gloria Estefan. A prática de sociabilidade, como destaca Agulhon (1987), envolve pensar as ações de sujeitos no espaço público e nas redes estabelecidas entre diferentes indivíduos independente de suas organizações sociais. A sociabilidade decorre das ações sociais cotidianas e da aproximação entre sujeitos, que constituem campos (BOURDIEU, 1996), a partir da relação e experiência pessoal e emocional. Não se tratava apenas de práticas profissionais, mas de momentos de afetos, apoios, críticas, reforços, desavenças. Para Sirinelli (2003), as sociabilidades elaboram redes fundamentais para a construção de um sentimento de geração e a proposição de projetos que atravessam trajetórias. Inscrito em um contexto, o artista é atravessado por tais teias que conectam produtores, artistas, compositores, empresários, figuras públicas, políticos, familiares, amigos e conhecidos.

Ao longo da trajetória de Gloria Estefan, as redes de sociabilidade foram fundamentais para sua construção artística. Assim como os circuitos de comunicação (DARNTON, 201) e as relações dentro das indústrias fonográficas estruturam sua carreira, as relações com outros artistas interferiram no percurso profissional. A soma desses elementos encontra-se presente no sistema de musicalidade que definiu Gloria Estefan como artista. Para além das produções, inserções nas indústrias da cultura e relações midiáticas, as sociabilidades constituíram quem foi e é a cantora do ponto de vista artístico, político, cultural e social.

4.1. Circular, Socializar, Gerenciar: A relação com outros artistas

Redes de sociabilidade são fundamentais para a construção de qualquer artista inserido nas indústrias da cultura, como a música *pop*. Desde o início da carreira, Gloria Estefan se relacionou com diferentes sujeitos, viabilizando o acesso a espaços, contratos, produções, performances, entre outros momentos de sua trajetória. Cada aproximação e interação, decorrente das lógicas do campo artístico (BOURDIEU, 1998), contribuiu para a manutenção dentro das indústrias da cultura, e de forma significava para o estabelecimento de conexões e de ações para estruturar o campo da *Latin Pop Music*. As redes de sociabilidade foram maneiras de manutenção e atuação, tendo em vista que a cantora, por vezes, atuou como compositora para outro artista e auxiliou no estabelecimento de contatos, por exemplo.

Entre os últimos anos de 1990 e os primeiros do século XXI, Gloria Estefan expandiu sua rede de colaboração com outros músicos, se intensificando em dois eixos principais: (1) a

gravação de canções com Alejandro Fernández, *N'Sync*, Santana e Alexandre Pires; (2) a atuação como empresária, compositora ou tradutora, de artistas como Shakira, Jennifer Lopez e Celia Cruz. O círculo de relações era extenso e indicava a expansão da atuação para outros segmentos de forma a ampliar sua rede e reforçar sua posição dentro do campo. De forma sistemática é possível observar que grande parte das colaborações estiveram ligadas a artistas considerados latinos ou latino-americanos, sendo que os cubanos não ocuparam a maioria dos principais casos.

Gráficos e Tabelas 10 - Principais colaborações de Gloria Estefan nas indústrias fonográficas creditadas em canções (1990-2014)

Artista	Nacionalidade	Tipos de colaborações	Canção(ões)
Alejandro Fernández	México	Dueto / Composição	En El Jardin (1997) Volverás (1997)
Celia Cruz	Cuba	Composição, Backing Vocal, Dueto	Sazon (1992) Tres Gotas de Agua Bendita [Dueto] (1999)
Frank Sinatra	Estados Unidos	Dueto	Come Rain or Come Shine [Dueto] (2005)
Jennifer Lopez	Estados Unidos (ascendência Porto-riquenha)	Composição (com Kike Santander)	Let's Get Loud (1999)
Jon Secada	Cuba	Escrita de Letra / Tradução	Otro Día Más Sin Verte / Just Another Day (1992) Ángel (1992) Quiero Más / I Want More (1994) Tyou / Take Me (1994) La La La (1994)
Los Manolos	Espanha	Escrita de Letra / Tradução	Amigos Para Siempre / Friends For Life (1992)
N'Sync	Estadunidense	Dueto	Music of My Heart [Dueto] (1999)
Santana	Estados Unidos (ascendência Mexicana)	Dueto	Besos de Lejos [Dueto] (2014)
Shakira	Colômbia	Escrita de Letra	Wherever, wherever (2001) Eyes Like Yours (Ojos Asì) (2001)
Só Pra Contrariar	Brasil	Dueto	Santo, Santo [Dueto] (1999)

Elaboração: Igor Lemos Moreira

Além de perceber a diversidade de identificações nacionais, o quadro anterior identifica a atuação direta no mercado musical e a ação junto a um conjunto de músicos de

nova geração da *Latin Music* e a colaboração com artistas já estabelecidos. A sociabilidade, nestes casos, era um indicativo de um *status* que possibilitava a manutenção da posição a partir das relações e do reforço a determinados lugares ocupados (AGULHON; 1987; VENANCIO, 2017). Colaborar era resultado da sociabilidade e circulação, movimentos perpassados por intenções, projetos e manifestações. Neste caso, ocorria o reforço das relações estabelecidas anteriormente e a expansão de um tipo de engajamento presente, mas pouco frequente na carreira de Gloria Estefan: o incentivo a novos artistas.

O processo vivido era uma caracterizou uma virada na carreira de Gloria Estefan. Artista com *singles* com grande desempenho e projetos *crossover,* ela foi alçada a uma posição de referência que permitia transitar e estabelecer relações para além apenas de aparições públicas. Essa movimentação gerou, segundo Cepeda (2010) e Poey (2014), o reforço de sua representação como cantora cubana de referência e envolveu, no âmbito das indústrias, um conflito constante de projetos, intenções e promoção consciente e intencional de artistas específicos. Ligado a isso esteve o fato desse ser o momento que Gloria Estefan mais começou a gravar duetos, *feats* e parcerias, elemento central para essa movimentação e expansão de um circuito e uma rede de sociabilidade/colaboração (NEGUS, 1993)[882].

Alguns casos se sobressaíram nesse processo. Da Salsa ao *pop,* Gloria Estefan foi uma figura frequente nos bastidores, preocupada em expandir *Latin Music,* reforçar sua posição no campo e colaborar com iniciativas de caráter diverso. Nesse movimento, a identificação cubana era frequente e a associação entre ela e estes artistas contribuía significativamente de forma a reforçar sua trajetória, uma preocupação que marca a fase de um cantor consolidado. Essa questão ficará presente em três casos demonstrativos desse processo, selecionados como amostragens/recortes, tendo em vista a impossibilidade de uma análise exaustiva e extensa de toda a sua rede. As colaborações a analisadas foram escolhidas por serem marcadas pela autoconstrução de Gloria Estefan e considerada, na própria construção das narrativas midiáticas a respeito da artista como centrais.

Colaborar com artistas novos ou consolidados era apoiar e ser apoiada nas indústrias, em especial a outros públicos. Somado a isso, a questão da cubanidade e latinidade

[882] Progressivamente Gloria Estefan expandiu seu envolvimento nas indústrias fonográficas e no campo musical. É importante, nestes casos, perceber que essa foi uma intenção que envolveu fatores pessoais, políticos e de identificação com estes artistas, mas o mercado e os interesses comerciais certamente estiveram ali presentes, especialmente pois Emilio Estefan recorrentemente esteve envolvido nas mesas ações. Aida Levithan, por exemplo, considera esse tipo de dinâmica marcante na carreira de Gloria Estefan, em especial a partir da virada para o século XXI, o que ela considera como "últimos anos", pois estabelecia uma dinâmica de trabalho entre público (gravação, aparição) e privado (produção).

atravessaram estes casos, e levaram a discussões a respeito de como o campo artístico na virada para os anos 2000 entendia Gloria Estefan enquanto artista, compositora e produtora. De laços a apadrinhamentos e promoções, a trajetória da artista exilada ganhava novos contornos. O primeiro caso, que converge estes elementos, demonstra tal desafio biográfico, remendo a expressão de Dosse (2009) para designar a prática historiográfica de narrar uma vida, em especial por seu caráter plural.

4.1.1 Celia Cruz

Celia Cruz foi uma das artistas com quem Gloria Estefan trabalhou ao longo de sua carreira e mais compartilhou laços, identificações e projetos, mas a história em comum das duas cantoras começou anos antes de suas carreiras. Assim como Gloria Estefan, Celia nasceu em Havana (Cuba) em 1925. Nesse período, Cuba vivia a chamada "República" (GOTT, 2006) marcada pelo intervencionismo estadunidense e a ditadura de Gerardo Machado, seguida do movimento de 1933 e o governo Fulgêncio Batista, a partir de 1934. Celia Cruz cresceu em meio a tal momento conturbado sob a influencia de Fernando Collazo, Pablo Quevedo e Arsenio Rodríquez. Ainda na infância, segundo Torres (2022), começou a cantar em pequenos lugares em Havana e em atos cívicos escolares, mesmo período em que passou a ter contato com a *Santería* e composições em Iorubá, apesar da formação católica.

Celia Cruz não foi inicialmente apoiada por sua família a seguir a carreira musical, sendo que os parentes identificavam seu perfil artístico mais como um talento e não uma profissão assegurada. Na juventude, por pressão familiar, frequentou a Escola Normal de Havana, tornando-se professora, e posteriormente o *Conservatorio Nacional de Música de La Habana*, no qual estudou teoria musical, canto e piano. Através de suas pesquisas, Torres (2022) identificou o início profissional de Celia Cruz por volta de 1945, quando passou a participar de programas de rádio, com destaque a produções como *Rimas y Ritmos Negros*. Apesar do início nas rádios, foi na década seguinte que a cantora ganhou mais notoriedade como uma artista especializada em ritmos afro-cubanos ao substituir Myrta Silva nos vocais do grupo *Sonora Matancera.*

Através do grupo Celia Cruz ganhou mais visibilidade em Cuba, e em regiões como Venezuela, Colômbia, México e Porto Rico. A parceria durou quase quinze anos e possibilitou a gravação de mais de 180 canções, além de aparições cinematográficas em *Una galega em La Habana* (1955) e *Amorcito Caronzón* (1961), mas carreira em ascensão do *Sonora Matancera* foi atravessada pela Revolução Cubana. Na época em que o movimento

revolucionário depôs Fulgêncio Batista, a banda estava com contrato assinado no México e, por conta do desestimulo do governo cubano a projetos em países como os EUA, Celia Cruz optou por não retornar a Havana (TORRES, 2022). No exílio a artista lançou a carreira solo, rompendo com o *Sonora Matancera* e se aproximando de Tito Puente, colaboração que resultou na participação em sua orquestra e na produção dos cinco primeiros álbuns.

Ao longo da década de 1970, quando o *Miami Sound* começava a se popularizar, a *Salsa*, especialmente em efervescência em Nova York, já estava estabelecida como um dos principais gêneros latinos através de figuras como Willie Colón, Tito Puente e Dolores del Río. Celia foi uma das principais artistas do movimento, passando a integrar a *Fania Records,* uma das gravadoras essenciais no circuito da *Latin Music*. Para Abreu (2007), foi justamente nos anos 1970 que Celia Cruz se consolidou nas indústrias fonográficas, em especial por manter uma ideia de "tradicionalismo" e ao evitar mensagens diretamente políticas ou sociais nas canções, enquanto artistas como Willie Colón e Ruben Bladés mobilizariam a música para tratar de assuntos como pobreza, frustração e desilusão com o *American Dream*.

Por já ser uma artista consolidada quando o *Miami Sound* começou, Celia Cruz era vista como uma das principais inspirações. Nesse período, a cantora havia rejeitado propostas para retornar a Cuba, após a abertura dos anos 1970, impulsionando sua imagem entre a comunidade anticastrista. Em muitos sentidos, na ocasião em que a *Miami Sound Machine* entrou em cena, a cantora já era reconhecida internacionalmente e vivia um processo que a banda lidaria décadas depois, seu *crossover* (ABREU, 2007). Os primeiros encontros entre Gloria Estefan e Celia Cruz remontam a esse contexto, quando a *Reina de la Salsa* foi convidada para a *Verbena Cubana* de 1977, evento o qual a *Miami Sound Machine* participou[883]. Esse foi apenas um dos contatos iniciais, como destacou Aida Levithan em entrevista, e resultou em muitas outras colaborações, aproximações e contatos, alguns inclusive na mesma década[884], a exemplo do Carnaval de dez dias de Miami em 1983[885].

Apesar dos contatos anteriores, muito inseridos no compartilhamento de palcos, festivais e eventos públicos, foi a partir da década de 1990 que Gloria Estefan e Celia Cruz começaram a demonstrar maiores conexões na mídia. Neste período, para além de já ter se consolidado como uma artista cubana no *mainstream,* Celia era parte da primeira geração de exilados cubanos a chegarem nos EUA. Segundo Sierra (2017), esse reconhecimento

[883] *El Miami Herald,* 04 de julho de 1977. p. 11.
[884] LEVITHAN, Aida [sem idade conhecida]: *depoimento* [nov. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 22 de novembro de 2021
[885] *Billboard,* 12 de março de 1983, p. 58.

potencializava sentimentos como nostalgia e cubanidade em suas produções ao passo que a estabelecia como uma espécie de "matriarca", uma antecessora cujo a voz era uma referência para as gerações posteriores. Integrante do grupo de artistas que nasceram em Cuba, mas cresceram nos EUA, Gloria teve parte de sua experiência artística moldada pela visão do mercado sobre Celia Cruz, inclusive na relação entre a Salsa e o *Miami Sound,* mas percebia nela um símbolo a ser seguido (SIERRA, 2017).

Apesar da ideia de "referência", houve um momento que a aproximação entre as duas artistas se inverteu, com Gloria Estefan colaborando para impulsionar a carreira de Celia Cruz. Tal ocasião foi a produção de *Sazón*[886]*,* lançada em *Azúcar Negra* (1993) pela *RMM Records* (*Sony Music*). A letra da composição, assinada pelo casal Estefan, teve Emilio atuando no arranjo e na produção junto a Randy Barlow. A narrativa e a sonoridade se aproximavam do repertório de Celia, demonstrando o conhecimento de Gloria sobre as canções da cantora que geralmente tinham palavras freneticamente repetidas e uma frase de efeito no refrão. *Azúcar Negra*, álbum do qual a canção foi integrante, era um disco tematizado pela representação de cubanidade Celia Cruz em interface com a negritude em Cuba e no Exílio, sendo o próprio título alusivo da proposta (SIERRA, 2017), tendo sido indicado ao *Best Tropical Latin Album* do *Grammy* de 1994, categoria vencida por *Mi Tierra.*

No contexto em que *Sazón* foi lançada, *Mi Tierra* já era citado como forma de aproximação das cantoras. Em junho de 1993, por exemplo, o *Los Angeles Times* questionou Gloria sobre a ausência de Celia Cruz no álbum. A indagação[887]*,* demonstrava um movimento da mídia em aproximar ambas as cantoras dadas as suas afinidades sonoras e artísticas. Em resposta ao jornal, Gloria Estefan reforçou sua identificação com a cantora, respondendo que apesar de Celia não estar na produção de *Mi Tierra* por estar em turnê quando o álbum foi gravado, o casal Estefan havia colaborado com a artista no álbum *Azúcar Negra.*

Um dos pontos chamativos de *Sazón* foi o fato de Gloria Estefan compor a faixa com um eu-narrador em primeira pessoa. Logo nas primeiras frases, por exemplo, Celia Cruz entoava "*Todo el mundo me pergunta // Celia, cual es el secreto? De estar unida tanto tempo // Al hombre de tu corazón*"[888]. Um dos principais elementos era, justamente, a possibilidade

[886] CELIA CRUZ. Sazón. In: CELIA CRUZ. *Azúcar Negra.* US: *RMM Records/ Sony Music*, 1CD, 1993, Faixa 03 (4:46).
[887] *Los Angeles Times,* 22 de junho de 1993.
[888] CELIA CRUZ. Sazón. In: CELIA CRUZ. *Azúcar Negra.* US: *RMM Records/ Sony Music*, 1CD, 1993, Faixa 03 (4:46).

de Gloria em criar uma narrativa para uma outra artista autonomeada na canção. Neste sentido, a atuação de Gloria como compositora de Celia envolveu um entendimento que

> a inserção do compositor num determinado espaço público é inseparável da formação de um determinado público [...]. A construção da esfera musical [...] não é uma correia mecânica de transmissão do produtor para o receptor, passando pelos mecanismos e instituições de difusão musical. As possibilidades e estímulos para a criação e para a escuta formam uma estrutura complexa, contraditória, com as diversas partes interagindo entre si. (NAPOLITANO, 2005, p. 82).

Foi pelas proximidades e interações, além do entendimento da cantora mais velha como "referência", que Gloria Estefan compôs uma narrativa dotada de verossimilhança e proximidade com a performance de Celia Cruz. Essa operação articulou os sentidos com o reforço das identificações cubanas e os modos de representar a cantora. Dentro dessa operação, a forma como se pensou os modos de enunciação e a construção da intérprete, estiveram relacionados a perspectiva do "outro" que narra através das afinidades e experiências comuns (RICOEUR, 2010). A canção tinha um tema frequente na produção de Gloria Estefan, o amor romântico, mas com um tom jocoso articulado a ideia de uma mulher experiente: os segredos de manter o relacionamento.

A gravação da canção[889] foi um primeiro indício da proximidade de Gloria Estefan com Celia Cruz, assim como de outros artistas. Esse dado era indicativo da expansão que ocorria a partir da década de 1990, e se consolidou na virada do século XXI, da elaboração de uma rede de conexões. Adriane Vidal Costa (2018, p. 154), discute esse processo a partir das redes intelectuais, mas sua definição aplica-se também ao caso do mundo das artes e das indústrias da cultura à medida que "a noção de redes sugere a proeminência do caráter relacional e dialógico intersubjetivo, implicando o intercâmbio de ideias, conceitos, valores e bens simbólicos entre um grupo ou uma comunidade intelectual, restituindo a historicidade dos encontros e da circulação de ideias". O perceptível no caso de *Sazón* era uma ação de bastidores que se tornou pública na medida do "desejado" pelas cantoras, o que demonstra o intercambio não apenas de ideias, mas o estabelecimento de projetos comuns.

Tal rede, relacionada a uma noção de geração, como percebeu Sierra (2017), se tornou ainda mais explicita quando Celia Cruz recebeu o título de *Honorary Doctor in Music* pela *University of Miami.* A homenagem, foi realizada pela universidade quando Gloria Estefan era parte do *Board of Trustees.* Para além do simbolismo da entrega, e provável suporte a indicação de Celia Cruz, foi proferido um discurso sobre a outorga foi publicado nos anuários

[889] Vale ressaltar que *Sazón,* com influência da *Bachata* dominicana, chegou a ser considerado um *single* e teve um videoclipe[889], mas sua repercussão não foi tão considerável nas paradas musicais.

de 1999 da instituição. Independente de Gloria Estefan ser a autora do texto e/ou ter pronunciado ele (questão que não foi possível mapear), a narrativa jogava com a proposta de uma cantora mais jovem estar reconhecimento uma artista mais experiente no mesmo segmento, reforçando ideias como "inspiração", "influência" e "formação". Em dado momento, o discurso fala em,

> Poucas pessoas tiveram um impacto tão duradouro na música latino-americana, e afro-cubana em particular, como a talentosa e vibrante Celia Cruz. Muitas vezes chamada de Rainha da Música Latina, Cruz dominou a cena musical latina por quase 50 anos – desde suas interpretações criativas de mambo no início de sua carreira até suas interpretações de salsa mais recentemente celebradas.[890]

A entrega do título, em um momento que Gloria Estefan não somente integrava o *Board* of *Trustees,* mas era ela detentora de um *Honorary Degree* concedido pela instituição em 1993, simbolizava o laço existente as duas cantoras e, principalmente, a narrativa de continuidade entre as experiências de Celia Cruz e da artista mais jovem, gerando uma espécie de "dívida" ao trabalho desenvolvido pela primeira. A ocasião não foi a primeira vez que Celia Cruz recebeu um diploma honorário por sua contribuição ao campo musical, mas foi potencializado pela relação estabelecida entre ela e a cantora mais jovem, tema que já vinha sendo frequente inclusive na mídia.

Poucos meses após a entrega do diploma, Celia Cruz e Gloria Estefan lançaram seu primeiro e único dueto. A canção integrou *Alma Caribeña,* o primeiro álbum de Gloria Estefan nos anos 2000, lançado pela *Epic Records/Sony Music Entertainment* com a proposta de ser dedicado as sonoridades caribenhas a exemplo da *Murga* panamenha[891]. O dueto, *Tres Gotas de Agua Bendita*, foi composto pelo músico cubano exilado René Luis Toledo, com influência de ritmos afro-cubanos, inspiração usada para justificar a colaboração com Celia Cruz. Como é característico na forma-canção, *Tres Gotas de Agua Bendita* não necessitava de uma grande especialização musical para ser interpretada, estando mais associada a uma faixa com letra simples e expressão narrativa direta (OLIVEIRA, 2002).

A canção, composta em língua espanhola, era tematizada pela memória afetiva de uma senhora de idade, chamada na letra de *Abuela,* e nas relações estabelecidas com as gerações mais jovens, em especial através da noção de tradição e de culturas matriarcais latinas. É

---

[890] UNIVERSITY OF MIAMI. Celiz Cruz. *1999 Commencement University of Miami*, 14 de Maio de 1999.

[891] Além de integrar o álbum, a canção chegou a ser lançada como *single* do álbum *Alma Caribeña* em 2000 para algumas regiões em específica, não podendo ser considerado como uma canção de trabalho global da artista. As regiões de promoção foram a Europa e o Japão, mas um disco especial com remixes por Rosabel chegou a circular em solo estadunidense. A canção não teve grandes posições em paradas musicais, fora a breve quinta posição nos charts espanhóis.

interessante perceber que *Tres Gotas de Agua Bendita* partiu do estabelecimento de uma relação entre experiências do passado e suas continuidades no presente para compor, do ponto de vista da narrativa, os personagens e a intriga (RICOEUR, 1994). As figuras principais da canção, *Abuela* e a Neta, eram contrapontos geracionais que permitiam trabalhar relações da memória com o tempo vivido em uma performance de (re)conhecimento em um "outro".

> Em la campiña sentada / Está mi abuela, Luciana / Que aunque está vieja y cansada / Tempranito se levanta / Justo al cantío de un gallo / Y al toque de mi guitarra / Ella se viste de blanco / Pa' la faena del día // Y antes de coger la calle / Pa' casa de sus vecinos / Le pone un vaso de agua / Al angel de su marido // Y pa' que nada le falte / En el transcurso del dia / Saca su pañuelo rojo / Y un poco de agua bendita // (Un, dos, tres, tres gotas de agua bendita) / Y se te cura lo malo / Y se te aclara la vista / Un, dos, tres, tres gotas de agua bendita) / Con agua bendita, negrita / Todos los males se te quitan / (Un, dos, tres, tres gotas de agua bendita) / Y un poco de hierbabuena / Se curan las pesadillas / Tres gotas de agua bendita / Y se te aclara el futuro / Nunca te falta el trabajo / Y vas hasta el fin del mundo. [...] [892]

Em *Tres Gotas de Agua Bendita,* Gloria Estefan e Celia Cruz interpretaram, respectivamente, neta e avó de forma a traçar paralelos entre os status das cantoras. O ato performativo envolvia a interpretação da canção não apenas como história ou produção fonográfica, mas enquanto um ato de transmissão de memórias e manifestações de subjetividades. Neste processo, como lembra Taylor (2013, p. 27), "a performance constitui o objeto/processo de análise nos estudos da performance, isto é, as muitas práticas e eventos [...] que envolvem comportamentos teatrais, ensaiados ou convencionais/apropriados para a ocasião". A aproximação, que permitia a potencialização da representação, das personagens entre quem eram as figuras narradas e as artistas que as interpretavam, possibilitava a diluição de barreiras entre o ver e o invisível (RANCIÈRE, 2018), através da sensação de uma rememoração afetiva de experiências compartilhadas por ambas as cantoras.

O tema das duas gerações na composição trabalhava com as identificações de Celia Cruz e Gloria Estefan, associando uma como uma matriarca e a outra como uma jovem. Nesse processo, *Tres Gotas de Agua Bendita* articulava a noção de geração com outras camadas de sentido, a exemplo da noção de diferentes gerações do exílio ou mesmo distintas experiências nas indústrias fonográficas latinas. A canção transitava por estes espaços através de uma lente em comum: a existência de um laço geracional entre as artistas. Tal conexão elaborou, de forma intrínseca, a construção de ideias de tradição e modernidade, pois ao longo da canção é possível perceber que as rimas de Gloria jogavam com elementos de referência

[892] ESTEFAN, Gloria. CRUZ, Celia. Tres Gotas de Agua Bendita. In: ESTEFAN, Gloria. *Alma Caribeña*. EUA: Epic Records, 2000, 1CD, 4 faixas (4 min 17).

ligados a práticas populares, como as vestes brancas em referência a *Santería* (JUNCKER, 2014). A própria ideia de água benta remontava a dimensão do popular-tradicional, associada a bençãos e rituais ligados ao feminino. Com diversas camadas de significados, no entanto, *Tres Gotas de Agua Bendita* aproximava Celia e Gloria Estefan em um laço que remetia a elementos ancestrais, prática que reforçava um certo senso comum difundido no período.

A aproximação pública se tornou ainda mais aparente após o lançamento de *Alma Caribeña,* quando a *Billboard* publicou um caderno em comemoração aos cinquenta anos de carreira de Celia Cruz. Nesse contexto, as cantoras já tinham dividido o palco no *Latin Grammy* de 2000, em um tributo a Tito Puente, sendo esse um dos raros momentos televisionados de uma performance conjunta. Lançado em outubro de 2000, o dossiê foi costurado com reportagens, fotografias, mensagens e uma entrevista à jornalista Leila Cobo. Chamava a atenção a segunda folha do caderno, após a primeira parte do depoimento, onde se lia uma mensagem de página inteira da *Estefan Enterprises Inc*[893]. Com fundo branco e uma fotografia de Celia Cruz no topo, a mensagem provavelmente paga pela empresa, contava com o seguinte texto: "Querida Celia, Obrigada por adoçar o mundo com seu açúcar! Vocês são a representação digna e viva da música latina e da nossa Cubanidade. Nós te amamos muito, Gloria, Emilio, Nayib e Emily*"*[894].

A mensagem, assinada pela família Estefan, pode ser pensada como uma dedicatória que "comporta um enunciado autônomo a partir de tal menção ao destinatário, considerado como inspirador capaz de apreciar a mensagem e é, igualmente, uma forma de caracterizar a autoria e refletir sobre distintos espaços do escrito" (CUNHA, 2020, p. 11). A curta redação era direta em sua intenção, parabenizar a artista, mas implicava na demonstração pública uma aproximação não apenas de Gloria Estefan, mas toda a sua família com a cantora. Como narrativa, essas mensagens extrapolavam o sentido apenas comunicativo, demonstrando as intenções e a existência de sensibilidades entre os interlocutores em níveis pessoais e afetivos (CUNHA, 2020), em especial demarcando uma ideia de laços.

O uso da expressão *azúcar,* popularmente mobilizada por Celia Cruz, e a noção de família presente na mensagem se destinava a cantora, ocupando um papel na cena pública e midiática. Essa função, uma tentativa de demarcar os laços entre as duas artistas, acabava por incorrer nos jogos de identificação em torno da cubanidade, tendo em vista que ao final a mensagem destacava a ideia de "*nuestra cubanía*", aproximando-as pela nacionalidade e

[893] *Billboard,* 28 de outubro de 2000, p. 51.
[894] *Billboard,* 28 de outubro de 2000, p. 51.

exílio, além dos projetos artísticos defendidos. De certa forma, se operava uma reafirmação da cubanidade como uma identidade que, como destaca Ortiz (2014), transitava entre o individual e o coletivo em condições globais.

A página adquirida pela empresa não foi o único momento de demonstração de afeto entre Celia Cruz e Gloria Estefan no dossiê. Uma parte no caderno formava um mural de mensagens, com notas elogiosas assinadas por personalidades como Marc Anthony e Mauricio Abaroa (diretor executivo da *Latin-American Recording Association)*. Uma das figuras a assinar um curto texto foi Gloria Estefan. Desta vez como pessoa física e individual, a cantora escreveu que "Sinto-me muito feliz por chamar Celiz Cruz de meu amigo. Ela é uma inspiração, não só como artista, mas como mulher e um ser humano notável. No palco, ela é *agelles* [sic]. E como símbolo da nossa pátria, ela não tem preço!"[895]. A narrativa articulava a relação pessoal de Gloria com a construção da *persona* de Celia na tentativa de destacar seu papel para a construção de uma representação de cubanidade.

Para Ricoeur (2010), a construção narrativa envolve processos que articulam elementos, experiências, mudanças e (re)configurações temporais que possibilitam representar o sujeito narrado. Isso torna aquele que observa (ou escuta) um indivíduo constituído por uma identidade fluída, transitória que é mutável e adaptável. No entanto, essa identidade-narrativa só pode ser entendida/percebida pelo outro, ou seja, se apresenta e é representada na relação, no jogo de identificação (EAKIN, 2019). O que Gloria Estefan escreveu para Celia Cruz na *Billboard* foi justamente esse processo. Ao falar sobre Celia, a cantora partiu de suas experiências, de um olhar para si e as vivências, para narrar uma visão acerca dela. Essa narrativa projetava a visão de Gloria sobre Celia Cruz e não a "realidade" da cantora, e por isso, sua mensagem, assim como tantas outras, evocavam os sentimentos desencadeados e o papel da artista mais velha para sua constituição.

O movimento reforçava o já citado laço e a influência de uma sob a outra, inclusive em escolhas como afirmar que para Gloria Estefan, Celia Cruz era uma "amiga". O vínculo no texto não era apenas uma dependência ou hierarquia (apesar da deferência existir em dados contextos). A demonstração pública da relação possibilitava operar no plano emocional e relacional, reforçando pela afetividade as formas de identificação entre elas e, em plano maior, um projeto de cubanidade, por vezes, mencionado. Essa afinidade era constante, alimentada e projetada, tendo em vista que emoções não são estáticas, mas fenômenos fluidos, efêmeros e demonstrativos de identificações (DIDI-HUBEMAN, 2016).

---

[895] *Billboard,* 28 de outubro de 2000.

Fosse publicamente ou através de produções artísticas, a percepção, nesse contexto, havia mudado. Se nos anos 1970 e 1980, Celia Cruz era para Gloria Estefan uma figura de referência com a qual dividiu palcos no início da carreira, sendo estes momentos demonstrativos do crescimento na carreira, na virada para o século XXI a relação havia se modificado significativamente. De inspiração, Celia passou a parceria e amiga de Gloria, modificando a dinâmica da relação e promovendo demonstrações públicas das aproximações. Tais laços encontravam no exílio e na cubanidade uma forma de aproximação e identificação. No entanto, se na virada do século os rumos da parceria pareciam auspiciosos, inclusive com performance na primeira edição do *Latin Grammy* (2000), o falecimento de Celia, em 2003, interrompeu qualquer projeção de futuro existente.

A morte da *Reina de la Salsa* foi anunciada em 16 de julho de 2003, mas as causas de seu adoecimento já eram conhecidas desde o ano anterior. Acometida por um câncer de mama, Celia Cruz tentou seguir com sua carreira profissional. Após realizar uma operação para tratar da região afetada, a artista retornou aos palcos, mas depois de cair durante uma performance no México foi identificado que o câncer estava presente no cérebro. Susan Sontag (2007) define o câncer como um dos grandes desafios, inclusive morais, do século XX, entendido como uma traição ao próprio corpo que promove a doença, geralmente levando a reclusão do seu paciente e uma crise subjetiva. Celia se esforçou a romper essa visão, trabalhando até onde foi possível. Concluiu a gravação de seu último disco, *Regalo Del Alma,* recebeu o prêmio de *Best Salsa Album* no *Grammy* de 2003 e, em março, participou do especial da Telemundo em sua homenagem, intitulado *¡Celia Cruz: Azúcar!*[896].

Em muitos sentidos, o especial foi sua despedida dos palcos reunindo diversos artistas com os quais a cantora tinha relações e conexões, ou foi fonte de inspiração. Paulina Rubio, José Feliciano, Patti Labelle, Arturo Sandoval, Gilberto Santa Rosa, Albita Rodriguez, Luis Enrique e Gloria Gaynor estiveram presentes, se empenhando não apenas no tributo, mas na angariação de aproximadamente 145 mil dólares doados para a *Celia Cruz Foundation*. Gloria Estefan não apenas esteve presente, apresentou a cerimônia junto a Marc Anthony. O tributo, que definia Celia Cruz em seu vídeo de abertura como a cantora mais influente da música afro-cubana no século XX e uma artista que já difundia a Salsa muito antes do gênero se consolidar, foi gravado no *Miami Beach Convention Center.*

---

[896] *Celia Cruz - Azúcar - Homenaje Completo - 2003.* Nova York: [S.I.], 2003. (100 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Jk2oI-dBGQA. Acesso em: 11 jun. 2022.

Celia Cruz assistiu às performances de suas canções na voz de outros músicos de uma cadeira, simulando um trono posicionado na frente do palco, o que possibilitava a interação dos artistas com o público. Um exemplo foi o momento de entrada de Gloria Estefan, após a performance de *La Vida Es Um Carnaval,* quando exclamou "*¡Qué lindo, Celia mi Bella!*", sendo seguida por uma ampla salva de palmas que levou Gloria Estefan a falar a Marc Anthony: "vou parar de nos perder desde o início! Muito boa noite! Sim Senhor, hoje fazemos história com uma merecida homenagem a uma das maiores e mais queridas figuras do mundo artístico"[897]. A forma como os apresentadores introduziram a cerimônia visava ressaltar a importância de Celia a indústria fonográfica, mas sempre em diálogo com a noção que para estes, a homenageada era uma pessoa próxima.

Marc Anthony complementou Gloria Estefan afirmando que *¡Celia Cruz: Azúcar!* era um tributo e um banquete de estrelas, as maiores existentes em sua visão, pois apenas elas seriam capazes de homenagear a "maior de todas". O cantor de ascendência porto-riquenha introduziu, quase trinta minutos depois, os artistas responsáveis por interpretar *Quimbara,* um dos principais *singles* de Celia Cruz. Para Marc Anthony, aquele era um momento de grande importância pois os responsáveis pela performance eram amigos da homenageada, para além de artistas renomados. Acompanhada por uma numerosa orquestra e corpo de baile, Gloria Estefan abriu a interpretação da composição que flertava com os pontos de Santería cubana. Após o primeiro refrão, inclusive, a cantora desceu do palco e foi até a homenageada para lhe dar um abraço e agradecer pessoalmente, sendo seguia pelo solo de instrumentos de sopro liderados por Arturo Sandoval e a entrada de Patti LaBelle.

A despedida dos palcos de Celia Cruz foi um momento no qual Gloria Estefan desempenhou um papel central como porta-voz das homenagens, tendo em vista ser uma das cerimonialistas do especial. Esse perfil repetiu-se quando, após a publicização de falecimento de Celia Cruz impressos publicaram as manifestações de pesar de artistas, produtores e empresários. A *R&R,* por exemplo publicou em julho de 2003 um arrolado das principais falas sobre o caso, com uma fala de Gloria na qual afirmava "Não quero dizer que perdemos a Celia, porque a sua música, o seu espírito e o seu *'azúcar'* estarão sempre conosco. Cubanos e latinos podem se sentir orgulhosos de que, com sua voz e suas maravilhosas qualidades, ela mostrou ao mundo o melhor de nossa cultura"[898]. Para além de considerar que não deveria se pensar em "perda", a narrativa que se seguia por mais algumas linhas mencionava ainda a

[897] *Celia Cruz - Azúcar - Homenaje Completo - 2003.* Nova York: [S.I.], 2003. (100 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Jk2oI-dBGQA. Acesso em: 11 jun. 2022.
[898] *R&R*, 25 de julho de 2003, p. 92.

noção de ancestralidade, ao considerar que a artista seguiria viva na memória coletiva, e seu papel como um símbolo para Gloria Estefan e a comunidade cubana e exilada.

No mesmo ano em que o tributo da *Telemundo* foi ao ar, o *Latin Grammy* organizou uma homenagem a Celia Cruz, contando com Gloria Estefan e outros artistas participantes do *¡Celia Cruz: Azúcar!*[899]. O tributo, com interpretação de *singles* da homenageada, foi encarado como uma nova ocasião, evitando a interpretação de baladas ou canções que aproximassem o momento de um evento de lamentação. A morte, neste caso, foi uma celebração através de performances que rememoravam, geralmente personalizando a ocasião. Gloria foi uma das defensoras dessa proposta ao, em todos os momentos performava não apenas as canções de Celia, articular memórias e subjetividades compartilhadas, citando os laços estabelecidos na indústria e na vida pessoal em tais atos.

Não se tratava de lamentos ou um movimento de saudosismo. Nas ocasiões pré-morte e pós-morte, Gloria Estefan partiu das experiências comuns para desenvolver uma performance de integração, como lembra Taylor (2013), que articularam movimentos de significação dentro de ações e relatos de memória. Nestes momentos, a aproximação das cantoras se tornava a base para possibilitar as performances. O laço legitimava as ações ao passo que contribuía para maior "autoridade" performática. Dessa forma, invocava-se uma ideia de continuidade, imortalidade, tornando visível algo que poderia desaparecer, mas que se desejava manter público (TAYLOR, 2013), os sentidos de Celia Cruz. Não se tratava de alimentar uma memória, mas sim garantir uma espécie de legado que seguisse atuando no presente através de artistas que estiveram próximos dela, como Gloria Estefan.

Diferentemente do que percebe Paredez (2006), não se tratava, como no caso Selena, de uma rememoração coletiva que reforçava uma latinidade rompida ou em ruínas. No caso das homenagens de Gloria Estefan a Celia Cruz a aproximação/identificação era tributária de uma relação que reorganizava as experiências temporais e projetos de futuro. Se por um lado existia esse lastro de conexão, a ideia de uma continuidade e aproximação através de temas como nostalgia e exílio, projetos de cubanidade e as sonoridades (SIERRA, 2018), por outro no plano profissional perdurou uma noção de compartilhamento de experiências e contribuição. Certamente podemos analisar esse processo e cenário do ponto de vista das tensões e das construções comuns de latinidades e cubanidades (SIERRA, 2018), ou das formas como uma artista acabou por ser vista muitas vezes como responsável por perdurar

[899] Estiveram presentes na homenagem do *Latin Grammy* em 2003*:* Marc Anthony, La India, Oscar de Leon, Olga Tañon, El General, Arturo Sandoval, Gloria Estefan, Victor Manuelle, Johnny Pacheco e Willie Colón.

parte do legado da segunda, uma espécie de "nova geração" que a sucederia (ABREU, 2007; 2015). Estas intenções estiveram em voga e foram indispensáveis, mas é preciso perceber um outro ponto central: a aproximação e apoio na indústria e midiaticamente.

Gloria Estefan e Celia Cruz compartilharam diversos momentos, nutrindo um afeto que por mais midiatizado que possa ter sido, efetivamente existiu. As ações conjuntas, que remontam a década de 1970 e se intensificaram na virada do século XXI, demonstram a parceria e a rede de apoio. Essas iniciativas eram baseadas nos laços de identificação (mulheres cubanas e latinas dedicadas a *Latin Music*), e ganhavam novos sentidos a cada projeto. Essa operação relembra o fato de nenhum artista estar sozinho e por mais que a interpretação de certos aspectos seja fundamental, a vida nunca é totalmente disciplinada ou compreendida (SONTAG, 2020).

As trocas, colaborações e laços são um potencial para perceber as demonstrações de fraternidade e as afinidades entre as artistas, o que envolve perceber o diálogo de experiências, saberes e posicionamentos políticos (DORELLA, 2018), mas não se limita apenas a esse aspecto[900]. Laços como os de Gloria e Celia reforçam a importância de indivíduos públicos tecerem conexões de forma a se apoiarem, se manterem no campo artístico no qual se inserem e criarem projetos em comum (AGULHON, 1987). O estranhamento historiográfico ou público em ressaltar a importância de atrelamentos como estes, que transitam muito mais pelas vias das emoções e dos afetos, é resultante da dificuldade de mapear e averiguar tais fatos.

Como lembra Dosse (2006), o desafio biográfico reside em perceber de que formas o público e o privado se confundem ao se analisar sujeitos que são, por essência, relacionais. Certamente houve um esforço midiático em construir a relação entre as cantoras, mas como se percebe no final dos anos 1990 esse projeto ia além apenas de uma rede de apoio ou de sucessão, resultando em projetos, colaborações e manifestações públicas de afeto. Por mais efêmeros, os laços e registros emocionais entre ambas são parte fundamental da carreira de Gloria Estefan, e se encontram em outros artistas, inclusive considerados como seus sucessores e/ou que ela apoiou no início da carreira, a exemplo de Shakira.

---

[900] O discurso de Pitbull no *Lo Nuestro* de 2018[900], convidado a entregar o prêmio *Excelencia* ao casal Estefan, demonstra esse processo. O *rapper,* ao se preparar para prestar a homenagem, afirmou "*Solo mire para arriba e dije Celia ayúdame por favor, reina. Ayúdame por favor! Y la reina me dijo: Azúcar!".* A brincadeira foi alvo de comemoração por parte da plateia, inclusive do casal Estefan presentes nas mesas posicionadas em frente ao palco. Esse momento foi apenas um de vários outros posteriores a morte de Celia Cruz que reforçou o laço entre a artista e Gloria Estefan demonstrando uma relação para além dos projetos e das identificações.

4.1.2. Shakira

Nascida em Barraquilla, na costa caribenha da Colômbia, Shakira iniciou sua carreira aos 13 anos. As primeiras apresentações, no entanto, começaram em performances na escola e espetáculos de dança do ventre, estilo que começou a aprender por influencia do pai com ascendência libanesa. Progressivamente, Shakira ganhou espaço em eventos locais, através dos quais conheceu Ciro Vargas da *Sony Music Colombia*, responsável por viabilizar a assinatura do contrato inicial com a gravadora. O álbum de estreia, *Magia,* foi lançado na Colômbia em 1990, reunindo canções compostas pela jovem desde os oito anos com influências *pop, rock, disco* e árabe. Segundo Cepeda (2010), tanto o primeiro como o segundo disco, *Peligro* (1993), possuíam as baladas *pop* como eixo-comum, porém não tiveram grandes índices de vendagem, levando Shakira a se aventurar pelo campo da atuação em Bogotá, protagonizando *El Oasis* em 1994, enquanto trabalhava em seu primeiro álbum de grande vendagem, *Pies Descalzos* (1995). Foi apenas após esse novo disco, impulsionado pelo *single ¿Dónde Estás Corazón?* (1994), que a cantora conseguiu amplo reconhecimento do mercado fonográfico, rompendo inclusive com as fronteiras colombianas.

Pies Descalzos contou com lançamento em toda a América Latina e, no ano seguinte, circulou oficialmente nos EUA permanecendo por noventa e sete semanas na *Latin Pop Albums*[901]. A recepção no mercado anglófilo possibilitou uma primeira turnê mundial ao longo de 1996 e 1997, além da indicação ao *Billboard Latin Music Awards.* Para Cepeda (2010, p. 66), a difusão de Shakira pelo continente americano ocorreu em um contexto que

> A música popular colombiana em geral estava em uma onda de reconhecimento favorável, tanto por si mesma quanto como parte do grande boom da chamada música latina. No entanto, aqueles que escreveram sobre o assunto, tanto na mídia latina quanto na anglo-saxônica, na maioria dos casos atribuíram acriticamente as recentes realizações artísticas da Colômbia a um "novo" renascimento musical dentro da nação. Esse equívoco, sugerindo os paradigmas predominantes da "descoberta" neocolonial, não passou despercebido pela crítica musical americano-colombiana Leila Cobo, que argumenta que o som colombiano emergente não era novo, mas sim um tratamento único de uma base musical folclórica.

O crescimento midiático levou Shakira a chamar a atenção de gravadoras nos Estados Unidos, levando a cantora a iniciar tratativas para escolher um produtor. A mudança para o mercado estadunidense visava difundir sua carreira para maiores audiências, iniciando o *crossover* (ABREU, 2007). Segundo Emilio Estefan, foi a cantora quem o procurou, consultandoo sobre a possibilidade de ser o produtor nos Estados Unidos de seu primeiro

[901] BILLBOARD. Shakira Chart History. Disponível em: https://www.billboard.com/artist/shakira/chart-history/lcm/. Acesso em: 18 mar. 2022.

álbum pela *Sony Music* a ser distribuído globalmente. A escolha por Emilio não foi apenas em razão de seu destaque como produtor, mas pelo empresário e músico ser uma das referências em Miami em um contexto no qual Shakira estava procurando por "qualquer produtor" com essa especificidade[902].

A parceria logo se tornou frutífera. Em suas memórias, Thomas Mottola (2016) recorda que a aproximação com Emilio e Gloria foi fundamental, em especial pois grande parte do álbum no qual Shakira estava trabalhando foi furtado em um aeroporto. O disco, acabou produzido por Emilio Estefan que usou a *Crescent Moon Studios* como espaço principal. Outros produtores, alguns próximos do empresário, atuaram no projeto, a exemplo de Luis Fernando Ochoa, Pablo Flores, Javier Garza, Lester Mendez, sendo que Gloria Estefan, apesar de não estar listada nos créditos, foi uma figura fundamental para a gravação de *Dónde Están los Ladrones?* (1998). Apesar do receio em trabalhar com o casal Estefan, em especial pelo medo de perder o controle criativo[903], logo o apadrinhamento se demonstrou fundamental. Mesmo em ascensão no mercado fonográfico, Shakira ainda era uma cantora iniciante, adentrando em um novo setor da indústria, o que levou a gravadora a querer intervir na produção do álbum.

O desejo da *Sony Music* era promover a Shakira sem um projeto específico para o seu *crossover,* apenas incluindo algumas faixas em inglês no disco[904]. Esse padrão se assemelhava ao mesmo que ocorrerá, durante os anos 1980, com a *Miami Sound Machine* e era identificado em outros artistas posteriores como Selena. A semelhança com o tratamento rapidamente chamou a atenção de Gloria Estefan, por dois motivos: (1) a falta de coerência em um projeto a longo prazo; (2) a insegurança de Shakira em interpretar canções em inglês. Foi, segundo indicam as fontes, Gloria Estefan uma das principais personalidades a intervirem na discussão, defendendo que a jovem ainda não estava pronta para algo deste tipo e que seu primeiro álbum deveria seguir em espanhol[905]. Segundo Thomas Mottola[906], apesar da

---

[902] *The Latin Explosion: A New America*. Direção de Jon Alpert; Matthew O'Neill. Estados Unidos da América: Hbo, 2015. (65 min.), son., color. Legendado.

[903] VH1. VH1!.com: shows: Driven Shakira Episode. Disponível em: https://web.archive.org/web/20070115032138/http:/www.vh1.com/shows/dyn/driven/96614/episode_about.jhtml . Acesso em: 11 jun. 2022.

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

[905] *WHY Gloria Estefan Fought for Shakira | Oprah's Next Chapter | Oprah Winfrey Network*. Eua: Oprah Winfrey Network, 2015. (1 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ehRPUqBqRmQ. Acesso em: 10 jun. 2022.

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

intervenção da cantora cubana, a gravadora seguiu com a intenção de lançar canções em inglês e usou desse laço entre eles a artista mais jovem para incentivar.

Para Cepeda (2010), a primeira virada na carreira de Shakira foi a aproximação com Gloria e Emilio Estefan. Crítica e referência fundamental em atentar o papel do casal na indústria fonográfica, que acarretou silenciamentos e oposições no mercado, a pesquisadora observa que a aproximação com Gloria não envolveu a conversão de Shakira em sua sucessora, inclusive pois a identificação colombiana impediu tal vinculação. O que ocorreu foi a construção da jovem colombiana em uma "próxima diva latina". Essa questão ecoa o funcionamento das indústrias fonográficas e da formam como lidam com as temporalidades (Reynolds, 2011), em uma constante (re)invenção de um próximo artista ou produção seguinte a ser inserida em uma linha do tempo progressista do mercado que, invés de apagar o passado recente o vincula de forma a legitimar os atos do presente. Foi esse o processo que ocorreu a partir dali através do apadrinhamento de Shakira.

A cantora colombiana foi convertida em uma promessa da *Latin Music* junto a uma ampla geração que se estabelecia, incluindo Ricky Martin e Jennifer Lopez. Essa geração, teve o apadrinhamento e a semelhança com artistas predecessores, sendo Gloria Estefan uma das principais referências, mas estabeleceu suas especificidades. Shakira foi uma das principais apadrinhadas pela cantora cubana que atuou na sua promoção, movimento não tão frequente com artistas como Jennifer Lopez e Christina Aguilera. O movimento de apadrinhamento foi tal que Gloria Estefan apareceu em vários momentos falando a respeito de Shakira, como em entrevista nos bastidores do *World Music Awards 1998*, em Monaco, no qual falou sobre o apoio e a experiência de trabalhar com a cantora[907].

Na cerimônia, Gloria Estefan foi a responsável por entregar o prêmio de *Best Selling Latin Female Artist*[908] para a colombiana. Em tom de brincadeira, falando que se não era ela a vencedora da categoria (a qual ganhou no ano anterior) o público deveria pensar "quem poderia ser", Gloria afirmou ser uma fã de Shakira e ter a honra de considerar ela integrante da sua *recording family.* Ao subir ao palco, a cantora mais jovem pediu desculpas a audiência por seu inglês, e seguiu seu discurso demonstrando que apesar de ainda estar aprendendo, conseguia se expressar perfeitamente no idioma. Ao final da fala, Shakira manifestou o desejo de compartilhar a premiação com Emilio, um dos principais apoiadores de sua carreira.

---

[907] *[RARE] Shakira and Gloria Estefan interview World Music Awards Monaco 1998*. Monaco: [S.I.], 1998. (1 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=C9Fv6Ko6-JU. Acesso em: 10 jun. 2022.
[908] *Gloria Estefan le entrega a Shakira el premio al Best Selling Artist (1998)*. Monaco: [S.I.], 1998. Son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=EMz7SG0P4Mk. Acesso em: 10 jun. 2022.

Outro momento demonstrativo de como Gloria Estefan apoiou midiaticamente Shakira ocorreu em 1999, na ocasião que a cantora cubana participou do *The Rosie O'Donnell Show*[909]. No episódio, transmitido em janeiro, Gloria Estefan foi introduzida como *Guest Host,* interagindo com a plateia e, em dado momento, lendo a reportagem da *People* que questionava seu lugar como *diva* da música *pop*. Zombando da situação, ela chegou a mostrar um *VHS* cenográfico, feito pela produção, que ensinaria a ser uma diva, e apresentou uma canção satírica a respeito. Na última parte de sua participação no programa, que contou ainda com apresentações de suas canções como *Heaven's is What I Feel,* Gloria Estefan convidou Shakira a ocupar o palco de performances. Com o CD de *Dónde Están los Ladrones?* em mãos, a cantora introduziu a jovem artista colombiana como uma figura que estava se destacando todas as paradas musicais[910].

Além dessa informação, Gloria Estefan mencionou o *World Music Awards* e a recente indicação ao Grammy, mas a principal ênfase foi dada no final da introdução: aquela era a primeira performance de Shakira em inglês. A canção foi uma versão traduzida de *Inevitable*, integrante do álbum de 1998, prevista para ser o primeiro *single* da artista em inglês, mas o projeto foi abandonado pela gravadora logo depois. A apresentação integrou o início do *crossover* de Shakira, pressionado pela *Sony Music* depois de *Dónde Están los Ladrones?* ganhar impulso no mercado, vindo a ocupar por onze semanas na primeira posição nas paradas latinas da *Billboard.* Com a gravadora pressionando mais a artista, Gloria uma vez mais agiu em favor de Shakira. Foi ela que auxiliou a jovem colombiana com a tradução de suas primeiras canções para o inglês. Segundo Gloria, ela traduziu parte das primeiras canções, procurando mostrar a Shakira como suas composições soariam em inglês[911].

Enquanto trabalhavam no estúdio, Gloria e Shakira seguiram aparecendo juntas. Esse processo, que não é percebido por Cepeda (2010), foi fundamental, pois, Shakira era uma artista cujo a imagem ainda precisava ser construída e Gloria reconhecia esse potencial para se expandir a uma nova geração de ouvintes. Estar próxima da cantora cubana era, para a colombiana, expandir a circulação e adentrar em circuitos com certo grau de autoridade e apoio. Na mídia de Miami, por exemplo, ao longo de 2000 essa foi uma prática recorrente, demonstrando que Shakira havia oficialmente entrado para o círculo próximo do casal

---

[909] *Gloria Estefan - The Rosie O'Donnell Show (1999) (Parte 1).* Eua: Nbc, 1999. (8 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UkSAoQd2oVM. Acesso em: 10 jun. 2022

[910] *Gloria Estefan y Shakira - The Rosie O'Donnell Show (1999) (Parte 4).* Eua: Nbc, 1999. (2 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UKDmjx9tMeI. Acesso em: 10 jun. 2022

[911] *The Latin Explosion: A New America*. Direção de Jon Alpert; Matthew O'Neill. Estados Unidos da América: Hbo, 2015. (65 min.), son., color. Legendado.

Estefan. Em março, por exemplo, o *El Nuevo Herald* publicou uma série de fotografias do aniversário de Emilio Estefan, momento usado midiaticamente para promover *Alma Caribeña,* com Shakira apresentada como convidada de destaque.

Figura 37 - Shakira, Gloria e Emilio Estefan em festa de aniversário



Fonte: El Nuevo Herald, 09 de março de 2000, p. 21D.

A imagem, com Shakira centralizada, demonstrava a proximidade com a família Estefan, sendo Gloria ao seu lado e Emily logo abaixo. O momento na mídia de Miami não foi o único. No mês seguinte, uma reportagem sobre o show de Shakira na Arena Miami mencionava que a artista "prepara-se para o seu novo álbum em inglês, que será gravado nas Bahamas e tem o patrocínio de Gloria Estefan, tradutora de muitas das suas canções"[912]. Esse foi um dos raros registros, da atuação de Gloria Estefan como tradutora de canções para Shakira, tema que apesar de não ser negado ocupa lugar menor na história da carreira da cantora colombiana. Ainda em 2000, Shakira foi vista novamente com Gloria Estefan, ao lado de Jennifer Lopez e Celia Cruz, na festa pós-*Latin Grammy,* indicando a possibilidade de a "madrinha" estar auxiliando a cantora mais jovem a se aproximar de outras artistas[913].

Segundo Emilio Estefan[914], as aparições públicas de Shakira foram paralelas ao trabalho em estúdio, espaço em que "Gloria foi uma tremenda ajuda [...] Shakira escrevia suas canções inteiramente em espanhol e depois Gloria as traduzia para o inglês. Mas Gloria também entraria em estúdio com Shakira, enquanto Shakira gravava em inglês. Shakira queria e precisava desse nível de segurança de que estava fazendo um bom trabalho"[915]. Segundo o produtor musical, esse não foi um processo livre de tensões com a gravadora, levando

[912] *El Nuevo Herald,* 20 de abril de 2000, p. 3D.
[913] *Billboard,* 07 de outubro de 2000, p. 43.
[914] ESTEFAN, Emilio. The Rhythm of Success: How an Immigrant Produced His Own American Dream. New York: Celebra, 2010. p. 140.
[915] ESTEFAN, Emilio. The Rhythm of Success: How an Immigrant Produced His Own American Dream. New York: Celebra, 2010. p. 140.

novamente ele e Gloria Estefan a intervirem em favor de um projeto diferente, em especial sobre como Shakira seria lançada no mercado com o novo álbum. Em dado momento, ainda discutindo sobre as canções em inglês e a proposta *croossver* para a cantora colombiana, "Gloria, que havia trabalhado tão de perto com Shakira e tinha orientado e nutrido seu talento, foi particularmente feroz em sua defesa de Shakira. Ela e Tommy (Thomas Mottola) entram em uma grande discussão por causa de Shakira. A Gloria não ia recuar e eu também não."[916]

De acordo com Negus (1993), esse tipo de colaboração, ou "apadrinhamento", na indústria fonográfica era distinto da produção coletiva. Ao trabalhar junto a músicos mais jovens, cantores eram envolvidos em uma autopercepção sobre suas carreiras que compreendia o *status* que haviam alcançado e a necessidade de se sobressair a urgência do mercado. Práticas de colaboração e apadrinhamento já eram recorrentes em setores como as artes visuais e a literatura, além de comuns em circuitos musicais não ligados ao *mainstream,* mas ganharam novos sentidos a partir de identificação dos artistas que viveram renovações no mercado musical entre 1970 e 1980 (NEGUS, 1993). Em especial, estes cantores teriam uma percepção distinta das indústrias fonográficas pois haviam sido parte delas, tendo experiência com as tentativas de controles das gravadoras, mas também saberiam reconhecer os movimentos que seriam comercialmente benéficos a partir das próprias experiências.

O apadrinhamento de Shakira foi perpassado por embates com a gravadora, e personalidades como Thomas Mottola, e o apoio na composição e gravação em estúdio. Ao passo que trabalhavam juntas, Gloria reforçava seu apoio a cantora. No Grammy de 2001, a cantora cubana venceu a categoria *Best Traditional Tropical Latin Album* por *Alma Caribeña,* mas um dos maiores destaques da mídia de Miami foi a entrega do *Best Latin Pop Album* feita por ela para Shakira. O prêmio foi conferido ao *MTV Unplugged* (2000) produzido por Emilio. Quando a cantora foi convocada a subir ao palco, Gloria Estefan a chamou de "*Shaki*" reforçando sua proximidade com a cantora[917]. Nas páginas do *El Nuevo Herald,* logo após a premiação, uma fotografia de Gloria entregando a estátua a Shakira foi publicada em posição de destaque e com uma legenda que reforçava o simbolismo da ocasião[918].

Após esse cenário de manifestações públicas de apoio e o trabalho intenso no estúdio, chegou a hora de colocar as canções trabalhadas por Shakira, Gloria Estefan e muitos outros

---

[916] ESTEFAN, Emilio. *The Rhythm of Success:* How an Immigrant Produced His Own American Dream. New York: Celebra, 2010. p. 140.
[917] *Shakira Wins Her First Grammy In 2001 | GRAMMY Rewind*. Los Angeles: Recording Academy / Grammys, 2001. (2 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TjWQnxTf5F4.
[918] *El Nuevo herald,* 23 de fevereiro de 2001.

no mercado. Antes do álbum de estreia em língua inglesa, *Laundry Service* (2001), ser lançado oficialmente, a *Epic Records* começou a distribuir o primeiro *single: Whenever, Wherever.* A canção, composta por Gloria Estefan, Tim Mitchell e Shakira, é uma mistura de referências que transitam entre *World Music, Latin Music* e *Andian Music,* recorrendo a instrumentos como o *Charango* e a *Flauta Quena*[919]. Lançada também em espanhol, com o nome de *Suerte*, a canção tinha como mote o amor romântico e a ideia de uma paixão avassaladora. *Whenever, Wherever* contou com um videoclipe no qual Shakira já aparecia com uma identidade visual próxima da que segue atualmente: cabelos cacheados e loiros e uma performance dançante impactante. O perfil remontava, em parte, a uma Gloria Estefan mais jovem do ponto de vista do penteado, mas a aproximava de artistas como Christina Aguilera, produzida pela *RCA Records,* na época concorrente da *Sony Music*.

A canção posteriormente foi acusada de orientalismo e estabeleceu promoveu debates em torno da performance de Shakira (ISKANDAR, 2003), mas no momento de seu lançamento cresceu rapidamente nas paradas musicais[920]. *Whenever, Wherever*, segundo Fuchs (2007) e Cepeda (2003; 2010), foi a responsável pela consolidação do *crossover* de Shakira, inclusive contribuindo para a popularização de *Laundry Service* (2001), produzido por Emilio Estefan com apoio de Gloria. Para Tim Mitchell[921], o papel da cantora cubana na composição foi fundamentam pois ela atuou na tradução da letra escrita primeiramente em espanhol por Shakira ao inglês, o que envolveu uma recriação inclusive das rimas e de parte da narrativa. O movimento, segundo Shakira, teria sido um pedido dela:

> Gravamos primeiro em espanhol. Na época, meu inglês era bem precário, então pedi a Gloria Estefan que me ajudasse com as palavras. E ela fez uma adaptação bastante fiel das letras em espanhol. Esse era o tipo de empurrão que eu precisava para pular na água e começar a nadar por conta própria. Acho que essa era a única música que eu precisava de alguém para fazer uma adaptação. A partir desse momento, comecei a trabalhar com um dicionário espanhol-inglês.[922]

Apesar das colaborações e do apadrinhamento, a cantora cubana apareceu creditada em apenas duas canções do álbum de *Laundry Service,* sendo elas *Whenever, Wherever* e

---

[919] SHAKIRA. Whenever, Wherever. In: SHAKIRA. *Laundry Service*. US: Epic Records/Sony Music, 1CD, 2001, Faixa 03 (03:16).

[920] Sobre este debate, é importante destacar que a questão da latinidade foi mobilizada, mas foi em segundo plano, pois, como identifica Iskandar (2003), Shakira por ser colombiana era considerada uma voz "autorizada" a falar, performar e mobilizar signos ligados as identidades latinas e latino-americanas, no entanto quando foi proposta uma articulação (pelo olhar latino e da indústria) com sua descendência libanesa ocorreu a exotização de tal identificação. A respeito deste debate, recomenda-se a leitura de: Iskandar, Adel. 2003. Whenever, Wherever!: The discourse of Orientalist transnationalism in the construction of Shakira. *Ambassadors* 6, no. 2., 2003.; CEPEDA, Maria Elena. "When Latina hips make/mark history: Music video in the "new" American Studies," *Women and Performance*: a journal of feminist theory, 18.3, 235-252.

[921] COBO, Leia. *Decoding Despacito:* An Oral History of Latin Music. Nova York: Vintage, 2021.

[922] COBO, Leia. *Decoding Despacito:* An Oral History of Latin Music. Nova York: Vintage, 2021.

Eyes Like Yours (Ojos Asís)[923]. A segunda, lançada em espanhol em *¿Dónde Están los Ladrones?*, é apontada como uma das primeiras canções que Gloria Estefan traduziu e usou para convencer a artista colombiana a gravar e inglês[924]. Embora os Estefans tenham apoiado o primeiro álbum de Shakira em inglês, o disco de 2001 foi o último grande projeto de estúdio desenvolvido com apadrinhamento da *Crescent Moon*.

Na época, dado o sucesso global de *Laundry Service,* se afirmou que o casal Estefan não teria mais condições de seguir trabalhando com Shakira porque ela precisaria de uma equipe com dedicação exclusiva e a *Crescent Moon Studios* tinha outros projetos, além da carreira de Gloria Estefan para administrar[925]. Ao menos entre as fontes consultadas durante essa pesquisa, após o lançamento de *Laundry Service* não se percebe nenhum indício de uma briga entre Gloria e Emilio Estefan com Shakira[926]. Inclusive, anos depois a cantora colombiana gravou um vídeo de parabenização por Gloria Estefan ter recebido o *Person of the Year* no *Latin Grammy* de 2008[927], além da artista exilada seguir falando que estava aberta a voltar a trabalhar com Shakira[928].

Dois aspectos em específico se destacam na relação entre Gloria Estefan e Shakira entre o final dos anos 1990 e início do século XXI. O período de maior interação e sociabilidade entre as duas cantoras foi marcado pela ideia de colaboração, mas principalmente de um apadrinhamento pela artista mais experiência na indústria fonográfica. Esse movimento foi parte da relação estabelecida por Emilio com Shakira, mas teve implicações específicas tendo em vista as ações desenvolvidas por Gloria. Por um lado, era perceptível um suporte midiático e uma narrativa de proximidade entre ambas, potencializando a figura pública de Shakira. Esse movimento não era pautado necessariamente em uma ideia de sucessão, de uma "nova Gloria Estefan", mas de um entendimento da cantora mais experiente como alguém que poderia contribuir para o crescimento da popularidade da mais jovem. O processo, que envolveu aparições públicas, introduções em programas televisivos e a entrega de prêmios tinha um efeito paralelo sob ambas pois demonstrava, no caso de Gloria Estefan, uma capacidade e esforço em apoiar

---

[923] SHAKIRA. *Laundry Service*. US: Epic Records/Sony Music, 2001.
[924] *Latina,* 29 de setembro de 2011.
[925] *The Wall Street Journal,* 13 de fevereiro de 2001.
[926] A partir desse momento, Shakira passou a trabalhar com outras figuras, como Freddy DeMann, produtor que trabalhou com Michael Jackson e Madonna, e com quem já vinha trabalhando junto com Emilio Estefan.
[927] *LATIN GRAMMYs 2008 | Pessoa do Ano: Shakira parabeniza Gloria Estefan.* [S.I.]: [S.I.], 2008. (1 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=q_uII4RdyOc. Acesso em: 10 jun. 2022.
[928] *Latina,* 29 de setembro de 2011.

novas gerações, resultando na expansão de sua imagem para além da própria carreira, demanda essencial a músicos consolidados segundo Negus (1993).

Por outro lado, um aspecto central para entender a relação entre Gloria Estefan e Shakira foi a diferença de identificações nacionais. Para Cepeda (2003), a diferença entre uma identificação cubana (ou caribenha) e a colombidade reforçada por Shakira foi central para afastar as artistas. A cantora da Colômbia não era uma concorrente a Gloria Estefan, inclusive pelas diferenças de como os mercados eram entendidos no período, sendo o Caribe compreendido como mais próximo dos EUA e a América do Sul algo mais afastado. Seria especialmente a colombidade e, com maior ênfase a sul-americanidade, de Shakira que a distanciaria de outros artistas latinos da mesma geração como Ricky Martin ou mesmo Christina Aguilera e Jennifer Lopez (estas duas últimas inclusive nascidas nos EUA).

Mais que uma concorrência ou um controle artístico, como veio a destacar Cepeda (2003; 2010), ocorreu nesse encontro um processo de colaboração e apadrinhamento que percebia uma brecha comercial e a tentativa de agir em um novo nicho de mercado. Um aspecto que deve sempre ser ressaltado é justamente a questão mercadológica posta, em especial os lucros possíveis, e que certamente estiveram presentes inclusive nas oposições de Gloria Estefan a projetos de Thomas Mottola, por exemplo, assim como a gravadora seguramente deve ter se colocado em dados momentos. Apesar de não existir comparações, a forma como a artista lidou com a cantora colombiana possuía certas semelhanças com o modo como lidou com outros artistas da América do Sul, em especial o Brasil.

4.1.3. Artistas Brasileiros

Gloria Estefan teve conexões e trânsitos com a música brasileira desde muito jovem. Na casa da família Fajardo, artistas brasileiros eram recorrentemente ouvidos, em especial aqueles os quais a avó da cantora era fã, possibilitando a formação de um repertório básico que ia do Samba à MPB[929]. Quando a *Miami Sound Machine* assumiu sua primeira configuração, com as duas vocalistas, uma das grandes inspirações do diretor artístico, Raul Murciano, era o brasileiro Sergio Mendes[930]. Os primeiros álbuns da banda contaram com regravações de artistas brasileiros e, em dado momento, o grupo lançou *Rio* (1982), com a reunião de algumas composições populares do país. Essa conexão se estendeu ao longo dos

[929] ESTEFAN, Gloria [64 anos]: depoimento [dez. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 07 de dezembro de 2021.
[930] MURCIANO, Raul [idade não informada]: depoimento [nov. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 16 de novembro de 2021.

anos 1990, quando Gloria adotou sua carreira solo, e ganhou ainda maior destaque na virada do século XX para o XXI com a gravação, pela primeira vez, de um dueto com cantor brasileiro. Essa colaboração, no entanto, não foi isolada, tendo em vista que Gloria Estefan já transitava em círculos de artistas como Roberto Carlos[931].

Apesar de Pereira (2020) indicar, com contundência, a existência de certa rejeição da música "latina" no Brasil, essa não foi uma prática hegemônica e, no caso da canção midiatizada, talvez tenha se aplicado mais a gêneros populares-urbanos nos anos 1960 e 1970. Como aponta Vicente (2014), o mercado fonográfico brasileiro dos anos 1990 foi marcado por uma ampla crise econômica e a expansão de vários segmentos musicais, entre eles a *Latin Music,* apesar de certas resistências. No caso de Gloria Estefan, seu trânsito entre o inglês e o espanhol, idioma que atrapalhava uma aderência no mercado brasileiro, pode ter auxiliado, assim como sua vinculação a música *pop,* mas é impossível dizer que ela era rejeitada nas gravadoras ou rádios. Inclusive, não apenas a promoção de canções em português nos anos 1980, são indicativos dessa penetração, mas comparações e a forma como a artista era tratada indicavam um *status* consolidado e uma escuta atenta de suas produções.

Um exemplo foi o caso da comparação de Daniela Mercury com Gloria Estefan publicada na *Billboard* durante a promoção do álbum *O Canto da Cidade* em 1993. Na seção *New & Notworthy*, a revista comentou que Daniela Mercury era uma sensação no Brasil a pelo menos seis meses e havia feito "para a música baiana no Brasil o que Gloria fez para o *Latin Sounds* nos EUA: torná-lo parte do *mainstream*. Seu álbum em português – que já vendeu espantosos 750 mil exemplares no Brasil – ostenta uma deliciosa saída pop/afoxé/samba-reggae, universitária e progressiva"[932]. A comparação a Gloria Estefan dizia muito sobre como a música brasileira era vista/entendida nos EUA, mas era demonstrativa da aproximação da cantora com os artistas brasileiros.

Em 1998[933], as canções de Gloria Estefan estavam presentes nas rádios brasileiras de forma sistemática. No período, *Heaven's What I Feel* era promovida*,* a *Rádio Cidade* no Rio de Janeiro, em parceria com a *Sony Music* que promoveu uma campanha através do *Jornal do*

[931] Ao longo da década de 1980, Gloria Estefan conheceu Roberto Carlos e chegou a colaborar em alguns projetos de gravações humanitárias. Ao longo da década de 1990, o cantor brasileiro participou da versão coletiva de *Reach* em espanhol, a canção de *Puedes Llegar.*

[932] *Billboard,* 27 de março de 1993, p. 62.

[933] Apesar de existirem registros de lançamentos, álbuns e comentários na mídia brasileira ao longo dos anos 1990, chamo a atenção para a virada do século XX para o XXI, tendo em vista a aproximação crescente da cantora (e não apenas da mídia) com o país.

Brasil[934]. A ação publicitária consistia no preenchimento de uma ficha disponibilizada no jornal com os dados e o nome da canção que a emissora vinha reproduzindo recorrentemente até o dia 31 de julho. A premiação, que em sua campanha focava no público masculino, seria a entrega de um *Ford Ka*, automóvel lançado no brasil em 1997.

Figura 38 - Promoção Rádio Cidade e Gloria Estefan no Jornal do Brasil



Fonte: Jornal do Brasil, 24 de junho de 1997, p. 17.

A promoção da *Rádio Cidade*, em parceria com a *Sony Music,* tinha uma intenção publicitária, em especial de expandir o público ouvinte da cantora, mas indicava a existência de um público consumidor e um status consolidado da cantora como uma artista de referência. É preciso compreender que este era um contexto que, independente da resistência a *Latin Music* (PEREIRA, 2020), artistas latinos ascendiam no mercado mundial, e o Brasil não estava de fora. Segundo Vicente (2014), em 1998 o segmento Internacional, correspondia a segunda posição entre os álbuns mais vendidos no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, perdendo apenas para os discos de Samba/Pagode. Apesar de não especificar ao certo o que seriam os "internacionais", Gloria Estefan certamente estava inserida neste campo.

A campanha de sorteio do *Ford Ka* não foi a única ação que demonstrava a circulação de Gloria Estefan no país. Em junho do mesmo ano foi ao ar uma entrevista do programa *De Frente com Gabi*, provavelmente gravada fora dos estúdios do *SBT* tendo em vista o cenário

[934] *Jornal do Brasil*, 24 de junho de 1997, p. 17.

distinto. Na entrevista, Marília Gabriela apresentou Gloria como uma artista conhecida no Brasil após a canção *Reach* e amiga de Roberto Carlos, além de reforçar seu engajamento político[935]. Por volta de agosto, a cantora viajou ao país para cumprir agenda televisiva e participar da produção do *Uma História de Sucesso* pela *TV Manchete*. Além do especial, que foi ao ar apenas em setembro[936], Gloria Estefan participou de programas transmitidos pelo *SBT* (entre eles o *Domingo Legal* com Dudu Liberato[937], *Programa Livre* com Serginho Groisman e o *Hebe*[938]), pela *TV Globo*, a exemplo do *Planeta Xuxa*[939], e a *Bandeirantes.* Nas programações, a cantora apresentou *Heaven's What I Feel* e conversou em espanhol, demonstrando um entendimento da língua hispânica como uma via de comunicação no Brasil, já que não houve tradução simultânea.

A respeito da participação em canais televisivos, anos após o momento, uma fã da cantora escreveu para um blog que ao menos parte do público foi escolhido entre estudantes do colegial. A autora, que assumiu as falhas de sua memória ao lembrar do encontro com uma de suas divas, afirmou que chegou ao seu colégio a informação que os primeiros a preencherem uma ficha garantiriam sua participação.

> Nesse momento meus olhos se arregalaram e meu coração bateu mais forte. Mal consegui me concentrar na aula, esperando apenas o sinal bater parar descer as escadas correndo e entregar o papel para a responsável. Talvez nem precisasse de tanta correria, talvez não tivesse tanta gente interessada, porque até meu irmão foi, até meu irmão fez pergunta! Já no dia, estava empolgada! Não via a hora de chegar no estúdio e de ver Gloria Estefan de perto. Eu e minhas colegas de classe fizemos "amizade" com os backing vocals, estávamos bem atrás deles e ficamos conversamos um pouco naquela mistura de português e espanhol sobre música e os instrumentos musicais que estavam lá.[940]

A narrativa da fã era perpassada por um desejo de lembrar e se inserir como parte desse momento da cantora no país. Tratava-se de uma escrita pensada mais como registro autobiográfico do que testemunho, tentando imprimir nos traços de oralidade uma ideia de confissão e legitimidade (ARFUCH, 2010). Esse aspecto era nítido quando a escritora

---

[935] *De Frente com Gabi - Gloria Estefan (07/06/1998) | SBT Vídeos*. SBT, 1998. (40 min.), son., color. Legendado. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BPMgBVgFuVE&t=1870s. Acesso em: 17 jun. 2022.
[936] *Tribuna da Imprensa,* 19 e 20 de setembro de 1998, p. 5.
[937] *Domingo legal com Gugu Gloria Estefan no brasil - planeta Xuxa Gabriel Pensador*. 1998. (25 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Tt79R5Y3XHE. Acesso em: 17 jun. 2022.
[938] *[Hebe SBT 1998] Gloria Estefan*. [S.I.]: SBT, 1998. (12 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CguxLnPWa74. Acesso em: 17 jun. 2022.
[939] *Planeta Xuxa | Gabriel Pensador 23/08/1998*. [S.I.]: Tv Globo, 1998. (69 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gjlgk07Q29Q. Acesso em: 17 jun. 2022.
[940] REDAÇÃO LATIN POP BRASIL. *Memórias de quando conheci Gloria Estefan*. 2015. Disponível em: https://www.latinpopbrasil.com.br/colunas/el-baul-de-los-recueros/quando-conheci-gloria-estefan/. Acesso em: 17 jun. 2022.

afirmou que Gloria Estefan apresentou seu mais recente *single,* dando a entender que teria dublado a canção, e ao narrar quase ter sido expulsa pela produção ao pedir um autografo, que contrariava as orientações da equipe do programa. O relato, mais que demonstrar uma relação entre fã e artista, indicava um pouco de como funcionava a participação em programas televisivos de auditório do quais a cantora participou. Em alguns, inclusive, os momentos de interação com a plateia foram poucos, como no *Planeta Xuxa,* em outros esse processo ocorreu, mas se concentrou no diálogo com os apresentadores.

Um dos principais momentos da agenda de Gloria Estefan foi a entrevista para Hebe Camargo. Em dado momento do programa, a apresentadora levou a cantora pelo braço até um sofá e iniciou o diálogo afirmando que "quando eu soube um pouquinho da sua história, eu fiquei fascinada, porque eu também odeio Fidel Castro"[941], recebendo uma risada de Gloria após a ênfase na palavra "odeio", complementando que "odeio Fidel Castro e eu soube que você também não simpatiza muito com ele, verdade?". Após a fala, a cantora afirmou que não odiava o líder revolucionário, pois seria uma palavra muito forte, mas odiava as ações dele em Cuba. Esse breve momento ilustra que para muitos no Brasil, Gloria Estefan não era apenas uma artista com projeção global, mas símbolo do anticastrismo em um período que havia certa aproximação do governo brasileiro, ao menos econômica, com a ilha.

O programa em que Gloria Estefan participou no canal *Bandeirantes* não foi identificado nessa pesquisa, mas uma coluna do caderno *Tribuna Bis,* do *Tribuna da Imprensa*, publicou uma nota informando que a passagem da artista pelos estúdios causou brigas e confusões[942]. Se a participação na televisão demonstrava um fragmento de como ela circulava no país, também era um indicativo do interesse público e reconhecimento de sua figura no Brasil. Não atoa, no ano seguinte, canais como a *Record* transmitiam especiais sobre sua carreira[943], além do site publicitário da cantora no Brasil ter recebido destaque no *O Fluminense*[944]. O cenário, alusivo a uma base de fãs no país, se intensificou quando, em meados de 1999, a notícia que o cantor de pagode e samba Alexandre Pires, líder do grupo mineiro *Só Pra Contrariar* ligado a BMG, teria viajado aos Estados Unidos para gravar um dueto com Gloria Estefan.

---

941 *[Hebe SBT 1998] Gloria Estefan*. [S.I.]: SBT, 1998. (12 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CguxLnPWa74. Acesso em: 17 jun. 2022.
942 *Tribuna da Imprensa,* 11 de agosto de 1998, p. 3(15).
943 *O Pioneiro,* 13 e 14 de fevereiro de 1999.
944 *O Fluminense,* 22 de maio de 1999.

A escolha pela parceria teve como um dos motivos a ampla circulação do Samba e do Pagode em nível nacional e internacional. No final dos anos 1990, os dois gêneros musicais ocupavam o topo das vendagens de discos no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, considerado o principal termômetro das indústrias fonográficas (VICENTE, 2014). A canção teve um efeito de aproximação de Gloria Estefan com as tendências de mercado brasileiro, sendo que desde maio de 1999 já se mencionava na imprensa do país a aproximação da cantora com Alexandre Pires[945]. Nos EUA, a gravação do dueto começou a ser noticiada apenas em julho, quando John Lannert publicou uma fotografia na *Latin Notas* dos dois artistas em estúdio com a legenda informando que "durante a gravação do dueto Santo Santo, primeiro single do lançamento de "Juegos de Amor", do Só Pra Contrariar, em 27 de julho"[946].

Enquanto nos EUA a mídia parecia receptiva a canção, intitulada *Santo Santo,* no Brasil os raros comentários na mídia não foram muito auspiciosos. A coluna *Geleia Musical*, assinada por Rodrigo Faour e Tatiana Tavares na *Tribuna da Imprensa* na edição de 10 e 11 de julho de 1999, publicou a nota intitulada "Atentado aos Ouvidos".

> Para quem gosta da boa música, mais um atentado aos ouvidos está sendo tramado. O líder do Só Pra Contrariar, Alexandre Pires, foi até Miami gravar com Gloria Estefan o clipe de música "Santo, Santo", em duas versões (português e espanhol). A dupla inusitada ainda participou de uma coletiva de lançamento do *single,* que teve cobertura da imprensa internacional, com direito a 16 canais da TV. Mas, preparem-se! Este single – que deve ser "sensacional" - vai estar no segundo CD em espanhol do grupo que será lançado também no Brasil. Socorro![947]

A ideia de um "atentado" aos ouvidos estava direcionada a Gloria Estefan, pois o texto seguinte da coluna era intitulado *Atentado nº2.* Nessa segunda publicação Faour e Tavares falavam sobre a mudança de visual de Shakira e citava o fato de Gloria estar na equipe de produção do primeiro álbum em inglês da colombiana. No texto, lia-se "[...] pintou os cabelos de vermelho-fogo e prepara seu primeiro disco em inglês, produzido por... Gloria Estefan (que deveria ser presa, afinal promove dois atentados de uma só vez!)[948]. A nota na Tribuna da Imprensa demonstrava que, do ponto de vista da crítica, havia indivíduos especializados que desaprovavam o estilo da cantora, indicando um tipo distinto da recepção, por vezes, observada nos EUA. Mais que isso, existia uma percepção para Faour e Tavares que o "ponto negativo" da canção era a cantora e não o artista brasileiro. Mesmo assim, em outubro, a coluna citou a canção comunicando que, devido ao suposto sucesso internacional, que não se

[945] *O Pioneiro,* 14 de maio de 1999.
[946] *Billboard,* 03 de julho de 1999, p. 54.
[947] *Tribuna da Imprensa,* 10 e 11 de julho de 1999, p. 6.
[948] *Tribuna da Imprensa,* 10 e 11 de julho de 1999, p. 6.

conseguiu perceber nas paradas musicais da *Billboard* e na *R&R,* a "BMG pretende lançar um CD do SPC com esta faixa bônus. Socorro!"[949]

Santo Santo, foi composta por Emilio Estefan e Roberto Blandes, com registro pela *BMG Brasil Ltda*, sendo a participação de Gloria Estefan acordada com a *Epic Records*[950]. Identificar gêneros das canções, para além de um mecanismo comercial, envolve um estabelecimento de tipologias e padrões sonoros ideias e pré-estabelecidos que, muitas vezes, ignoram hibridismos e atravessamentos musicais. De acordo com Janotti Jr. (2020, p. 14), "os gêneros musicais são compreendidos como dispositivos (malhas elásticas, pervasivas e conexas) que delimitam e transformam a materialidade da produção, circulação, consumo e apropriação do que se nomeia como música". Tal delimitação é importante, pois, apesar de comercialmente *Santo Santo* ser definida como *samba*, sua categorização musicológica é complexa. A escuta da canção aproxima sua sonoridade mais da *salsa,* com a incorporação de elementos pontuais de baterias de escola de samba e do Olodum em partes do refrão.

Desta forma, a composição se aproximava das produções e sonoridades de Gloria Estefan e da noção do *samba* a partir da escuta externa ao Brasil. A identificação de *Santo Santo* como *samba*, ou mesmo essa percepção hibrida da canção, foi resultado de uma perspectiva mercadológica de promoção da cantora e de uma necessidade de interpretação e definição de estilos que, como lembra Sontag (2020), acabam por limitar e racionalizar práticas cujo potencial reside na sua irracionalidade. O dueto foi lançado oficialmente como uma canção do grupo *Só Pra Contrair* em parceria com Gloria, mas do ponto de vista sonoro esteve muito mais aproximado de uma colaboração entre a cantora e a banda.

Santo Santo foi o *single* de promoção do álbum *Juegos de Amor* do grupo *Só Pra Parodiar* no mercado internacional. Quando a canção foi lançada, a *Billboard* publicou uma resenha do disco citando a canção como um dos principais destaque da *tracklist.* Lançada em espanhol, mas com uma versão em português, a composição foi considerada pela revista como "Um dueto efervescente e hip-shaking com Gloria que é a faixa solitária do set produzido por seu marido, Emilio Estefan Jr., está se configurando como um hino imperdível que vai lançar o ídolo da matinê de Pires para o estado hispânico *Spolight"*[951]. A resenha reafirmava a intenção do projeto: promover a circulação de Alexandre Pires no segmento latino e, paralelamente, impulsionar a imagem de Gloria Estefan no mercado brasileiro.

---

[949] *Tribuna da Imprensa,* 16 e 17 de outubro de 1999, p. 6.
[950] Alexandre Pires; Gloria Estefan. *Santo Santo.* In: _____. *Santo, Santo* (Single Disc). US: BMG US. LATIN/RCA, 1999. 1CD. Faixa 01 (4:09).
[951] *Billboard,* 31 de julho de 1999, p. 20.

O investimento dos artistas, cada um visando a promoção em nichos linguísticos específicos, e de ambas as gravadoras resultou inclusive em um videoclipe[952]. O audiovisual ressignificou o potencializou a narrativa da canção[953], ao adotar o tema tratado na canção como eixo central do roteiro. *Santo Santo* é uma canção que dialoga com a ideia de prece, voltada a pedir a um ser espiritual a benção por uma pessoa amada ou um relacionamento. Suas duas primeiras estrofes apresentavam essa intenção ao ouvinte, momento no qual Alexandre Pires e Gloria Estefan entoavam

> [Alexandre Pires] De rodillas yo te pido, escucha mi oración / Un humilde enamorado que perdió su corazón / Desde que se fue el amor, yo no he dejado de sufrir / Sin cariño no sé que será de mí //
> [Gloria Estefan] No es tanto lo que pido, mi querido redentor / Mi plegaria es muy sencilla, sólo quiero aquel amor / He pasado tantas noches anhelando su pasión / Y que vuelva a sonreir mi corazón[954]

O canto era uma menção direta a *Santería* cubana e ao Candomblé brasileiro, sendo uma das primeiras manifestações públicas de Gloria Estefan a respeito das práticas de religiosidade afro-cubanas. Para além do instrumental e da imposição vocal, inclusive no coro, a indumentária e ambientação do videoclipe reforçavam essa relação. Tanto Gloria Estefan quanto Alexandre Pires aparecem vestindo roupas brancas com guias e crucifixos. A vestimenta da cantora, inclusive, remetia não apenas a *Santería*, mas era uma alusão, segundo Massimiliano Carta (2017), a *Nuestra Señora de Caridad,* padroeira de Cuba. Segundo o pesquisador, a maneira como Gloria Estefan apareceria no videoclipe era demonstrativo de um diálogo e uso de cantoras de música *pop* caribenhas com práticas afro-americanas, sendo a relação da cantora com a Santería cubana reforçada a partir desse momento.

Ao longo do videoclipe outras representações são inseridas de forma a reforçar tal relação: A estrutura de um palco iluminado por velas; O uso da cor vermelha em destaque no cenário e altares: A organização em roda no segundo momento do clipe com todos usando branco: A presença das guias no corpo de baile; E a forma como ao final, Gloria Estefan realizou uma imposição de mãos de forma a aludir uma prece. É importante destacar que não se tratava de uma canção sobre a *Santería* cubana ou do candomblé brasileiro. Tratava-se de uma alusão controlada, inclusive pois muitos signos aludiam tanto as religiosidades de matrizes africanas como a práticas cristãs, reforçando o hibridismo religioso.

---

[952] *Gloria Estefan & Alexandre Pires (Só Pra Contrariar) - Santo Santo [Remastered]*. 1999. (4 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aurb6fMgNiU. Acesso em: 17 jun. 2022.
[953] De forma a compreender o *single* como uma narrativa mercadológica e parte desse projeto comercial de promoção da imagem de ambos os artistas, a canção será neste trabalho analisada conjuntamente ao videoclipe.
[954] Alexandre Pires; Gloria Estefan. *Santo Santo.* In: _____. *Santo, Santo* (Single Disc). US: BMG US. LATIN/RCA, 1999. 1CD. Faixa 01 (4:09).

Em muitos sentidos, como lembra Illescas (2015), o potencial narrativo e a interpretação dessa associação residiam na ambivalência e pluralidade de sentidos, fato usado em favor do videoclipe para facilitar sua circulação. Tendo em vista essa ser a primeira grande manifestação de Gloria Estefan a respeito destas práticas, dois aspectos precisam ser ressaltados. O primeiro é que tal aproximação foi criativa e mercadologicamente pensada para conectar Brasil e Cuba. Anos depois, a cantora afirmou que as experiências de matrizes africanas, em especial as religiosidades, são elementos compartilhados nas trajetórias cubanas e brasileiras que despertariam nela particular interesse e identificação[955].

O segundo aspecto central foi a aproximação pública de Gloria Estefan com as práticas de *Santería*. Essa foi uma referência controlada, uma espécie de representação dentro do possível (RANCIÈRE, 2014) e não disruptiva com a trajetória da artista, apesar de iniciar uma fase que se adensaria nos anos seguintes culminando com a gravação de *90 Millas* com *La India.* No campo da performance política, Miller (2000) destaca a centralidade da *Santería* como uma forma de reafirmação das identificações cubanas através da relação público-privada. Apesar de se referir a demonstrações políticas de líderes do executivo, suas considerações podem ser aplicadas a Gloria Estefan à medida que "ao compartilhar uma linguagem simbólica criada a partir do legado da escravidão africana, seu uso demonstra os laços de um líder com a população local. A intimidade desse discurso implica que um líder é 100% cubano (para usar uma frase da Revolução Cubana) e não uma figura fantoche enviada de Washington, DC" (MILLER, 2000, p. 30). O líder, neste caso, pode ser substituído por artista ou representante, tendo em vista que este efeito acabava por reafirmar um laço-conexão relegado ao ambiente privado (a religiosidade) como um traço público promotor de identificação. Além disso, como visto no caso de Gloria Estefan, existiu um envolvimento e um certo papel de liderança política de cubanos no contexto do exílio e/ou anticastristas.

Essa prática já foi observada no caso na apresentação de Gloria Estefan em Guantánamo, mas ganhava destaque em *Santo Santo.* Após a colaboração com Alexandre Pires, a cantora acentuou a sua vinculação com as práticas de religiosidades afro-cubanas, de forma a se manifestar a respeito e mobilizar a temática em composições. Perceber esse processo, no entanto, vai além de compreender essa camada de sentido à medida que, além de uma construção de identificação, houve uma forma de projetar e/ou entender afinal que "Brasil" seria o imaginado por Gloria Estefan e com o qual seria possível se aproximar. Como

[955] *Gloria Estefan - Sangre Yoruba*. Direção: Lourival Rodriguez; Vytenis Didziulis. Estados Unidos da América: BHO, 2021. (90 min), son., colos. Legendado.

destaca Pizarro (2018), a noção de fios ou "raízes" é, por vezes, mobilizada para metaforicamente reafirmar as conexões entre as regiões americanas pela experiência da diáspora africana, sendo a música um dos principais campos dessa articulação.

Tais conexões partem de jogos de identificações que envolvem compreender o outro não pelo que ele apresentar, mas através das subjetividades de quem observa/escuta (HALL, 2003). A canção foi composta por Emilio Estefan e Roberto Blandes, respectivamente cubano e panamenho, sem formação em música brasileira o que resultou em uma composição a partir da escuta "externa". Para além da sonoridade, a aproximação com a *Santería* foi um elemento aproximativo, assumindo usos na performance como um dispositivo-narrativo voltado a reforçar a conexão Cuba-Brasil. Moore (2006), inclusive, percebe essa incorporação como parte das disputas das identificações cubanas a partir da segunda metade do século XX, com o uso de melodias rituais, *riffins* verbais, referencias a locais, espaços e eventos e a mobilização de instrumentos afro-cubanos. Tal movimentação, que se estendeu ao exílio cubano, promoviam "elisões lúdicas da música através das fronteiras do tempo e do gênero, músicos de cor afirmam seus laços com uma herança única e dinâmica" (MOORE, 2006, p. 125).

Em muitos sentidos, a colaboração com Alexandre Pires reforçou mais a identificação cubana de Gloria Estefan, e um entendimento seu sobre o Brasil, do que promoveu uma grande modificação em seu repertório. Provavelmente seu principal marco na carreira da artista foi a abertura a tratar de questões de *Santería*. Por isso o lançamento recebeu pouca atenção da mídia estadunidense e brasileira. Os comentários na imprensa do Brasil foram restritos ao período pré-lançamento, com uma rara exceção na *Tribuna da Imprensa*[956] quando considerou a canção um "sucesso". Nos EUA, após o lançamento, o *single* permaneceu por um tempo considerável em paradas musicais, com aproximadamente doze semanas na *Hot Latin Tracks*[957], alcançando uma vez a 2ª posição, e rápidas passagens pela *Maxi-Singles Sales*[958]. Apesar disso, a *Billboard* não realizou outras menções a canção, nem quando passou a ser comercializada em disco separado. Outras publicações, a exemplo da *R&R* também não parecem ter dado grande ênfase ao lançamento, o que indica que apesar da alta de vendagens não houve grande apelo midiático a parceria.

A colaboração com Alexandre Pires teve efeitos diretos em sua carreira, do ponto de vista temático e representacional. A importância dessa sociabilidade e do projeto está, desta forma, ligado não a uma proeminência frente as demais (houve outras certamente de maior

[956] *Tribuna da Imprensa,* 16 e 17 de outubro de 1999.
[957] *Billboard,* 30 de outubro de 1999, p. 36
[958] *Billboard,* 06 de novembro de 1999, p. 38.

extensão ou potencial midiático), mas no que ela significou e, principalmente, no seu uso para expandir um outro eixo da carreira de Gloria Estefan. Através dessa aproximação, e de contatos ocorridos ao longo dos anos 1998, é possível percebermos que a sociabilidade e as colaborações de Gloria Estefan começaram a não se limitar apenas a artistas com os quais atuou nos bastidores, mas foi paralela ao esforço por se consolidar em mercados distintos dos quais tinha um alcance importante, mas não totalmente estabelecido.

Soma-se a isso, como percebido no caso de Celia Cruz, que a colaboração com artistas ou espaços era sempre promotora da reafirmação de Gloria Estefan como cantora cubana, com menções frequentes ao exílio. No caso brasileiro isso foi ponto central de percepção e configurou todo o processo que atravessou a virada para o século XXI. Esse projeto, ainda se encontra em pleno andamento e os diálogos com o Brasil estão no centro da trajetória da cantora ao longo dos anos 2000, tendo resultado no lançamento do álbum *Brazil305* e no documentário *Sangre Yourubá*. O país, presente desde o início da carreira da cantora como influência, se manifestava como fundamental de sua construção não somente como artista, mas enquanto latina e cubana.

***

As colaborações de Gloria Estefan foram fundamentais na virada do século XX para o início dos anos 2000. Além da reafirmação artística, os projetos ecoaram relações entre o passado da artista e suas projeções de futuro. Essa forma de perceber, indicava o estabelecimento de uma trajetória voltada ao presente, mas que instrumentalizava o passado para reforçar os sentidos das ações futuras, movimento fundamental para compreender as experiências e ordens do tempo (HARTOG, 2013). Ao passo que se estabelecia em novos campos e negociava com novos circuitos, Gloria Estefan abriu outros caminhos que sua produção teria ao longo do século XXI, a exemplo da prática de duetos e *feats,* que raramente foi percebida na sua produção, as menções a *Santería* e o diálogo mais intenso com as sonoridades sul-americanas, notadamente nestes casos as brasileiras.

A *Crescent Moon Studios* e a atuação de Emilio Estefan, como é perceptível, foram fundamentais para desempenhar uma função de agenciamento e negociação, mas Gloria era o principal centro de atenção/visibilidade destes projetos. Diversos outros artistas passaram por estas experiências semelhantes, mas em menor grau. Figuras como Estéfano e Jon Secada, que iniciaram suas carreiras antes dos casos aqui analisados, foram alguns destes cantores. A relação com Jennifer Lopez, que também pode ser citada, é interessante, pois, Gloria e Emilio

Estefan foram parte da equipe que auxiliou na produção do primeiro disco da cantora, especialmente após Tommy Mottola ter passado a trabalhar junto a artista depois do filme *Selena*. É certo que foi o apadrinhamento de Mottola que aproximou Gloria da jovem cantora, mas também foi importante para distanciar sua atuação tendo em vista, inclusive, que havia uma divisão de trabalho entre Shakira e J-Lo.

No entanto, Gloria Estefan ainda sim foi importante para os primeiros passos de J-Lo ao ceder para a canção *Let's Get Loud* (2000), composta em parceria com Kiki Santander[959]. A canção foi descartada por Gloria, sob o argumento de semelhança com as produções anteriores, e pelo entendimento que Jennifer Lopez poderia usá-la em seu primeiro álbum de forma a ressaltar sua vinculação com a *Latin Music* e com a comunidade porto-riquenha. A artista, apadrinhada por Mottola, não apenas aceitou a proposta como viajou para Miami e gravou os vocais na *Crescent Moon Studios* com Emilio Estefan, Javier Garza e Marcelo Anez, além de ter colaborado com Pablo Flores (DJ recorrente em projetos de Gloria) na produção de uma mixagem. Gloria Estefan, inclusive, aparece como compositora no encarte de *On the 6*, álbum no qual a canção está presente[960].

Foi a partir desses primeiros casos que outros músicos, como Pitbull tiveram contato direto com Gloria Estefan, em especial através de duetos e da divisão de palcos, a exemplo de Ricky Martin. As redes de sociabilidade e colaboração, neste sentido, se intensificaram e podem ser compreendidas como parte de uma nova fase da artista. Como destaca Agulhon (1984), dentro dessa operação, o individuo é colocado em uma relação, ou seja, é afetado e se deixa afetar a partir de intensões coletivas e individuais. Essa atuação segue até o presente e foi definidora do status de Gloria Estefan no tempo presente, pois, como lembra Negus (1993), ao se relacionar um artista consolidado recorrentemente se reafirma.

Tais reafirmações estiveram atravessadas pela identificação cubana e, principalmente, latina. A projeção das representações assumiu um uso performático e de reafirmação que foi central para a configuração das colaborações. No entanto, elas não se limitaram apenas aos projetos mercadológicos e/ou ao âmbito dos estúdios e apoio de carreiras. Gloria Estefan, juntamente a seu esposo, passaram a exercer influência e colaborar na criação de outras ações relacionais e que resultaram na sua reafirmação. Entre estes projetos, esteve a criação de espaços para a *Latin Music* reafirmar seu lugar no campo das indústrias da cultura, movimento observado desde o final dos anos 1980 com a criação do *Lo Nuestro.* Dessa vez, o

[959] Belwind Band. *Let's Get Loud: young band*. Young Band. Disponível em: encurtador.com.br/glxyN. Acesso em: 17 jun. 2022.
[960] Jennifer Lopez. *On The 6.* US: Work, 1999 [Encarte].

projeto foi ainda mais audacioso e de maior envergadura, provocando debates intensos e rompimentos dentro das indústrias. Tal proposta iniciou com a criação de uma Academia para avaliação e crítica das produções inscritas no campo da *Latin Music*. A iniciativa não se limitou apenas a essa instituição, mas lançou uma iniciativa ainda maior, do qual Gloria Estefan foi parte, a criação de um novo *Grammy,* desta vez voltado a comunidade latina.

4.2. Grammy Latino: um projeto de afirmação latina na indústria fonográfica

Era uma quarta-feira a noite quando Jennifer Lopez subiu ao palco do *Staples Center*, em Los Angeles. Usando um vestido rosa com pedrarias e um coque, a cantora se dirigiu ao microfone estrategicamente posicionado de forma a ser vista pelo público espectador e a plateia para introduzir Celia Cruz, Ricky Martin e Gloria Estefan. Juntos, realizaram um tributo ao músico estadunidense de ascendência porto-riquenha, Tito Puente, sendo a performance, acompanhada por uma ampla gama de músicos latinos, entre eles Israel "Cachao" López, Michel Camilo, Arturo Ortiz, Dave Valentin, Sheila E., Arturo Sandoval e David Sanches. Enquanto Ricky Martin apresentou *Oye Como Vá,* Celia Cruz e Gloria Estefan dividiram os vocais de *Quimbara* e *La Boto.* Como número de abertura do *Latin Grammy,* o medley, em homenagem ao considerado principal artista a contribuir para a difusão da *Afro-Cuban Music* entre audiências não-latinas (ABREU, 2015), marcou a reunião de diferentes gerações de músicos identificados como latinos, demonstrando a expansão e influência das produções de Puente na consolidação do segmento.

A noite de 13 de setembro de 2000 entrou para a memória da indústria fonográfica, em especial os segmentos latinos, não pela homenagem prestada a Tito Puente, mas por ser a primeira celebração do *Latin Grammys*. Criado pela *Latin Academy of Recording Arts & Sciences* (LARAS), entidade fundada em 1996 como um dos primeiros empreendimentos globais da *National Academy of Recording Arts & Sciences*, *Inc*., o *Latin Grammy* visava valorizar e dar visibilidade a produções em língua espanhola ou portuguesa mundialmente. Segundo Martinez (2006), a criação do prêmio ocorreu como uma resposta ao *Grammy* que, na virada para o século XXI, destinava aproximadamente sete, das suas noventa e oito categorias, ao segmento. Com uma média de quarenta categorias, o *Latin Grammy* se guiava pela língua, e não por regiões geográficas, permitindo a indicação de qualquer artista ou grupo com ao menos 51% de suas faixas em álbuns ou *singles* em espanhol ou português.

A criação da LARAS, e outras iniciativas ao final da década de 1990 como a revista *Latina* (1996), integrou projetos de reafirmação latinas nos Estados Unidos, em especial entre

os veículos de comunicação. Nesse contexto, diversas iniciativas como a *MTV Latino*, *Discovery Latin America* e a *Telemundo*[961] estavam consolidadas, além de premiações como a *Latin Billboard Music Awards* e o *Lo Nuestro.* Muitas dessas iniciativas ocorreram em Miami, retomando o movimento da década de 1970 que estabeleceu a localidade como um polo das indústrias da cultura globalmente (MARTINEZ, 2006). Apesar de criada na década de 1990, o LARAS efetivou seu primeiro grande projeto apenas nos anos 2000, sendo sua realização marcada por tensões em torno da presença de cubanos na cerimônia, o que colocou Gloria e Emilio Estefan no centro dos debates.

A intenção da *LARAS* era que a premiação ocorresse em Miami, não apenas pelo simbolismo da cidade para o mercado musical, mas pela sede da associação estar na região. No entanto, a existência de legislações locais sobre residentes em Cuba levou a Academia a optar por realizar a primeira edição do *Latin Grammys* em Los Angeles. A decisão marcou as reuniões da *LARAS* e constantemente foi revista, tendo em vista o fato de Miami e Los Angeles serem epicentros das indústrias da cultura. No entanto, a partir das análises de García Canclini (2008), é possível considerar que o principal aspecto não era o local, mas o reconhecimento como espaço de legitimação destes segmentos, em especial quando a premiação era perpassada por um debate intercultural marcado pela comercialização de identidades. O projeto do *Latin Grammy,* no entanto, não se construiu como uma possibilidade latino-americana de fato, ao menos em seu início, mas enquanto parte da crescente latinização dos EUA tendo em vista que, neste momento,

> A música latino-americana começa a fazer parte da multiculturalidade americana e a tornar-se um setor forte da sua economia de bens simbólicos. Ao mesmo tempo, a produção de discos, vídeos e programas televisivos em espanhol realizada em Miami recompõe o signo do que é latino-americano e reordena seu papel dentro dos Estados Unidos (GARCÍA CANCLINI, 2018, p.119-120).

A primeira celebração do evento foi marcada pela família Estefan não somente nas discussões sobre a realização na cidade de Miami, mas por Emilio ser indicado a seis categorias, além de receber o *Latin Academy's Person of the Year* (CEPEDA, 2001). Gloria não ficou muito atrás, sendo uma das apresentadoras e indicada a três categorias, tendo

[961] Ao longo da década de 1990, o canal *Telemundo* se tornou um dos principais palcos para de difusão da cultura, arte e música latinas. Muito desse processo se deu, em especial, após a intensificação de produções e explorações do mercado bilingue a partir de 1998, com a criação de novas campanhas publicitárias, a exemplo da *Lo mejor de los dos Mundos*. Foi graças a esse processo que a Telemundo conseguiu recuperar parte do público hispano-falante que havia abandonado o canal nos últimos anos, e envolveu a produção de vários programas especiais, inclusive novas versões de séries popularizaras em língua inglesa. Foi nesse período que o canal lançou programas como *Angeles,* uma adaptação de *Charlie's Angels* e *Solo em America,* reprodução de *One Day At Time.* Sobre esse processo, recomenda-se a leitura de: ALLEN, Graig. *Univision, Telemundo, and the rise of the Spanish-Language Television in the United States.* Florida: University Press of Florida, 2020.

vencido com *No Me Dejes de Querer* no segmento *Best Music Video.* Uma reportagem publicada no *El Miami Herald* poucos dias antes da cerimônia, narrava a proposta da premiação considerando o contexto de crescimento de 11% do segmento latino dentro das indústrias fonográfica. A publicação utilizou uma fotografia de Gloria Estefan para ilustrar o suposto "sucesso" do mercado após as múltiplas certificações do álbum *Mi Tierra* e as mais de 1.6 milhão de unidades vendidas[962].

Com Emilio e Gloria Estefan na *LARAS*, existia uma preocupação sobre a hipervalorização da produção cubana, em especial exilada, em detrimento de outras identidades. Esse cenário, como cita Cepeda (2010), foi gerado por constantes tensões entre músicos "latinos" na indústria fonográfica desde os anos 1990, com especial atenção as acusações de artistas exilados usarem tais eventos para ações anticastristas. Tais situações colocavam em confronto o espaço privilegiado ocupado por cubanos exilados nos EUA, inclusive seu status migrante tendo em vista a existência de legislações que os atribuíam direitos de refugiados enquanto outros, como mexicanos, viviam muitas vezes como migrantes. Um indicativo dessa distinção, por exemplo, era existir um termo que midiaticamente exilados tentavam instrumentalizar como parte de uma identificação para si e seus descendentes: Cubano-americanos. O fato de artistas, como Gloria, se identificarem como cubano-americanos, de forma a se associarem a ambos os Estados-Nações, despertou debates acerca da politização desses momentos em prol de discursos anticastristas, além de promover a já citada distinção por meio de privilégios.

O envolvimento de Gloria e Emilio Estefan no *Latin Grammy* ainda é pouco explorado. O que existe na documentação, são fragmentos do que foi publicizado visando demonstrar o envolvimento na construção do projeto como apoiadores, articuladores e negociadores. A aproximação direta dos Estefans com a *Sony Music* e o papel da *Crescent Moon* em agenciar diversos artistas e/ou servir de ponto de produção para muitos outros, certamente possibilitou grande espaço de articulação. Essa influência, foi criticada por alguns grupos, como os executivos da *Fonovisa*, gravadora criada nos anos 1980 em Los Angeles, que acusaram o casal de usar de sua influência para levar o evento a cidade, apesar das leis que dificultariam a viagem de vários cubanos ao evento, e conseguir mais indicações e premiações. Segundo Martinez (2006, p. 385),

> Executivos da Fonovisa e muitos artistas que assinaram com o selo Fonovisa questionaram o quão próximo Emilio Estefan e sua gravadora Crescent Moon, uma subsidiária da Sony, estavam ligados à NARAS. Acusações foram feitas sobre o

[962] *El Nuevo Herald,* 08 de setembro de 2000, p. 4C.

> controle de Estefan sobre o procedimento de indicação ao Grammy Latino. As alegações de uma "máfia de Miami" que controlava a música latina se tornaram mais difundidas após a coletiva de imprensa anunciando os indicados ao Grammy Latino de 2000. A coletiva de imprensa, que se concentrou em muitos atos da Sony, foi realizada em um dos muitos restaurantes de Emilio Estefan em Miami (Cobo, 2000). Sua localização era vista como indicativa da prevalência do império de Emilio Estefan na cidade de Miami e um lembrete visual de seu papel iminente como porteiro, supervisionando o desenvolvimento de uma instituição que deveria abraçar toda a música Latina.

As tensões com a comunidade latina e setores das indústrias contou com cobertura do *El Miami Herald.* Em 06 de setembro, o jornal publicou a notícia *Estefan rompe el silencio y riposta*[963] com trechos da primeira entrevista de Emilio Estefan sobre o caso. Ao jornalista Erwin Perez, o produtor afirmou que quem acusava a ele e Gloria Estefan de usar sua influência para conseguir indicações estava "confuso", defendendo que "O único prêmio que não pode ser influenciado por alguém é o Grammy"[964]. Rechaçando as acusações de ser parte de uma "máfia" da indústria, defendeu suas indicações e envolvimento como parte de um grupo intenso e talentoso. A publicação chegou a transcrever a fala de outros envolvidos, entre eles os acusadores do espaço de influencia de Emilio, como o executivo da *Fonovisa* Gilberto Morena que declarou que o prêmio estava parecendo mais "*una fiesta de Emilio Estefan*"[965]. Segundo *El Nuevo Herald,* após as críticas o produtor se afastou da organização.

Independente dos movimentos para realizar a cerimônia em Miami, a primeira edição do *Latin Grammy* ocorreu em Los Angeles, com transmissão pelo canal *CBS*. O programa do evento contava com uma vasta listagem dos indicados, além de perfis de artistas "revelação", a exemplo de Ivete Sangalo, e "gravação do ano", com textos sobre Ricky Martin, Marc Anthony e Carlos Vives[966]. O material tinha dezenas de páginas publicitárias nas quais gravadoras, emissoras e organizações parabenizaram o evento e os indicados, em especial aqueles com contratos em cada empresa. A *Crescent Moon Studios* e a *Estefan Enterprises* tiveram uma página, com fundo preto e os dizeres "Isso completa o sonho que todos compartilhamos... 1º Grammy Latino Anual. Parabéns a todos os indicados '*Que siga la Tradición'*. Glória e Emílio Estefan Jr*"*[967]. A mensagem, que retomava a canção *Tradición* (1993), indicava o apoio e o casal como figuras de renome no segmento, tendo em vista que outros artistas não compraram e/ou tiveram espaços semelhantes.

---

[963] *El Nuevo Herald,* 06 de setembro de 2000, 5A.
[964] *El Nuevo Herald,* 06 de setembro de 2000, 5A.
[965] *El Nuevo Herald,* 06 de setembro de 2000, 5A.
[966] LARAS. *1st Annual Latin Grammy Awards Program.* US: George Rice & Sons/James Shelton, 2000.
[967] LARAS. *1st Annual Latin Grammy Awards Program.* US: George Rice & Sons/James Shelton, 2000. p.84.

Na mesma edição, por causa do *Person of the Year,* Emilio Estefan ganhou uma longa narrativa biográfica. Algumas páginas a frente, uma reflexão sobre a preservação da memória da *Latin Music* pode ter chamado a atenção dos leitores. Um breve texto de Michael Greene[968], presidente da LARAS, apresentava a concepção do projeto em três idiomas (inglês, português e espanhol). Greene definiu o momento como a implementação de um projeto elaborado durante os dez últimos anos com o mesmo padrão de "excelência" do *Grammy*. O presidente, identificado como empresário e CEO, elaborou sua narrativa afirmando que apesar das suas especificidades, o mercado latino vinha enfrentando as mesmas dificuldades que qualquer outro segmento das indústrias fonográficas: pirataria, o não cumprimento das Leis de Direitos Autorais na Internet, a emenda estadunidense a Lei de Direitos Autorais de 1976.

Se comprometendo a manter uma postura emblemática e institucional na representação do segmento, Greene indicava uma característica sobre o *Latin Grammy,* não identificada recorrentemente na historiografia sobre o tema (CEPEDA, 2001; MARTINEZ, 2006; WATSON; ANAND, 2006): a premiação "latina" como essencialmente ligada ao circuito estadunidense (fato que se alterou anos depois). Em linhas gerais, por mais que seus critérios envolvessem os idiomas (o que abria, inclusive, para a participação de artistas europeus) como forma de quebrar a ideia de uma única territorialidade, entendendo a linguagem como elemento fundamental de uma identidade em comunidade (BUTLER; SPIVAK,2018), todo o processo atravessava o mercado e a lógica do *mainstream*. Os apresentadores e as personalidades do ano seguiam um padrão ligado a passagem pela indústria fonográfica estadunidense, sendo que no caso de *host* nunca houve um brasileiro, por exemplo.

O programa do primeiro *Latin Grammy* não se limitou apenas a textos, publicidades e perfis biográficos. Sua materialidade e disposição apresentava informações da concepção e envolvidos na construção do evento. Entre dezenas de mensagens, parabenizações e fotografias, foram publicadas listagens de agradecimentos e um editorial com os participantes da construção da edição de 2000. Uma seção de *Special Thanks* ao final indicava nomes indispensáveis a realização do evento, entre elas Janet de Armas que trabalhava na *Estefan Enterprises,* indicando a participação da empresa do casal no processo, e Gloria Estefan que, como já citado, foi uma das apresentadoras da noite.

Em 23 de setembro de 2000, a jornalista Leila Cobo publicou uma coluna sobre o *Latin Grammy,* enviada a *Billboard* no dia 12. A proposta era refletir sobre o que poderia representar o *Latin Grammy* que, naquela primeira realização era muito mais um experimento

[968] LARAS. *1st Annual Latin Grammy Awards Program.* US: George Rice & Sons/James Shelton, 2000.

sem definições imutáveis pré-determinadas[969]. Cobo via a proposta como eletrizante e inclusiva quando observava a listagem de indicados, mas ainda um projeto que teria de lidar com certos desafios, especialmente no que concernia a aspectos como a música regional e comercial. A jornalista destacava ainda a particularidade de indicações a artistas como Mercedes Sosa, Pablo Milanés e Caetano Veloso em uma premiação que ainda era majoritariamente baseada em artistas com trânsito estadunidense, o que precisaria ser modificado o quanto antes, em sua perspectiva[970].

A coluna indicava as discussões entorno do domínio de Emilio Estefan na edição. Emilio, como já citado, foi o artista mais indicado da noite e foi o primeiro a receber o *Person of The Year*. Para a jornalista, o produtor foi uma figura "instrumental" para a concepção do prêmio, e um indicativo era que o próprio anúncio dos indicados foi realizado em um restaurante do casal Estefan. Na ocasião de crescimento das críticas a seu "domínio", o produtor musical, afirmou: "'Sinceramente, caí como se tivesse que abaixar a cabeça porque fui bem-sucedido', diz Estefan. 'E respeito a academia porque fui nomeado durante anos e quase sempre perdi. Você não pode influenciar a academia.'"[971] Apesar de tentar se afastar da ideia de um suposto "controle", o que é provável que não tenha existido, é inegável que Emilio Estefan teve grande influência na produção de vários artistas indicados, sendo possível pensar esse processo, inclusive, pela indicação de Gloria a posição de apresentadora.

Gloria Estefan foi uma das principais propostas para atrair atenção de telespectadores tanto em escala global, como na audiência estadunidense. Esse motivo levou a LARAS a escolher Gloria para apresentar a premiação, com transmissão de aproximadamente duas horas na *CBS,* e para realizar uma performance. As listagens de outros convidados para essas posições permitem perceber que existia um certo controle sobre a ideia das celebridades com potencial midiático de atrair o público. O principal critério parecia ser o fato de, apesar do idioma em que cantavam ou se apresentavam (no caso de atores), estas figuras terem atravessado a barreira do nicho latino/hispânico, ou seja, se tornaram referências nacional e globalmente como "latinos" em circuitos do *mainstream.* Esse recorte explicaria Jennifer Lopez, Arturo Sandoval, Antonio Bandeiras e Jimmy Smits estarem entre os convidados, além das projeções de momentos mais memoráveis serem feitas a partir das possíveis apresentações de Carlos Vives e Shakira.

---

[969] *Billboard,* 23 de setembro de 2000, p. 55.
[970] *Billboard,* 23 de setembro de 2000, p. 55.
[971] *Billboard,* 23 de setembro de 2000, p. 55.

A coluna de Leila Cobo, residia no campo das expectativas e das projeções de futuros tendo em vista que o evento ainda não tinha tomado lugar. As conjecturas eram fruto de um acesso aos bastidores dado ser uma comunicadora conhecida nestes circuitos. A expectativa sobre o *Latin Grammy,* expressa pela jornalista e compartilhada pela *Billboard,* era fruto de experiências pessoais e interpessoais que "se realiza no hoje, é fruto presente, voltado para o ainda-não, para o não experimentado, para o que apenas pode ser previsto" (KOSELLECK, 2006, p. 310). Muito dessa experiência, e a forma de projetar os futuros possíveis, estive perpassada pela ideia de construir um espaço de afirmação e representação das comunidades "latinas", ou de latinidades musicais, mas tal processo envolvia a escolha, seleção e definição do que era essa identificação na música.

Certamente as expectativas sobre o *Latin Grammy* estavam envoltas pelo passado recente, tendo em vista que projetar um futuro só é possível pela aproximação com um passado por meio de experiências que nunca tocam as expectativas, mas as fomentam (KOSELLECK, 2006). Nesse sentido, é importante retomar aqui uma das experiências que influenciaram o prêmio: o *Grammy* de 1999. A premiação marcou a trajetória de vários músicos latinos e latino-americanos pela performance de Ricky Martin[972], que se tornou extremamente conhecido a partir daquele cenário e estreou seu primeiro álbum em inglês poucos meses depois no topo da *Billboard*. Seja na memória de integrantes das indústrias fonográficas[973] ou na historiografia sobre o assunto (MARTINEZ, 2006), a apresentação de Martin foi fundamental para reafirmar o lugar da *Latin Music* na *NARAS*, em especial pois apesar da resistência da equipe produtora do evento, o cantor fez sua performance parcialmente em espanhol, o que era uma afronta ao padrão base da premiação.

A experiência do *Grammy* de 1999 consolidou uma nova fase das indústrias fonográficas no segmento latino. Se até aquele contexto vivia-se a Década Latina (MANZOR, 2022), os anos 2000 foi marcado pela *Latin Explosion.* Nesse cenário, caracterizado pelo lançamento e debates sobre o *Latin Grammy*, uma pergunta ainda seguia: "qual latinidade a

[972] Em sua autobiografia, Ricky Martin relata que a performance foi inicialmente "muito boa", sendo suas consequências percebidas posteriormente. Segundo seu relato "Disseram-me que o que aconteceu naquela noite nunca tinha acontecido na história do Grammy. Tinha decidido cantar uma versão um pouco modificada de "La copa de la vida" "à qual tinha acrescentado algumas frases em inglês. E, dessa vez – ao contrário da Copa do Mundo –, tínhamos um palco deslumbrante, com todo o aparato necessário: músicos, dançarinos, luzes e efeitos especiais. Foi um show espetacular em todos os sentidos possíveis, e empenhei toda a minha energia, carisma e emoção que tinha para dar... e muito mais! [...] Quando o aplauso finalmente se acalmou, as câmeras cortaram para Rosie O'Donnell – a anfitriã da cerimônia – que parecia surpresa. Ela ficou quieta por um instante, e, de, pois, baixinho, disse: "Quem era aquele fofucho?". Poucos momentos mais tarde, voltei ao palco para receber o primeiro Grammy da minha vida, por *Vuelve*, o de Melhor Álbum de Música Pop Latina." (MARTIN, 2010)

[973] MOTTOLA, Thomas. *A New America: How music reshaped the culture and future of a nation and redefined my life.* Penguin Books: Nova York, 2016.

ser representada?". A performance inicial do *Latin Grammy,* na qual Ricky Martin, Celia Cruz e Gloria Estefan lideraram a homenagem a Tito Puente fornece alguns indicativos. Celia Cruz, apesar de exilada, representaria naquele momento uma vertente supostamente mais "tradicional" e menos midiática, com circulação ainda bastante limitada aos nichos latinos e latino-americanos, mas que tinha se consolidado como uma referência ao campo da música latina. Gloria Estefan, seria parte de uma geração intermediária dos anos 1970 e 1980, com a representação de uma latinidade muito mais próxima do mercado estadunidense com trânsitos e *crossovers* a partir de negociações e embates com as indústrias.

Ricky Martin, único não cubano do trio, era a personificação da nova fase, a *Latin Explosion,* e representava uma geração que mobilizaria recursos já estabelecidos pela anterior (bilinguismo, experimentalismo sonoro, estereótipos, trânsitos entre televisão-cinema-música), mas tentaria a aumentar seu alcance. O cantor porto-riquenho, ex-integrante dos Menudos, representava artistas como Jennifer Lopez, Enrique Iglesias, Shakira e Christina Aguilera, além de fazer alusão a ascendência de Tito Puente. No entanto, Ricky Martin ainda seguia um padrão de artista que havia precisado transitar com o mercado fonográfico estadunidense para tentar, a partir da virada do século, aumentar sua circulação global.

A latinidade do *Latin Grammy* estava ligada ao mercado estadunidense e a construção de uma ideia de artista pautada nos segmentos *pop.* Alan Light*,* em reportagem para a *Entertainment Weekly* sobre a premiação indicava esse aspecto, afirmando que se vivia uma retomada do potencial *pop* da *Latin Music*. Gloria Estefan aparecia nesse cenário como experiência e paradigma, ocupando um lugar de marco frente a nova geração[974]. A partir de Morales (2019), é possível perceber que a principal questão envolvendo a latinidade não era a construção de um projeto, mas a articulação com o contexto vivido que marcou, o afastamento da ideia de hispanidade e consolidou a representação de latinos e, mais recentemente *latinx*. Para Dávila (2020), o contexto principal esteve ligado a elaboração de latinidades associadas as culturas "urbanas", cristalizadas posteriormente em torno do *hip-hop* e da cultura *pop,* com a reorientação de símbolos considerados tradicionais como a *Salsa*.

Os gêneros musicais populares-urbanos, ligados a uma América Latina "tradicional", como *Salsa*, *Montuno*, *Merengue* e *Cumbia* foram ressignificados enquanto elementos de formação, mas não necessariamente dependentes para a produção da nova geração de artistas que passou a apostar em novas sonoridades como *hip-hop*, *pop*, *rock* e *reggaeton*. Essa era

[974] *Entertainment Weekly: Latin Grammys*. Miami: Entertainment Weekly, 2000. (3 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Msm7-nCVGNY. Acesso em: 11 jun. 2022.

uma latinidade, como observa Dávila (2020) e Martinez (2006), projetada a partir de um olhar celetista, condicionado, branco e mercadológico. Mesmo no *Latin Grammy* essa relação se estabelecia como central, tendo em vista que era gerenciado por integrantes das indústrias fonográficas para além de artistas, como CEOs, empresários, produtores e proprietários de gravadoras. Não atoa, o programa do primeiro *Latin Grammy,* em suas páginas finais, apresentava a fotografia dos líderes dos principais grupos de construção do prêmio, inclusive conselhos e afins, que eram em sua maioria homens e brancos[975]. Alguns casos, inclusive, nem mesmo eram pessoas autoidentificadas latinas.

O *Latin Grammy* em sua primeira edição é um recorte, um ambiente de representações, para entender que a construção de um espaço de reafirmação destes artistas era marcada por tensões e envolvia a produção de uma identidade-narrativa inventada para a identificação de sujeitos de forma a assegurar lugares de mercado. Até então, como identifica a historiografia sobre o tema, a década de 1990 era marcada pelas tentativas de construir mercadologicamente a categoria "latinos" que promovesse uma ideia de assimilação. Segundo Morales (2019) ações como essa garantiram a expansão de artistas no mercado e se basearam na representação de identidades constantemente problematizadas pela comunidade. Talvez, o principal aspecto dessa suposta latinidade seja, para além de uma centralidade "branca" e a experiência estadunidense, a contradição e a oposição, ou seja, a capacidade de mesmo não sendo consensual ela se reafirmar quando o choque com grupos externos acontecia.

Como é perceptível na coluna de Leila Cobo, na posição de Emilio e Gloria Estefan, ou no programa do *Latin Grammy,* o projeto ainda estava sendo criado, atualizado e construído. Por mais "imperfeito" na visão de muitos, inclusive de Gloria Estefan que era defensora fervorosa do evento ocorrer na capital do mercado "latino" (Miami), existia um entendimento que o projeto era representativo das comunidades latinas e latino-americanas. Em reportagem ao *The New York Times* logo após a cerimônia, Jon Pareles recuperou esse entendimento ao afirmar que a realização do prêmio era um prenúncio ao século XXI[976]. A primeira edição do *Latin Grammy,* segundo o jornalista atraiu aproximadamente 7.469.000 pessoas (algo em torno de 9% da audiência televisiva nos Estados Unidos) e foi o primeiro programa em espanhol transmitido na *CBS.*

Para além de destacar a interpretação repertório de Tito Puente por Gloria Estefan, o jornalista mencionou o cenário de críticas ao *Latin Grammy* como um eco causado pela

[975] LARAS. *1st Annual Latin Grammy Awards Program.* US: George Rice & Sons/James Shelton, 2000.
[976] *The New York Times,* 16 de setembro de 2000, p. B7.

posição da cantora e muitos artistas, definidos como detentores de grandes *hits,* integrantes de um universo *pop*, mas com um sentido de marketings ainda por ser descoberto para além de seus públicos. Para Pareles, o potencial residia na concepção do *Latin Grammy.* O jornalista defendia a premiação como marcada pela diversidade musical e nacional, pois os indicados eram representantes de diferentes países. Essa característica era mais recorrente do que o agradecimento a executivos ou produtoras nos momentos de recebimento de prêmios, pois os vencedores agradeciam aos locais em que nasceram, seus músicos, os fãs e a comunidade latina e latino-americana. A deferência, e a importância da nacionalidade, não era frequente aos artistas do *Grammy* "geral", demonstrando a latinidade como diversa, mas um fio inventado, uma espécie de conexão a partir de um território imaginado que potencializava e unificava estes artistas através das ligações nacionais (MIGNOLO, 2005).

Se a primeira edição do *Latin Grammy* foi marcada por discussões sobre "qual latinidade" se projetava e a influencia de Emilio Estefan, a segunda esteve atravessada por debates intensos envolvendo Gloria Estefan. Descontente com o fato de o prêmio não ser realizado em Miami, com a mudança de última hora para Los Angeles, a cantora optou por boicotar a premiação[977]. No início, toda a preparação parecia auspiciosa. Em março de 2001, representantes das indústrias fonográficas, artistas e políticos defendiam publicamente a transferência do evento para a cidade. Em contrapartida, integrantes de movimentos anticastristas começaram a se mobilizar e construir manifestações contrárias, pois, segundo os próprios, a realização da celebração envolveria artistas cubanos(as) que visitariam a cidade e usariam o espaço para propaganda de apoio ao governo revolucionário[978].

Instituições como a *Cuban-American National Foudation* (CANF) defenderam o projeto, contando com apoio do Prefeito Neisen O. Kasdin, de *Miami Beach*[979]. A CANF inclusive se envolveu em outro debate no contexto, quando Agustin Tamargo publicou o artigo *La estrella inalcanzable,* semanas antes, no qual considerava que os exilados cubanos eram parte de uma única geração homogênea e dotada de uma unidade de pensamento[980]. Na publicação, a Fundação era acusada de ser liderada por um representante mais da flexibilidade e uma posição de maior negociação, em especial em Washington, enquanto figuras como Gloria Estefan eram um "símbolo" de patriotismo. Esses exemplos serviam para Carlos G.

[977] *El Nuevo Herald,* 02 de setembro de 2001.
[978] *The New Yor Times,* 30 de março de 2001, p. A14.
[979] *The New York Times,* 05 de abril de 2001 p. A12.
[980] *El Nuevo Herald,* 11 de agosto de 2001, 19A.

Ordóñez*,* em carta ao *El Miami Herald,* reafirmar que apesar de "Somos todos cubanos e queremos a liberdade do nosso pai. Mas nem todos pensamos da mesma forma.*"*[981]

A publicação da coluna de Tamargo demonstrava um clima de tensões em paralelo ao *Latin Grammy,* enquanto outros jornais evidenciavam a vinculação entre o debate e a cerimônia próximo da sua realização. Segundo o *The New York Times,* a discussão vinha se centrando na comunidade exilada, novamente tomando o caso para si e promovendo o anticastrismo, podendo ser percebida uma movimentação de divisão

> entre alguns imigrantes cubanos mais velhos que se lembram da vida na Cuba pré-Revolução e adotam uma linha dura contra Castro e alguns cubano-americanos mais jovens que nunca viveram na ilha. No que os observadores veem como irônico, a campanha para o Grammy está sendo defendida em parte por Jorge Mas Santos, presidente da *Cuban-American National Foudation*, a principal organização para exilados cubanos. Mas Santos é filho do falecido Jorge Mas Canosa, figura icônica entre os cubano-americanos que fundou a organização e sintetizou a linha dura[982].

Muitos dos debates sobre a possibilidade de deslocamento da cerimônia só foram possíveis após a suspensão da legislação que impedia negócios com Cuba ou com cubanos residentes na ilha. Para setores ouvidos pelo *The New York Times* a realização em Miami poderia auxiliar a comunidade exilada a repensar a imagem, estimulando a atualização do discurso anticastrista[983]. A proposta foi inicialmente aceita, mas a organização de protestos que ameaçavam a realização começou a preocupar a LARAS. Pouco tempo antes da cerimônia, um acordo entre mais de cem grupos de cubano-americanos que pretendiam protestar contra o governo revolucionário – e em alguns casos em oposição aos participantes do evento como os cubanos Isaac Delgado e Omara Portuondo – e as autoridades de Miami previu um espaço designado para as manifestações, próximo a *American Airlines Arena*, de forma a não interferir diretamente no evento[984].

Apesar do acordo, faltando menos de três semanas para o *Latin Grammys,* a LARAS decidiu por realocar a cerimônia para Los Angeles. A justificativa dada por Michael Greene, CEO da LARAS, foi a preocupação com a segurança dos mais de dez mil envolvidos na cerimônia após supostos relatos de manifestantes terem adquiridos ingressos para o show e estarem prevendo a interrupção do evento. A mobilização parecia tão bem articulada que Greene alegou ter sido informado sobre um grupo pretendendo invocar a Primeira Emenda da

---

[981] *El Nuevo Herald,* 11 de agosto de 2001, 19A.
[982] *The New Yor Times,* 30 de março de 2001, p. A14.
[983] *The New York Times,* 30 de março de 2001, p. A14.
[984] MTV. *Latin Grammys Relocated to Avoid Miami Protests.* 2001. Disponível em: http://www.mtv.com/news/1446795/latin-grammys-relocated-to-avoid-miami-protests/. Acesso em: 11 jun. 2022.

constituição estadunidense caso tentassem impedir as manifestações[985]. Independente da veracidade das informações, era demonstrada uma insegurança que levou a mudança de localização, decisão desagradável a muitos(as) artistas, em especial Gloria Estefan.

De forma a responder a decisão, Gloria e Emilio Estefan resolveram boicotar a cerimônia. A menos de dez dias para o evento, o *El Nuevo Herald,* através de texto da *Reuters,* publicou a notícia do boicote na capa do jornal. Iniciando com um breve histórico da situação, o veículo apresentava uma fala de Emilio Estefan, em nome do casal, a respeito da situação: "'A única razão pela qual participamos do Grammy este ano é porque era um pseudônimo para nós que aconteceu na cidade que amamos', disse Elimio Estefan. 'Não é nada contra o Grammy ou a comunidade cubana, espero que as coisas tenham funcionado'"[986]. A notícia tinha uma perspectiva de exacerbar o momento, uma forma de converter o ato "ordinário" em uma ação política a partir da visibilidade (MOTTA, 2013), ressaltando o papel do casal para o segmento da *Latin Music.* De acordo com a *Reuters,* Miami havia realizado uma ampla campanha para ser a sede, apesar das críticas, e a mudança no local indicava que talvez o *Latin Grammys* nunca ocorresse na cidade[987].

O boicote foi um momento simbólico não apenas das tensões existentes nas indústrias fonográficas latinas, mas da tentativa dos Estefans de tentar manter um papel de líderes dessa comunidade (MARTINEZ, 2006). Essa estratégia, inclusive, tinha usada contra o casal na primeira edição do *Latin Grammy* por integrantes da *Fonovisa* que consideravam a influencia de Gloria e Emilio Estefan injustas. O comunicado de não-comparecimento causou maior impacto, pois, além de serem personalidades midiáticas reconhecidas no segmento, Emilio Estefan passara a integrar o *President's Advisory Council* naquela edição, e a empresa do casal tinha adquirido os direitos de uma página na publicação, indicando que a decisão pelo boicote foi fruto da mudança repentina[988]. A estratégia teria surtido mais efeito se a premiação não tivesse sido cancelada dado os atentados terroristas no país no mesmo dia do *Latin Grammy.* Por sensibilidade as vítimas do 11 de setembro, e em razão do cenário de

---

[985] MTV. *Latin Grammys Relocated to Avoid Miami Protests.* 2001. Disponível em: http://www.mtv.com/news/1446795/latin-grammys-relocated-to-avoid-miami-protests/. Acesso em: 11 jun. 2022.

[986] *El Nuevo Herald,* 02 de setembro de 2001, Capa.

[987] A cantora, inclusive, estava prevista para comparecer não apenas na cerimônia, mas em uma atividade especial da rádio 107.5 FM (*Amor a La Música),* com patrocínio da empresa *chevrolet* e que contaria com um "*reconocimiento especial a: Gloria y Emilio Estefan, Celia Cruz"*, no dia 09 de setembro e em preparação para o *Latin Grammy,* ocasião que não se sabe se compareceu (*El Nuevo Herald,* 12 de agosto de 2001, p. 3B).

[988] LARAS. *2nd Annual Latin Grammy Awards Program.* US: George Rice & Sons/James Shelton, 2001.

insegurança nacional, a premiação foi suspensa e transformada em uma coletiva de imprensa em 30 de outubro de 2001 no *Conga Room* de *Los Angeles*[989].

Líder do boicote em 2001, Gloria Estefan foi convidada a ser apresentadora da cerimônia no ano seguinte. A proposta ocorreu em meio ao contexto que Emilio foi acusado de assediar o ator venezuelano Juan Carlos Diaz, levando Gloria novamente aos bancos de um tribunal[990]. Leila Cobo foi uma das primeiras comunicadoras a reforçar a importância do aceite da cantora em breve nova publicada na *Billboard,* poucos dias antes do evento[991]. O fato foi mencionado pela mídia como importante por marcar a reconciliação entre integrantes da LARAS que debatiam a questão do envolvimento dos artistas cubanos[992]. O caderno de programação contou com uma página dedicada aos dois apresentadores da noite, Gloria Estefan e Jimmy Smits, além da indicação de Emilio estar no *Board of Trustees*[993]. A página dedicada aos *hosts* tinha uma fotografia e uma biografia da cantora, mencionando projetos recentes, incluindo o *For Love Or Country: The Arturo Sandoval Story*[994].

Naquele momento, com a cerimônia já consolidada apesar das críticas e embates, algumas piadas e brincadeiras em torno da participação dos artistas começavam a circular. Em edição as vésperas do *Latin Grammy*, o *The Miami Herald*[995] publicou um texto opinativo de Lydia Martin a respeito dos brindes paralelos recebidos pelos participantes. Independente de vencer uma categoria, Martin calculava que cada convidado de grande apelo midiático recebia em torno de dez mil dólares em "presentes"[996]. A especulação, em tom de piada, demonstrava o fato de a premiação estar se convertendo em uma plataforma de campanha publicitária e momento de divulgação para marcas e empresas. Para a jornalista, os presentes demonstravam a importância dos artistas latinos para o mercado, inclusive pois muitas empresas resolveram

---

989 *The New York Times,* 19 de setembro de 2002, A31.
990 *El Nuevo Herald,* 16 de janeiro de 2002, p. 6A.
991 *Billboard,* 31 de Agosto de 2002, p. 45.
992 *The New York Times,* 19 de setembro de 2002, p. A31
993 LARAS. *2nd Annual Latin Grammy Awards Program*. US: George Rice & Sons/James Shelton, 2001.
994 *For Love Or Country: The Arturo Sandoval Story* foi uma cinebiografia dramatizada sobre a trajetória do músico cubano exilado Artugo Sandolval com lançamento no canal HBO no final de 2000. O longa-metragem teve direção de Joseph Sargent e roteiro de Timoth J. Sexton, contando com um amplo elenco de artistas latinos renomados no que ficou conhecido como uma homenagem a vida dos principais músicos de jazz cubano. Entre as personalidades que integraram o elenco estiveram: Andy García, interpretando Arturo Sandoval, Mía Maestro, como Marianela e Gloria Estefan no papel de Emília.
995 *The Miami Herald,* 17 de setembro de 2002, p. 1E.
996 Entre os presentes, estavam: produtos da *Whitestrips* e *Elizabeth Arden*, calçados da *Skechers,* telefones celulares da *Siemens,* aparelhos *MP3* da Philips, óculos de sol da *Thalia,* carragas de bebidas da *Beaulieu Bineyeard* e da *Heineken Magnum,* câmeras da *Logitech Web,* diárias no *Miami Mandarin Oriental Horal* e um vale de um ano no *Baja Fresh,* um *fast food* de comida mexicana.

enviar os "brindes" para pessoas como Gloria Estefan e Marc Anthony pelo seu impacto midiático, independente do público acabar vendo ou não eles comendo burritos.

A sensação que as tensões em torno da participação de cubanos, inclusive exilados, teriam diminuído pela ausência de novos boicotes ao *Latin Grammy* foi uma ilusão. Apesar da comunidade artística integrante dos grupos exilados, inclusive Gloria Estefan, resolver integrar a cerimônia, isso não significa que a participação de músicos cubanos não causou problemas para a LARAS. Em 18 de setembro de 2002, dia da cerimônia, a *BBC* noticiou que, supostamente, vinte e dois artistas cubanos indicados ao prêmio tiveram seus vistos negados pelo governo estadunidense[997]. Abel Acosta, Ministro da Cultura em Cuba, acusou o governo dos EUA de não autorizar o ingresso no país após a delegação estar preparada para a viagem. Entre os artistas, estava o pianista de *Jazz* Chucho Valdéz, integrante do *Sintesis* indicado a *Best Contemporary Tropical Album,* o guitarrista Rey Guerra, concorrente a *Best Pop Instrumental Album,* e o *rapper* X-Alfonso, nomeado aos prêmios de *Best Rap/Hip-Hop Album, Best Engineered Album* e *Producer of the Year.*

Acosta acusou de censura a demora estadunidense, limitando o intercâmbio cultural proposto pelo *Latin Grammy,* e até o momento de publicação da notícia pela *BBC* a Seção de Interesses Estadunidenses em Havana não havia se manifestado sobre o caso. Em reportagem, o *The Washington Post*[998] destacou a estranheza da demora afinal, segundo o jornal, os músicos não se enquadravam em um perfil de "ameaça típico" proveniente de Cuba. O autor da reportagem, o jornalista David Segal, não definiu qual seria esse perfil, mas provavelmente se referia aos defensores da Revolução e/ou pessoas próximas críticas ao governo estadunidense, tendo em vista ser a representação hegemonia (CHOMSKY, 2015). Diferentemente da *BBC,* o veículo conseguiu contato com um funcionário do departamento de Estado que afirmou o caso como parte de um processo lento de triagem para a emissão vistos dada uma mudança recente no *Enhaced Border Security and Visa Entry Reform Act*.

A legislação, criada como uma resposta do país ao 11 de setembro, continha uma longa listagem de países supostamente patrocinadores do terrorismo e autorizava agências como FBI e CIA a promoverem uma análise específica para autorizar a entrada de sujeitos provenientes destes locais. Entre estes, estava Cuba, e na época Kelly Shannon, porta-voz do Escritório de Assunto Consulares do Departamento de Estado, chegou a ironizar o caso colocando a impossibilidade de abrir exceções, mesmo para pessoas que queriam "fazer a

---

[997] BBC News. *Cuba accuses US of Grammys ploy*. 11 set 2002. Disponível em: http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/2266114.stm. Acesso em: 11 jun. 2022.
[998] *The Washington Post,* 19 de setembro de 2002.

rumba". Sem resolução, o impasse desencadeou manifestações de diferentes entes da sociedade, inclusive da *Unión de Escritores y Artistas de Cuba.* Para a associação, o impedimento da participação de artistas cubanos no *Latin Grammy* era absurda e um movimento político. O caso provocou não apenas a ausência, mas a impossibilidade de artistas como Chuco Valdés de receber o prêmio de *Best Pop Instrumental Album* por *Canciones Inéditas.*

A discussão em torno da ausência de artistas cubanos não foi ressaltada em muitos veículos de imprensa e, pelo que foi possível mapear, não gerou manifestações públicas de Gloria Estefan. A ausência de um grande envolvimento coberto pela mídia demonstra a seletividade de seu engajamento em torno das questões de artistas cubanos na premiação, sendo imposto um limite entre o que era possível fazer dentro da *LARAS* e quando o assunto tomava dimensões políticas mais amplas. Mesmo veículos, como *The New York Times* e *Billboard,* não relacionaram a cantora a questão, o que em outros momentos teriam ocorrido, indicando seletividade. A atuação de Gloria não parece ter sido muito registrada pelos veículos, que se ocuparam mais em comentar o retorno da premiação após o cancelamento do ano anterior e a conquista de três estatuetas, por Alejandro Sanz, incluindo *Album of the Year.*

Em 2003, ano de realização da quarta edição, o nome da cantora voltou a ser citado com maior destaque, geralmente em conjunto com Emilio Estefan. O motivo principal foi a mudança da premiação, após anos de tentativas, para a *American Airlines Arena* em Miami, fato comemorado pela imprensa local[999]. A modificação levou Emilio a ocupar o cargo de *Host Committee,* além de manter o cargo no *Board of Trustees*[1000]. Apesar da premiação ocorrer em Miami, Gloria Estefan não foi convidada a apresentar o evento, função que foi delegada a George Lopez no ano em que Gilberto Gil foi o primeiro brasileiro a receber o *Person Of The Year.* Gloria, sem nenhum grande lançamento no momento, não foi indicada a nenhuma categoria.

Na época, o casal Estefan considerou a transferência uma demonstração de amadurecimento das comunidades exiladas[1001]. A suposta maturidade foi o motivo de, mesmo com manifestações agendadas e autorizadas para ocorrerem em frente a *American Airlines Arena,* a LARAS decidir por manter o evento. Chamava atenção, em especial, a indicação de ao menos dez artistas cubanos não-exilados, o que poderia impulsionar novos embates entre

[999] *The Miami Herald,* 02 de setembro de 2003, 2A.
[1000] LARAS. *4th Annual Latin Grammy Awards Program*. US: George Rice & Sons/James Shelton, 2003.
[1001] *The New York Times,* 03 de setembro de 2003, p. E01.

os manifestantes e a organização[1002]. Parte dessa narrativa foi retomada no dia posterior ao evento pelo *The New York Times*. No texto, Jon Pareles refletiu sobre o papel da música colombiana, dado o roqueiro Juanes ser um dos principais indicados de 2003, e cubana em uma edição que teria uma ampla homenagem à cantora Celia Cruz, falecida naquele ano.

Sobre os músicos cubanos, exilados ou não, no *Grammy,* o crítico considerou

> Cuba foi presença e ausência na cerimônia. O programa começou com uma homenagem a Célia Cruz, a expatriada cubana que foi rainha da salsa, que morreu este ano. A homenagem incluiu apresentações de expatriados cubanos, incluindo a cantora Gloria Estefan e o trompetista Arturo Sandoval, além de cantores do Panamá, Porto Rico e Nova York. Mas nenhum músico que vive em Cuba, incluindo indicados e premiados, compareceu ao evento, por falta de vistos[1003].

Para Pareles, o prêmio foi novamente marcado pela ausência de cubanos indicados em razão de problemas para a emissão de vistos. No entanto, a principal atenção foi dada ao tributo a Celia Cruz com participação de Marc Anthony, La India, Oscar de Leon, Olga Tañon, El General, Arturo Sandoval, Gloria Estefan, Victor Manuelle, Johnny Pacheco e Willie Colón. Uma fotografia da homenagem estampou a capa do *The Miami Herald*[1004] sobre o evento. Na fotografia, Gloria era a primeira artista na legenda, seguida pelos demais. No entanto, a imagem com os artistas não era apenas um registro do tributo, assumindo para o veículo de comunicação o sentido de "representação" da cerimônia em sua totalidade, um sentido que é incontrolável e resultado de um trabalho com as imagens (RANCIÈRE, 2021).

Gloria Estefan, e os demais artistas, tiveram o uso da imagem atrelada ao seu significado no momento de realização da cerimônia em Miami. A ideia, com uma fotografia diferente da homenagem, se repetiu em 04 de setembro pelo *El Nuevo Herald*[1005]. A homenagem também foi promovida como um dos principais momentos da cerimônia pela *Billboard*, com ênfase na visão da cantora cubana recém falecia como uma espécie de "matriarca" da *Latin Music,* de acordo com o presidente da LARAS, Gabriel Abaroa[1006].

A importância do evento de Miami, e a figura de Gloria Estefan na cerimônia, foi marcante para a cidade de Miami que na seção de cartas ao jornal, a *The Reader's Forum,* do *The Miami Herald*[1007]*,* foi tomada por mensagens sobre o *Latin Grammy*. As cartas de leitores demonstravam o embate existente na premiação, em especial pelos usos políticos. Pessoas

---

[1002] *The New York Times,* 03 de setembro de 2003, p. E01.
[1003] *The New York Times,* 04 de setembro de 2003, p. A18.
[1004] *The Miami Herald,* 04 de setembro de 2003, p. Capa.
[1005] *Homenaje a Celia Cruz - Latin Grammy 2003*. Miami, 2003. (6 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QaIVxtSFFbQ. Acesso em: 11 jun. 2022.
[1006] *Billboard,* 02 de setembro de 2003.
[1007] *The Miami Herald,* 05 de setembro de 2003, p. 6B.

como Jorge H. Santis, de Fort Lauderdale, acusavam o *Latin Grammy* de censura, em especial de artistas cubanos como grupo *Orishas,* que apesar de vencer a categoria *Best Rap/Hip-Hop Album,* foi quase totalmente esquecido pela organização. Outras cartas desaprovavam o prêmio por incorrer em estereótipos e o tributo por não "honrar" Celia Cruz. Alguns leitores, inclusive, afirmaram estarem constrangidos com o rumo do evento, a exemplo de Georgette Bannan, de Hollywood, responsável por convencer diversas pessoas a assistirem à cerimônia.

As causas de críticas eram diversas, mas muitos incorriam na falta de diversidade, a censura e, principalmente a ausência de representação nas celebridades escolhidas para performances e/ou apresentações. Apesar das críticas, certas personalidades escapavam dos comentários ácidos dos leitores, como Gloria Estefan, Carlos Ponce e Jon Secada, defendidos por Bannan como os únicos capazes de transformar o *Latin Grammy* em algo do *mainstream* por serem figuras "clássicas". Gloria Estefan, inclusive, foi pouco mencionada, mas no debate do jornal sua referência ocorria nas entrelinhas, geralmente considerada como parte do grupo hegemônico da cerimônia. Nas sete cartas, artista e prêmio apareciam como controversos, promovedores de um debate acalorado em torno da capacidade ou não da representação de identificações através destes artistas que, como destaca Morales (2019), atravessava a comunidade latina nos EUA no início do século XXI.

Nos anos seguintes, a participação de Gloria Estefan no *Latin Grammy* tendeu a diminuir. Em 2004, a cantora foi indicada apenas a *Best Tropical Song* por *Hoy,* apesar do disco *Unwrapped (2003)* estar apto a concorrer em mais segmentos. Gloria permaneceu sem grandes aparições, indicações ou participações até 2007, quando foi convidada a apresentar o *Person of the Year* recebido por dominicano Juan Luis Guerra. No ano seguinte, durante a 9ª edição*,* os papeis se inverteram e a cantora recebeu o *Person of The Year,* com entrega da estátua pelas mãos de seu colega e parceiro político Andy Garcia. Até aquele momento nenhuma mulher havia sido indicada a categoria, tornando Gloria Estefan a primeira cantora reconhecida pela LARAS por seu envolvimento na *Latin Music*[1008]. A indicação em 2008, promovida pela mídia como um momento imperdível da cerimônia[1009], esteve relacionada a promoção do álbum *90 Millas* que, apesar de não ter superado *Mi Tierra* ou *Abriendo Puertas* foi o primeiro grande lançamento da artista no segmento latino durante os anos 2000[1010].

[1008] Vale Mencionar que até 2022, apenas a cantora e Shakira receberam o *Person of the Year.*
[1009] *Billboard,* 06 de setembro de 2008, p. 17.
[1010] Uma análise do disco, e dos lançamentos de Gloria Estefan durante o recorte deste tópico, será desenvolvida no item seguinte.

Ao abrir nas páginas 58 e 59 do programa de cerimônia, os participantes se depararam com uma fotografia de Gloria Estefan acompanhada dos primeiros parágrafos de uma narrativa biográfica, assinada por Leila Cobo. O texto começava com a afirmação que "ela foi reconhecida por suas realizações filantrópicas, profissionais e culturais, bem como seu impacto global na música latina"[1011]. A narrativa a considerava a "primeira-dama" do *Latin Pop,* indicando nas entrelinhas o papel de Emilio Estefan no segmento, e destacava discos, lançamentos e paradas musicais para justificar a indicação. Um aspecto importante foi a ressalva de ser a mentora de vários artistas iniciantes, como Shakira.

Entre as perguntas empreendidas por Cobo estiveram questões sobre ser considerada uma diva, as tentativas de *crossover* como parte da *Miami Sound Machine* com *Dr. Beat,* as memórias musicais e as experiências como compositora. Em dado momento, a jornalista questionou sobre dois aspectos centrais em sua trajetória e diretamente ligados ao prêmio:

> **As pessoas costumam dizer que o mundo nunca foi tão receptivo à música latina. Por que não temos mais artistas latinos tendo grande sucesso internacional em espanhol?**
> Acho que tem a ver com a língua. Muitos países estão abertos ao espanhol, mas mais países estão abertos ao inglês. Acho que é por isso que tivemos esse tipo de sucesso. E aproveitamos esse sucesso para apresentar o álbum *Mi Tierra* em espanhol. Acho que lançamos na hora certa, no auge da minha carreira.
> **Como você se sente ao ser escolhido a Personalidade do Ano da Academia Latina da Gravação?**
> É uma coisa linda, principalmente por ser a primeira mulher. E porque não é só o aspecto musical, mas também a filantropia[1012].

A primeira resposta de Gloria Estefan defendia os anos 1990 como o ápice de sua carreira. O entendimento envolvia uma operação que Arfuch (2010) define como uma capacidade acima da autoreferenciação, tendo em vista que ao narrar sobre si, a artista instaurava um "eu-público", por ela aprovado, e declarava a si mesma como sujeito de (re)conhecimento. A apresentação envolveu uma performance com base no testemunho do "eu". Ao afirmar que *Mi Tierra* foi lançado no ápice de sua carreira, uma consideração somente possível a partir do distanciamento temporal, Gloria Estefan estava sendo uma depoente de si, definindo um marco e uma narrativa a respeito de si.

Ao considerar a importância da premiação como ligada à sua carreira musical e filantrópica, Gloria retomava sua imagem como artista engajada em pautas sociais. Sua *persona* era supostamente "útil" para além apenas do mercado musical, e ela retomava isso nesse processo de construção da imagem sobre si. No entanto, esse testemunho não citava

---

[1011] LARAS. *9th Annual Latin Grammy Awards Program*. US: George Rice & Sons/James Shelton, 2008. p. 59.
[1012] LARAS. *9th Annual Latin Grammy Awards Program*. US: George Rice & Sons/James Shelton, 2008. p. 60.

casos específicos e/ou momentos centrais. Sua "vericabilidade" ficava no plano do não dito, do conhecimento de uma carreira paralela e associada a produção, entre o visível e o invisível. É possível considerar que Gloria Estefan buscava mobilizar uma lembrança a respeito de si sem dar grandes margens a questionamentos. A cantora indicava que quem deveria destacar isso eram os outros e não ela, ou seja, a partir das teorias de Rancière (2014), o invisível não precisava ser mobilizado para a representação de seu engajamento pois já era constitutivo do visível e narrado. Não atoa a cantora terminava sua entrevista falando sobre as fundações nas quais estava envolvida, em especial a sua própria, e a relação familiar.

Em dado momento da noite de 13 de novembro de 2008, durante a cerimônia do *Latin Grammy,* Andy Garcia foi recebido por uma ampla salva de palmas para apresentar Gloria Estefan. Na fala, o ator e vencedor do *Best Tropical Album* de 2005 destacou que naquela noite o *Latin Grammy* homenageava uma cantora que saberia que para ser exitosa não bastava apenas vender mais de noventa milhões de discos. Para Garcia, Gloria era um modelo de alguém que através de sua arte abriu portas a uma comunidade latina nos EUA, uma cantora presente e engajada que não havia escapado de apoiar movimentos políticos e sociais levando sempre "*su tierra donde queda que vá"*[1013]. Após a introdução, um vídeo sobre a vida da cantora foi transmitido, narrando eventos de sua carreira artística a partir dos anos 1980. Entre as falas do narrador, canções da artista eram inseridas, despertando uma salva de palmas do público a cada *hit* executado acompanhado por imagens da vida pública e privada.

Em seguida a transmissão do vídeo, a câmera voltou ao palco, mas, ao invés de Andy Garcia, o público se viu de frente a Gloria Estefan acompanhada por uma grande banda executando a canção *Mi Tierra.* Totalmente de branco, Gloria transitava pelo palco entoando um dos principais *singles* de sua carreira com a câmera alternando entre closes seus, do público, e da família Estefan (composta por Emilio, Emily, Nayb e a mãe da cantora) sentada nas primeiras fileiras. Após interpretar parte de *Mi Tierra,* a banda passou a executar *Oye Mi Canto,* momento seguido do levante dos presentes no local que começaram a dançar pelo ambiente em acompanhamento. Após o termino a performance do *single* de 1989, Carlos Santana e José Feliciano subiram ao palco e acompanharam a apresentação de *No Llores,* primeiro *single* de *90 Millas*. A presença dos músicos, que participaram da produção do disco chamou a atenção especialmente pela participação de Carlos Santana, na época envolvido em polêmicas pelo uso de uma camiseta com o rosto de Che Guevara.

[1013] *9th Latin Grammy 2008.* Texas: Univision, 2008. (97 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bcp13UrKEzM&t=3379s. Acesso em: 11 jun. 2022.

Aplaudida pelo público de pé, Gloria Estefan encerrou seu medley curvando-se aos espectadores. A escolha das canções, todas em espanhol, seguiram uma fórmula comum em momentos como este: dois *singles* que marcaram a carreira e uma canção de trabalho recente. No entanto, ao invés de apresentar composições marcantes como *Conga* ou *Rhythm is Gonna Get You* existiu uma opção pelas faixas em espanhol e com bases sonoras remetentes a gêneros cubanos ou caribenhos, a exemplo do *Montuno, Son* e *Salsa.* Essa lógica partiu de uma estratégia de selecionar, no repertório, produções possibilitadoras de reforçar sua "latinidade" de forma a se encaixar na premiação. Neste sentido, percebe-se a relação da língua com a proposta do prêmio de forma a ativar gatilhos de memória através da performance levando aos presentes e espectadores televisivos a associarem a homenagem a cantora e sua identificação. Neste sentido, como lembra Taylor (2013), a performatividade partiu de um ponto específico para criar o roteiro em um movimento de troca entre *performer* e público construindo memórias seletivas, parciais e, principalmente, legitimadas.

Enquanto recebia a salva de palmas, a cantora caminhou em direção a Andy Garcia, novamente presente no palco. Foi o ator quem entregou a estatueta de *Person of the Year*, reafirmando, como mencionou na fala ao público, a honra daquela possibilidade, pois para ele, além de sua amiga, a artista era um ser humano grandioso[1014]. Enquanto Gloria Estefan agradecia a todos(as) e exclamava "*Ai Dios Mio!*", a câmera novamente focou nos familiares presentes, em uma tentativa de demonstrar o apoio dos integrantes em sua carreira. Esse jogo de imagens seguiu ao longo de todo o discurso de agradecimento, em que afirmou,

> Primeiro obrigado, obrigado, academia, todas as pessoas que votaram em mim para mim para pessoa do ano Muito obrigado, obrigado a todos os sans sem você não há música. Obrigado meus músicos que compartilharam palcos e alegrias e experiências comigo ao longo dos anos Graças à minha família à minha mãe, que eu tenho mamãe, Que felicidade ter você aqui comigo esta noite. Para minha irmã. Aos meus dois filhos a minha razão de ser. Baby [Emilio Estefan] para mim eu compartilhei 33 anos de experiências suficientes que preenchem muitas vidas, meu amor eu te amo tanto, graças a você. [...] Duas pessoas que não estão mais conosco, mas que foram meus corações e seus por muitos anos Célia Cruz e o incomparável Israel López Cachao. Muito obrigado![1015]

Ao agradecer o recebimento do prêmio, Gloria Estefan focou em personalidades específicas, como de esperado. As primeiras menções soavam como protocolares e parte da ética que reconhecer a quem concedia a honraria, mas assumia o papel de lembrete ao público sobre como funcionava essa indicação – por meio de uma votação. Em seguida, os familiares

---

[1014] *9th Latin Grammy 2008.* Texas: Univision, 2008. (97 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bcp13UrKEzM&t=3379s. Acesso em: 11 jun. 2022.

[1015] *9th Latin Grammy 2008.* Texas: Univision, 2008. (97 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bcp13UrKEzM&t=3379s. Acesso em: 11 jun. 2022.

foram citados, como a mãe que, inicialmente foi contraria a carreira musical de Gloria Estefan enquanto caminho profissional, a irmã (em rara aparição midiática) e aos filhos. Por fim, agradeceu ao esposo. Todavia, o fato mais chamativo foi o agradecimento final aos dois músicos cubanos exilados falecidos recentemente. Celia Cruz havia falecido em 2007 e Israel "Cachao" López em março de 2008. Ao agradecer aos músicos, Gloria não apenas fez menção a apoiadores de sua carreira, e personalidades cujo legado reivindicava, mas estabeleceu uma relação entre eles e ela enquanto integrantes de uma geração.

O campo artístico, como lembra Bourdieu (1996) é elaborado por diferentes regras e lógicas, sendo a geração um aspecto fundamental para a manutenção e construção de referencialidades. Esse espaço constituiu-se de macrocosmos, como os amplos circuitos das indústrias fonográficas, e micro relações, entre artistas de um mesmo segmento, por exemplo. Dentro destes jogos, residem operações de disputas e tensões que elaboram diretrizes, legitimam posicionamentos e constroem movimentos de força que aumentam o potencial de seus integrantes. O campo musical segue regras semelhantes, e o processo de recorrer a uma geração envolve a mobilização da narrativa sobre a autoridade. Ao agradecer a Celia Cruz e "Cachao" López, Gloria Estefan não estava apenas fazendo uma deferência a colegas recentemente falecidos, mas se colocando em posição de proximidade em um momento de uma homenagem a sua carreira. Desta forma, não era mais ela sozinha a honrada, mas ela, sua trajetória e o campo que formou, a influenciou e no qual atua até a contemporaneidade.

O *Person of the Year* não foi a última vez de Gloria Estefan nos palcos do *Latin Grammy.* Em 2008, Gloria Estefan venceu o *Best Traditional Tropical Album* (por *90 Millas*) e *Best Tropical Song* (pelo *single Píntame de Colores*), sendo a primeira vez que um álbum da cantora conquistou uma categoria na cerimônia. Apesar de seguir aparecendo na premiação, Gloria só foi indicada novamente em 2021, por *Brazil305,* vencedor do *Best Contemporary Tropical Album.* Na ocasião ela retornou ao palco apresentando as canções *Abriendo Puertas, Cuando Hay Amor* e *Magalenha* na cerimônia de abertura ao lado de Farina, Giulia Be, Diego Torres, Pedro Capó, Anitta e Carlinhos Brown. A indicação ao *Person of the Year,* desta forma, não encerrou a história da cantora com a premiação, mas certamente marcou o momento de diminuição de sua presença, em especial nos palcos.

Desde a primeira edição do *Latin Grammy*, Gloria Estefan foi indicada sete vezes, tendo vencido em cinco. Poderia parecer estranho destinar um espaço especial para este prêmio e não outros, como o *Latin Billboard Music Awards,* cerimônia que premiou Gloria Estefan quinze vezes, desde sua primeira indicação em 1994. No entanto, como é possível perceber, a história da cantora com o *Latin Grammy* vai para além de uma relação entre

produção e reconhecimento. Obviamente os registros desse percurso são fragmentários, em especial quando os arquivos internos da LARAS não são consultados, mas através dos vestígios mapeados até este momento foi possível inferir uma relação entre Gloria Estefan e a cerimônia que vai além apenas de uma posição de artista em concorrência.

Quando a versão latina do *Grammy* foi estabelecida, muitas críticas foram realizadas em razão da centralidade da comunidade cubana na premiação, com Gloria e Emilio Estefan no centro dos debates (CEPEDA, 2001; MARTINEZ, 2006). O casal Estefan esteve no centro das primeiras elaborações do prêmio, atuando no palco, recebendo prêmios e, em especial, em discussões de bastidores. A ação mais visível, certamente, foi a de Emilio Estefan, integrante de comissões, porta-voz eventual da LARAS, e alvo da maior parte de críticas. Mas a cantora teve uma atuação tão importante quanto seu esposo. Apresentadora, integrante de comissões, promotora de um boicote e primeira mulher a receber o *Person of the Year,* Gloria Estefan esteve presente em momentos chaves do *Latin Grammy,* inclusive nas discussões sobre a mudança geográfica da cerimônia.

Existe outro caminho, paralelo ao tomado, que fornece uma visão interessante do ponto de vista biográfico. Como destaca Dosse (2009), a trajetória de um individuo nunca é individual, mas sim a relação dele com o meio em que se inseriu. Não se trata apenas de uma personagem que possibilita pensar muitos outros, mas de uma vida que aglutina as demais e que nos momentos de relação, conexão e contato fornece dados para a compreensão de experiências individuais e coletivas no tempo (BORGES, 2012; SCHMIDT, 2012). Através da trajetória de Gloria Estefan no *Latin Grammy,* por exemplo, é possível perceber os usos políticos e os embates entre cubanos e exilados cubanos decorridos da premiação. Em outras palavras, sua vida relacionada a cerimônia atravessa as mobilizações anticastrista e a vida de artistas cubanos que tiveram na premiação um palco de disputas, frustrações e censuras.

O percurso da cantora no *Latin Grammy* lança o holofote sobre outros problemas para além de considerar uma suposta supremacia cubana exilada na organização como citam certos autores, inclusive pois se ela existisse da forma como é, por vezes, demonstrada auxiliaria a agilizaria transferência da cerimônia para Miami. Ao longo da fundação até a maior premiação recebida por Gloria Estefan no evento promovido pela LARAS foi possível perceber e identificar essas tensões e, em outro plano, os movimentos de reconhecimento da cantora como uma referência. Estes momentos ocorreram em homenagens, no subir ao palco na primeira premiação, na performance a Celia Cruz e no já bastante citado *Person of The Year.* Em todos estes caminhos no entanto, um percurso se colocava como convergente - o reconhecimento de uma carreira somado a uma outra fase de seu percurso.

Essa nova etapa, faria menção direita a ideia de uma artista a ser celebrada, mas não necessariamente no ápice de sua carreira, como mencionou a Leila Cobo. Ao perceber esse aspecto, cabe questionar de onde viria essa narrativa e sensação? De que forma essa percepção e moldada? Quais razões levaram Gloria Estefan a ser frequente no *Latin Grammy,* mas não indicada de forma recorrente? Uma abordagem possível e urgente é perceber seus lançamentos a partir da virada dos anos 2000, visando compreender não apenas os temas, inspirações e sonoridades, mas as relações com o mercado e seus desempenhos. Talvez esse viés forneça indícios sobre essa passagem de status da cantora, como veremos a seguir.

4.3. O desejo do retorno: marcas do exílio, mobilizações políticas e latinidades

A atuação nos bastidores da indústria fonográfica, ou a colaboração com outros cantores, não impediu Gloria Estefan de manter um ritmo constante de lançamentos. Após *Gloria!* (1998), ela retornou aos estúdios de gravação para produção de cinco álbuns autorais e um de *covers,* todos lançados até o ano de 2022. Lançados por diferentes selos (entre eles *Epic, Burgundy, Universal* e *Sony Music latin,* além da *Crescent Moon Studios),* os álbuns privilegiaram a língua inglesa e temas ligados a latinidade e cubanidade. Discos como *Alma Caribeña* (2000), *Miss* Little Havana (2011) e *Brazil305* (2020), enfatizaram a discussão sobre as identidades e identificações cubanas e latinas, com aproximações e influências a experiência exílica. *Unwrapped* (2003) e *90 Millas* (2007), se concentraram mais na condição de exilada, nos sentidos de representação da arte e em narrativas pessoais da cantora.

Já o único álbum de covers, *The Standards* (2013), foi um projeto voltado a canções do "*American Songbook"* e outras que formaram Gloria Estefan musicalmente, como *You Made Me Love You, What a Wonderful World* e *Eu Sei Que Vou te Amar.* O fonograma com a participação do reitor da *Frost School Of Music* (*University of Miami*), Shelly Berg, foi definido pela cantora como um fechamento de ciclo em sua carreira, afirmando que

> Esse álbum traz tudo completo para mim! As músicas foram escolhidas pelo meu coração e pelo que eu sinto. Eu queria fazer um álbum sem uma nota estranha, com uma economia de música para que fosse apenas o suficiente para expressar a emoção da música.[1016]

O conjunto de álbuns lançados ao longo dos anos 2000 demonstrava a continuidade de características da cantora junto as tentativas de construir uma visão de artista "consolidada".

[1016] *Gloria Estefan - The Standards.* Disponível em: https://web.archive.org/web/20130608070102/http://www.gloriaestefan.com/thestandardsrelease.html. Acesso em: 17 jun. 2022.

Álbuns como *Miss* Little Havana*, The Standards* e *Brazil305* foram marcados pela narrativa de "fechamento de ciclos" ou pela publicidade de um projeto a muito desejado. Se por um lado essas narrativas demonstravam uma cantora que sabia trabalhar com um eixo/nicho no qual se especializou, por outro era perceptível o dispositivo narrativo da finalização da carreira. As turnês mundiais e show regulares, nesse processo, foram encerradas, com sua despedida dos palcos (o que não implicou na interrupção de performances em premiações ou programas televisivos), mas a produção de álbuns seguiu incerta.

Um fechamento de ciclo, por parte de Gloria Estefan e da mídia, era (e ainda é) recorrentemente abordado, mas esse momento segue como algo por vir, um tempo projetado e existente no horizonte das expectativas (KOSELLECK, 2006). A suposta despedida ou o esperado "último álbum", indicador de uma aposentadoria, existe apenas no campo das projeções e da narrativa que estrutura a representação de uma artista consolidada. Na prática, nos anos 2000, a atuação de Gloria não teve nenhuma redução e/ou queda drástica, apenas suas canções e públicos ouvintes não se atualizaram tanto quanto antes, o faz com que no segmento *pop* sua produção não fosse mais tão ouvida, comentada ou compartilhada quanto outros artistas, inclusive apoiados por ela, como Shakira.

Apesar da narrativa sobre o encerramento de ciclo perpassar essas produções, o elemento estruturante é a visão sobre Gloria Estefan que, no suposto encaminhamento ao final de uma carreira, se pretende consolidar para a posteridade. Sua carreira não possui previsão de conclusão, mas percebe-se a recorrente ideia de uma memória a se consolidar para caso aquele fosse o último álbum lançado. A vontade de "ser" atravessa as produções, em especial ao se destacar a questão latina e/ou cubana. Alguns discos, inclusive, apresentaram mudanças sobre como lembrar de temas como a Revolução, com a mudança de certas narrativas pautadas na nostalgia para o campo das esperanças políticas, a exemplo da canção *Esperando (Cuando Cuba Sea Libre)* em *90 Millas* (2007). Entre mudanças e permanências, o discurso da consolidação acompanhou a ideia de lembrar/registrar a cantora por diferentes facetas, mas com elementos em comum nos últimos álbuns, de forma que as canções se tornassem disparadoras de uma memória não somente de quem escutasse em suas vivências pessoais, mas sobre a própria cantora em uma forma de relação memorialística por meio da recordação[1017] (SANTHIAGO, 2014).

[1017] Dado os limites de extensão desta pesquisa, optamos para neste tópico analisar apenas alguns dos discos lançados ao longo do século XXI, com ênfase naqueles que marcam com maior intensidade uma narrativa voltada a memória que se deseja construir sobre Gloria Estefan. Os álbuns escolhidos foram: *Alma Caribeña, 90 Millas e Unwrapped.* Contudo, eventualmente, serão realizados breves comentários a respeito dos demais.

Em maio de 2000, Larry Flick publicou uma longa reportagem sobre a produção de *Alma Caribeña* no caderno *Latin Music: Next Stage of Success Story*[1018]. O texto descrevia o lançamento da "venerável Gloria Estefan", que promovia uma mistura de estilos caribenhos. Novamente a narrativa sobre uma suposta "retomada de raízes" era mobilizada, o que demonstrava que para a indústria qualquer lançamento em língua espanhola ou alusiva a questões latinas era parte dessa movimentação. Esse processo criava uma referencialidade narrativa (MOTTA, 2013) estruturante ligada a Gloria Estefan num recorrente ciclo que voltava a suas identificações e, por vezes, ignorava a trajetória recente, dentro de uma visão de eterno retorno. No contexto, a própria gravadora reafirmou essa narrativa, publicizando:

> "Este álbum mostra Gloria voltando às suas raízes", diz Oscar Llord, presidente da Sony Discos, que cuidará da promoção e marketing do projeto na América Latina. "Este é um momento incrível dentro da indústria em todo o mundo em termos de conscientização e amor pela música latina, e isso torna o momento deste disco perfeito. É uma oportunidade de expor Gloria à luz de seu verdadeiro espírito artístico"[1019].

Alma Caribeña, foi um álbum com inspirações de sonoridades oriundas de Cuba, Porto Rico, República Dominicana e Panamá. Entre as ações após o lançamento, em 22 de maio de 2000, estiveram aparições nos programas *Cristina*, *Late Show With David Letterman* e *The Rosie O'Donnel Show,* além da produção do especial *Gloria Estefan, Carribean Soul: The Atlantis Concert* para o canal *CBS*. O primeiro *single* foi *No Me Dejes de Querer,* uma composição de Emilio Estefan e Robert Blandes, com letra de Gloria Estefan, e direção musical por Hernan "Teddy Mulet"[1020]. Para além das influências da Salsa e da música *pop, Alma Caribeña* foi o primeiro disco que teve inspirações de ritmos como a *Murga*[1021] panamenha e a *Bachata*[1022] dominicana.

[1018] *Billboard,* 06 de maio de 2000, p. 01 e p. 126.
[1019] *Billboard,* 06 de maio de 2000, p. 01 e p. 126.
[1020] Gloria Estefan - No Me Dejes De Querer. [S.I.]: Sony Bmg Music Entertainment, 2000. (3 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=EtUMbMD4Mv4. Acesso em: 11 jun. 2022.
[1021] A Murga panamenha é um gênero musical originário das províncias centrais do Panamá, geralmente associado aos carnavais de Rua, cujo primeiros movimentos de consolidação remontam a meados do século XX através da atuação de Manuel Consuega Gómez. Neste sentido, é importante destacar que o gênero musical panamenho é uma versão regionalizada de um grupo mais amplo denominado *Murga* que encontra diferentes adaptações locais como a murga Uruguaia, a murga chilena e a murga portenha. Caracterizado pelo ritmo acelerado e festivo, a Murga é caracterizada pela valorização do instrumental, com o suo de instrumentos de percussão como *Bombo*, *Redoblante* e *Platillos de Entrechoue*.
[1022] A Bachata, ou seresta, é um gênero musical influenciado pelo bolero, chá-chá-chá, do merengue e o tango, com emergência localizada nos anos 1960 a partir dos redutos afro-caribenhos. Estima-se que a Bachata remonte aos círculos musicais negros em Cuba, mas que em algum momento tenha se popularizado na República Dominicana, principal espaço de consolidação, sendo considerado um gênero musical reprimido durante a ditadura de Rafael Trujillo Molina, pela sua associação as classes populares. A partir de 1980, a Bachata passa a alcançar maior visibilidade midiática e nacional, vindo a se tornar uma expressão do patrimônio imaterial da humanidade em 2019 pela UNESCO.

A ideia era abordar sonoridades e temáticas ligadas a América Central, com as quais Gloria Estefan tivesse algum tipo de conexão. A seção de agradecimentos do encarte, assinada por Gloria Estefan, reforçava a ideia a partir da demarcação de uma vasta equipe envolvida e de as músicas serem aquelas com as quais a cantora nutria algum tipo de conexão[1023]. Diferentemente de *Mi Tierra* e *Abriendo Puertas,* não houve uma única canção sobre sua identificação como caribenha. A ideia da "alma do Caribe", base da narrativa, se fez presente nas sonoridades e por uma ou outra composição que abordava elementos ligados ao imaginário, como *Tres Gotas de Agua Bendita.*

O Caribe do álbum, e a identificação de Gloria Estefan, existiriam no plano do imaginário sonoro e da predeterminação, pois a produção era algo caribenho a partir da identificação a priori. Como discutem Dubois e Turits (2019), a região caribenha como uma localidade histórico e socialmente construída habita no imaginário e no campo das representações. Como região representada, tal qual a América Latina, o Caribe se apresenta como campo de pertencimento e local de apropriação e pertencimento (DUTRA, 2022). Baseado em elementos comuns e em processos de violência, a região é, no plano narrativo, um local imbricado e conectado indissociável entre aqueles que ali vivem e os que narram. Pensar o Caribe como lugar imaginado é pensar as conexões, pontos em comum e experiências compartilhadas como a escravidão africana, o passado indígena, o intervencionismo estadunidense e a circulação de saberes na diáspora (PIZZARO, 2018).

O que definiria a ideia de *alma caribeña* como um sentimento existente apenas no plano narrativo e imaginativo, seria a conexão pela música a partir da escuta externa. Mesmo com o envolvimento de artistas de diferentes nacionalidades e especialidades musicais, as demandas das indústrias da cultura voltadas ao mercado resultaram na articulação entre gêneros populares oriundos da região com padrões comerciais do *mainstream*. Esse movimento não diminui o impacto e a criatividade envolvida. No entanto, cabe reforçar a ideia de que toda essa construção se deu mais no campo da representação do que efetivamente em um projeto coletivo e/ou uma construção mais ampla sobre o Caribe. O álbum foi parte desse processo de representação de um Caribe pelo ouvir exterior e para o público externo inserido no campo do imaginário coletivo e global (DUBOIS; TUTIS, 2019) a partir de alguns elementos pré-definidos e limitadores sobre o que seria a região.

Para Gloria, a composição de *Alma Caribeña* foi um momento de "luxo" dado o contexto de sua carreira, pois pode trabalhar sem se preocupar com uma turnê, ou com

[1023] GLORIA ESTEFAN. *Alma Caribeña*. US: Epic Records, 2000, 01 CD [Encarte].

experimentações em grupos de testes ou shows. Em um momento raro, segundo a cantora, ela teve a possibilidade trabalhar por um longo período em cada faixa antes da gravação, aumentando o grau de autoria. A "novidade" esteve ligada ao fato da artista se afastar do universo composicional para esse disco, assinando apenas uma das letras, o que foi uma experiência[1024] de quase ser "*an actress dealing with a mini-script*"[1025].

Apesar das treze faixas, apenas quatro foram lançadas como *singles* ao longo de 2000 e 2001: *No Me Dejes de Querer* (abril), *Tres Gotas de Agua Bendita* (julho), *Como Me Duele Perderte* (julho) e *Por Un Beso* (outubro de 2001). Apesar de serem canções de trabalho, nem todas receberam o mesmo investimento, como o dueto com Celia Cruz que não teve videoclipe ou grande impacto nas paradas musicais estadunidenses ou mundial, com entradas mais expressivas apenas na Espanha. No entanto, essa trajetória não impediu a veículos de impressa avaliarem *Alma Caribeña,* considerado um álbum majoritariamente composto por canções emotivas ou lentas, sendo que para a *Entertainment Weekly* um dos principais destaques era a faixa de "mango tango" de Gloria Estefan e José Feliciano[1026].

A capa chamava a atenção por evocar um ambiente semelhante ao estilo/design de *Mi Tierra*[1027]. Gloria Estefan, olhando para câmera em uma pose ensaiada que tentar parecer inusitada, era apresentada em um palco acompanhada por uma banda. No encarte, as letras de cada canção apareciam em inglês e espanhol (apesar de serem todas em espanhol) alternadas com fotografias da cantora individualmente ou com colaboradores do álbum, como Celia Cruz, José Feliciano, Teddy Mullet e Papo Luca. Nessas imagens, de estúdio ou posadas, sempre que Gloria aparecia seu nome era substituído por "Me", tentando criar uma ideia do encarte, o álbum e as fotos como pessoais, parte de seu acervo e espaço biográfico (ARFUCH, 2010), e não uma produção impessoal da gravadora.

O álbum teve um desempenho mediano na *Billboard 200* e *Top Latin 50,* com eventuais entradas em Portugal e na Itália[1028]. *Alma Caribeña* conseguiu ainda ser a estreia de Gloria Estefan na recém-inaugurada *Top Internet Album Sales,* indicando certa atualização e

---

[1024] A forma como Gloria Estefan se colocava nesse momento era peculiar. O movimento de se colocar como afastada do universo composicional, em especial letristicos, era considerado como uma outra experimentação: o campo da interpretação. Esse movimento considerava o canto e a interpretação como uma forma de composição, de associação entre artista de obra, de forma a ressignificar aquilo que se estaria cantando. Desta forma, a performance, como lembra Tatit (2011), se tornava tão fundamental quanto o ato composicional reforçando que a capacidade interpretativa é indispensável para demonstrar a abrangência das canções e seus potenciais representativos e narrativos.

[1025] *Billboard,* 06 de maio de 2000, p. 01 e p. 126.

[1026] *Entertainment Weekly,* 02 de junho de 2000.

[1027] GLORIA ESTEFAN. *Alma Caribeña*. US: Epic Records, 2000, 01 CD [Encarte].

[1028] *Billboard,* 10 de junho de 2000.

crescimento de público da cantora, onde estreou em 15º lugar e recebeu atenção da *News Media* da *Billboard*[1029]. A mídia de Miami, principal setor a acompanhar a trajetória de Gloria Estefan não conferiu grande atenção ao disco, possivelmente porque o lançamento ocorreu em meio ao caso Elián González e a atenção dos veículos terem se voltado muito mais ao processo, inclusive a atuação de Gloria Estefan. Outra questão divisora das atenções foi o anúncio do "retorno" da *Miami Sound Machine*, sob gerencia de Emilio Estefan, com especulações sobre a participação de músicos como Teddy Mullet e Tim Michel[1030].

Uma das raras reportagens sobre *Alma Caribeña* é datada de poucas semanas antes do lançamento. Para o caderno *People, Arts & Entertainment,* no especial *The Herald Sunday,* Leila Cobo escreveu uma matéria divulgando o futuro lançamento retomando, desde seu título, a ideia de retorno as raízes. Na mesma página, a jornalista Fabiola Santiago assinou o último texto da série sobre a atuação dos marielitos para a arte e a cultura globalmente como parte das rememorações sobre os 20 anos da abertura do Porto de Mariel[1031]. A menção ao "retorno as raízes" demonstrava que, para o mercado, qualquer álbum da cantora em espanhol era compreendido como uma retomada, se transformando em uma *aporia temporal* (RICOEUR, 2007). Enquanto para Gloria Estefan, esse movimento era parte de sua carreira e identidade artista, mas a mídia a mídia e setores da indústria era algo cíclico e irregular, marcado pelo eterno retorno.

O texto de Cobo destacava o papel de sua circulação nos bastidores da *Latin Pop Music* para levantar detalhes sobre a ação de Emilio Estefan em contar aos colegas próximos a respeito do álbum. A jornalista indicava que a propaganda se tornou um mantra para o produtor de *Alma Caribeña,* que em diferentes momentos repetia para amigos, engenheiros de som, produtores, funcionários: "*this is a great album*"[1032]. O perfil de Emilio de sair falando sobre seus projetos era característico desde o início da *Miami Sound Machine,* fazendo parte das estratégias de promoção de seus projetos[1033]. Nos primeiros meses de 2000, essa forma particular de contato com as pessoas havia se tornado tão frequente que ele chegou a apresentar faixas inéditas para visitantes da *Crescent Moon Studios,* como *Por Um Beso,* buscando recolher opiniões. Dessa forma, se Gloria Estefan posteriormente considerou que

[1029] *Billboard,* 10 de junho de 2000.
[1030] *El Nuevo Herald,* 06 de julho de 2000, p. 4A.
[1031] *The Miami Herald,* 07 de maio de 2000.
[1032] *The Miami Herald,* 07 de maio de 2000.
[1033] MURCIANO, Raul [idade não informada]: *depoimento* [nov. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 16 de novembro de 2021.

não houve uma grande preocupação com a futura escuta, talvez tenha existido ao menos alguma curiosidade por parte dos produtores.

Um outro raro comentário dos jornais de Miami sobre *Alma Caribeña* foi a publicação de uma nota no *The Miami Herald* em 19 de maio de 2000[1034], em meio a outros vários lançamentos como *The Marshall Mathers* de Eminem e *Love, God, Murder* de Johnny Cash. A nota afirmava que o álbum de Gloria Estefan demonstrava o constante aperfeiçoamento sonoro da artista, enquanto na mesma página a crítica a *Oops!... I Did It Again* de Britney Spears e *Binaural* de Pearl Jam apresentava análises extensas por Leila Cobo. O especial para a televisão recebeu atenção semelhante, com sua inserção nas páginas de *The Best in TV this Week*[1035], poucos dias depois, mesmo sua estreia ocorrendo alguns dias ter sido considerada uma decepção para a CBS,[1036] em razão dos apenas 4.3 pontos de audiência, enquanto o concurso de *Miss Universo* pontuou 6.5.

Do ponto de vista mercadológico, *Alma Caribeña* conseguiu outras entradas em paradas musicais para além dos EUA, Portugal e Itália. Listagens não cobertas pela *Billboard* indicam a presença em listagens na Áustria, França e Suíça. Nos EUA, a entrada para a *Top Latin Albums* ocorreu trinta e quatro vezes, sendo sete em primeiro lugar[1037]. Mesmo com tais alcances, a sensação era de um desempenho modesto. O desempenho dos *singles,* em um momento das indústrias fonográficas no qual o acesso digital já se consolidava e a aquisição de faixas em separado era frequente, permite mapear parte da sensação coletiva do período.

Gráficos e Tabelas 11 - Desempenho dos singles do álbum Alma Caribeña (2000)

Single	*Lançamento*	*Hot Latin Songs*		*Dance Club Songs*		*Tropical Airplay*	
No Me Dejes de Querer	Abril de 2000	14 semanas	#01	12 semanas	#08	18 semanas	#01
Tres Gotas de Agua Bendita (ft. Celia Cruz)	Julho de 2000						
Como Me Duele Perderte	Julho de 2000			10 semanas	#07	12 semanas	#01
Por Un Beso	Agosto de 2001	06 semanas	#32			02 semanas	#36

Elaboração: Igor Lemos Moreira
Fontes: Edições da Billboard, o total em semanas são estimativas.

[1034] *The Miami Herald,* 19 de maio de 2000, p. 30G.
[1035] *The Miami Herald,* 27 de maio de 2000, p. 5.
[1036] *The Miami Herald,* 18 de maio de 2000, p. 4A.
[1037] BILLBOARD. Gloria Estefan Chart History. Disponível em: https://www.billboard.com/artist/gloria-estefan/chart-history/tlp/. Acesso em: 18 mar. 2022.

Alma Caribeña teve menos *singles* do que os álbuns em língua espanhola anteriores. As canções promocionais, lançadas ao longo de um pouco mais de um ano, não tiveram grandes posições nos *charts,* o que não significa a falta de escuta. No entanto, como destaca Appadurai (2008), a vida social da arte se dá através de sua circulação, atribuição de significação e reprodutibilidade, sendo as paradas musicais um dos principais mecanismos para medir a circulação. As breves passagens pelos *charts* podem ter sido condicionados ao fator de no início do século XXI o mercado musical estar em uma rápida aceleração, em especial pelos lançamentos digitais, gerando um rápido crescimento acompanhado de acelerada queda nas reproduções (FERNANDEZ, 2018).

Do ponto de vista da crítica, as canções não receberam importantes avaliações pela *Billboard.* Apesar de contar com uma versão *remix* assinada pelo recorrente parceiro de Gloria Estefan, o DJ Pablo Flores, *No Me Dejes de Querer* talvez não tenha conseguido atender as todas das expectativas da gravadora. Um esforço generalizado, inclusive, foi empreendido pela equipe responsável, com uma nota na revista indicando que a *Epic Records* vinha tentando de todas as formas possíveis promover o *single*, em especial com a autorização de faixas serem remixadas fora da empresa[1038]. A composição, que articulava elementos de salsa e mambo a traços afro-cubanos, chegou a contar com um videoclipe produzido por Emilio Estefan e Douglas Friedman de forma semelhante a *Mi Tierra* (em ambiente festivo, lembrando um bar ou casa de shows com Gloria se apresentando com músicos e em meio a dançarinos[1039]). Com poucas estrofes, repetidas recorrentemente ao longo da canção, *No Me Dejes de Querer* abordava a ânsia de encontrar um amor disposto a se dedicar ao sentimento tanto quanto a pessoa que o procurava[1040].

Apesar dos *charts, No Me Dejes de Querer* foi indicada como *Best Tropical Song* no *Latin Grammy* (2000), perdendo para *El Niágara em Bicicleta* de Juan Luis Guerra, e o videoclipe venceu o *Best Music Video*. Para além das estimativas de circulação, um dado consolidado na narrativa sobre a cantora, mas que não se comprova na análise documentação consultada, é que, ao contrário do que afirmou Michael Campbell (2018), a canção foi a primeira a alcançar a principal posição na *Hot 100* da *Billboard,* não tendo superado o desempenho de *Hoy Mi Canto*. Outro indicativo intrigante foi *No Me Dejes de Querer* não

---

[1038] *Billboard,* 06 de maio de 2000, p. 29.
[1039] Gloria Estefan - No Me Dejes De Querer. [S.I.]: Sony Bmg Music Entertainment, 2000. (3 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=EtUMbMD4Mv4. Acesso em: 11 jun. 2022.
[1040] Gloria Estefan. No Me Dejes De Querer. In: Gloria Estefan. *Alma Caribeña.* US: *Alma Caribeña*. US: Epic Records, 2000, 01 CD, Faixa 12 (3:37).

receber uma crítica em seções de grande destaque na *Billboard,* sendo que o maior comentário foi feito na *The Dance Trax Hot Plate* tratando das remixagens.

> "*No Me Dejes De Querer*" (*Epic single*). A Epic está fazendo de tudo para o mais recente álbum de Estefan, que é retirado do próximo álbum em espanhol da cantora, "*Alma Caribeña*". Com seis remixers a bordo, todos os estilos musicais são cobertos, desde *underground club* (*Citizens Kaned*) e *progressive house* (Tim Rex e George Calle) até trance (Richie Santana) e latim (Pablo Flores). O que é realmente de tirar o fôlego, no entanto, é Este - os vocais dos fãs cavalgando em cima da reestruturação aprimorada do *breakbeat* do *Colourcoded*. Altamente essencial -pena que a Epic não tenha planos de lançar essas misturas comercialmente.[1041]

A atenção midiática para as outras canções, como *Por Un Beso,* último *single* de *Alma Caribeña* não foi muito diferente. A canção foi considerada por Michael Paoletta, em sua resenha na *Billboard,* como uma das grandes promessas do álbum, mas acabou não recebendo grande atenção da gravadora, perdendo parte de seu potencial comercial. Enquanto as paradas musicais não indicavam altos desempenhos, com a ausência de crítica em seu lançamento por publicações como a *Billboard* e a *R&R,* sabe-se que houve certa popularidade da canção no México. Entre 2000 e 2001, a *Televisa* transmitiu a novela *Por un Beso,* dirigida por Alfredo Gurrola, sendo a quarta versão mexicana da radionovela cubana *La Gata* escrita por Inês Rodena[1042]. A canção de abertura, talvez em razão do título ou por conta da popularização da faixa em certos espaços, foi a composição de Gloria Estefan.

A inserção da canção na trilha da telenovela é demonstrativa da hipótese já defendida anteriormente: as paradas musicais fornecem dados fundamentais, mas não permitem visualizar todos os elementos ligados a trajetória e escuta das canções. Outro dado interessante, que permite (re)pensar o local ocupado pelos índices das paradas musicais foi *Alma Caribeña* vencer a categoria *The Best Tropical Latin Album* no *Grammy* de 2001, segmento no qual permaneceu por cinquenta e quatro semanas na listagem da *Billboard*[1043]. Ao receber o prêmio, Gloria Estefan reforçou a importância do reconhecimento dos pares, que as vezes poderiam escapar aos dados comerciais. Na ocasião, ela afirmou: "que eu sou extremamente afortunado nesse sentido. Normalmente, o oposto acontece à medida que você envelhece. No meu caso, sinto que quanto mais amadureço como pessoa, mais tenho a oferecer no meu trabalho"[1044].

[1041] *Billboard,* 06 de maio de 2000, p. 31.
[1042] *Es Mas I Estrellas I Por un Beso*. Disponível em: https://web.archive.org/web/20080413021358/http:/www.esmas.com/porunbeso/sinopsis.html. Acesso em: 11 jun. 2022.
[1043] *Billboard,* 03 de fevereiro de 2001, p. 61.
[1044] *Billboard,* 03 de março de 2001, p. 67.

Alma Caribeña é um álbum complexo. Provavelmente seus *singles* não tiveram grandes desempenhos ou receberam muitas avaliações, mas o disco conseguiu permanecer por meses transitando na *Tropical Albums,* chegando a ocupar ao menos sete vezes o primeiro lugar. O reconhecimento da indústria fonográfica com a indicação ao *Grammy* reforçou o potencial e ampla circulação do álbum, talvez sendo um produto mais amplo com rentabilidade maior que seus desdobramentos, os *singles.* Um indicativo possível é que as canções e o álbum faziam mais sentido como um todo, como uma experiência e uma narrativa coletiva e interconectada sobre as sonoridades supostamente caribenhas, perdendo potencial quando suas faixas eram segmentadas. O potencial do álbum como narrativa retomava uma relação entre sentido e representação ao público, que Ricoeur (2007) relembra ser constitutiva das experiências dando sentido aquela vivência e inserindo-a num panorama maior de trajetórias.

Enquanto aguardava pelos desdobramentos de *Alma Caribeña*, Gloria Estefan lançou um outro projeto sonoro, o *Greatest Hits Vol. 02* (2001). Com treze faixas na versão oficial, e uma extra na Internacional, o álbum chegou para o público como um copilado dos maiores sucessos da carreira da cantora desde a década de 1990, cobrindo o período posterior ao *Greatest Hits* (1992). No entanto, ao reproduzir em aparelhos de som e tocadores de fita, ou simplesmente lendo o encarte, qualquer conhecedor de sua carreira perceberia se tratar de mais que uma simples reunião de principais *singles.* Para além de algumas canções, como *I'm Not Giving You Up* e *You'll Be Mine (Party Time)* serem apresentadas em versão remix, o público ouviria quatro canções inéditas: *You Can't Walk Away From Love* (trilha sonora do filme Pecado Original de 2001), *Out Of Nowhere, I Got No Love* e *Y-Tu-Conga.*

A inserção das canções inéditas possivelmente ocorreu para possibilitar o lançamento de novos *singles,* tendo em vista que não seria possível relançar uma canção e esperar que ela tivesse o mesmo impacto comercial. A única exceção, foi a canção integrante da trilha sonora do filme *Original Sin* (2001). Esse fator se torna aparente, inclusive, quando percebemos que os três *singles* do álbum foram justamente essas canções originais, um diferencial do *Vol. 01* que não teve faixas promocionais/comerciais. Mesmo com destaque as faixas inéditas, é interessante perceber como a escolha do repertório a integrar o álbum procurou construir uma narrativa sobre a trajetória recente de Gloria Estefan.

As canções, em sua totalidade, eram em inglês, sendo que a escolha do idioma provavelmente esteve ligada a *Alma Caribeña* estar circulando no contexto e, inclusive, a promoção de *singles* em espanhol pode ter sido impactada por esse lançamento. Dessa forma, Gloria Estefan conseguia ainda se manter em um público anglófono, compreendido como

aquele que dominaria e/ou regeria os principais critérios das indústrias fonográficas no segmento *pop* (SLOAN; HARDING, 2019). Uma outra justificativa possível é que as compilações seguiriam a divisão por idiomas, já prevendo o lançamento de *Amor y Suerte – Éxitos de Amor* (2004) e na linha de *Éxitos de Gloria Estefan* (2000). Todavia esse argumento não se sustenta totalmente, ao menos baseado na experiência anterior tendo em vista que em 2000, foram inseridas canções nos dois idiomas. A hipótese mais provável era *Alma Caribeña* ter limitado o trânsito de Gloria em circuitos ainda muito resistentes a esse idioma, tendência já foi registrada nos anos anteriores.

Diana Taylor (2013) afirma que as práticas de construção de memórias coletivas se baseiam nas estruturas sociais que permitem suas transmissões, sendo que a constituição de repertórios sociais e culturais são parte fundamental do processo. Momentos (auto)biográficos como esse são performativos, pois tornam visíveis narrativas pautadas em elementos que atravessam os artistas. Nesse processo, o passado e a retomada de certos elementos, se tornam uma espécie de "fantasmas, os tropos, os roteiros que estruturam nossa vida individual e coletiva. Esses espectros, que se manifestam por meio da performance, alteram os fantasmas futuros, as fantasias futuras." (TAYLOR, 2013, p. 207). A ideia de um segundo *Greatest Hits* pretendia, por meio da escolha dos repertórios, se associava a essa elaboração de futuros a serem lembrados sobre Gloria Estefan, selecionando produções de um passado recente.

A crítica publicada na *Billboard* de 17 de fevereiro de 2001 abordava a questão do idioma, mas não pareceu estranhar a escolha, tomando-a como natural,

> A resistência de Estefan como uma artista consistentemente de alta qualidade é afirmada em sua segunda compilação de singles de sucesso. Como evidenciado por pratos sofisticados como a elegante "*I'm Not Giving You Up*", ela percorreu um longo caminho desde o belter terroso que fez barulho no top 40 como vocalista do Miami Sound Machine em "*Conga*" (aqui em uma versão *underground house* remixada por seu filho, Nayib, e "Little" Louie Vega). "Volume 2" também afirma as credenciais pop de Estefan através de sucessos de dança *uptempo* como "*Turn The Beat Around*". O verdadeiro atrativo deste conjunto, porém, é o trio de novas músicas que sugere um futuro criativo vibrante. "*You Can't Walk Away From Love*" (apresentado no próximo filme Original *Sin*) é uma lenta jam dramática, enquanto "*I Got No Love*" é um embaralhador de R &B sensual. O verdadeiro destaque é "*Out Of Nowhere*", uma faixa dançante que exige apoio de rádio e toca-discos. Poderia ter o suco para catapultar Estefan para uma nova fase, que possivelmente levaria ao "Volume 3"[1045].

A escolha de canções em inglês não surpreendeu ou foi questionada pelo veículo. A menção do álbum ter reunido *hit-singles,* sem inserir faixas como *Mi Tierra* e *Abriendo Puertas*, demonstrava não apenas a escolha que envolve qualquer elaboração de memórias

[1045] *Billboard,* 17 de fevereiro de 2001, p. 20.

(RICOUER, 2007), mas em especial aquelas comerciais. Apesar dessa escolha, o álbum não permaneceu muito tempo na *Billboard 2000.* Foram apenas três semanas, sendo a 92ª posição o mais alto patamar alcançado[1046]. Esse número pode ter surpreendido a gravadora e a cantora se eles comparassem com os índices de vendagens do Volume 1 em 1992, pois o primeiro copilado ficou setenta e sete semanas na mesma listagem e chegou a 15ª posição.

O primeiro *single,* integrante da trilha sonora do filme *Original Sin* estrelado por Antonio Bandeiras e Angelina Jolie, foi lançado com altas expectativas, inclusive, dado desempenho de *Music of My Heart*. Chuck Taylor, para a *Billboard*[1047]*,* partiu desse pressuposto ao elaborar sua resenha de *You Can't Wal Away From Love* afirmando, categoricamente, que poucas eram as cantoras a terem um desempenho constante em rádios por mais de quinze anos, mencionando um extenso currículo com trânsitos no *pop*, *Dance, Latin e Ballad.* A canção, para Taylor, se inseria nesse último segmento, dado o uso orquestrado de cordas, percussões e guitarras espanholas acompanhado da imposição de voz característica de Gloria Estefan. A previsão do crítico era que independente de se usar a versão do filme, com base sonora mais dramática, ou a inserida no álbum, os programadores de rádio teriam um novo *single* em potencial no segmento *Adult Contemporary.*

Para além de um detalhamento envolvendo possíveis previsões, o final da resenha considerava a composição como dotada por um potencial de "estender o legado do pássaro canoro até a década"[1048]. A noção de legado estava relacionada a organização de um regime de temporalidade (HARTOG, 2013) da trajetória da artista, mobilizando seu passado de forma a prever seu futuro. Neste caso, existiam dois eixos principais para Chuck Taylor: (1) a experiência dos anos anteriores (dimensão mais visível na narrativa); (2) a trajetória recente de Gloria Estefan nas trilhas sonoras (aspecto presente, mas subentendido em sua crítica). A resenha, no entanto, dizia mais sobre as intenções e possibilidades do que necessariamente a respeito da canção em si, apesar de se realizar uma breve análise.

Apesar das resenhas mobilizarem uma retórica assertiva, os caminhos de um *single* são imprevisíveis. No caso de *You Can't Walk Away From Love,* efetivamente ocorreu uma incorporação por parte do mercado da canção como uma produção *Adult Contemporary.* Logo no seu lançamento, as rádios começaram a veicular a faixa com uma frequência elevada, e em menos de três semanas *You Can't Walk Away From Love* alcançou a 24ª posição entre as mais

[1046] *Billboard,* 10 de março de 2001, p. 91.
[1047] *Billboard,* 03 de fevereiro de 2001, p. 38.
[1048] *Billboard,* 03 de fevereiro de 2001, p. 38.

executadas no segmento[1049]. Mesmo com esse desempenho, a canção nunca passou a 21ª colocação nas rádios e só continuou nos *charts* por 13 semanas[1050], não chegando nem mesmo a permanecer ou retornar a listagem quando a *première* de *O Pecado Original* aconteceu nos Estados Unidos, em julho de 2001.

O lançamento de *Out of Nowhere* como segundo *single,* em abril de 2001, tentou auxiliar na promoção do álbum e complementar o desempenho de *You Can't Walk Away From Love,* sendo que a *Billboard* publicou uma resenha da canção. O texto, publicado na seção *Dance,* destacou um suposto potencial atrelado a percussão e o desempenho vocal[1051]. Novamente, o leitor familiarizado com a cantora seria pego lendo uma projeção para as pistas de dança, demarcando um espaço particular de atuação de Gloria Estefan. Neste sentido, o melhor desempenho percebido nos *charts* foi justamente na *Club Play* e *Maxi-Singles Play,* chegando a 6ª e 11ª posição, respectivamente. Já a canção *Y-Tu-Conga,* não recebeu nenhuma menção da revista tendo em vista que, apesar de ser considerava "original", era uma versão modificava, remixada e ampliada de *Conga,* produzida com apoio de Nayb Estefan.

Os lançamentos de Gloria Estefan entre 2000 e 2001 não conseguiam alcançar patamares semelhantes aos *singles* e álbuns anteriores em números de vendagens, mas isso não significava a decadência de sua carreira. Pelo contrário, se no mercado as expectativas soavam frustradas, talvez em razão da desatualização de sua produção para novos públicos jovens e consumidores, setores das indústrias fonográficas pareciam comprometidos em reconhecer sua contribuição para o mercado. Em 2001, para além da indicação ao *Grammy,* Gloria Estefan entrou para o *Hall of Fame* de compositores nos Estados Unidos, se apresentando na cerimônia em que apareceu acompanhada de Emilio Estefan, Jon Secada, Frances Preston (Presidente da BMI)[1052]. Outro caso de destaque, foi no ano seguinte, Gloria Estefan ser uma das apresentadoras do *Grammy Latino* de 2001, como visto anteriormente, posição que recorrentemente demonstrava reconhecimento entre seus pares[1053].

Apesar de alguns projetos e ações desenvolvidas, as atenções de Gloria Estefan, entre 2001 e 2003, se voltaram a produção do vigésimo quarto álbum de sua carreira, o primeiro totalmente em inglês e original desde *Gloria!.* Produzido pela cantora, acompanhada de Emilio Estefan e Sebastian Krys, *Unwrapped* foi gravado em Miami, nos estúdios da

[1049] *Billboard,* 24 de fevereiro de 2001, p. 76.
[1050] *Billboard,* 10 de março de 2001, p. 80.
[1051] *Billboard,* 27 de janeiro de 2001, p. 35.
[1052] *Billboard,* 07 de julho de 2001, p. 65.
[1053] *Billboard,* 31 de agosto de 2002, p. 45.

Crescent Moon[1054]. O álbum focou nos vocais de Gloria Estefan e adotou um estilo mais acústico, sendo o primeiro da carreira da cantora a não destacar os metais ou faixas extremamente dançantes como mote central. Para somar-se ao projeto, diversos artistas renomados foram convidados, entre eles Stevie Wonder, que participou de *Into You,* a cantora Chrissie Hynde*,* colaboradora na canção *No Name,* e o músico peruano Gian Marco, que assinou as canções *Hoy, Tu Fotografia* e *Mientras Tanto.* Para além disso, estima-se que ao menos trinta e sete pessoas tenham sido creditadas ao longo de toda a produção de *Unwrapped,* desde músicos a assistentes de produção.

O álbum continha quatorze faixas em sua versão principal e outras quatro como uma versão de luxo, essas todas em espanhol. Para além desse formato particular, o álbum apresentava um recurso inédito e diferencial: um DVD anexo com o documentário *Famous,* dirigido e produzido por Nayib Estefan[1055]. Com um encarte relativamente mais simples que os álbuns anteriores, *Unwrapped* chegou as lojas com diferentes fotografias de partes do corpo de Gloria Estefan, inclusive seu rosto, tatuadas, inclusive com uma imagem que destacava a cicatriz de seu acidente em 1990. O título, fazia alusão a ideia das jornadas de autodescobrimento possibilitadas pela arte, mas não definia o disco como uma narrativa autobiográfica, pois, para Gloria Estefan, toda canção era em parte um relato sobre si[1056].

Diferentemente dos álbuns lançados no início do século XXI, *Unwrapped* recebeu grande atenção da *Billboard,* incluindo uma reportagem de capa em julho de 2003. Assinada por Leila Cobo, a reportagem *Gloria Gets Personal – New Album Aims For Broad Market As Enruing Star Bares Her Soul,* foi publicada na edição que a revista noticiou o falecimento de Celia Cruz com as manchetes lado a lado[1057]. Cobo iniciava a reportagem afirmando que a reinvenção era uma característica imprescindível na música *pop,* mas Gloria Estefan viveria uma situação paradoxal pois apesar de tudo, ela ainda continuaria num perfil bastante relevante a mais de duas décadas. Para Cobo, o álbum seria o mais íntimo projeto da artista até então, com um preparo acústico semelhante a Norah Jones, e afastando-se de um *pop* que

---

[1054] GLORIA ESTEFAN. *Unwrapped*. US: Epic Records, 2003, 01 CD [Encarte].
[1055] *FAMOUS*. Direção de Nayb Estefan. United States: Epic Records, 2003. (60 min.), DVD, son., color.
[1056] Algumas canções de Unwrapped foram dedicadas a pessoas próximas de Gloria Estefan, a exemplo I Will Always Need Your Live, destinada a Emilio Estefan, e You, composta para Emily Estefan. A ideia de "desembrulhar", como indicado no título, estava vinculada a canções que evocassem fragmentos e partes de sua vida em diálogo com o potencial da arte para expressar tais sentimentos. A construção de si pelas canções era uma "parte integral de um processo contínuo da formação identitária" (EAKIN, 2018, p. 48) de Gloria Estefan, uma reafirmação por meio da narrativa que se praticava cotidianamente em sua produção e que não tinha tantas diferenças das anteriores. Essa forma, e o efeito de verossimilhança possibilitado pelo título, era reforçada pelo fato de Gloria Estefan ser a autora (ou uma das autoras) de quase todas as faixas do álbum.
[1057] *Billboard,* 26 de julho de 2003, Capa.

lembraria Madonna. Para a *Estefan Enterprises*, apesar de toda canção de Gloria Estefan em certa medida ser autobiográfica, o álbum era um passo além e Frank Amadeo, presidente da empresa, considerava que seu efeito simbólico seria muito semelhante a *Mi Tierra,* dessa vez no público anglófilo[1058].

Para além do detalhamento sobre o projeto, um dos aspectos mais interessantes da reportagem de Leila Cobo, com mais de uma página da revista de extensão, era a tentativa de uma análise da cantora a partir de entrevistas e sua trajetória. Cobo considerava a polivalência (intérprete, compositora, empresária, mãe) como característico de Gloria Estefan, mas chamava atenção para o fato de, diferentemente de artistas contemporâneas a ela (citando Madonna e Whitney Houston), ela não se atrair pelo uso do termo *Diva* para se definir. Esse era um ponto contraditório, pois apesar de não mobilizar o conceito, ela mesma se nomeava como tal na entrevista para a jornalista, assumindo a noção de *diva relutante.*

> "Eu me chamo de diva relutante, quando brincam com aquela coisa de diva toda". Estefan diz. "Porque eu não era artista. Não é que eu me imaginava assim. Eu me vejo mais como escritor e comunicador. É por isso que espero que, nos meus shows, as pessoas levem um pouco mais com eles do que apenas a música."[1059]

A noção de diva, diferentemente da década de 1990, não aparecia apenas como uma titulação ou posição artística, mas enquanto identificação e condição. Ao explicar as situações de sua carreira no passado, Gloria reforçava sua posição no presente e associava sua vinculação direta ao potencial narrativo do álbum que estava para ser lançado. Seu passado era reordenado em um espaço biográfico (ARFUCH, 201) partindo não apenas de sua trajetória, mas da reordenação de momentos de sua vida em temporalidades e espacialidades que possibilitavam redefinir e conformar suas subjetividades de forma a produzir uma representação de si para o outro. A diva relutante, assim como a cubana exilada ou a cantora consolidada, era uma pessoa aparente, lida e ouvida, que se destinava a legitimar o projeto futuro, um álbum novo, evocador justamente da sua intimidade e o suposto descortinar de seu íntimo, mesmo que esse fosse um mote comum em suas produções anteriores.

Para além da reportagem de Leila Cobo, *Unwrapped* recebeu uma resenha assinada por Michael Paoletta no *Billboard Picks,* em que destacou:

> "*Unwrapped*", a primeira gravação de estúdio em inglês de Estefan em seis anos. Os fãs do álbum de 1996 do artista, o introspectivo e intimista "*Destiny*", encontrarão muito para admirar nesta coleção. Até seu lançamento em 23 de setembro, os fãs podem se deliciar com "*Wrapped*". Um casamento perfeito de dedilhados de guitarra terna e percussão festiva de estilo latino, os ritmos da faixa aumentam em potência durante o refrão positivamente alegre da canção: "*Wrapped in your arms*

[1058] *Billboard,* 26 de julho de 2003, p. 74.
[1059] *Billboard,* 26 de julho de 2003, p. 74.

> *where it's peaceful/Back in your arms where I'm happy/I would do anything gladly/Only to see you again/Wrapped in your arms I can wander/Up to the heavens above me/Hearing you say that you love me/Back in your arms where I'm free*." Por toda parte, os vocais de Estefan brilham com uma sinceridade sincera. Tudo o que é necessário agora é um abraço acolhedor da rádio contemporânea adulta e VH1.[1060]

Unwrapped teve poucos *singles,* sendo alguns lançamentos segmentados. As canções *Wrapped/Hoy* foram lançadas em agosto de 2003 visando promover o álbum, seguidas, em 2004, por *I Wish You* (com promoção em solo estadunidense e europeu), *Te Amaré* (Espanha) e *Tu Fotografia* (EUA e Argentina). Com distribuições fragmentadas e localizadas, nem todos os *singles* tiveram grandes investimentos. O principal destes foi *Wrapped/Hoy,* contando inclusive com videoclipe gravado para a versão em inglês e para a versão em espanhol. Composta por Gian Marco, a canção possuía elementos da música folclórica peruana, o que teria influenciado Gloria Estefan e a Epic Records a gravarem o videoclipe em Machu Picchu alternando cenas da cantora e da população peruana em seu cotidiano no país[1061].

A canção não recebeu uma crítica da *Billboard,* mas alcançou posição de destaque nas paradas musicais e marcou a trajetória da cantora por ser o primeiro lançamento da cantora disponível para download na plataforma *iTunes*. Ao longo da promoção de *Unwrapped,* a versão em espanhol alcançou a primeira posição ao menos quatro vezes e permaneceu por vinte e seis semanas na *Latin Airplay,* um desempenho mais alto que qualquer outro *single* de *Alma Caribeña.* Um fato chamativo, neste contexto, foi a circulação na Argentina, onde a canção permaneceu por mais de um mês nas principais paradas musicais no país, um patamar inédito na carreira da cantora. O destaque de *Hoy* foi tal que a canção venceu o *Latin Billboard Music Awards* na categoria *Top Pop Airplay Track – Female of the Year* em 2004.

Outra canção indicada foi *Tu Fotografia,* composição assinada por Gloria Estefan e dedicada as memórias da cantora sobre seu pai. A faixa foi o último *single* do álbum, contando com uma versão em inglês e performance gravada no *Live and Unwrapped,* a residência[1062] de Gloria Estefan no *Caesars Palace, Las Vegas*[1063]. *Tu Fotografia não* recebeu críticas da *Billboard,* mas esteve na *Hot Latin Tracks* por semanas, alcançando a primeira

---

[1060] *Billboard,* 06 de setembro de 2003, p. 40.
[1061] *Gloria Estefan - Hoy (Official Video)*. [S.I.]: Sme, 2003. (3 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cyblSDoRRxg. Acesso em: 27 maio 2022.
[1062] A residência já vinha sendo anunciada desde julho de 2003, e consistiu inicialmente de sete shows em um dos principais palcos da cidade, sendo que a agenda tinha um limite de datas pois o próximo artista residente, o cantor inglês Elton John, já tinha sido anunciado. Ao todo, cada apresentação teve uma capacidade de público na média de 27.674 pessoas, e até o final de 2003, estimava-se que mais de três milhões de dólares em ingressos já haviam sido acumulados (*Billboard,* 29 de novembro de 2003, p. 21.)
[1063] *Gloria Estefan - Your Picture (from Live and Unwrapped)*. Las Vegas: Sme, 2003. (3 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qaekRaBaq5A&list=PL2asK1NuH49mQHbdJL-i1YUjMWtZHkpXq&index=4. Acesso em: 27 maio 2022.

posição[1064]. Nesse momento, houve uma movimentação interessante, pois em fevereiro de 2004, quando *Tu Fotografia* foi lançada como *single,* é possível identificar a promoção de outras duas faixas, o que esteve ligada a projetos voltados a públicos consumidores distintos e talvez explicasse a falta de uma crítica da *Billboard.* Enquanto a faixa citada foi promovida nos EUA e na Argentina, *I Wish You* passou a ser veiculada na Europa (recebendo atenção estadunidense apenas em março) e, no mesmo mês, *Te Amaré* foi promovida na Espanha.

Não era comum que Gloria Estefan tivesse tantos *singles* lançados no mesmo contexto em diferentes países, e com tanta intensidade, sendo que todo esse processo convergia na promoção do DVD da residência em *Las Vegas,* lançado como *Live & Unwrapped*[1065]. A única canção, das três, a ter atenção da crítica na *Billboard* foi *I Wish You,* e isso só aconteceu em março de 2004, quando a canção passou a ser promovida também nos Estados Unidos. Em avaliação para a revista, Michael Paoletta escreveu que a faixa estava novamente inscrita no segmento *Adult Contemporary,* e ao contrário das conjecturas do ano passado, ainda não havia despertado interesse do público ou das rádios. Nas palavras do jornalista,

> Por qualquer motivo, o último álbum de Gloria Estefan, "*Unwrapped*" (lançado no ano passado), ainda não encontrou um grande público. Seu primeiro single, "*Wrapped*", não conseguiu clicar nas rádios. Assim, vem "*I Wish You*", que pode muito bem injetar um pouco de vida necessária em um álbum ricamente matizado que merece ser ouvido. "*I Wish You*" é cartão postal - perfeito para rádio AC; seu arranjo pacífico e sólido envolve os vocais empoderadores [...] de Estefan com muito calor. Um conto de perdão, "I Wish You" is home to such essential lyrics as "Deceive me/Hurt and mislead me /All that I wish you is love." Em tempos como esses, é gratificante saber que alguns realmente dominam o jogo do amor. Vamos torcer para que isso não se perca nos programadores de rádio[1066].

O fato de *Unwrapped* não ter conseguido um desempenho comercial semelhante aos discos das décadas anteriores foi notório. No entanto, aquela foi uma das primeiras e raras vezes que isso foi reconhecido pela *Billboard,* que não tinha uma regularidade de criticar ou destacar falhas na carreira de Gloria Estefan. O texto evidentemente questionava os motivos, não dando o fato como certo, mas indicando sobre como as rádios vinham lidando com a produção da cantora, possivelmente em razão de seu envelhecimento e insuficiência de públicos renovados. Esse perfil é percebido em várias carreiras de cantoras *pop,* segundo O'Brien (2002), pois muitas vezes uma artista consolidada, conforme envelhece, mantêm seu *status,* mas não consegue acompanhar o ritmo em constante atualização das indústrias. Essa

[1064] *Billboard,* 08 de maio de 2004, p. 34.
[1065] Com 19 performances, sendo alguns medleys, os shows contavam com a apresentação das três canções, sendo que *Te Amaré* era executada geralmente como 12ª canção e novamente ao final.
[1066] *Billboard,* 13 de março de 2004, p. 57.

passagem mantêm a visão de cantora de referência, mas relega sua produção ao passado, mantendo apenas uma persona que se pauta nele para legitimar no presente.

Apesar do lançamento do DVD, das tentativas de veicular *singles* e as ações de promover o videoclipe de *Famous* com cenários marcantes na vida de Gloria Estefan, o fato era que para muitos setores o disco era bom, mas não o suficiente para se equiparar aos demais do período. Isso deve ter ecoado de forma incomoda para a cantora e a gravadora, pois, quando *Unwrapped* foi lançado, a *Billboard* intensificou a promoção da cantora, com um caderno especial, em grande parte produzido por Leila Cobo e lançado em outubro de 2003. O *Spotlight* de Gloria Estefan contou com reportagens sobre o perfil composicional, a união matrimonial com Emilio Estefan e uma entrevista, inclusive falando sobre os projetos futuros e as expectativas com *Unwrapped*[1067]. No caderno especial, a *Bacardi* teve participação com a aquisição de um espaço publicitário para parabenizar a cantora pela carreira e seus projetos.

Em meio as frustrações e surpresas com o disco ao qual se depositou tantas expectativas, Gloria Estefan precisou seguir sua carreira enquanto via a imprensa perdendo mais interesse. Era perceptível que as menções na *Billboard* caiam em exponencialmente e o *The New York Times* já não a mencionava com tanta frequência. O anúncio das performances de *Live & Unwrapped* serem as últimas que poderiam ser consideradas turnês ganhou apenas uma nota no jornal de Nova York[1068]. Uma exceção foi a resenha de Kelefa Sanneh sobre o show no *Madison Square Garden,* com uma vasta análise da cantora e sua performance, mas reafirmando o show como um momento de despedida de Gloria Estefan dos palcos[1069]. Apesar do cenário de incertezas, Gloria Estefan continuou promovendo o álbum, aparecendo em premiações ao lado de personalidades como Tito Puente, e voltando a aparecer em ocasiões ligadas ao governo estadunidense.

Um primeiro movimento ocorreu no segundo semestre de 2004, quando foi anunciado uma performance na *U.S. Naval Base* em Nortfolk, mencionando-se um tributo dedicado as forças armadas e suas famílias na *Telemundo*[1070]. Apesar da importância da ocasião, uma maior demonstração de reaproximação com o governo ocorreu em janeiro de 2005, quando Gloria Estefan participou da cerimônia inaugural do segundo mandato de George W. Bush. Como visto anteriormente, a cantora já havia participado de outras celebrações ligadas as

[1067] *Billboard,* 11 de outubro de 2003.
[1068] *The New York Times,* 01 de julho de 2004, E2.
[1069] *The New York Times,* 23 de setembro de 2004, p. E02.
[1070] *Billboard,* 07 de agosto de 2004, p. 36.

cerimônias de posse presidenciais, mas esse foi o primeiro momento como parte da programação. Apesar da posse do republicano George W. Bush ter ocorrido apenas no dia 20 de janeiro, as atividades começaram alguns dias antes, incluindo uma homenagem militar no *MCI Center* em 18 de janeiro aos combatentes na Guerra do Iraque[1071].

A performance de Gloria Estefan foi realizada como parte das celebrações que se estenderam por aproximadamente três dias, com gastos nas faixas de quarenta milhões de dólares, criticadas por jornais e setores da sociedade[1072]. Perante o presidente, convidados e familiares de integrantes das forças armadas, a cantora apresentou uma composição dedicada ao pai, muito provavelmente *Tu Fotografia*. A programação foi criticada pela mídia, com comentários estendidos a Gloria Estefan, tendo em vista os EUA viverem um dos períodos mais complexos da Guerra do Vietnã, tanto em gastos como em perdas de vidas. Para tentar gerenciar as críticas, o consultor de mídia da campanha de George W. Bush, Stuart Steves, chegou a afirmar que apesar da larga programação e do valor investido, não havia glamour nas atividades dado o momento de guerra[1073].

Apesar da tentativa da equipe presidencial, e assessores de campanha, em diminuir as críticas, jornais como o *The New York Times* seguiram cobrindo e debatendo o assunto. Se a performance de Gloria Estefan, e demais eventos, foi seguido por várias críticas, a realização de encontros com "amigos" próximos inflamou ainda mais o debate. Entre as personalidades identificadas como amigas, e não apenas apoiadoras, estava Hilary Duff, Gary Sinise, Don King, Darryl Worley, Jason Sehorn, Ben Stein e, sem muitas surpresas, Gloria Estefan. Apesar das críticas destinadas a seu envolvimento, Gloria Estefan não foi o principal alvo e conseguiu escapar a muitos dos comentários em mídia, em especial pôr no contexto focar atenção (e conseguir atrair a mídia a mudar de assunto no que dizia respeito a ela), ao lançamento de seu primeiro livro infanto juvenil, baseado em sua bulldog Noelle[1074].

Antes do lançamento do livro infantil*, The Magically Mysterious Adventures of Noelle the Bulldog* com ilustrações de Michael Garland, a visibilidade midiática da cantora, enquanto artista, estava em relativa queda. A *Billboard* tinha coberto de forma pouco expressiva o lançamento do copilado de canções românticas em espanhol, *Amor Y Suerte: êxitos românticos,* registrando apenas algumas semanas de vendagens, sem críticas ou promoções. No plano social, a cantora se envolveu nos movimentos de apoio as vítimas dos furacões

[1071] *The New York Times,* 03 de janeiro de 2005, p. A13.
[1072] *The New York Times,* 19 de janeiro de 2005, p. A16.
[1073] *The New York Times,* 20 de janeiro de 2005, p. 18.
[1074] *Billboard,* 15 de janeiro de 2005, p. 15.

Katrina e Rita, shows e gravações especiais em projetos coletivos focando segmentos sociais específicos, de forma semelhante a Michael Jackson[1075].

Além disso, entre a cerimônia de posse presidencial e o lançamento do livro, Gloria realizou uma performance, em 07 de abril no *Reliant Stadium* (*Houston*), no tributo a cantora tejana Selena. O show reuniu personalidades como Thalia, La India, Ana Gabriel e Pepe Aguilar, resultando em um álbum de convidados interpretando as canções mais conhecidas de Selena pela *EMI Latin*[1076]. *Selena ¡VIVE!* foi produzido pela *Univision*, responsável pela transmissão do que se tornou, até aquele momento, o especial mais assistindo em língua espanhola nos EUA, com uma média de 3.9 milhões de espectadores[1077]. A participação de Gloria foi breve, consistindo na apresentação de *I Could Fall in Love,* uma das canções de Selena em inglês. Vestida totalmente de preto, em uma performance contida, sem corpo de baile ou grandes assessórios cenográficos, Gloria Estefan interpretou a canção em quase sua totalidade do centro do palco, sorrindo a maior parte do tempo.

O perfil contido da performance foi comum entre os convidados, com a justificativa que aquele era um tributo voltado a reafirmar a positividade de Selena e não a fatalidade que a havia cometido como redutora de sua vida. Segundo Paredez (2006), essa movimentação integrava a construção de Selena como um símbolo de exaltação latina, em especial feminina, para adversidades e de positivação da imagem. Segundo a autora, imagem da cantora foi convertida em símbolo de empatia, empoderamento e culto, independente de sua morte. Ao concluir a performance, Gloria Estefan colaborou com essa narrativa ao discursar brevemente ao público. Destinando sua fala final a Selena e a família Quintanilha, reafirmou o potencial da voz da cantora que teriam levado o público a se apaixonar, agradecendo sua contribuição ao mundo da música e a vida da comunidade latina e reafirmando que o amor do público, e o carinho de Gloria Estefan por ela, continuariam após sua morte[1078].

***

Apesar da importância destes momentos ao longo de 2005, a presença de Gloria Estefan na imprensa seguiu pouco frequente. Era provável que, para além de não se envolver

[1075] *The New York Times,* 17 de setembro de 2005, p. B07.
[1076] *The New York Times,* 22 de janeiro de 2005, p. B10.
[1077] *Billboard,* 23 de abril de 2005.
[1078] *SELENA VIVE! Concierto Completo 2005*. Houston: Univision, 2005. (140 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=L8vE-qC1gkQ. Acesso em: 27 maio 2022.

em muitos fatos com grande cobertura, a cantora estivesse trabalhando na escrita do livro infantil e produzindo um disco que superasse os índices de seus últimos lançamentos. O primeiro dos projetos foi *The Magically Mysterious Adventures of Noelle the Bulldog,* baseado em uma das cachorras adotadas por Gloria Estefan, com publicação em inglês e em espanhol, para além de acompanhar um CD com a canção *Been Wishin (Sueño)*[1079]. O lançamento já era projetado pela *Billboard* desde o início de 2005, que defendia a publicação como um novo segmento de sua atuação e não um afastamento do mercado musical, tendo em vista que o livro viria acompanhado de um álbum com canção[1080].

A expectativa com *The Magically Mysterious Adventures of Noelle the Bulldog* não era grande. A divulgação na *Billboard* não passou de uma nota na coluna de Melinda Newman e a mídia de Miami vinha comentando a publicação em textos breves, como na seção *People* do *The Miami Herald*[1081]. Em outubro de 2005, o *El Nuevo Herald* publicou uma notícia sobre a futura obra, procurando reestruturar a vida de Gloria Estefan de forma a, narrativamente, o lançamento fazer sentido. Segundo o jornal, a proposta não teria vindo de Gloria Estefan, mas foi um convite da editora *Harper Collins,* aceito por "Desde criança sempre escrevi poemas e histórias, mas foi só quando recebi essa proposta da editora Harper Collins para escrever uma história para crianças que decidi me lançar como autora."[1082].

Dentro de uma narrativa que transitava entre biografia e trechos de uma entrevista, ficava nítido um esforço não somente de reestruturar a trajetória de Gloria Estefan, de forma a fazer sentido o livro infantil, mas de maneira a construir um espaço biográfico (ARFUCH, 2010) sobre a carreira como uma ascendência. Nesse contexto, o acidente era retomado, assim como a ideia das migrações, como parte do que seria a identificação de Gloria Estefan, pois, como a cantora afirmou, a própria Bulldog que inspirou o livro era uma migrante, por ter nascido em Bogotá. Ao afirmar que a cachorra era uma migrante colombiana, Gloria Estefan projetava na personagem, ganhadora de personalidade no livro, uma identificação e, do ponto de vista narrativa, aproximava a cantora de crianças latinas nos Estados Unidos.

Para a repórter, a cantora chegou a narrar momentos de sua vida que teriam impulsionado sua escrita: "Aos seis anos, quando comecei a estudar no Texas, eu era a única latina da minha turma. O menino que se sentou ao meu lado me chamou de porque eu não

---

[1079] ESTEFAN, Gloria; Garland, Michael. *The Magically Mysterious Adventures of Noelle the Bulldog*. Nova York: Harpercollins, 2005.
[1080] *Billboard,* 15 de janeiro de 2005, p. 15.
[1081] *The Miami Herald,* 04 de outubro de 2005, p. 4.
[1082] *El Nuevo herald,* 13 de outubro de 2005, p.5D.

falava inglês, mas aos seis meses eu era bilíngue e ganhei o prêmio de leitura da turma."[1083]. Em paralelo a tentativa de criar uma ilusão biográfica que justificava, na ordem do tempo, a narrativa do livro infantil, e a decisão por escrevê-lo, Gloria reafirmou que seu lado materno, ligado a uma suposta feminilidade "natural", teria a incentivado na escrita do livro. Para isso, ela inseriu a aproximação com os filhos, para quem dedicou o livro, e a preocupação com crianças como parte de sua vida, considerando que para ela "Ser mãe é o trabalho mais bonito que tenho nesta terra. Sou materna por natureza e, embora tenha sido um grande desafio ter filhos com essa carreira exigente, eles sempre foram minha prioridade."[1084].

A narrativa estabelecida foi que Gloria Estefan era supostamente predestinada a atuar nesse segmento. Essa ordenação reestruturava linear e progressivamente a carreira de forma a construir um encadeamento lógico e coerente (BOURDIEU, 2006). Tal operação, como lembra Schmidt (2018), tornava a cantora e sua vida não apenas uma narrativa ou uma representação, mas modifica o contexto e a complexidade de forma a justificar cada ação, passo e decisão como algo premeditado, calculado e ordenado no tempo. Tentava-se estabelecer uma relação que justificasse, ordenando temporalmente as experiências, de forma a fazer sentido o lançamento do livro e, principalmente, inscrever ele na carreira, envolvendo criar laços de identificação entre obra e autora.

No mês de lançamento, Gloria participou da *Miami Book Fair International,* ao lado de outras celebridades como Quincy Troupe, na qual realizou uma leitura pública do livro[1085]. Poucas semanas depois, foi a vez da *Books & Books,* uma livraria independente de Miami, receber a cantora em Coral Gables. O encontro ocorreu logo após o livro estrear em segundo lugar, segundo o *El Nuevo Herald,* na listagem de *Best Sellers* do *The New York Times*[1086]. O anúncio sobre o evento chamou a atenção na época. Disposto em uma página inteira, o espaço promovia a ocasião como uma mensagem afirmando ″Todos nós conhecemos Gloria Estefan, a cantora e compositora e vencedora de (sic) cinco prêmios GRAMMY. Agora, Books & Books apresenta-lhe a... Gloria Estefan, autora de histórias infantis" [1087].

Alguns dias após as atividades de promoção do *The Magically Mysterious Adventures of Noelle the Bulldog* começarem os projetos futuros de Gloria Estefan passaram a ser especulados na coluna *People* do *The Miami Herald.* Entre as conjecturas, se falava do

[1083] *El Nuevo herald,* 13 de outubro de 2005, p.5D.
[1084] *El Nuevo herald,* 13 de outubro de 2005, p.5D.
[1085] *The Miami Herald,* 17 de novembro de 2005, p. 8B
[1086] *El Nuevo Herald,* 08 de dezembro de 2005, p. 5D.
[1087] *El Nuevo Herald,* 08 de dezembro de 2005, p. 5D.

papel[1088] em um filme chamado *Who's Sorry Now?,* a ser estrelado por Danny DeVito, que a cantora teria mencionado quando na inauguração de seu novo restaurante na cidade do México[1089]. Porém outro projeto, mencionado na mesma coluna, chegou a ser totalmente desenvolvido e lançado no ano seguinte, o álbum *90 Millas*, no contexto promovido como um novo disco em língua espanhola[1090].

90 Millas começou a ser comentado em 2005, mas só foi oficialmente lançado quase dois anos depois. As primeiras críticas saíram em julho de 2007, rendendo uma retrospectiva assinada por Leila Cobo com a proposta, já frequente, de "retorno as raízes". O texto foi publicado uma semana depois da resenha de Tood Martens sobre o álbum, que considerava o projeto como uma "virada cubana" da cantora, contando com a colaboração de artistas como Carlos Santana, Jose Feliciano, Sheila E, India, Arturo Sandoval, Paquito D'Rivera, Generoso, Israel "Cachao" Lopz, Pitbull e Johnny Pacheco[1091]. Leila Cobo, iniciou sua matéria abordando o exílio de Gloria Estefan. O tema foi usado para aproximar a cantora de outros artistas como "Cachao" Lopez, para a partir dessa experiência como, que em sua visão,

> Em si, o tema do álbum não é único; Estefan sempre se aprofundou em temas tropicais tradicionais em suas gravações em espanhol, e outros grandes artistas lançaram álbuns explorando ritmos de raízes latinas também (veja a história, esta página). Mas ela nunca manifestou sua proximidade com suas raízes cubanas tão incisivamente antes. "*90 Millas*" casa ritmos vintage cubanos e caribenhos com arranjos modernos, alinhando a voz de Estefan - mais associada ao pop - com mais de uma dúzia de ícones veteranos da música latina tropical, incluindo Cachao, o flautista/líder de banda Johnny Pacheco, o pianista Pappo Luca e o saxofonista Paquito D' Rivera. Também estão incluídos na mistura Carlos Santana e José Feliciano, que aparecem no primeiro single, "*No Llores*", além da cantora de salsa La India e do rapper cubano Pitbull.[1092]

Para além de destacar o perfil, enfatizando o potencial das colaborações, Leila Cobo detalhou as estratégias de marketing, especialmente o lançamento durante o *Hispanic Month* e os próximos passos da divulgação, inclusive com um documentário. Por meio dos detalhes, por vezes minuciosos para apresentar o potencial comercial do projeto, era possível notar que formato em adoção pela *Epic Records* estava ligado um grande foco em ações promocionais.

[1088] Até onde foi possível mapear, o filme nunca saiu do papel e Gloria Estefan só voltaria a atuar em 2009, como dubladora da versão latino-americana do filme *G-Force* e enquanto atriz convidada na série Glee, interpretando Maribel Lopez, a mãe da personagem lésbica e latina Santana que aprende a lidar com a orientação sexual da filha em meio a uma vida conservadora.

[1089] *The Miami Herald,* 10 de dezembro de 2005, p. 4A.

[1090] A publicação da nota no *The Miami Herald* informava ao público um outro projeto, menos citado, mas a pleno vapor no contexto: a expansão na cadeira de restaurante da cantora e da empresa da família Estefan. Na viagem mencionada pelo jornal, Gloria Estefan havia viajado ao México para inaugurar uma filial do *Bonguitos Cuban Café* no aeroporto internacional da Cidade do México e, em poucas semanas, se inauguraria um outro restaurante da mesma cadeira, dessa vez no *Pacific Resort of Puerto Vallarta*.

[1091] *Billboard,* 14 de julho de 2007, p. 21.

[1092] *Billboard,* 28 de julho de 2005, pp. 21-22.

A grande estrutura e equipe, outro indicativo de alto investimento, pode ser percebida pela ampla circulação da cantora e os diferentes estúdios usados para a gravação. Para elaborar *90 Millas,* os produtores – Emilio Estefan, Alberto Gaitan e Ricardo Gaitan, contaram com o uso de ao menos quatro estúdios nos Estados Unidos e um em Porto Rico, não se limitando mais apenas a *Crescent Moon Studios*.

A percepção de Leila Cobo sobre a diversidade de pessoas envolvidas como demonstrativa do investimento dos selos que lançaram o álbum (*Sony Music* e *Burgundy Records*) estava certa, mas não foi totalmente bem aceita pela comunidade exilada e a base de fãs de Gloria Estefan. Particularmente a participação de Carlos Santana despertou uma série de críticas, pois, desde 2005, sua presença era considerada como incomoda para grupos anticastrista. O motivo principal foi o fato de o artista mexicano ter caminhado pelo tapete vermelho pelo *Academy Awards* de 2005 vestindo uma camiseta com o rosto de Ernesto "Che" Guevara, despertando assim especulações sobre seu suposto apoio ao governo revolucionário. Apesar das tentativas de justificativa, a comunidade exilada seguiu acusando Carlos Santana de insensibilidade e quando

> Quando o álbum de Estefan apareceu em 2007, com um adesivo na frente anunciando a aparição de Carlos, ativistas anti-Castro foram rápidos em postar fotos do Oscar e acusaram os Estefans de insensibilidade à dor dos exilados cubanos, fazendo com que os Estefans emitissem um comunicado de imprensa (WEINSTEIN, 2009, p. 94).

Em declaração para a imprensa, Gloria defendeu o músico, afirmando inclusive que talvez haveria grande apego a imagem/fotografia e a ausência de escuta sobre o que ele pensava propriamente sobre Cuba. Publicamente, a cantora reafirmou seu comprometimento com o anticastrismo e afirmou o fato de sua trajetória servir como uma prova para o argumento. O comunicado mobilizava o momento para promover o documentário que acompanhava *90 Millas,* no qual supostamente Carlos Santana defendia a "liberdade" do país e revelava o desejo de se apresentar na ilha quando o governo revolucionário deixasse o poder (WEISNTEIN, 2009). Independente do cenário, a questão aparente era a permanência do apoio da comunidade exilada a Gloria Estefan mesmo anos após o lançamento de sua carreira e, principalmente, o quanto a questão da Revolução ainda era um aspecto sensível, em especial no século XXI. Demonstrando que a Revolução não havia acabado (BUSTAMENTE, 2021), a tensão indicava uma forma de expectativa e espera com relação a imagem de Gloria Estefan, um perfil pré-definido no imaginário desses setores.

As quatorze faixas do álbum em sua versão base, e as outras duas na versão *deluxe* lançada nos EUA e Europa, foram em grande parte foram compostas por Gloria Estefan e/ou

Emilio Estefan[1093]. A cantora e intérprete é identificada como compositora em ao menos dez das canções, com destaque aos *singles*[1094] *No Llores, Me Odio* e *Píntame de Cores.* Tenha sido pelo primeiro *single, No Llores,* ou o disco completo, *90 Millas* surpreendeu a muitos pelo seu desempenho e crítica especializada. Quase junto ao lançamento, o *The New York Times* publicou uma resenha do álbum, sendo uma das poucas críticas de um disco de Gloria Estefan no impresso. Jon Pareles, destacou que nada ligado a Cuba ou Miami poderia ser considerado como apolítico e para além de demonstrar esse argumento, a carreira de Gloria Estefan era um exemplo para o *American Dream* de muitos migrantes e exilados[1095].

As comparações com *Mi Tierra,* inevitáveis e desejadas pela equipe de promoção do álbum, poderiam ser identificadas ao longo do texto, em especial quando Pareles afirmou:

> O álbum inclui muitas canções sobre amor e dança que se baseiam na música cubana vintage e recente, do filho lilting [sic] à elegante flauta e violinos de charanga à rumba percussiva e ao mambo. Embora não seja um álbum purista, ele graciosamente se inclina mais para estilos acústicos antigos do que para o pop latino atual, o melhor para apresentar convidados como o pioneiro mambo Israel (Cachao) López, o flautista de salsa Johnny Pacheco e o trompetista Alfredo (Chocolate) Armenteros[1096].

Para além de ressaltar a contribuição de outros artistas, e o trânsito musical, a resenha apontava para um cenário político particular: a doença de Fidel Castro. O estado de saúde do presidente cubano despertou uma crise no país e a mobilização das comunidades no exílio que projetavam um novo futuro a partir da possível saída de Castro do poder. A projeção desses grupos era que caso o líder revolucionário não estivesse ocupando o cargo de líder do Estado, a Revolução estaria enfraquecida e com isso seria possível uma ofensiva que implementasse o futuro imaginado pelo anticastrismo (FERRER, 2021). Esse cenário motivou algumas das canções que integram *90 Millas,* a exemplo de *Esperando (Cuando Cuba Sea Libre),* faixa que articulava o imaginário coletivo sobre o passado cubano a uma projeção de tempo por vir que Gloria Estefan, e a comunidade exilada estaria aguardando desde a Revolução.

A percepção sobre o contexto levou Jon Pareles a ser um dos poucos a destacar a canção. Em sua resenha ao *The New York Times,* o crítico escreveu que

> Com Fidel Castro doente e um novo capítulo no governo cubano inevitável, Cuba está muito na mente de Estefan. Seu anticomunismo de longa data aparece em "*Esperando (Cuando Cuba Sea Libre*). E a canção-título de "90 Millas" é uma invocação à divindade afro-caribenha Eleguá, o deus dos viajantes e das

[1093] GLORIA ESTEFAN. *90 Millas*. US: Burgundy Records/SonyBMG, 2007, 01 CD.
[1094] A canção *Bésame* também foi lançada como *single*, mas apenas em Honduras onde o número de vendagens digitais no país justificativa para tal investimento, mas Gloria Estefan não foi uma das compositoras. (OOCITES. *90 Millas*. Disponível em: http://www.oocities.org/ge90millas/90millas-intro.html. Acesso em: 22 maio 2022.)
[1095] *The New York Times,* 17 de setembro de 2007, p. E4.
[1096] *The New York Times,* 17 de setembro de 2007, p. E4.

> encruzilhadas, chamando-o a trazer a liberdade. Nessas canções, a voz de Estefan assume um limite e uma urgência, como se sua paixão mais forte fosse o futuro de Cuba[1097].

A canção mencionada era a 12ª de *90 Millas,* com composição de Gloria e Emilio Estefan junto a Ricardo e Alberto Gaitan. É muito provável que *Esperando (Cuando Cuba Sea Libre)* tenha sido composta entre 2006 e 2007, mas na ausência de dados que confirmem essa hipótese cabe atentar ao momento de lançamento, inscrevendo a canção na ordem do tempo vivido. Desta forma, o período de lançamento indica uma atualização de sua narrativa, tendo em vista que a intenção de disponibilizar uma composição em dado momento nasce de um contexto favorável (seja político, econômico, cultural), possibilitando compreender permanências, rupturas e diferentes projeções de futuros que eram mobilizadas (SCANDAROLLI, 2016). Essa articulação, compreende a canção como um ato inscrito no presente, parte de uma ação-narrativa (RICOEUR, 2014), vinculadora a composição a sua inserção temporal/espacial e as formas como é compreendida na contemporaneidade a partir de referencias, representações e discursividades.

Esperando abordava um futuro para Cuba existente apenas na nostalgia e na relação entre experiência e expectativas (KOSSELECK, 2006) sobre o retorno da comunidade exilada. A nostalgia era mobilizada como sentimento significante do passado para projetar futuros possíveis, residentes na espera e aguardo no presente. "Esperar" era, vislumbrar, projetar e imaginar um futuro que ainda não se colocava, mas que o contexto indicava sua possibilidade imaginativa. Para reforçar esse processo, a canção foi elaborada a partir de elementos que permitiam a sensação de um canto de lamento, recorrendo a um ritmo lento, a utilização de instrumentos metálicos, a imposição declamativa da voz e a construção de uma letra simples, repetitiva e com versão de fácil memorização. A forma como a voz de Gloria Estefan foi pensada e gravada ecoava esse projeto, evocando um sentido pessoal e uma sensação de coletividade para a canção, cujo primeiros versos diziam:

> Esperando, Esperando // Por el día que en mi Cuba // Otra vez se respire esperanza, hermandad y alegría // Hay que pensar que lo bueno vendrá en el caminho // Lo malo está en el pasado y queda en el olvido // Ya no perdamos el tiempo con viejos rencores // Canta, celebra, se acercan ya tiempos mejoresCuando Cuba sea libre, vamo' a celebrar // Son montuno pa' mi cuba, ay yo le vengo aquí a brindar // Cuando Cuba sea libre, vamo' a celebrar // Somos una sola casa, los de aquí y los de allá // Cuando Cuba sea libre, vamo' a celebrar // Y seguro que muy pronto voy a poder regressar[1098].

[1097] *The New York Times,* 17 de setembro de 2007, p. E4.
[1098] ESTEFAN, Gloria. *Esperando (Cuando Cuba Sea Libre)*. In: ESTEFAN, Gloria. *90 Millas*. US: Burgundy Records/SonyBMG, 2007, 01 CD, Faixa 12 (4:40).

Como já citado, a canção é uma peça elaborada visando o canto, pautada na expressão oral mobilizadora de processos *mnemônicos* em meio a performance e imposição da voz, permitindo ao intérprete dar sentido a narrativa composicional (OLIVEIRA, 2002). Para além de uma performance, um ato de compartilhamento de experiências, a canção é um processo dependente de múltiplos sujeitos "capaz de articular identidades, afetos, atitudes e padrões de comportamento" (GONZÁLEZ, 2016, p. 108). A potencialidade da canção-processo era expressa no início de *Esperando.* Através da repetição de frases como "*Esperando, Esperando // Por el día que en mi Cuba*" "*Cuando Cuba sea libre, vamo'a celebrar",* eram trabalhados recursos *mnemônicos* para reforçar a oposição ao governo cubano e a expectativa com um futuro não apenas em vias de ser experienciada, mas a ser comemorado pelos exilados ou opositores da Revolução.

O uso das frases, interpretadas em tom de lamento, envolvia uma dimensão emocional e promotora de uma identificação, como que destinada a um grupo específico, e ao fomento de um projeto coletivo. A coletividade era ouvida recorrentemente na canção, pois mesmo interpretada por uma única artista, o coro era recorrente, criando uma multiplicidade de vozes. A relação indivíduo-coletivo expandia o sentido da canção, e dialogava com a ideia de uma comunicação/cultura do exílio capaz de representar a experiência que, mesmo tendo variado conforme as gerações e adaptada conforme os contextos (BURKE, 2017), seguiria mobilizando ideias como trauma, segregação e rejeição. A ruptura com um tempo vivido, uma promessa que não se concretizou que é característica da cultura do exílio (SAID, 2003), retornava na interpretação de *Esperando* não como ressentimento, mas espera e projeção.

A escolha de lançar a canção em espanhol, assim como *90 Millas* ser identificado como um disco neste idioma, visava reafirmar as identificações cubanas no exílio. O título apresentava essa ideia, pois foi inspirado na distância entre Miami e a ilha cubana, que totaliza 90 milhas. Fosse no disco ou na canção*,* o cantar em outro idioma em um mercado majoritariamente anglófono, e inscrito especialmente nos Estados Unidos, residia na reafirmação da coletividade e na narrativa voltada a formular determinados imaginários, potencializando o idioma como parte de um ato político e de engajamento social através da cultura (SPIVAK; BUTLER, 2018). Por um lado, esse movimento operava dentro da lógica de uma comunidade emocional mobilizada pelas canções (SARDO, 2010), encontrando na palavra-cantada seu pertencimento, por outro o espanhol empregado em *Esperando,* e no álbum era uma forma de tencionar e reafirmar a mensagem ali presente, em especial a crítica, dotando de um sentido ainda mais direto a narrativa presente.

Apesar da inscrição no mercado anglófilo, e do trânsito da cantora em diferentes nichos, a canção era destinada as comunidades exiladas que perceberiam *Esperando* como uma forma de "um exercício do direito aos direitos, e o primeiro desses direitos não está garantido por lei alguma, mas pertence a natureza da igualdade, que por sinal não é natural, mas uma condição social" (BUTLER; SPIVAK, 2018, p. 62). A tentativa de exercer um direito não estava ligada necessariamente ao mercado musical ou ao pertencimento aos EUA, onde parte da comunidade exilada se fixou, mas a outra nação e temporalidade, uma forma de reinvindicação de um tempo ausente no presente. O aspecto coletivo mencionado para Gloria Estefan, e muitos dos críticos sobre a canção, era parte de uma elaboração temporal. Tal dimensão pode ser percebida, inclusive, ao final da canção, quando Gloria Estefan entoava,

> Esperando, esperando // Reunirme // Con mi Pueblo // Una fiesta que seque es su llanto // Y cumpla sus sueñosTodos bailando felices // Brindando al destino // Dejando atrás tantos años // De anhelos perdidos // Será el momento de juntos // Sanar corazones // Para aquel hombre que es libre // No existen temores[...]Por allá en Pinar del Río // Vamo' a celebrar // Los aires libres de la Habana // Vamo' a celebrar // En las playas de Matanza // Vamo' a celebrar // Con caña y café de Las Villas // Vamo' a celebrarAfina los cueros Camagüey // Vamo' a celebrarSe oye el son allá en Oriente // Vamo' a celebrar

O uso de palavras como "*reunirme*" e "*mi Pueblo*" colaboravam em reafirmar a ideia de coletividade, mobilizando expectativas de forma a servirem como orientações ao presente e possibilitar futuros imaginados (KOSELLECK, 2006). Projetar o futuro não era esquecer seu passado. O desejo expresso em *Esperando* era rememorar e retomar um passado ausente, e por isso a menção a lugares do imaginário simbólico da ilha como às praias de Matanzas, o ar de Havana ou "*Las Villas*", espaços inscritos no campo da representação anticastrista como lugares idílicos[1099]. Em linhas gerais, a expectativa projetada ao longo da canção era "ao mesmo tempo ligada à pessoa e ao interpessoal" e um "futuro presente, voltado para o ainda-não, para o não experimentado, para o que apenas pode ser previsto. Esperança e medo, desejo e vontade, a inquietude, mas também a análise racional, a visão receptiva ou a curiosidade fazem parte da expectativa e a constituem" (KOSELLECK, 2006, p. 310).

A "espera" por uma nova fase em Cuba, após a derrubada do socialismo, só era possível pelo alimento de esperanças e expectativas que poderiam se concretizar, fruto de um tempo do aguardo. Central nessa espera estava a ideia do mito de retorno, uma idealização de sujeitos em trânsito pautados na nostalgia e na ruína de um tempo não concretizado

[1099] Importante reforçar que Gloria Estefan visitou Cuba apenas duas vezes após deixar a ilha para o exílio, uma para tratar da migração de um familiar de Emilio Estefan[1099] e outra para o concerto em Guantánamo, o que reforça a ideia da coletividade da representação tendo em vista que suas memórias sobre estes lugares eram fruto de um imaginário coletivo.

(HUYSSEN, 2014), mas ilusório de se completar quando do retorno ao local de partida. Essa vinculação foi mencionada por Emilio Estefan antes do lançamento do álbum, quando foi questionado sobre as visões acerca de Cuba. Para ele, "*there is a part that does exist in nostalgia, but at the same [time] there is another part that is contemporary music that we've made all over the world*"[1100].

Apesar do destaque dado a *Esperando (Cuando Cuba Sea Libre),* a canção não foi um dos *singles* do álbum, possivelmente em razão de seu perfil particularmente político e pouco comercial, quando comparada as demais. Outras faixas com perfil de evocação das identificações cubanas ou de elementos da cultura da ilha também não foram lançadas como faixas promocionais apesar das críticas especializadas. Um exemplo foi *Caridad,* dos mesmos compositores de *Esperando*, e que tematizava a padroeira de Cuba, Nuestra Señora de Caridad[1101].

Observando o perfil dos *singles* é possível perceber que os três promovidos nos EUA possuíam grande perfil comercial. *No Llores,* lançado em junho de 2007, contou com Carlos Santana, José Feliciano, Sheila E. e Arturo Sandoval na equipe sonora. Com influencia do *Danzón,* e alternância entre instrumentos de corda acústicos e elétricos, a faixa contou com vários *remixes*, inclusive uma versão *Hip-Hop,* lançada em parceria com Pitbull, e outra *Reaggaeton,* com *Wisin y Yandel*. Para impulsionar a canção, um videoclipe dirigido por Emilio Estefan, foi lançado com estreia na *Univision* e cenas dos bastidores. Ao longo do videoclipe em sépia, Gloria Estefan aparecia usando um chapéu panamenho enquanto cantava a um microfone em um cenário totalmente branco. Para além das cenas da cantora, imagens de Sheila E., José Feliciano e Arturo Sandoval gravando partes da canção foram inseridas, em especial nos momentos de entrada do refrão[1102].

Do ponto de vista comercial, a canção teve um bom desempenho nas paradas musicais e rádios estadunidenses. Presente em importantes listagens de rádios latinas nos EUA, *No Llores* permaneceu treze semanas transitando entre diferentes posições, passando duas semanas em primeiro lugar[1103]. Na ocasião do envio da canção as rádios, Leila Cobo escreveu para a *Billboard* que a canção era uma mistura de improviso com elementos vintage e uma letra nostálgica, considerando a canção, em seu grau de experimentação sonora, como

---

[1100] *Billboard,* 28 de julho de 2007, p. 22.
[1101] ESTEFAN, Gloria. *Caridad*. In: ESTEFAN, Gloria. *90 Millas*. US: Burgundy Records/SonyBMG, 2007, 01 CD, Faixa 05 (3:20).
[1102] *Gloria Estefan - No Llores (Music Video).* [S.I.]: Sony Bmg Music Entertainment, 2007. (4 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=O8T1dlz8Wm0. Acesso em: 27 maio 2022.
[1103] *Billboard,* 22 de setembro de 2007, p. 85.

"contagiosa". Para Cobo, grande entusiasta de *90 Millas,* o *single* poderia ser considerado como "*real music, to be danced to as much as cherished for its adept skill*"[1104].

O segundo *single* de *90 Millas* foi lançado em novembro. *Me Odio,* escrita pelos compositores de *No Llores,* era um gênero *danzón*, com elementos de *salsa* e uso recorrente do piano. A inspiração foi novamente o amor romântico, podendo se referir a uma pessoa ou a um lugar (como Cuba), tendo em vista que trata de um ódio alimentado quando se está apaixonado ou entregue emocionalmente a alguém[1105]. Sem o apelo de *No Llores,* a canção chegou a contar com videoclipe gravado durante um show na *Plaza de Toros Las Ventas* em Madri, porém seu desempenho não foi tão grande como o esperado. Mesmo a empolgação de Leila Cobo em sua resenha para a *Billboard* não foi o suficiente para impulsionar a canção, que ao contrário do perfil "delicioso" para as rádios[1106] a canção não permaneceu mais que uma semana na *Latin Airplay* e apenas cinco semanas na *Tropical Airplay*, duas listagens que identificavam a circulação em rádios[1107].

O último *single* de *90 Millas* foi *Píntame de Colores.* A canção, lançada em 2008, era uma forma a promover o álbum inicialmente na Europa e posteriormente nos EUA. Ao contrário das anteriores, não foi localizada uma resenha na *Billboard,* porém é perceptível a difusão em rádios nos Estados Unidos tendo em vista que permaneceu aproximadamente dois meses na *Tropical Airplay*[1108]. *Píntame de Colores,* cujo a temática era o potencial do amor em "colorir" a vida, não teve um videoclipe ou performance oficial lançada, porém já era apresentada desde a promoção de *90 Millas* na mídia televisiva.

Gloria Estefan apresentou a canção, visando sua promoção, em ao menos dois programas matinais na televisão estadunidense ainda em 2007. Um deles foi *Good Mornin America*[1109], do canal ABC, cujo a data não foi possível identificar, e o outro foi o *Today Show* como parte das atrações do *Today Concert Series*[1110], próxima ao Natal. As duas performances ocorreram antes do lançamento oficial de *Píntame de Colores* como *single,* indicando que cantora e gravadora já vinham em um movimento de testar a promoção da

---

[1104] *Billboard,* 14 de julho de 2007, p. 44.
[1105] ESTEFAN, Gloria. *Me Odio*. In: ESTEFAN, Gloria. *90 Millas*. US: Burgundy Records/SonyBMG, 2007, 01 CD, Faixa 01 (3:35).
[1106] *Billboard,* 03 de novembro de 2007, p. 53.
[1107] *Billboard,* 01 d e dezembro de 2007, p. 78.
[1108] BILLBOARD. *Gloria Estefan Chart History*. Disponível em: https://www.billboard.com/artist/gloria-estefan/chart-history/tlp/. Acesso em: 18 mar. 2022.
[1109] *Gloria Estefan - Píntame de Colores (Good Morning America 2007).* [S.I.]: Good Morning America, 2007. (4 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CCO623AnjD4. Acesso em: 27 maio 2022.
[1110] *Gloria Estefan - Pintame de Colores (Today Concert Series 2007).* [S.I.]: Today Show, 2007. (3 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CJ2-0C3rDsc. Acesso em: 27 maio 2022.

canção. Como destaca Dias (2008), apesar de nunca ser possível criar um trajeto fixo e premeditado para uma produção fonográfica, parte fundamental da indústria fonográfica opera dentro das projeções que envolvem experimentos.

Apesar do sucesso considerável de *No Llores,* as outras faixas tiveram uma circulação menor e talvez fora do esperado, mesmo isso não significando uma escuta inexpressiva. Demonstrativo disso foi o fato de no final de 2008 a canção vencer a categoria *Best Tropical Song* do *Latin Grammys.* No mesmo ano, *90 Millas* foi indicado a *Best Traditional Tropical Album*, concorrendo com álbuns como *Cuba: Un viaje Musical,* tendo vencido o prêmio. Naquela noite Gloria Estefan recebeu o prêmio de *Person of The Year* pela academia do *Latin Grammy* e apresentou um medley de *Mi Tierra/ Oye Mi Canto* e a canção *No Llores,* com José Feliciano, Gian Marco e Carlos Santana[1111]. A cerimônia foi amplamente divulgada pela *Billboard,* e na ocasião Gloria Estefan recebeu o prêmio diretamente das mãos de seu amigo e colega de movimentos anticastristas: Andy Garcia.

O reconhecimento de *90 Millas* pelo *Latin Grammy* não foi o único indício para afirmar que, independente dos *singles* não terem alcançado grandes posições mercadológicas, seus álbuns seguiam em alta na crítica especializada. Esse movimento demonstrava a consolidação de uma artista produtora, mas não necessariamente voltada aos *charts,* ou que mesmo voltada não estava conseguindo grande aderência. A trajetória de vendas do álbum começou promissora. Ainda no mês de lançamento, o disco estreou na 25ª posição da *Billboard* 200[1112], em um contexto que o *Reggaeton* começava a se apresentar como uma alternativa nas rádios, segundo a *R&R*[1113]. Para promover o álbum, a gravadora chegou a comprar um espaço publicitário de página inteira na *Billboard,* na qual se promovia o disco com lançamento mundial e a colaboração com dezenas de artistas.

As ações de promoção, e a recepção do público, renderam várias entradas nas paradas musicais. Na *Top Latin Albums,* o álbum permaneceu por vinte e seis semanas, tendo alcançado o 1º lugar três vezes, marca superada apenas na listagem *Tropical Albums* onde permaneceu por quarenta e oito semanas, ou seja, quase um ano, alcançando sete vezes a 1ª posição[1114]. Apesar de não ser possível medir uma trajetória por sucessos ou conquistas, em especial no meio artístico, é perceptível que o álbum foi um respiro para Gloria Estefan que

---

[1111] *Gloria Estefan - Pessoa do Ano (Latin Grammy 2008) - Parte 2*. [S.I.]: Latin Grammy, 2008. (6 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8BJd__iGnhE. Acesso em: 27 maio 2022.
[1112] *Billboard,* 13 de outubro de 2007, p. 72.
[1113] *R&R,* 05 de novembro de 2004, p. 86.
[1114] BILLBOARD. *Gloria Estefan Chart History*. Disponível em: https://www.billboard.com/artist/gloria-estefan/chart-history/tlp/. Acesso em: 18 mar. 2022.

vinha enfrentando dificuldades para emplacar grandes lançamentos no meio artístico. Como destaca Borges (2013), a vida de um sujeito não segue um roteiro definido e fixo, isso cabe aos biógrafos posteriormente e mesmo assim deve-se evitá-lo. A trajetória de Gloria Estefan, quando *90 Millas* foi lançado, não estava necessariamente em crise ou em decadência, mas era perceptível uma dificuldade de se aderir aos novos formatos do mercado e o conflito constante de produzir algo que permitisse se equiparar a produções dos anos 1990.

Em muitos sentidos, no entanto, um elemento se sobressaia: o papel da gravadora. *90 Millas,* primeiro lançamento de Gloria pela *Burgundy Records,* recebeu mais investimento e atenção que discos anteriores, como *Alma Caribeña,* fato que impactou na circulação e visibilidade. Como destaca Canclini (2018), as indústrias da cultura não são necessariamente interdependentes, mas com o avanço tecnológico da virada para o século XXI, a Cultura da Convergência (JENKINS, 2009), levou ao aumento na demanda por interferências intensas desses setores para promoção de produtos culturais[1115]. Com o avanço da internet, as novas formas de consumo musical e a sensação de aceleração do tempo as indústrias fonográficas passaram a se voltar mais a promover múltiplas formas de engajamento (VICENTE, 2013). Se por um lado, como indica Sanneh (2023), desde o século XX, já se sabia que as gravadoras definiam aquilo a ser lançado e, muitas vezes, o que poderia ou não ganhar grandes proporções levando ao investimento, a internet redefiniu esse cenário, promovendo o aumento de incertezas, mesmo com o investimento em massa de setores empresariais.

Em alguns sentidos, *90 Millas* possibilitou para Gloria Estefan retomar a visibilidade que ganhará com *Mi Tierra* e *Abriendo Puertas,* mas esse retorno tinha um outro aspecto: o nicho de mercado como garantia. Se anteriormente os *singles* em inglês haviam tido relativo impacto, o novo século parecia indicar que talvez fosse momento de se estabelecer no segmento latino em língua espanhola, que a artista sempre tentou evitar possibilitando um trânsito contínuo. O reconhecimento da qualidade sonora do álbum, inclusive, foi expressivo com indicações não apenas ao *Grammy* latino, mas também ao *Bilboard Latin Music Awards,* no qual Gloria Estefan venceu as categorias *Tropical Album of the Year (Female)* e *Tropical Airplay Song of the Year* (*Female*), com *No Llores.*

A semelhança entre os álbuns em espanhol, na década anterior, e *90 Millas* indicava esse fato dentro do discurso de um "eterno retorno". As faixas do disco eram dotadas de semelhança temática e/ou narrativa, apesar das distinções. Tendo em vista a proposta de ser

[1115] Certamente essa prática não era específica desse contexto. Ao longo dos anos 1950, por exemplo, já era possível identificar a conversão do artista em um símbolo comercial multimidiático com uma mesma produção ecoando na mídia impressa, cinematográfica e radiofônica em diferentes formatos (MACIEL, 2011).

um álbum sobre cubanidade no exílio, algumas canções abordavam essa experiência diretamente, como *Caridad, Esperando* e *Morenita,* essa última tematizada sobre a mulher negra e religiosa em Cuba[1116]. Outras tinham o perfil romântico, como *Bésame, Lo Nuestro, Me Odio* e *Píntame de Colores,* sendo que a maior vinculação com Cuba seriam as bases sonoras como o *danzón,* a *salsa* e o *montuno.* No entanto, certamente a canção mais distinta das demais seria a faixa que deu título ao próprio álbum e lançada em parceria com a cantora e compositora porto-riquenha La India, a faixa *90 Millas*.

90 Millas possui uma série de peculiaridades, sendo o idioma da composição a principal, pois alterna frases em espanhol com trechos em *yorubá.* A abertura da canção, que lembra um ponto de religiosidade de matriz-africana pela entoação e ideia de uma função ritualística de convocação do coro que entoa as frases sobre a distância entre Cuba e Miami.

> Echodara Agoile, Agó Echure Oh / Elegua, Elegua ele, Elegua Eleguara / Noventa Millas vienen, Noventa Millas faltan // Echo Dara Agó Aba / Adaché Olu Osain / Aché Olurum, Aché Laa / Icuasesú Mi Yemayá // Elegua, Elegua ele, Elegua Eleguara // Noventa Millas vienen, Noventa Millas faltan // Paraloyuró Soquebogdaa / Abre el camino y bórrame la maldad / Pues mi destino está escrito ya/ Llegó la libertad, llegó la libertad // Elegua, Elegua ele, Elegua Eleguara / Noventa Millas vienen, Noventa Millas faltan[1117]

A abertura da canção pedia passagem a entidades como Eleguá (*Èṣù-Ẹlẹ́gbára*), conhecido na *Santería* como o responsável pela abertura de caminhos, sendo a principal entidade a ser consultada antes de qualquer ritual[1118]. Segundo Lopes (2004), em regiões como Cuba, Eleguá é uma entidade distinta de Exu, visto como irmão do executor chefe das leis naturais e divinas. Para além de ser conhecido por abrir caminhos, Eleguá seria o detentor das chaves do passado, presente e futuro, função concedida a ele por Olodumaré. A menção a Eleguá convertia a abertura em uma prece ou um canto de clamor a uma entidade pedindo a abertura dos caminhos não apenas para um deslocamento territorial, mas temporal. Gloria Estefan e La India, que ao longo da canção entoava pedidos a Eleguá, convocavam o detentor das chaves do presente, passado e futuro a abrir os caminhos para uma outra Cuba, fora da Revolução. Convocar Elegua no início assumia na narrativa um sentido de abrir caminhos a um outro tempo, distinto do vivido, e inserido dentro do imaginário exilado cubano.

[1116] ESTEFAN; Gloria. *Morenita*. In: ESTEFAN, Gloria. *90 Millas*. US: Burgundy Records/SonyBMG, 2007, 01 CD, Faixa 13 (4:13).

[1117] ESTEFAN; Gloria; LA INDIA. *90 Millas*. In: ESTEFAN, Gloria. *90 Millas*. US: Burgundy Records/SonyBMG, 2007, 01 CD, Faixa 14 (4:40).

[1118] A respeito da Santería cubana e suas principais entidades, assim como a tradução de muitos dos termos aqui citados, recomenda-se a leitura de: JUNCKER, Kristine. *Afro-Cuban Religious Arts*: Popular Expressions of Cultural Inheritance in Espiritismo and Santería. Florida: University Press of Florida, 2014.; WIRTZ, Kristina. *Ritual, Discourse, and Community in Cuban Santería*: Speaking a Sacred World. Florida: University Press of Florida, 2014.; BATEMAN, C. Romero. *La Santería en Cuba*. Barcelona: Fapa Ediciones, 1999.

Outros trechos, como os momentos em que se cita Moyugbaa, faziam alusão a esse processo, uma forma de saudação, um ato de adoração a figuras como Olodumaré, entidade obrigatoriamente referenciada na *Santería* cubana[1119]. A última estrofe permitia ao ouvinte ter a mesma percepção pois Gloria Estefan, La India e o coro de vozes masculinas acompanhada pela percussão entoavam:

> Abreme la puerta, mi padre Elegua / Al puble de Cuba traigame la libertas / Y Elegua, Ay mi papa / Aboyó Yenyami Omi O Yemaza[1120]

O diálogo, dentro do álbum, era não somente com a canção *Esperando,* mas *Caridad* tendo em vista que, segundo Juncker (2014), a entidade feminina, geralmente representada de forma maternal, seria oposta a Eleguá que apareceria como um guerreiro protetor das casas, sendo uma forma de contraste. *90 Millas* não apenas dialogava com as práticas de *Santería,* mas possuía uma faixa final que mobilizava o canto yorubá e a religiosidade afro-caribenha para compor uma narrativa política. A discursividade envolvia uma projeção que dialogava com o princípio da ancestralidade para orientar o presente e as expectativas. Canções como *90 Millas* demonstravam um projeto sobre Cuba ligado ao tempo vivido, em especial a crise na ilha estabelecida após a eminente saída de Fidel Castro do poder (CHOMSKY, 2015).

O perfil e a linguagem tornava a canção praticamente impossível de circular em rádios, tanto por falta de abertura como por implicações de ordem religiosa a Gloria Estefan quem até aquele momento se apresentava como católica, inclusive apresentando-se ao papa. A soma destes dois fatores teria justificado ela não ser um *single,* apesar de ser a faixa-título do álbum e a representação ideal do projeto de cubanidade ligada a Gloria Estefan no período. Esse projeto, que se colocava a 90 milhas de distância do país foco e narrativamente construído, retomava ao passado em um momento de crise no presente de forma a projetar um futuro possível. Convocar entidades era um ato de retornar aos antepassados e a ancestralidade, inclusive como forma de reafirmar uma suposta identidade essencialidade e legitima do ser cubano defendida pelas comunidades anticastristas.

No entanto, essa não era uma movimentação individual. Era coletiva, inclusive pois em todas as canções mencionadas existia a presença do coro e canto coletivo, potencializando a pretensão narrativa. A amplitude de colaboradores no álbum retomava o formato de *Mi*

[1119] É interessante perceber, que a canção com um perfil ritualístico, convocadora de uma entidade responsável por abrir caminhos, fosse justamente a última faixa. Do ponto de vista da ordenação narrativa do álbum, a canção final podia ser pensada como uma faixa voltada ao futuro, um pedido de apoio espiritual articulado a uma projeção de futuro, criadora de uma antecipação.

[1120] ESTEFAN; Gloria; LA INDIA. *90 Millas*. In: ESTEFAN, Gloria. *90 Millas*. US: Burgundy Records/SonyBMG, 2007, 01 CD, Faixa 14 (4:40).

Tierra, mas tendia a transitar mais pela ideia da colaboração como elemento de ampliação dos sentidos e de autoridade das narrativas. Como destaca Molina (2017), a colaboração envolve entender o disco ou a canção como um processo coletivo que o intérprete dá sentido pela voz, mas tal ato só é possível pela atuação de múltiplos sujeitos que criam a narrativa entoada. Desta forma, mesmo nas canções com vozes de outros artistas, a exemplo de *No Llores* e *90 Millas,* o sentido de coletividade era ainda maior e isso certamente potencializou, inclusive do ponto midiático como a publicidade indicada anteriormente na *Billboard,* demonstrava.

90 Millas permitiu a Gloria Estefan retomar maiores posições nas paradas musicais e ganhar novo folego em sua visibilidade após algumas tentativas não tão bem-sucedidas no século XXI. O projeto de maior visibilidade da carreira da cantora nesse contexto, foi seu mais arrojado do ponto de vista temático, com a acentuação de seu anticastrismo e alusão a elementos do imaginário cubano, como a Santería. O fio condutor não foi apenas a identificação com Cuba ou a nostalgia, como nos lançamentos da década passada, mas as projeções de futuro e as relações temporais. *90 Millas* foi uma espécie de canto de um tempo vivido que olhava para Cuba, em seu momento de crise política, para projetar futuros possíveis. Esse contexto, se ampliou a partir de 2008, quando Fidel Castro deixou o poder e Gloria Estefan potencializou suas ações por um futuro ausente somado a um momento de homenagens e construção de sua carreira como uma referência para a indústria fonográfica.

4.4. Esperando um futuro ausente: A aposentadoria por vir, uma Cuba que não virá

Fidel Castro começou a se afastar publicamente do governo cubano em 2006, quando passou a enfrentar graves problemas de saúde. No segundo semestre daquele ano, o presidente delegou o governo cubano a seu irmão, Raúl Castro, na época Ministro da Defesa de Cuba. O afastamento durou entre 2006 e fevereiro de 2008, quando Fidel anunciou que não concorreria as eleições poucos dias antes do pleito, levando Raúl Castro a tomar posse efetiva como presidente do país a partir de 24 daquele mês. A mudança no executivo, com a consequente saída de uma das principais figuras da Revolução, marcou um momento de modificações na política da ilha. Conforme Chomsky (2015), existe um consenso historiográfico acerca dos projetos estabelecidos por Raúl Castro. Sem promover rompimentos diretos com as ações anteriores, e lidando com a oposição de organizações do exílio que não reconheciam sua legitimidade, o presidente encampou reformas que incluíram a autorização da

> a aquisição de linhas celulares, a compra e venda de automóveis e casas ou a importação de determinados aparelhos elétricos, enquanto o trabalho clandestino e o pagamento por resultados eram autorizados. Além disso, em setembro daquele ano

> [2008], iniciou-se a entrega de centenas de milhares de hectares de terras não cultivadas a indivíduos e camponeses em usufruto, o que reduziu significativamente a área do estado, ao mesmo tempo em que melhorou significativamente a conexão com a Internet, especialmente desde a abertura. do cabo submarino com a Venezuela em dezembro de 2011 (VILABOY, 2021, p. 160).

A saída de Fidel Castro promoveu uma onda de debates na comunidade exilada. Para além da oposição a indicação de Raúl Castro*,* artistas e figuras públicas se engajaram em manifestar suas opiniões sobre o momento vivido em Cuba. Grande parte destas ações, como afirma Ferrer (2021), foi perpassada por uma expectativa desse ser um tempo ideal para ação, em especial dos Estados Unidos, visando desmantelar o governo cubano. Em outras palavras, o contexto foi encarado como uma possibilidade de derrubada da Revolução, particularmente com o apoio estadunidense. Gloria Estefan foi uma das principais figuras a comentar na mídia sobre o caso. Em uma ocasião, em agosto, a cantora foi a público afirmar que não estava comemorando a doença ou possibilidade de falecimento de Fidel Castro, mas que aquele era um momento importante para mudar a política cubana[1121].

Para Gloria, naquele momento o país não viveria mais sob um suposto "comunismo"[1122], mas um "*fidelismo*", ou seja, um governo personificado em Fidel Castro. O afastamento do governante, desta forma, era uma possibilidade de atuação e mudança política, em especial tendo em vista a chance de reunir os cubanos exilados globalmente. A sua fala, na ocasião, ganhou uma importante proporção midiática, chegando a ser veiculada na imprensa brasileira, como um exemplo da expectativa de exilados acerca da crise institucional cubana. No período, Gloria Estefan retomou uma narrativa frequente associada a seu status como artista: o desejo de retornar a Cuba e se apresenta, mas apenas em um novo cenário político que ela considerava como um país "*libre*".

A forma como Gloria Estefan reagiu foi semelhante a maneira como a comunidade se manifestou, com a diferença que a cantora não parece ter explanado um desejo de intervenção dos Estados Unidos. Segundo Ferrer (2021, p. 453), para a comunidade exilada, aquele "era o momento dos Estados Unidos e seus aliados para pressionar por eleições multipartidárias e por um novo governo cubano sem Castro no seu comando". O desejo foi paralelo a expectativa que em Cuba houvesse um grande levante que impulsionaria a intervenção estadunidense. Tais expectativas possuíam convergências e interligações, mas no discurso de alguns movimentos e indivíduos eram distintos. A documentação do período indica que

---

[1121] *Estadão,* 19 de agosto de 2006.

[1122] Apesar de Cuba não ter assumido integralmente o comunismo como política de Estado, e sim o socialismo, a associação do governo cubano enquanto comunista era frequente e uma confusão "desejada" por Gloria Estefan.

Gloria Estefan parecia esperar por uma manifestação da comunidade cubana vivente na ilha, jogando com uma representação de nacionalismo e oposição que existia nas projeções promovidas por exilados (FERRER, 2021; ROJAS, 2019).

No momento em que as perspectivas sobre um possível levante em Cuba se tornavam frustradas, os EUA viviam uma corrida eleitoral entre John McCain, pelo Partido Republicano, e Barack Obama, pelo Partido Democrata. A eleição do primeiro presidente afro-estadunidense despertou debates na comunidade cubana ligados a possibilidade de aproximação e suspensão dos embargos, sendo que apesar da popularidade do candidato em Cuba, não havia grandes expectativas com sua vitória por ser um homem negro (FERRER, 2021). Na comunidade exilada existia a expectativa de uma mudança de posicionamento, em especial após um discurso na sede da *Cuban American National Foudation*, momento em que Obama criticou o "silêncio diplomático e as restrições adicionais impostas [que] não ajudaram na transição democrática da ilha. Para sua estratégia de governo ele indicou suas intenções de retirar as restrições de viagens de visitas familiares para Cuba e aumentar a quantidade de remessas de dinheiro permitidas" (MARTINEZ, 2017, p. 332).

As expectativas com a gestão Obama e suas relações com Cuba logo se intensificaram. No segundo dia de trabalho integral no escritório, o presidente recém-empossado assinou a suspensão de uso da base militar de Guantánamo como centro de detenção. Nos meses seguintes, o governo promoveu uma série de ações buscando a reaproximação com o país, sem necessariamente suspender os embargos, e tentou estabelecer novas relações diplomáticas com Cuba. Entre estes movimentos, esteve a Normalização de 2014, que visava reestabelecer as parcerias diplomáticas de forma gradual ao longo de sua administração, e a viagem presidencial ao país em 2016.

É importante, no entanto, destacar que não foi apenas a "questão Cubana" que ocupou parte da agenda presidencial de Barack Obama. A relação com a comunidade latina foi central para sua gestão, em especial pois mais de dois terços dos latinos nos EUA votaram no candidato democrata. Parte desse apoio depois se transformou em cobrança, e esteve diretamente relacionado a *La Promesa de Obama* de uma ampla reforma no processo de migração[1123]. Para além das medidas legais, do contraditório investimento massivo em

[1123] Uma das principais ações foi o *Deferred Action for Childhood Arrivals*, legislação que concedia vistos de estada e trabalho por dois anos que chegassem aos Estados Unidos de forma indocumentada ainda quando crianças, concessão que poderia ser renovado. A criação do *DACA*, inclusive, só foi possível em 2012, tendo em vista que ao longo do primeiro mandato houve um foco na tentativa frustrada de implementação do *Development, Relief and Education for Alien Minors Act*.

segurança das fronteiras com o México e o crescimento no número de deportações, o Obama promoveu uma aproximação midiática com artistas e figuras públicas latinos, de forma a tentar alimentar sua *Promesa* desde seu primeiro ano de mandato.

Para Illescas (2015), a figura do presidente estadunidense foi convertida em narrativa de autoafirmação identitária, fato que passou a ecoar nas noções de *American Way of Life* e *American Dream.* A aproximação de Obama com a cultura *pop,* levou a demonstração "que tanto os negros, como as mulheres podem triunfar no capitalismo estadunidense chegando ao posto mais alto" (ILLESCAS, 2015, p. 345). Apesar da centralidade da relação imperialista, defendida Illescas (2015), não se tratava apenas de uma ação de controle do Estado ou da política de governo. Ao se aproximar de artistas *pop* e/ou virar parte da cultura *pop*, havia um processo de colocar o presidente como uma referência de multiculturalidade ou de uma quebra no estereótipo de hegemônico, pauta essa que foi mobilizada durante o período de campanha e passou a ser cobrada pelas comunidades negras, LGBT e latinas no país.

Gloria Estefan esteve entre as personalidades que se envolveram diretamente nas campanhas de aproximação de Barack Obama com a comunidade latina. Novamente, a cantora exilada foi convidada a Casa Branca, onde participou, em 2009, de dois grandes projetos: o *In Performance at the White House: Fiesta Latina* e a entrevista de Gloria Estefan com o próprio presidente, transmitida como o especial *Nuestra Navidad* da *Univision.* Estes momentos foram apenas os primeiros, de uma lista maior que culminou na entrega da *Presidential Medal of Freedom*, fato que consolidou seu status como cantora cubana exilada que construiu sua carreira a partir dos EUA.

A primeira iniciativa ocorreu em outubro de 2009. O *In Performance at the White House* era uma atividade da Casa Branca em parceria com o *Public Broadcasting Service* voltada a transmitir performances realizadas na Casa Branca em rede aberta de televisão. Essa iniciativa começou em 1978, durante a administração Jimmy Carter, e desde a primeira edição tem servir como ação publicitária voltada a educação artística nos Estados Unidos. Quando Barack Obama optou por retomar a série de performances, faziam aproximadamente dez anos desde a última edição, apesar de ser relativamente regular no final do século XX. A primeira edição do programa foi "pequena", mas não menos importante, e ocorreu ainda em fevereiro de 2009 com uma homenagem ao músico *Stevie Wonder.*

Já a segunda edição, transmitida no mesmo ano, focou na comunidade latina nos EUA, sendo chamada de *Fiesta Latina*[1124]. O evento integrou o *Hispanic Heritage Mouth*[1125], sendo que jornais promoveram a performance como um dos principais eventos do ano[1126]. O discurso de reafirmação das identificações, através da positivação, nesse período havia transformado o *Hispanic Heratage Mouth* em um lugar de rememoração, um ato, que Morales (2019) define como político e performático, envolvendo mobilizações e debates através da cultura. No entanto, a partir de Mignolo (2005), é possível perceber que tais atos, assim como ocorria na época que era considerada apenas uma semana, eram atravessados por escolhas, disputas e silenciamentos, com a ideia de "festividade" recorrentemente invisibilizando questão enraizadas e estruturas da presença destas comunidades diaspóricas nos EUA[1127].

A performance foi realizada nos jardins da Casa Branca, em um palco estrategicamente montado em frente ao prédio principal. Com direção de Linda Mendonza, diretora de *Ugly Betty, Scrubs* e do *In Performance at the White House: Stevie Wonder,* e equipe de roteiro liderada por Tom Parks, o *Fiesta Latina* reuniu grandes músicos da *Latin Music.* Além de Gloria Estefan, Marc Anthony, Sheila E., José Feliciano, Jennifer Lopez, *Los Lobos*, Thalía, Pete Escovedo e Tito El Bambino estiveram presentes. O especial foi apresentado pela atriz Eva Longoria, e os atores Jimmy Smits e George Lopez. Alguns dias antes o *The New York Times* registrava minuciosamente a construção da cerimônia, inclusive com reportagem detalhada sobre o cardápio[1128].

Barack Obama, em seu discurso de abertura, ressaltou a vinculação do evento a *Hispanic Heritage Mouth.* O presidente iniciou agradecendo a colaboração e presença dos artistas, citando primeiramente Marc Anthony e Gloria Estefan, e defendeu sua visão da *Latin Music* como uma das principais formas de expressão das identidades latinas nos Estados

---

[1124] *In Performance At The White House: Fiesta Latina*. Washington: Pbs, 2009. (56 min.), son., color. Disponível em: https://www.dailymotion.com/video/x7tiq1o. Acesso em: 06 jul. 2022.

[1125] Como visto anteriormente, o evento foi um desdobramento da *Hispanic Heritage Week*, que tinha o mesmo objetivo, durante a gestão de Ronald Reagan, com a data escolhida (setembro e outubro) propositalmente em razão das independências de países da ex-colônia da Nova Espanha (México, Guatemala, El Salvador, Costa Rica, Honduras e Nicarágua), e do Chile.

[1126] *The New York Times,* 06 de outubro de 2009.

[1127] Esse é um processo já percebido em 1977, quando a *Miami Sound Machine* participou da *Hispanic Heritage Week* de Miami, e novamente esteve presente na celebração nacional quando a celebração foi transformada em um mês. Um aspecto digno de nota é, certamente, o fato de em um pouco mais de três décadas Gloria Estefan retornar a essas festividades com uma diferença de reconhecimento artístico. Se na década de 1970 ela integrou uma programação local como uma vocalista de uma banda em uma festividade semanal, um pouco mais de trinta anos depois ela se via em uma posição semelhante, mas dessa vez em rede nacional, nos jardins da Casa Branca a convite de um presente, como artista solo integrante de atividades de um mês dedicado a comunidade latina e hispânica. Em muitos sentidos, essa diferença é ilustrativa da posição alcançada por Gloria Estefan e das permanências presentes em sua carreira, ou seja, uma base artística de reconhecimento e representação.

[1128] *The New York Times,*13 de outubro de 2009.

Unidos[1129]. Para Obama, a música era uma forma de unificação, apesar da pluralidade e da diferença dos diferentes gêneros e estilos musicais, indiretamente envolvendo as distintas identificações migrantes e nacionais. Aproveitando a ocasião, de forma a legitimar seu envolvimento com a comunidade latina, o presidente citou a presença da primeira juíza latina da Suprema Corte do país, anunciada em maio de 2009, Sonia Sotomayor[1130].

Em seguida, foi a vez dos apresentadores tomarem o palco. Depois da introdução, permeada de brincadeiras sobre estereótipos do "ser latino" e como eles cabiam ao presidente estadunidense[1131], Eva Longoria, Jimmy Smits e George Lopez anunciaram a primeira performance da noite: Gloria Estefan. Introduzida como uma das rainhas da *Latin Music* e *La Reina* (termo geralmente empregado a Celia Cruz), a cantora subiu ao palco convidando Sheila E. e José Feliciano a se juntarem para a performance de *No Llores*. É provável que a definição do repertório tenha sido orientada pela influência de gêneros populares urbanos latinos, como *danzón,* e a canção ser o *single* de maior vendagem comercial desde 2007. Antes da apresentação a cantora afirmou que a canção tinha grande importância por ter sido parte do álbum que venceu o *Latin Grammy* de *Best Traditional Tropical Album*[1132].

A apresentação se enquadrou dentro de um ideal de etiqueta que combinasse com o ambiente, a Casa Branca. Mesmo assim, era perceptível que a partir da base sonora, da imposição vocal e da corporalidade mobilizada havia uma proposta de representação de uma ideia de cultura latina pautada justamente na memória e em um sentido de "tradição". Esse roteiro envolveu ressaltar mais o som que a corporalidade, não atoa todos permaneceram sentados, de forma a evocar uma memória ou senso comum do ser latino, questão que Taylor (2013; 2019) define como central para a construção de sentidos sobre a latinidade. Se tratava de associar a identificação a uma expressão, pensando a performance como uma espécie de demonstração que considerasse a música como uma experiência compartilhada.

[1129] *In Performance At The White House: Fiesta Latina*. Washington: Pbs, 2009. (56 min.), son., color. Disponível em: https://www.dailymotion.com/video/x7tiq1o. Acesso em: 06 jul. 2022.

[1130] Apesar da indicação de Barack Obama em 2009, Sonia Sotomayor só assumiu formalmente a vaga em agosto do mesmo ano, após a confirmação pelo senado liberal, poucas semanas antes do evento, o que tornava a menção no discurso e sua presença ainda mais significativa. A juíza, que já havia sido nomeada a outros cargos anteriormente, foi criticada por setores conservadores por seu viés feminista, e no contexto da festividade na Casa Branca ela havia recentemente se envolvido em uma sessão especial de um caso que promoveu os debates sobre a Primeira Emenda e o financiamento de corporações as campanhas eleitorais e, ainda nos primeiros momentos de seu período na suprema corte, viria a se envolver nos debates sobre os *Diretos de Miranda.*

[1131] *In Performance At The White House: Fiesta Latina*. Washington: Pbs, 2009. (56 min.), son., color. Disponível em: https://www.dailymotion.com/video/x7tiq1o. Acesso em: 06 jul. 2022.

[1132] *In Performance At The White House: Fiesta Latina*. Washington: Pbs, 2009. (56 min.), son., color. Disponível em: https://www.dailymotion.com/video/x7tiq1o. Acesso em: 06 jul. 2022.

Aquela não foi a única vez que Gloria Estefan subiu ao palco na *Fiesta Latina*. No final da cerimônia, após a performance de Marc Anthony, os apresentadores retornaram ao palco afirmando que aquela noite não era apenas uma celebração latina, mas a demonstração da diversidade da sociedade estadunidense. Em seguida a atriz Eva Longoria tomou a palavra, considerando *Mi Tierra,* de Gloria Estefan, um dos principais álbuns latinos da indústria fonográfica e Jimmy Smits anunciou o retorno da artista ao palco, junto aos demais músicos que haviam se apresentado, para a performance da canção-título do disco. Gloria Estefan retornou não apenas agradecendo a nova introdução, mas comentando que se sentia privilegia em saber que Barack Obama tinha a faixa na sua *playlist* do iPod.

Gloria Estefan foi a cantora responsável por abrir e fechar a festividade, indicando seu *status* entre os demais artistas presentes. Ao contrário da primeira performance, a interpretação de *Mi Tierra* foi muito menos contida e, como número de encerramento, ressaltou a ideia de exaltação e celebração da ocasião. Apesar da presença dos demais artistas no palco, a apresentação foi quase totalmente interpretada por Gloria Estefan, enquanto os demais compuseram o coro. O momento pode ser entendido como a apresentação de uma canção-monumento, pela capacidade evocativa e o sentido atribuído a composição. Interpretar a canção era um ato de evocação (GARCIA, 2021), ligado a memória coletiva, que visava potencializar as experiências e testemunhos de uma comunidade marcada pela racialização nos EUA, conferindo a tal momento seu caráter de monumento.

Pensar a performance de *Mi Tierra* como evocação de um passado no presente é entender o *status* de Gloria Estefan no contexto. Intérprete não apenas da abertura e encerramento, sua canção foi inserida de forma a ser o símbolo da representação da comunidade latina. *Mi Tierra*, nesse contexto, detinha um sentido particularmente plural, pois poderia indicar um pertencimento não apenas a Cuba, como a letra deixava evidente, mas ganhava significados a nacionalidades latino-americanas de forma ampla, inclusive aquelas ligadas aos EUA. Neste sentido, é fundamental a partir dos estudos de Diana Taylor (2016, p. 39), compreender que a performance de *Mi Tierra* configura "uma prática e um epistemologia, um fazer criativo, uma lente metodológica, uma forma de transmitir memória e identidade, e uma forma de compreender o mundo". O ato performático era compreendido desta forma tanto como um compartilhamento de memórias do momento e evocadas de passados distintos (TAYLOR, 2020) em um presente construído na presença, como um canto coletivo de reivindicação de um pertencimento que se expressão no tempo e espaço demarcados (BUTLER; SPIVAK, 2018).

No dia de transmissão da performance, Jon Pareles escreveu ao *The New York Times*[1133]. O crítico registrou que apesar da ideia de latinidade, a maioria dos artistas era radicado nos EUA, o que fazia do momento uma celebração das aproximações e não de uma identidade latino-americana, como *Hispanic Heritage Mouth* compreendia. Segundo o crítico,

> Os músicos aceitaram-no. Enquanto Thalía cantava "*Amor a la Mexicana*", ela desceu do palco para acenar para Obama dançar, agradecendo a Michelle Obama por deixá-lo se juntar a ela. Radiante com seus movimentos, ela aprovou: "*Macho*". Havia canções antigas, como "*Oye Como Va*", de Tito Puente, em um segmento de tributo de Escovedo e Sheila E., e a versão de Los Lobos do hit "*La Bamba*", de Ritchie Valens, que tinha Obama e suas filhas balançando a cabeça e cantando junto. E havia duas músicas do atual Top 10 latino: "*Su Veneno*", de Aventura, com a síncope lilting da bachata dominicana, e "*El Amor*", de Tito El Bambino.."[1134]

Jon Pareles destacou a dimensão política da ocasião, em especial através das falas dos apresentadores que afirmaram esperar um dia que o país tivesse um presidente latino, além de ironizarem comentários racistas da CNN e de manifestantes que exigiam a construção de um Muro entre EUA e México, tema retomado poucos anos depois como plataforma de campanha de Donald Trump. A crítica ressaltou a importância de *Mi Tierra,* destacando o momento que foi citada a sua presença no iPod de Obama. Por fim, Pareles considerou que "a atmosfera era mais estanque do que um típico concerto latino, mas os músicos empurraram o público para se mover e, mais cedo ou mais tarde, muitos estavam pelo menos balançando. Obama e sua família se juntaram aos músicos no palco durante "Mi Tierra", e suas duas filhas, empunhando baquetas, tocaram junto em timbales"[1135].

A *Fiesta Latina* foi apenas o primeiro projeto de Obama que envolveu Gloria Estefan. Poucos meses depois, uma entrevista especial na qual a cantora aparecia caminhando pela Casa Branca junto ao presidente foi ao ar na *Univision*. A entrevista integrou o *Nuestra Navidad,* programa que "focado na importância de contribuir para o nosso país como voluntários e através do serviço comunitário."[1136]. A participação do presidente iniciou com Gloria Estefan questionando sobre amenidades, como como seria o primeiro natal na Casa Branca e como ele se sentia com relação a sua sogra.[1137] Os temas "leves", foram seguidos por questões ligadas a comunidade latina, iniciando pela presença dos latinos nas forças

---

[1133] *The New York Times,* 13 de outubro de 2009.
[1134] *The New York Times,* 13 de outubro de 2009.
[1135] *The New York Times,* 13 de outubro de 2009.
[1136] The White House – President Barack Obama. El Presidente Obama Envía Mensaje Navideño, Insta a Población al Servico Comunitario Durante Especial Navideño de Univisión. Disponível em: https://obamawhitehouse.archives.gov/blog/2009/12/21/el-presidente-obama-env-a-mensaje-navide-o-insta-a-poblaci-n-al-servico-comunitario-. Acesso em: 06 de julho de 2022.
[1137] *Gloria Estefan entrevista a Barack Obama | Nuestra Navidad 2009*. [S.I.]: Univision, 2009. (4 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ADrabDHxk6c. Acesso em: 06 jul. 2022.

armadas dos Estados Unidos. Gloria Estefan, mobilizou sua experiência de ter um pai que serviu as Forças Armadas no país, para questionar Obama sobre qual seria a mensagem destinada aos latinos, em sua fala identificados como hispânicos, alistados[1138]. Em resposta, o presidente afirmou que o comprometimento de migrantes era fundamental para a construção do país, pois mesmo não tendo nascido no país, haviam escolhido prestar esse tipo de serviço.

Apesar da importância da fala presidencial, chamava atenção o elemento de referencialidade mobilizado por Gloria Estefan para questionar Barack Obama. Como lembra Eakin (2018), narrar envolve manifestar parte de uma identidade-narrativa. Nestes momentos, "[...] quando se trata de nossas identidades, a narrativa não é simplesmente sobre o eu, mas sim de maneira profunda, parte constituinte do eu" (EAKIN, 2019, p. 18). Quando Gloria Estefan citou o pai, ela estava mobilizando parte da sua identidade-narrativa, a construção de si, de forma a legitimar aquilo que estava sendo questionado. Filha de pai que serviu as Forças Armadas ela tinha a suposta abertura para questionar o presidente, mesmo que essa possibilitasse fosse parte de um roteiro pré-estabelecido e combinado.

Ao longo da entrevista, Gloria recorrentemente usou de sua trajetória para afirmar o lugar de porta-voz das comunidades latinas. Do ponto de vista midiático, era criada uma identificação com a imagem pretendida pelo governo estadunidense, nesse período alvo de questionamentos sobre a demora para as promessas de campanha serem efetivadas. Ao passo em que conversava com o presidente, sentada na Casa Branca, e dialogava com o público em paralelo, Gloria se reafirmava e tinha sua imagem mobilizada pelo líder do executivo. A narrativa era de uma representante artística que falava por um grupo e que uma experiência própria que era legitimadora. A operação criava uma identidade dinâmica, temporalmente alargada por meio que uma intriga que, como lembra Ricoeur (1994), se baseava no binômino concordância-discordância entre vida, questionamento e espaço público ocupado.

***

A aproximação de Gloria Estefan com o presidente ainda estava em alta quando ela tomou uma decisão polêmica na comunidade exilada. Na virada para o século XXI, ao passo que algumas reformas começavam a ocorrer em Cuba, houve um aumento nas tensões com a dissidência cubana. A repressão a esses grupos, que eram apoiados pela comunidade no exílio

[1138] *Gloria Estefan entrevista a Barack Obama | Nuestra Navidad 2009*. [S.I.]: Univision, 2009. (4 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ADrabDHxk6c. Acesso em: 06 jul. 2022.

que via a saída de Fidel Castro com oportuna para tentar derrubar a Revolução (FERRER, 2021), ganhou visibilidade em 2003, quando um grupo de aproximadamente setenta e cinco pessoas foram presas. Entre eles estavam jornalistas independentes, líderes anticastristas e defensores dos direitos humanos. Em paralelo a essa ação, uma "nova onda de sequestros de avião para a Flórida sugeriu a Castro que a Revolução era novamente vítima de uma campanha de desestabilização" (GOTT, 2006, p. 354). A chamada *Primavera Negra* desencadeou uma série de debates internacionais e instalou uma crise que se seguiu por anos, cujo um dos efeitos foi a consolidação das *Damas de Blanco.*

O *Damas* era um movimento dissidente em Cuba, criado pelas esposas e parentes de presos na *Primavera Negra* que protestaram contra a ação e repressão cubana. O movimento, fundado a partir do comitê *Leonor Pérez*, foi liderado por Laura Pollán, escolhendo o uso de roupas brancas baseado como símbolo de paz e na inspiração nas *Madres da Plaza de Mayo* na Argentina, em evidente tentativa de se beneficiar da imagem do movimento que, no caso sul-americano, era composto por mulheres e avós que exigiam políticas de reparação após a última ditadura argentina. Além da ressalva as ideológicas dos movimentos, o grupo foi acusado de se beneficiar da construção histórica do movimento argentino em prol do anticastrismo, o que deturpava as reivindicações das *Madres* (MARKLE, 2020).

Apesar das polêmicas e críticas destinadas pelo governo revolucionário, as *Damas de Blanco* realizaram um evento seguido de marcha em Miami no início de 2010, evento que se estendeu a outras regiões dos Estados Unidos, a exemplo de New Jersey. O episódio foi apoiado por exilados de reconhecido papel global, como Willy Chirino, Albita Rodríquez, Olga Guillot e Gloria Estefan[1139]. O anúncio da manifestação ocorreu em março, durante uma coletiva de imprensa em um restaurante da *Estefan Enterprises,* o *Bongo's Café*[1140], sendo que no mesmo dia Gloria Estefan foi anunciada no *Maria Elvira Live!* abordando o assunto[1141]. A ocasião foi parte das ações de sete anos de fundação do grupo e publicizada poucos dias após ser firmado o apoio de parte dos representantes na União Europeia ao movimento. Mencionando o caso Europeu, e trajada totalmente de branco, Gloria Estefan se posicionou em frente a uma bandeira de Cuba em que no centro pendia uma fotografia do dissidente Orlando Zapata Tamayo, falecido em fevereiro daquele ano, para proferir que

---

[1139] Portal Shakira. *Shakira se une às Damas de Blanco.* 2010. Disponível em: https://www.portalshakira.com/shakira-se-une-as-damas-de-blanco/. Acesso em: 06 jul. 2022.
[1140] *Gloria Estefan announces march against crackdown on Las Damas de Blanco*. Miami: The Miami Herald, 2010. (3 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZoJfeX_bCoM. Acesso em: 06 jul. 2022.
[1141] *El Miami Herald,* 23 de março de 2010, p. 7D.

> Chegou o momento também para nós, cubanos que vivem em liberdade e qualquer um que queira se juntar a nós para mostrar nossa força, apoio e espírito às Damas e ao povo cubano. Caminhemos juntos como as Damas de Blanco com dignidade em silêncio com uma flor de esperança nas mãos e vestidos de branco para representar pureza de pensamento, ações e recomeços nas palavras do nosso ilustre poeta José Martí: as campanhas das pessoas só são fracas quando nelas não está listado o coração de uma mulher, mas quando uma mulher é abalada e ajuda, quando uma mulher tímida e quieta e sua natureza aplaude e aplaude, quando uma mulher culta e virtuosa e aponta de fato com o mel outro amor o ato é invencível. Quinta-feira, 25 de março de 2010, às 17h, nos reuniremos no Boulevard entre a sétima e a oitava rua. Caminharemos na oitava rua em Little Havana da vigésima sétima avenida até a vigésima segunda avenida. A partir das 18h caminharemos diante do amor à liberdade e só quero mencionar também que neste momento Guillhermo Fariñas está em greve de fome muito morro. Há 22 presos políticos muito doentes, 57 presos que ainda estão lá desta primavera negra e, claro, todos sabemos. [...] Acho que seria um crime para nós que estamos aqui cubanos e não cubanos que vivem em liberdade não aproveitar a oportunidade neste momento da história para nos unirmos e mostrarmos a eles que nos importamos, que estamos todos unidos, independentemente de como possamos pensar que deve acontecer, estamos todos unidos no amor e na necessidade de uma Cuba livre e liberdade para o povo cubano que é escravizados agora na ilha e nós especialmente os presos políticos.[1142]

O pronunciamento de Gloria Estefan é demonstrativo do discurso anticastrista, de seu engajamento político e, principalmente, do simbolismo das *Damas de Blanco*. Partilhada por vários outros cubanos exilados que chegaram aos EUA ao longo dos anos 60, sua narrativa era que Cuba estava sob controle de um governo corrupto e violento desde a Revolução, sendo que os integrantes da oposição ou os anticastristas eram supostos heróis nacionais (BUSTAMANTE, 2020), geralmente envolvidos em manifestações pacificais como o *Damas de Blanco.* Essa narrativa estava presente ao longo de todo o pronunciamento que demonstrava, por um lado, solidariedade e, por outro, um compromisso de dever a ser cumprido pelos exilados.

Do ponto de vista narrativo, a relação entre solidariedade e dever já era presente nas falas de Gloria Estefan, mas se intensificaram a partir do afastamento de Fidel Castro do governo cubano e com a *Primavera Negra.* Cuba, nessa narrativa, era um país pertencente aos exilados e "cidadãos dissidentes" por uma suposta legitimidade temporal, ou seja, o direito e a missão com o país existiam numa plano discurso idealizador de um passado que legitimava os movimentos. Essa relação era parte de um entendimento que o pertencimento territorial a Cuba era parte de uma ordem do tempo. A forma de aproximar o *Damas* da comunidade exilada só era possível através do entendimento que ambos, apesar das diferenças, pertenciam

> a um mesmo tempo, justamente aquele que denominamos história – um tempo que não é mais o simples receptáculo indiferente das ações memoráveis, destinadas aos

[1142] *Gloria Estefan announces march against crackdown on Las Damas de Blanco*. Miami: The Miami Herald, 2010. (3 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZoJfeX_bCoM. Acesso em: 06 jul. 2022.

> que devem ser memoráveis por sua vez, mas o tecido mesmo do agir humano em geral; um tempo qualificado e engajado, que traz promessas e ameaças; um tempo que iguala todos que lhe pertencem: os que pertencem e os que não pertencem à ordem da memória. A história sempre foi a história apenas daqueles que "fazem história" o que muda é a identidade dos "fazedores de história". E a era da história é aquela em que qualquer um pode fazê-la, porque todos já a fazem, porque todos já são feitos por ela. (RANCIÈRE, 2018. p. 19).

Um elemento central, e demonstrativo de certa visão sobre o lugar da mulher na sociedade, foi expresso na menção a José Martí no discurso de Gloria Estefan. O líder cubano, como destaca Guerra (2006) integra um imaginário nacionalista que recorre a sua trajetória e simbolismo como forma de reivindicar um mito de fundação, uma posição política legitimadora nas guerras de memória da cubanidade e da história da ilha. Mencionar José Martí era um movimento de trabalhar esse imaginário por meio de uma performance política. Sua fala, a forma como convocava e descrevia o percurso, assim como uma espécie de dever social e civil estabelecido pelas *Damas de Blanco* era performática, o que não anulava sua capacidade de mobilização. Era justamente o contrário, falar sobre como percebia o movimento e se sensibilizava com a situação cubana era um ato de aproximação, de compartilhamento de uma memória e uma sensibilidade. Nesse movimento uma narrativa coletiva de oposição e antagonismo mobilizava elementos diversos ligados a resistência, ao engajamento político, e a construção de um pensamento revolucionário que apesar de heterogêneos reafirmava a conexão entre exílio e o país (ROJAS, 2019).

De certa maneira, a cantora estabeleceu uma narrativa de convocação para uma assembleia. Esses atos, como lembra Butler (2018), eram performáticos pois consideravam a ocupação do espaço público, o momento do ser visto, como forma de manifestar pertencimentos a um local e/ou a uma temporalidade. Não se aventava apenas convocar as pessoas a apoiarem as *Damas de Blanco,* mas dar visibilidade ao movimento e estimular o apoio. Tratava-se de estabelecer uma política da presença (TAYLOR, 2020) por meio da performance. Estar, ocupar, representar e afetar a sociedade a partir da expressão corporal e dos usos políticos desses sujeitos em constante movimento, em sua dimensão relacional e coletiva. Segundo Taylor (2020), a política da presença é parte de uma performance que entende a ocupação da cena pública como uma manifestação política. Mais recorrente em casos subalternizados ou invisibilizados, por vezes esse discurso é mobilizado por grupos conservadores e/ou hegemônicos, inclusive com a recorrência de analogias com movimentos exatamente opostos.

A prática mencionada era característica na comunidade exilada cubana que se percebia, frequentemente, em um entre-lugar (GARCIA, 1999): exilados privilegiados que

fundaram discursos míticos sobre o passado e reivindicam dois espaços (Cuba e EUA) em tempos distintos. Parte da comunidade havia se engajado no anticastrismo, o que tornava o sentido da convocação intencionalmente potencializador. Não se ansiava diminuir o envolvimento anterior, mas reforçar tal papel, como se as experiências passadas fossem um treinamento/preparo. O anticastrismo era parte da construção identitária e a espera pela intervenção em Cuba perpassava a cultura do exílio, da qual Gloria Estefan era parte. A partir de Bustamante (2021), é possível considerar que essas disputas estavam no centro do "ser cubano" em diferentes grupos e sujeitos, pois conforme aponta o autor o "dever" para com a não era parte de um nacionalismo produzido que apesar de criticado e com diferentes visões unificava exilados em torno de um elemento em comum: a Revolução.

A associação de Gloria Estefan com o movimento da *Damas de Blanco* ganhou espaço na mídia de Miami e em veículos de comunicação estrangeiros. No dia seguinte a coletiva de imprensa, a capa do *El Nuevo Herald* apresentava uma imagem de Gloria Estefan com a legenda: *Convocan a Marcha Por Las Damas de Blanco*[1143]. A legenda apresentava um breve resumo sobre a fala da artista, informando que ela havia convocado a todos para participarem de uma marcha na Calle Ocho em apoio ao movimento de mulheres cubanas dissidentes na quinta-feira daquela semana.

Figura 39 - Gloria Estefan em coletiva de Imprensa sobre as Damas de Blanco



Fonte: El Nuevo Herald, 24 de março de 2010, Capa.

A imagem escolhida cumpria um papel na montagem (DIDI-HUBEMAN, 2015), demonstrando a intenção da fala em seus três planos perceptíveis. Ao fundo, uma ampla fotografia das *Damas de Blanco* ilustrava ao público do que se tratava o movimento. Em um

[1143] *El Nuevo Herald,* 24 de março de 2010.

plano a frente, a presença de um instrumento de percussão (provavelmente uma *Conga*) reforçava o vínculo musical da artista. A frente, Gloria Estefan aparecia de perfil em uma fotografia que pretendia ser algo "de momento" e não posado. Ou seja, a intenção era publicizar uma imagem do momento não pelo envolvimento de Gloria Estefan, mas por seu engajamento político. Não se tratava de um momento de poses, mas de sua ação.

Na seção *Locales*, uma segunda fotografia mostrava Gloria em meio a quatro mulheres de branco, sem a identificação, provavelmente representantes do movimento. Em uma reportagem sobre a coletiva de imprensa, chamada de *Palestra Política Internacional,* via-se Emilio Estefan ao lado do prefeito de Miami, Tomás Regalado e do político Joe Carollo[1144]. A presença do figuras públicas, majoritariamente políticas, indicava um apoio de lideranças da cidade ao movimento. A reportagem do *El Nuevo Herald* detalhava a ocasião e inseriu detalhes sobre a fala de Laura Pollán, representante das *Damas de Blanco* por ligação telefônica. A porta-voz do movimento agradeceu o envolvimento de Gloria Estefan, considerando sua atenção como uma "honra". Esse sentimento, de certa forma, era ecoado por dirigentes da comunidade exilada presentes, que esperavam que a visibilidade mundial de Gloria Estefan atraísse atenção da mídia para o caso[1145].

Novamente uma suposta raridade da cantora se manifestar sobre a situação cubana era mencionada, fato que era um instrumento narrativo de valorização do seu engajamento. Um ponto central foi o reconhecimento do uso de símbolos para colaborar a narrativa de Gloria Estefan. Em um raro momento, a mídia analisou os elementos, percebendo a dimensão performática e atribuindo significados como algo fora da normalidade (BARBOSA, 2004). Descreve-se, por exemplo, um momento em que a artista se sentou junto as *Damas,* o posicionamento a frente das imagens, e o fato da cantora presente "*cobrir los costos em que pudiera incurrir el Departamento de Policia em medidas de seguridade*"[1146]. A partir da reportagem, que intencionalmente ressaltava o papel da cantora colaborando com a construção da performance de uma cantora engajada, é possível perceber um envolvimento mais detalhado, que ia além apenas de uma imagem associativa[1147].

[1144] Além dos indicados na fotografia, outras pessoas como Jorge Más Santos, da *Cuban American National Foundation*, Ninoska Pérez Castellón, da *Libertad de Cuba,* e o músico Willy Chirino também estiveram presentes.
[1145] *El Nuevo Herald,* 23 de março de 2010, 2B.
[1146] *El Nuevo Herald,* 23 de março de 2010, 2B.
[1147] O pronunciamento da cantora não foi registrado em alguns dos grandes jornais de circulação estadunidenses, como o The New York Times, mas ganhou espaço em veículos internacionais como a BBC. No mesmo dia que o El Nuevo Herald publicou a ampla reportagem, a redação da BBC Mundo publicou uma notícia sobre o ato de Gloria e Emilio Estefan estarem convocando uma marcha em Miami em apoio ao Damas de Blanco. A

A manifestação ocorreu em 25 de março de 2010, com Gloria Estefan liderando a marcha. Dessa vez, foi a vez do *The Miami Herald*[1148] publicar uma imagem de Gloria Estefan em sua capa, na qual aparecia em meio a multidão segurando uma fotografia. A composição exibia a artista em meio aos manifestantes, mas cercada por seguranças, criando uma divisão entre visibilidade e contato com o público. A reportagem afirmava que centenas de cubanos aceitaram o convite de Gloria, entre eles Olga Guillot, Willy Chirino e Pitbull, para a manifestou que tomou a Calle Ocho em Miami no mesmo horário que as *Damas de Blanco* se mobilizaram em Cuba, em frente ao Hotel Nacional, em um ato simbólico de soltar uma dúzia de pombas brancas.

Em meio a diversos cartazes, inclusive um em que se lia a frase "*Obama, yes, we have a dream, too*", Gloria Estefan tomou o microfone para agradecer e afirmar que *"this shows we're one people. We are the people that love and defend freedom"*[1149]. A retórica de Gloria Estefan era a de um grupo defensor da "liberdade" pautado em um dever com Cuba. Supostamente foi logo após se dirigir a plateia que a artista foi informada, através de uma ligação, sobre a mobilização em Cuba, passando a comunicar aos presentes que as participantes do movimento em Havana estavam sendo repreendidas naquele instante. A reportagem citou falas de outras personalidades presentes, desde Amaury Gutiérrez a Pitbull e Juanes. Entrevistado, Emilio Estefan afirmou que

> "Estamos realmente em uma nova era e é a geração jovem com tecnologia florescente em uma era de telefones com câmera e Twitter", disse ele. "Não há mais como fugir da verdade. Finalmente chegamos a um ponto de inflexão para Cuba, Miami, o movimento. Este é um ponto de viragem na história."[1150]

Emilio Estefan, percebia a ocasião como parte do processo de mudança política em Cuba, retomando a perspectiva de um momento chave para a abertura de um futuro possível. Em certos momentos, era retomada a ideia de um suposto "momento histórico", estabelecendo com a história uma relação de chancela e de expectativa. Acreditava-se que aquele era um momento de virada na história, pois existiria uma expectativa e uma ânsia de um futuro (RANCIÈRE, 2014). A participação de artistas para reafirmar a narrativa foi fundamental, mas foi Gloria Estefan que desempenhou um papel de porta-voz, de articulação e símbolo. Uma participante do movimento, Susana Bejar, inclusive afirmou que o

---

publicação da imprensa britânica era breve, muito semelhante a uma nota, e contextualizava o caso com a participação da cantora. BBC News. *Gloria Estefan marcha por las Damas de Blanco.* 2010. Disponível em: https://www.bbc.com/mundo/america_latina/2010/03/100323_2303_eeuu_gloria_emilio_estefan_damas_blanco_cuba_jrg. Acesso em: 06 jul. 2022.

[1148] *The Miami Herald,* 26 de março de 2010, Capa.

[1149] *The Miami Herald,* 26 de março de 2010, 21A.

[1150] *The Miami Herald,* 26 de março de 2010, 21A.

envolvimento da cantora foi fundamental para a manifestação, pois, “Quanto ao envolvimento dos Estefans, ela disse: "Qualquer coisa que eles tocam em Miami é Gould. Eles são a realeza cubana”[1151]. A comparação já frequente, era indicativa da representação do engajamento de Gloria Estefan.

O envolvimento com as *Damas de Blanco* não se restringiu a manifestação de 2010. Nos meses seguintes Gloria Estefan seguiu articulando formas de dar visibilidade e apoiar a organização. Poucos dias após a manifestação, em um coquetel na casa de Gloria para o presidente Barack Obama, em visita a Miami para participar em eventos de arrecadação de fundos ao Partido Democrata, o presidente estadunidense recebeu uma carta da mãe de Orlando Zapata Tamayo, uma das *Damas de Blanco*[1152]. Além de, provavelmente, viabilizar a entrega, a cantora discursou aos presentes pedindo ao presidente a intervenção na “situação cubana”. Em sua fala, invocou ideias como o *American Dream* e a relação militar do pai com o governo estadunidense de forma a legitimar seu discurso. A longa fala, na qual considerava as *Damas* como mulheres resistentes e bravas, citou personalidades como Martin Luther King e Lawrence J. Peter de forma a reforçar uma suposta ideia de liberdade como “direito”[1153].

Em meio a tantas ações em favor das *Damas de Blanco*, Gloria Estefan viu seu engajamento ser levado aos palcos da opinião pública. Nos dias seguintes a manifestação e ao encontro com Barack Obama, a mídia em Miami publicou colunas e cartas de leitores que ora apoiavam e ora criticavam suas ações. Muitas críticas foram direcionadas a aproximação com o Partido Democrata, o que foi respondido pela cantora como infundadas pois a comunidade exilada deveria usar qualquer abertura política, independente de partidos, para discutir seus posicionamentos[1154]. Em 27 de março de 2010, Aida Levithan foi uma das primeiras expoentes da comunidade cubana exilada e escrever ao *The Miami Herald*[1155]. A empresária, foi fundamental para agenciar alguns shows importantes da *Miami Sound Machine* no início da carreira[1156], assinou um texto para a seção *Other Views* no qual refletia sobre o papel do casal Estefan em projetos políticos do período.

[1151] *The Miami Herald,* 26 de março de 2010, 21A.
[1152] Reuters. *Gloria Estefan seeks Obama help for Cuba dissidents*. 2010. Disponível em: https://www.reuters.com/article/us-obama-cuba-estefan-idUSTRE63F4H820100416. Acesso em: 06 jul. 2022.
[1153] *The Miami Herald,* 18 de abril de 2010, p. 7L.
[1154] Reuters. *Gloria Estefan seeks Obama help for Cuba dissidents*. 2010. Disponível em: https://www.reuters.com/article/us-obama-cuba-estefan-idUSTRE63F4H820100416. Acesso em: 06 jul. 2022.
[1155] *The Miami Herald,* 27 de março de 2010, p. 23A.
[1156] LEVITHAN, Aida [idade não informada]: depoimento [nov. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 22 de novembro de 2021.

Para Levithan, Gloria e Emilio Estefan foram pioneiros em momentos da história da comunidade exilada[1157]. Sobre a marcha, Aida considerou o movimento uma demonstração do potencial político do casal, relatando a conversa que teve com Gloria Estefan na ocasião:

> Quando critiquei Gloria Estefan por sua bravura em tomar essa posição (que pode não ser muito popular entre certos líderes influentes na indústria do entretenimento), ela respondeu, com lágrimas nos olhos, que as verdadeiramente corajosas eram as Damas de Branco, as *Damas de Blanco, que* pacificamente exigem liberdade para os presos políticos cubanos e que foram recentemente devastadas por multidões violentas em Havana[1158].

A forma como narrou um encontro foi perpassada por um tom elogioso, mas tinha marcas de um "desejo de pessoas comuns enxergarem por si mesmas o que aconteceu naquele dia" (EAKIN, 2019, p. 20). A cubana exilada, apesar de ser midiaticamente reconhecida como uma referência, ainda sim estava em uma posição de influência abaixo de Gloria Estefan e a forma como narrava o papel e o contato com a cantora era marcada pelo reconhecimento da influencia da artista e um desejo fazer parte do momento. Sua intenção era a de responsabilizar Gloria pelo movimento, colocando-a como uma artista engaja central do anticastrismo. A articulação narração e experiência, projetava uma cantora engajada que influenciava a vida coletiva do exílio, em uma espécie de discurso (auto)biográfico que estabelecia um sistema de responsabilização social (EAKIN, 2019) da cantora para com a comunidade exilada e as identificações cubanas na diáspora.

No dia seguinte mais uma coluna foi publicada, dessa vez assinada por Myriam Marquez na seção *Local&State.* Marquez definiu que por mais estranho que fosse o envolvimento de Gloria Estefan ("*she's a singer, not a politician*"[1159]), aquele era o momento vivido. O texto descrevia como supostamente surgiu o envolvimento da cantora e afirmou que a marcha não pretendia ser um movimento de um grupo político, mas algo convocado por uma mulher que se identificava enquanto cubana. Bastante semelhante a narrativa estabelecida, o discurso foi uma rara vez em que se afirmou que Gloria e Emilio Estefan nunca foram apolíticos:

> Estiveram em Guantánamo para cantar *balseros* desesperados, fizeram vigílias de oração quando um menino se tornou um peão político no roteiro de Fidel Castro. Ela é filha de um veterano da Guerra do Vietnã, que passou um ano e meio em uma prisão de Cuba.
> Definitivamente, ela falou ao longo dos anos sobre a ditadura cubana – mas apenas quando perguntada.

[1157] LEVITHAN, Aida [idade não informada]: depoimento [nov. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 22 de novembro de 2021.
[1158] *The Miami Herald,* 27 de março de 2010, p. 23A.
[1159] *The Miami Herald,* 28 de março de 2010, p. 1B.

> Mas agora Gloria está liderando, não esperando ser perguntada, com um tema simples que é universal: trate os outros como você gostaria de ser tratado. Esse, em essência, é o significado da humanidade, da empatia – a capacidade de se conectar com o sofrimento dos outros, uma lição que ela abraçou, disse Emílio, quando estudou o Holocausto.

Para além de reafirmar a diferença no que levou ao engajamento de Gloria Estefan no momento, a coluna de Marquez demonstrava um elemento central do discurso anticastrista do qual a cantora era defensora: o anacronismo e o esvaziamento de sentidos de conceitos e passados traumáticos. Parte das críticas perpassavam a construção do *Damas de Blanco* quando estas se referiam ao caso das *Madres da Plaza de Mayo* (MARKLE, 2020), mas na publicação ficavam ainda mais aparentemente. Mencionar o governo cubano como uma ditadura ou atribuir uma sensibilidade ao comparar a violência coletiva ao holocausto eram ações integrantes da cultura do exílio que tentavam reforçar o discurso defendido pelo senso comum, esvaziando o real sentido dessas experiências em prol de uma nova narrativa, geralmente anacrônica, que fosse legitimadora (ROJAS, 2006; BUSTAMANTE, 2021).

Esse movimento, segundo Sznajder e Roniger (2009), pode ser percebido em casos de exilados que recorrem ao anacronismo como forma de estabelecer um senso comum sobre as experiências. Na ausência da possibilidade de transmissão da experiência, se recorre aquela que subjetivamente se consideraria mais próxima, deturpando sentidos pelo uso do passado e mobilização das vivências traumáticas. Tal movimento ressalta a desterritorialização e a ruptura temporal que marca a condição do exilado (SAID, 2003), na qual o sujeito se sente na posição de comunicar e chamar a atenção para sua causa, colocando acepções e conceitos de lado em prol da vivência relatada. Era esse o sentido buscado por alguns sujeitos exilados quando governo cubano era considerado como uma ditadura ou um país totalitário, ou mesmo na busca pela experiência do holocausto, deturpando-a, como elemento de referencialidade.

Tal construção narrativa, pautada numa intriga impossível de ser resolvida, reforçava o discurso anticastrista e uma imagem de personalidade que rendeu muito mais críticas do que elogios. Parte das críticas logo passaram a ser destinadas a Gloria Estefan, levando seus apoiadores a escreverem ao *The Miami Herald.* Em abril[1160], uma carta enviada ao caderno *Perspectiva* considerava as manifestações como parte de um fanatismo infundado e injustificado. O texto fazia menção, não apenas a parte dessas narrativas estabelecidas, mas a aproximação da artista ao Partido Democrata, tendo em vista que historicamente grande parte da comunidade no exílio apoiava os Republicanos em Miami (TORRES, 1999).

[1160] *The Miami Herald,* 14 de abril de 2010.

Poucos dias depois, o assunto seguiu em voga no jornal, dessa vez com um texto de Adolfo Ribero Caro[1161]. O escrito, articulador de diferentes críticas e manifestações de apoio, considerava que o maior problema não foi a marcha, mas a acusação da aproximação da cantora com o presidente estadunidense em um evento de angariação de fundos enquanto o casal supostamente nunca promoveu algo semelhante para enviar recursos a Cuba. Ribero Caro, autor de textos para um *website* neoliberal, defendeu o casal, afirmando que essa exigência era impossível e ilógica tendo em vista os embargos. Apesar da defesa, o autor era crítico ao movimento do casal em se aproximar do Partido. Essa crítica seguiu nos dias seguintes e o engajamento de Gloria Estefan na Marcha foi deixado de lado para promover uma discussão sobre seu envolvimento partidário.

Figura 40 - Gloria Estefan junto as Damas de Blanco em 2013



Fonte: Youtube.

A relação de Gloria Estefan com as *Damas de Blanco* seguiu pelos anos seguintes. Em 2013, por exemplo, ela recebeu representantes do movimento na *Liberty Tower* de Miami, em um evento promovido pela *Miami Dade College* em colaboração com a *Fundación por los Derechos Humanos en Cuba.* A cerimônia, no dia de celebração da Independência de Cuba[1162], ocorreu poucos dias após Gloria e Emilio Estefan se encontrarem com o Papa Francisco no Vaticano por ocasião da gravação de um *TEDX Talk on Faith*. No encontro, a cantora novamente teria pedido ao pontífice que atuasse na oposição ao governo cubano[1163]. Já em Miami, Gloria Estefan foi convidada a subir ao palco onde discursou reforçando seu laço com as *Damas de Blanco.* Recorrentemente foram mencionadas as formas como ficava sabendo dos eventos na ilha e o simbolismo do movimento dissidente feminino. A narrativa,

[1161] *The Miami Herald,* 17 de abril de 2010, 16A.
[1162] *El Nuevo Herald,* 15 de maio de 2013, p. 3A.
[1163] *The Miami Herald,* 12 de maio de 2013, p. 7B.

mais autobiográfica, tentava reforçar a importância da mobilização para a cantora e o anticastrismo. Ao fazer isso, a cantora tentava reafirmar o laço de forma a inserir as ações em panorama maior e promover uma maneira de entender o movimento a partir de um eu-coletivo (ARFUCH, 2010). Em paralelo, ignorava as críticas recebidas e buscava criar uma visão homogênea de um grupo supostamente perseguido.

Demonstrativo do laço foi o momento no qual Gloria Estefan finalizou seu discurso e entregou um presente para que elas levassem em seu retorno para Cuba: um quadro com duas fotografias da Marcha de Miami. A primeira imagem era a metáfora dos sentidos da cantora. No "presente" os manifestantes, quase 250 mil pessoas segundo a cantora (apesar dos números oficiais serem menores), não estavam em destaque. No máximo uma pequena fração ocupava o pano de fundo de uma fotografia que era basicamente de Gloria ao lado de Emilio Estefan. A segunda, apresentava a marcha como uma massa de pessoas em protestos. Como lembra Arfuch (2010) e Eakin (2019), narrar é um ato de se colocar em um espaço de privilégio, de protagonismos, para que na memória futura e no presente da ação se consolide um patamar alcançado. Era esse o movimento de Gloria Estefan que tentava se eternizar e reafirmar seu papel, como se quisesse ressaltar o protagonismo e/ou a participação no movimento anticastrista não apenas no exílio, também dentro da ilha, como seu discurso na ocasião deu a entender mais de uma vez.

Diferentemente da marcha de 2010, a mídia de Miami não deu grande atenção ao envolvimento de Gloria Estefan naquela ocasião. A *Rádio e TV Martí*[1164] chegou a anunciar o encontro como um evento a ser inserido nas agendas já no começo de maio de 2013, e o *El Nuevo Herald* inseriu a atividade no seu quadro de programações. Mas nos dias posteriores, a cobertura se voltou mais as *Damas de Blanco* e menos a Gloria Estefan como uma agente política[1165]. Mesmo com essa diminuição, a presença da cantora seguia, como parte de uma performance que buscava em sua visibilidade reconhecimento ao passo que a própria se inseria no movimento de apoio.

O engajamento de Gloria Estefan com as *Damas de Blanco* foi um de seus principais envolvimentos políticos com pautas anticastristas e contrarrevolucionárias pois a artista estabeleceu relações com uma iniciativa conectada com movimentos dissidentes da ilha e não apenas com indivíduos, como foi o caso da viagem a Guantánamo. Tal engajamento

---

[1164] Radio e TV Martí. Damas de Blanco y Gloria Estefan juntas el 20 de mayo. 2013. Disponível em: https://www.radiotelevisionmarti.com/a/damas-de-blanco-miamidadecollege-homenaje-gloriaestefan/22374.html. Acesso em: 06 jul. 2022.
[1165] *The Miami Herald,* 21 de maio de 2013, p. 5A.

mobilizava uma performance, um ser visto, que tentativa articular a vida/trajetória com a identificação com o movimento. Provavelmente esse é um dos momentos-chaves que sintetiza o engajamento de Gloria Estefan e as formas como, enquanto representante de parte dos exilados cubanos, conseguia estabelecer uma rede de contatos e apoio que lhe permitiam agir. Esse processo foi marcado pela radicalização da dissidência cubana e a expectativa, já citada, de uma mudança no governo cubano, o que de fato não ocorreu.

***

Em meio ao cenário, Gloria Estefan seguiu se envolvendo em outros projetos, alguns ligados a presidência estadunidense. Em maio de 2011, a cantora foi convidada pela primeira-dama, Michelle Obama, para se apresentar no *Congressional Spouses Luncheon,* organizado pelo *Congressional Club,* em Washington. Na ocasião, performou alguns dos seus principais *singles* e, segundo o *The Miami Herald,* foi o ponto alto da cerimônia[1166]. Outro evento, foi sua participação no evento de cinquenta anos do Ataque a Baia dos Porcos em junho de 2011[1167]. A cerimônia com a participação de Andy Garcia, do presidente de El Salvador e de lideranças de organizações anticastristas foi aberta ao público com ingressos ao valor de oitenta dólares, e Gloria foi responsável por cantar o Hino Nacional Cubano. O ato de cantar o hino era demonstrativo de uma lembrança recorrente da condição do exílio, uma espécie de lugar intermediário no qual a memória da experiência era uma recordação recorrente reelaborada de um tempo interrompido e um passado mítico reivindicado (SAID, 2005).

Em 2011, episódios de caráter local também contaram com a presença de Gloria Estefan, como o aniversário da Miami Dade College[1168], além do recebimento do *Spirit of Hope* no *Latin Billboard Music Awards* de 2011. O prêmio, entregue em abril, foi mais um dos marcos de rememoração de Gloria Estefan enquanto uma cantora engajada e envolvida em pautas filantrópicas. A entrega do *Spirit of Hope,* inclusive, foi um fato inédito na premiação pois a cantora se tornou a primeira artista a receber a mesma estatueta duas vezes ao longo da carreira, sendo a primeira em 1996 quando a categoria foi estabelecida[1169]. Para Gloria Estefan, a premiação era uma lembrança de seu envolvimento humanitário, pois

[1166] *The Miami Herald,* 21 de maio de 2011, p. 8A.
[1167] *The Miami Herald,* 13 de junho de 2011, p. 3B.
[1168] *El Nuevo Herald,* 02 de janeiro de 2011, p. 43.
[1169] Em 2013, logo em seguida a Gloria Estefan pois em 2012 não houve entrega de estatueta na categoria, o grupo mexicano *Maná* foi conquistou a mesma indicação, tendo recebido o primeiro *Spirit of Hope* em 2000.

> "Sempre fui mais feliz quando estou doando", disse Estefan em uma entrevista de 2008. "[O marido Emílio Estefan] e eu, mesmo nos primeiros dias, doávamos nossos serviços para muitas coisas. Eu ia para o *Miami Children's Hospital*, e era importante para mim mostrar ao meu filho um senso de responsabilidade pelo próximo e que éramos privilegiados e que estávamos em condições de ajudar. Obviamente, o dinheiro ajuda muito, mas eu sempre sinto que deve ser você que ajuda. Por isso, sempre foi um sonho montar uma organização."[1170]

Na entrega da premiação, Gloria Estefan foi introduzida por Ricky Martin[1171], que apareceu em vídeo e narrou os envolvimentos da cantora em auxílios causas humanitárias, no anticastrismo, em relações políticas e em apoio aos movimentos exilados e migrantes. Um dos destaques no vídeo foi o caso das *Damas de Blanco*[1172]*,* momento em que na fala de Ricky Martin citou José Martí. Ao receber a estatueta, Gloria discursou em espanhol, fazendo um retrospecto de sua vida, agradecendo a vários envolvidos na sua carreira e reforçando o compromisso com as pautas políticas e sociais. A cerimônia colaborou para uma seleção da memória que gostaria de se narrar e perdurar no tempo sobre a artista, valorizando seu engajamento político. Ao conceder um segundo prêmio reconhecimento pela cantora por seu engajamento, dessa vez destacando as questões do exílio, a *Billboard* como veículo representante das indústrias fonográficas considerava aquele como um marco da vida-narrada de Gloria Estefan que deveria perdurar e evitar os riscos do esquecimento (RICOUER, 2011).

Em paralelo a esse cenário, Gloria Estefan retornou aos estúdios para trabalhar em seu primeiro álbum original desde *90 Millas.* O disco, que contou com produção e composição de Pharrell Williams[1173], e coprodução da cantora, foi gravado e lançado pela *Crescent Moon Studios* em setembro de 2011. Para além de ser a primeira colaboração com Pharrell, o álbum foi o primeiro lançado oficialmente com o selo da *Crescent Moon Studios* sem nenhuma outra grande vertente da *Sony Music* acompanhando, a exemplo da *Epic Records.* Apesar disso,

---

[1170] *Billboard,* 30 de abril de 2011, p. LM14.

[1171] Apesar de não ser um dos cantores com maior colaboração ou relação pública com Gloria Estefan, é provável que o convite para Ricky Martin apresentar a artista tenha sido o fato dele ser um dos principais cantores a receber, até 2011, o *Spirit of Hope,* entregue 2002.

[1172] *The 2011 Billboard Latin Music Awards | Premio Espíritu de la Esperanza: Gloria Estefan.* [S.I.]: Billboard, 2011. (4 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cxCWrsGnFBI. Acesso em: 07 jul. 2022

[1173] Nascido em 1973 no estado da Virginia, Pharrell Lascilo Williams é um rapper, compositor e produtor musical afro-americano reconhecido na indústria fonográfica por suas canções que articulam *Hip Hop* e *R&B.* Apesar da ampla discografia, envolvendo álbuns individuais e colaborativos, Pharrell é conhecido nas indústrias fonográficas como um produtor de grande referência, em especial de projetos voltados a música *pop,* tendo trabalhado com artistas como Gwen Stefani, Kanye West, Snoop Dogg, Justin Timberlake, Leah LaBelle, Frank Ocean, Nicki Minaj, Nelly, Jennifer Hudson, Alicia Keys, Kendrick Lamar e Ed Sheeran. Gloria Estefan foi a primeiras artistas latina, e cubana, com quem o produtor veio a trabalhar, segmento mercado renovado posteriormente em projetos junto a Camila Cabello.

houve um investimento de grande gravadora, em especial na distribuição, com a *Universal Music* assumindo a distribuição através da *Verve Forecast*[1174].

Intitulado *Miss* Little Havana*,* o álbum contou com distribuição menor quando comparado aos seus predecessores, sendo que nos EUA o alvo principal foi a *Target,* provavelmente pela parceria e/ou incentivo comercial com a rede lojista. A capa do álbum, inclusive, contava com um selo escrito "*Only Target*", com a descrição de exclusividades presentes na versão[1175]. O anúncio da parceria ocorreu oficialmente em 06 de setembro de 2011 pela assessoria de imprensa da rede. No comunicado, a *Target* informou que seria a única rede varejista nos Estados Unidos a vender *Miss* Little Havana*,* álbum de retorno de Gloria Estefan a *Dance Music.* Em trecho do informativo, a cantora narrava que

> "Estou muito animado para fazer parceria com a Target no lançamento do meu novo CD '*Miss* Little Havana*'*, um álbum que foi muito divertido de fazer e é um retorno onde tudo começou para mim... na pista de dança", disse Estefan. "Há algumas surpresas extras no CD deluxe exclusivo da Target que tenho certeza de que meus fãs vão adorar. Trabalhar com Pharrell e Emilio neste projeto parecia certo. Meus fãs têm pedido um novo disco de dança, e espero que gostem da música tanto quanto eu gostei de escrever e gravar.."[1176]

A nota detalhava como a *Target* considerava aquele processo um marco na trajetória da rede varejista. Para John Butcher, vice-presidente de entretenimento da empresa, a cantora era uma das principais artistas da *pop music* e existia uma expectativa que o álbum contribuísse para o retorno da *Dance Music* nos *charts.* É provável que a parceria com a *Target* seja o motivo do álbum ter sido lançado pela *Crescent Moon Studios* e distribuição pela *Universal Music*. Um outro fator que contribui a pensar essa questão é que nos anos seguintes, Gloria lançaria discos pela *Sony Music,* indicando que *Miss* Little Havana foi parte de um acordo, o que afetou a cobertura midiática. Por ser um voltado a distribuição em lojas de varejo, a mídia de Miami não deu grande ênfase ao lançamento, não tendo sido localizada nenhuma resenha no *The Miami Herald* ou *El Nuevo Herald* em 2011.

No contexto de lançamento, as 1.762 lojas da *Target* no país foram tomadas por espaços ocupados dedicados Gloria Estefan[1177] com cartazes, prateleiras e outros materiais publicitários foram confeccionados para promover a álbum. Além da preparação dos ambientes, a empresa comprou espaços publicitários em canais como *E! Entertainment, MTV*

[1174] Vale ressaltar que essa foi a primeira vez, desde que a *CBS* se fundiu com a *Sony Music,* que Gloria Estefan lançou um álbum em outra grande *major*

[1175] Gloria Estefan. *Miss Little Havana*. US: Crescent Moon Studios, 2013, 01 CD [Encarte].

[1176] A Bullseye View. *Gloria Estefan Partners with Target on New Album, "Miss Little Havana".* 2011. Disponível em: https://corporate.target.com/press/releases/2011/09/gloria-estefan-partners-with-target-214887. Acesso em: 06 jul. 2022.

[1177] *Billboard,* 17 de setembro de 2011, p. 42.

e *Bravo,* e dedicou uma parte exclusiva do caderno de produtos ao lançamento. Novamente se manifestando sobre o caso, John Butcher afirmou que aquele era um projeto diferente e não recorrente na empresa. O plano, inclusive, foi produzido em meio a um momento que a *Target* estabelecia acordos com artistas latinos, assim como outras empresas (MANZOR, 2022), impulsionando a vendagem de discos de artistas como Ricky Martin e Enrique Iglesias. No entanto, como afirma Cobo na reportagem, a situação de Gloria Estefan no momento era comercialmente diferente

> Depois de passar a maior parte de sua carreira em gravadoras de propriedade da Sony, a cantora está se movendo em uma direção completamente diferente. Além do acordo com a *Verve* e a *UMG*, a *Crescent Moon* tem sido a marca dos Estefans, e o acordo com a Target foi negociado pelos próprios Estefans.
> Quanto ao álbum, *Miss* Little Havana é um set que sinaliza um retorno às raízes dançantes de Estefan. A edição deluxe do *Target* possui quatro faixas bônus produzidas por seu marido, incluindo um remix do single *WEPA* com Pitbull. O lançamento do conjunto também coincide com o 25º aniversário do sucesso *Conga*, de Estefan, em 1986. […][1178].

Mesmo com a exclusividade de venda da versão física no varejo, *Miss* Little Havana foi lançado em diferentes países. Para além da versão física com dezesseis faixas (uma delas a canção *Conga* remixada disponível apenas para download e intitulada *Conga 25*), nos Estados Unidos e Canadá, o álbum foi disponibilizado exclusivamente, com onze faixas, no *iTunes*. O uso da plataforma colaborou para a escuta na principal forma de distribuição digital massiva no período (VICENTE, 2014), que permitia a compra isolada de apenas as faixas que o ouvinte mais desejasse. Houve também edições especiais conhecidas como: uma versão "Internacional" na mesma plataforma digital, que contava com treze canções; Uma versão Espanha/Portugal/Brasil/Argentina e México em formato físico com dezesseis canções, inclusive uma regravação de *Let's Get Loud* que havia sido cedida para Jennifer Lopez como já citado. Mesmo com certos limites de venda/distribuição pelo acordo varejista (que por outro lado impulsionava vendas para públicos específicos), *Miss* Little Havana permaneceu por três semanas na *Billboard* 200, estreando na 28ª posição[1179].

O nome do álbum, *Miss* Little Havana era simbólico para a trajetória da cantora. O título, que dava nome para a faixa de abertura composta por Pharell Williams, brincava com o local de nascimento de Gloria Estefan, Havana, de forma a considerar a própria cantora como uma "Miss" representante da capital. Ao mesmo tempo, Little Havana era (e ainda é) o nome do principal bairro de cubanos exilados na região de Miami, considerada um polo de irradiação da arte produzida no exílio e o palco de uma série de engajamentos políticos de

[1178] *Billboard,* 17 de setembro de 2011, p. 42.
[1179] *Billboard,* 15 de outubro de 2011, p. 49.

grupos anticastristas e dissidentes (GRENIER; PÉREZ, 2003). O nome do álbum, neste caso, assumia esse lugar de dupla interpretação que convergia na figura da artista, uma metáfora de duplo sentido acerca da região em que nasceu como Gloria Fajardo e do palco em que se converteu em Gloria Estefan.

A partir da escolha do título é possível perceber que ele foi projetado como uma articulação entre trajetória e imagem artística da cantora através de um elemento referencial e biográfico, seu pertencimento a espaços distintos. Esse movimento, só foi possível a partir da articulação entre o ato de narrar uma vida e o percurso a ser narrado por meio de uma narrativa "que uma pessoa real faz da sua própria existência, enfatizando sua vida individual e, em particular, a história de sua personalidade" (LEJEUNE, 2008, p. 48). Se autointitular *Miss* Little Havana só era possível pois narrativamente houve uma construção de uma carreira que sustentava essa associação a partir das formas como Gloria Estefan se projetou ao longo da carreira. Ao construir um projeto pautado diretamente em finalidades comerciais, a intenção do narrar uma projeção sobre quem era a cantora era potencializada. Comercialmente significava reafirmar um traço ou uma intenção de como se gostaria de lembrar sobre Gloria Estefan ao passo que se reconhecia esse elemento como estruturante de um (re)conhecimento de consumidores em potencial.

O projeto de articulação foi expresso na capa do encarte de forma a potencializar os sentidos do título *Miss* Little Havana*,* sendo que a fotografia e caracterização foram inspiradas na capa da versão internacional do álbum *Gloria!* (1998).

Figura 41 - Capa e Contracapa de Miss Little Havana (2011)



Fonte: Discogs.

A capa de *Miss* Little Havana apresentava Gloria Estefan com um Black-Power e uma faixa atravessando seu corpo onde lia-se o título do álbum. O nome da artista, maior que o do disco, foi inserido no canto lateral, de forma a centralizar a imagem, em especial o rosto. A faixa de "miss" era um ato de "coroação", uma forma reforçar a ideia que o nome aludia o fato de Gloria ser considerada uma diva do bairro estadunidense e da cidade cubana, em que não pisara nas últimas décadas. Os elementos gráficos ao seu redor transitivam entre uma estética disco, movimentos de onda que lembravam a tropicalidade, reforçada pelas cores, e pequenos desenhos iconográficos de instrumentos de percussão, notas musicais, e um contorno do braço que lembrava um violão.

A junção dos diferentes elementos procurou reforçar o título do álbum onde a imagem a partir de uma ideia na qual "a presença se desdobra em apresentação da presença" (RANCIÈRE, 2014, p. 33). Desta forma, não era a imagem em si, a fotografia de Gloria Estefan que dialogava com uma estética disco, mas sim a negociação dos elementos que gerava a discursividade possibilitadora dessa associação (RANCIÈRE, 2021). Era muito mais um jogo com as formas e a imagem, através dos símbolos, do que um registro que projetava uma representação a partir de uma pose supostamente real.

Tal associação lembra um aspecto importante da narrativa do álbum: a composição. Apesar de Gloria Estefan ser reconhecida por seu traço composicional, e assinar canções em *Miss* Little Havana*,* o compositor principal foi Pharell Williams*.* O álbum recorria a uma noção de autoria a partir da voz e da associação de diferentes figuras na elaboração de um repertório que, apesar de ser coletivamente criada, estaria associado a Gloria Estefan. É importante considerar que, desde os anos 1980, a composição mediada por usos tecnológicos vinha sendo marcada pela noção de colaboração e pela expansão da figura do autor da canção tendo em vista o aumento do prestígio do produtor como esse agente regulador/mediador da produção do artista e os interesses mercadológicos (MOLINA, 2017).

Esse entendimento, se aproximava de uma função-autor (e não necessariamente a autoria de fato), discutida por Chartier (2012, p. 146), a partir de seus estudos de Foucault, onde "a atribuição de um nome próprio a um discurso era, para Foucault, o resultado de 'operações específicas e complexas' que unham a unidade e coerência de uma obra (ou um conjunto de obras) numa relação com a identidade de um sujeito construído". Por mais que as canções não fossem de autoria de Gloria Estefan, a intenção era que o álbum fosse associado a narrativas sobre si. Ser intitulada *Miss* Little Havana era ter um disco que ecoasse essa relação e transitasse entre diferentes elementos constituidores de uma memória das indústrias fonográficas sobre si com o uso da *Dance Music,* da *pop music,* de instrumentos de percussão,

de trechos em espanhol e a regravação de um dos mais *singles* de sua carreira: *Conga.* A intenção era produzir um álbum que fosse uma síntese do potencial comercial e artístico de Gloria Estefan, o que supostamente estaria presente no disco.

Uma breve análise das canções demonstra essa hipótese. É preciso, antes, relembrar que *Miss* Little Havana é um álbum regulado e perpassado por interesses do mercado, dentro de uma cadeira comercial que define formatos, limites e circulações. Muito do que pode ser compreendido enquanto latino/cubano era mediado por tal processo e envolveu uma escuta/composição dentro do possível, como foi recorrente ao longo de toda a carreira de Gloria Estefan. No entanto, é curioso perceber como um álbum é capaz de ampliar os sentidos e "remete à relação entre oralidade secundária e memória cultural. A desterritorialização dos contatos via mídia global facilita uma consciência compartilhada entre as pessoas, independentemente de sua localização real" (SOBRAL, 2010, p. 204-205). Essa memória cultural articulava identificação cubana, música *pop* e trajetória de forma a tornar *Miss* Little Havana uma síntese da construção de Gloria Estefan desde os anos 1970[1180].

A faixa inicial, *Miss* Little Havana*,* jogava com essa identificação em um estilo próximo da *Dance Music* e referências a sonoridades latinas limitadas a alguns instrumentos metálicos, o que muda nas faixas seguintes. As canções *I Can't Belive*, *Heat* e *Wepa* recorrem a mais elementos considerados como comercialmente latinos que reforçam tanto a ideia de uma cubanidade quanto de latinidade associadas a Gloria Estefan a partir da hibridização com a *Dance Music* e a *Pop Dance.* Nestas canções, o ouvinte se deparava com trechos em espanhol, menções a Cuba e Havana, além de Miami. A última canção citada foi o primeiro *single*, contando com videoclipe e uma versão remixada com *Pitbull*[1181]. O audiovisual de *Wepa,* inclusive, era voltado a um ideal estadunidense de música urbana, com Gloria Estefan transitando entre fundos de Miami e um corpo de dançarinos executando movimentos de dança de rua. Em muitos sentidos, as ideias pareciam "fora do lugar" e uma mistura incomunicável de elementos, mas esse processo era resultante de uma intenção de mostrar uma artista plural e contraditória em muitos aspectos.

Say Ay, quinta canção do disco, invertia o destaque sonoro. Enquanto as primeiras composições partiam da *Dance Music* para recorrer a elementos como a percussão Afro-

---

[1180] Nesse processo, como lembra Canclini (2008), a dimensão de articulação global-local (e conformação dentro de determinados padrões), se tornava mais nítida da carreira de Gloria Estefan, entendida como um exemplo da forma como latino-americanos são compreendidos dentro de estruturas comerciais.

[1181] *Gloria Estefan - Wepa (Official Music Video).* 2011. (4 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=c8T40HmugBI. Acesso em: 06 jul. 2022.

Cubana, a composição assinada por Gloria Estefan e Pharell Williams partia da Salsa para estabelecer a relação. Inclusive, é importante destacar que as canções com maiores elementos definidos como "cubanos", a exemplo da influencia da salsa ou o uso de instrumentos de percussão como o *tres, quinto* ou *conga,* foram as que Gloria Estefan assinou a composição. Esse traço era perceptível na interpretação vocal da cantora, lembrando o papel da imposição da voz e a forma como "os *performers* imprimem sua marca na canção de tal forma que passam a ser tratados, eles próprios, como cancionistas" (HERMETO, 2012, p. 52).

Paralelamente era perceptível, a consolidação de um canto que caracterizava a interpretação da cantora, que dependia da articulação em conjunto dos instrumentos com a voz (TATIT, 2012). As canções até aqui listadas possuíam como tema central a ideia do amor romântico em suas várias formas ou a ideia da dança como momento de festividade. O tema romântico seguia nas faixas seguintes, *Right Away* e *Make Me Say Yes,* que se inseriam no gênero balada, com influencia da música eletrônica e sem a presença de elementos latinos. *Time is Ticking,* faixa seguinte, era a única balada com ritmo lento, composta em voz, violão e percussão. A canção, que falava em determinados trechos sobre Miami, se aproximava do repertório de baladas crescentes e emocionais recorrentes da carreira de Gloria Estefan.

Antes de partir para uma das principais canções, a penúltima da *tracklist*, cabe mencionar ainda *Make My Heart Go* com o rapper *El Cata,* uma canção voltada as pistas de dança e clubes, mas que se destacou pelo seu bilinguismo. A décima canção é uma das mais interessantes e que mais dialoga com a questão da cubanidade no exílio. Intitulada *Hotel Nacional*[1182]*,* foi composta por Emilio Estefan, Gloria Estefan e o artista venezuelano Motiff[1183]. Inspirada no *jitterbuggy,* popular entre as comunidades afro-estadunidenses na Nova York dos anos 1920 e associada ao *swing*, a composição teve como principal base sonora os instrumentos de sopro como clarinete e saxofone*,* inclusive com elementos de *looping* sonoro das *Big Bands* do início do século XX. A forma como a base sonora foi pensada operava o sentimento nostálgico da canção: falar sobre o Hotel Nacional de Havana. A ideia era operar com um dos principais símbolos de modernidade em Cuba que foi não

[1182] Gloria Estefan. *Hotel Nacional*. In: Gloria Estefan. Miss Little Havana. US: Crescent Moon Studios, 2011, 01 CD, Faixa 10 (3:28).

[1183] Arbise Gonzalez, conhecido artisticamente como Motiff, é um compositor e artista venezuelano nascido em Caracas (Venezuela) em setembro de 1984. Com formação musical iniciada ainda na infância, com ênfase no repertório clássico e na estrutura de big band, o músico chegou a frequentar o Conservatório de Música e em 1996 passou a atuar nos Estados Unidos, onde colaborou com artistas como Jose Miguel Velazquez, David Bisbal, Don Omar, Shalim e David Bustamante. Após a colaboração com Gloria Estefan, Motiff colaborou com outros artistas de referência na Latin Music, entre eles Marc Anthony.

apenas um ponto atrativo de turistas estadunidenses no início do século XX, mas um dos palcos dos conflitos do Golpe de 1933 que colocou Fulgêncio Batista no poder.

Segundo Morawski (2019, p. 105),

> O Hotel Nacional de Cuba estava ligado no imaginário popular cubano a um programa de construção maior e amplamente autocongratulatório do governo Machado, um programa ligado a relações corruptas entre o governo e empresas nacionais e estrangeiras. O Capitólio foi construído na mesma época do Hotel Nacional e, embora os dois projetos cumprissem programas funcionais diferentes, ambos faziam parte da máquina arquitetônica de fazer mensagens do machadato.

O Hotel Nacional era parte do imaginário das comunidades cubanas no exílio como um vínculo a um passado pré-Revolução. A proposta era jogar com a nostalgia, compreendendo o edifício como um espaço de sociabilidade em ruínas, um marco de utopia às avessas, pois "no corpo da ruína, o passado está presente nos resíduos, mas ao mesmo tempo não está mais acessível, o que faz da ruína um desencadeante especialmente poderoso de nostalgia" (HUYSSEN, 2014, p. 91). O hotel nacional segue em Havana, porém, a visão e memória sobre ele como um espaço que marcava os trânsitos entre Cuba-EUA e uma vida boêmia está presente apenas no imaginário de membros das comunidades exiladas. O espaço era uma ruína imaginada, inclusive na memória sobre o espaço membros das comunidades exiladas que lamentavam supostas deturpações pela Revolução (MORAWSKI, 2019).

Representar o espaço era retomar um elemento poderoso que acionaria uma memória e um sentimento nostálgico de uma Cuba inexistente, mas defendida pela comunidade anticastrista, projetada por uma visão exótica e idílica (PÉREZ, 2008). A escolha por compor uma canção com inspiração na *jitterbuggy* contribuía para construir uma sonoridade representante de um tempo passado que se presentificava no imaginário. Do ponto de vista sonoro, como percebe Reynolds (2012), recorrer a sonoridades consideradas "antigas", em especial ligadas ao início do século passado, é um potencializados da nostalgia pois evoca a presentificação de um tempo narrado através da escuta dos ouvidos, ou da memória cultural sonora como define Sobral (201).

O início da canção transitava entre a nostalgia e o tempo passado idílico e exótico quando Gloria Estefan entoava que "*It's time for Hoochie Coochie*"[1184]. A expressão era um termo genérico para se referir a danças do ventre e/ou performances corporais sensuais na virada do século XIX para o XX, tornando-se recorrente no *Blues* a partir dos anos 1920. Ao longo da canção, a intérprete evocava o perfil idealizado e boêmio do espaço.

[1184] Gloria Estefan. *Hotel Nacional*. In: Gloria Estefan. Miss Little Havana. US: Crescent Moon Studios, 2011, 01 CD, Faixa 10 (3:28).

> Hotel Nacional / Dress, very chic / One, two daiquiris / Dancin' to the Cuban beat // White pearls, teased up hair / Lipstick's red to make 'em stare // Drama's on like Susan Lucci // It's time for Hoochie Coochie / Say goodnight to the sunlight / We own the nighttime, yeah / Say goodbye to the sunlight / We own the nighttime, yeah // Two-toned shoes, favorite dress / Need no diamonds to impress / Red and white coupe, Chevrolet / Paparazzi flash away // I'm feelin' VIP / It's the only way to be / Going for gold like Yamaguchi / It's time for Hoochie Coochie // Say goodnight to the sunlight / We own the nighttime, yeah / Say goodbye to the sunlight / We own the nighttime, yeah // Champagne, caviar, no wedding mess / You and me, no need to guess / So many nights to share / Official love affair[1185]

A canção representava o hotel nacional como um espaço elitizado de boemia, onde integrar e/ou adentrar a ele seria parte de um imaginário. Não apenas a evocação a um espaço ou as bebidas davam o sentido pretendido, mas a citação a marcas como *Chevrolet* contribuíam no projeto. A canção, no entanto, não tocava diretamente em referenciais ligadas necessariamente ao passado cubano, para além do espaço elitizado. Esse foi um movimento de atualização da narrativa, processo por vezes recorrente ao compositor e/ou escritor que precisa se comunicar a respeito de um tempo ou contexto não mais presente (RICOEUR, 1994). Ao passo que se tentava atualizar, no entanto, o hotel nacional ainda figurava como uma ruína evocativa da nostalgia do exílio cubano, mesmo que sobreposto a outras camadas de significação, inclusive dentro de lógicas comerciais pois um álbum distribuído na *Target* não poderia ter canções muito expressivas de uma posição politicamente antirrevolucionária.

Segundo Assmann (2011), a memória de um "local" é um processo de reconhecimento do espaço como culturalmente construído a partir de recordações marcadas por muitos significados. Se tratava de entender que as "memórias de locais" são espaços culturais não apenas pois "solidificam e validam a recordação, na medida em que a ancoram no chão, mas também por corporificarem uma continuidade da duração que supera a recordação relativamente breve de indivíduos, épocas e também culturas, que está concretizada em artefatos" (ASSMANN, 2011, p. 318). O hotel nacional da canção não era apenas um lugar de memória, mas um local elaborado pelas memórias e marcado por narrativas que o pensam enquanto espaço simbólico cujo significados dependem dos sentidos políticos. É por isso que ao cantar sobre o espaço, Gloria Estefan narrava um lugar a partir de referencias de diferentes temporalidades com uma base sonora popularizada ainda em outro contexto.

Do ponto de vista da representação, essa narrativa se tornou ainda mais complexa com o videoclipe[1186]. Dirigido por Kenny Ortega, o audiovisual fez referência a longas-metragens

---

[1185] Gloria Estefan. *Hotel Nacional*. In: Gloria Estefan. Miss Little Havana. US: Crescent Moon Studios, 2011, 01 CD, Faixa 10 (3:28).

[1186] *Gloria Estefan - Hotel Nacional Official Music Video*. 2011. (4 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=dkEEY2p6Q4Q. Acesso em: 06 jul. 2022.

como *Birdcage* e *Some Like it Hot.* No entanto, a principal inspiração era o musical *Rocky Horror Picture Show* (1975). No início, um casal aludindo a Brad Majors e Janet Weiss tem o pneu do carro furado e param em um espaço burlesco, aludindo ao que seria o espaço de festas do Hotel Nacional. Nesse momento, Gloria Estefan aparecia caracterizada como uma personagem em referência Frank-N-Furter, uma cientista considerada "louca" e transsexual. O videoclipe tenta recriar a cena de chegada dos jovens protagonistas de *Rocky Horror Picture Show* (1975), quando Frank-N-Furter performaria *Sweet Transvestite*, mas no lugar Gloria Estefan aparece interpretante *Hotel Nacional.*

A ideia do roteiro era ser anacrônico, articulando o tema da canção com uma multiplicidade de sentidos que permitisse se ligar a cultura *pop*, a nostalgia e a moda vintage. Como defende Reynolds (2012), nos primeiros anos do século XXI, a onda de usos do passado marcou a comercialização da cultura *pop* e um dos principais desafios a serem enfrentados pelas indústrias que olhavam mais para si na tentativa de superar os desafios impostos pelo presentismo, o que acabava por reafirma-lo. Para o autor esse traço era parte do que Huyssen (2014) defende enquanto uma cultura passado-presente, levando a emergência da *retromania,* ou seja, uma fixação pelas representações do passado que criaria uma "massa acumulativa". Segundo Reynolds (2011, p. XX),

> a certa altura, a massa de passado acumulada por trás da música começou a exercer uma espécie de atração gravitacional. A sensação de movimento, de ir a algum lugar, poderia ser satisfeita com a mesma facilidade (na verdade, mais facilmente) retrocedendo nesse vasto passado do que avançando. Ainda estava no impulso exploratório, mas agora assumiu a forma de arqueologia.

Ao perpassar o videoclipe, a *retromania* alimentou a nostalgia da produção. Em certa medida, a ideia indicava que era preciso olhar ao passado e atribui-lo sentido para entender a canção. Além disso, ecoava ao longo das cenas o conceito de um espaço boêmio e luxurioso. A luxuosidade, inclusive, foi reforçada por Gloria em sua fala sobre o videoclipe para a *Billboard* na qual relatou que o uso de um anel de Alexander McQueen: "*I had to suck my own blood… so it was very helpful for the video! It's a big skull, and I love it, but when I was dancing and moving my hands around I really did a number on the rest of my hand*"[1187]. Ao longo do videoclipe outros elementos alimentaram *retromania* e reforçavam uma visão mítica sobre o espaço. A presença da atriz Susan Lucci, as cenas de *jitterbuggy,* a indumentária dos

[1187] Billboard. *Gloria Estefan Had Bloody Good Time Making 'Hotel Nacional' Video*. 2012. Disponível em: https://www.billboard.com/music/music-news/gloria-estefan-had-bloody-good-time-making-hotel-nacional-video-506246/. Acesso em: 06 jul. 2022.

presentes e a ambientação evocavam esse contexto que remontava a um Hotel situado no século passado, marcado pela sátira, mas também pelo luxo.

A nostalgia, a partir do videoclipe, assumiu um outro aspecto. Tratava-se de rememorar um espaço mítico, mas através do audiovisual se percebe que o lembrar não era marcado pelo lamento, mas por um canto de reafirmação. Esse traço, característico da produção de artistas anticastristas (ROJAS, 2006), é considerado como um esforço de atualização da cultura de exílio. É perceptível uma mudança, no sentido de retomar a uma cubanidade e uma "ruína" nostálgica, a partir de elementos celebratórios para positivar o discurso anticastrista, para além de cantos de saudade como melancólicos. É justamente isso que se percebia em *Hotel Nacional.* A composição era uma canção cujo videoclipe ressignificou e/ou redefiniu a narrativa (ILLESCAS, 2015), que abordava a memória de um lugar no imaginário anticastrista, uma ruína evocativa da nostalgia, mas que foi positivada e/ou exotizada comercialmente em um álbum que tinha como finalidade o consumo.

Hotel Nacional foi enviada para as rádios, o *single* estreou na primeira posição da *Hot Latin Songs* da *Billboard,* listagem que permaneceu por dez semanas[1188]. O desempenho de estreia possibilitou a Gloria Estefan um feito inédito em sua carreira e na história da *Latin Music*: ser a primeira mulher em vinte e cinco anos a estrear no topo da *Hot Latin Songs.* Apesar do marco ter sido alcançado no final de 2011, foi apenas em janeiro do ano seguinte que a *Billboard* publicou uma reportagem sobre o fato[1189]. O texto do jornalista Gary Trust, chamava a atenção para o fato de *Hotel Nacional* ter alcançado mais de doze milhões de pessoas em audiência nas rádios, segundo a *Nielsen BDS,* estando entre as principais canções da *Spanish Broadcasting System Chain*[1190]. O destaque nas rádios foi ceeditado ao esforço de Carlos Perez, do *360 Group Inc*., que negociou com o grupo da *SBS* para promover a canção, sendo que a rede de transmissão foi a única a aceitar promover o *single* nos Estados Unidos.

Segundo Carlos Perez, em fala para a reportagem,

> "A SBS gostou da mistura de inglês e espanhol da música e queria aquela divisão 50/50. Gloria é perfeita para isso. Então, eles vieram a bordo." "E, como as emissoras (de

[1188] Billboard. *Gloria Estefan Chart History*. Disponível em: https://www.billboard.com/artist/gloria-estefan/chart-history/tlp/. Acesso em: 18 mar. 2022.

[1189] Billboard. *Gloria Estefan First Woman To Debut Atop Hot Latin Songs Chart.* https://www.billboard.com/music/music-news/gloria-estefan-first-woman-to-debut-atop-hot-latin-songs-chart-1099632. Acesso em: 06 jul. 2022.

[1190] Em 2012, essa rede integrada de emissoras de rádio hispano-falantes nos EUA compreendia a: WPAT (115) e WSKQ (96) de Nova York; KXOL (121) de Los Angeles; WXDJ (130) de Miami e as WODA (138 plays) e WMEG (124) de San Juan (Puerto Rico).

> propriedade de outros grupos) não iriam programar (*'Hotel'*) até o Ano Novo, a SBS efetivamente acabou com uma exclusividade e capitalizou isso", diz Perez[1191].

A fala transcrita na *Billboard* era indicativa que apesar do avanço tecnológico, com a incorporação de novos meios de consumo e circulação musical através da internet (VICENTE, 2014), as emissoras de rádio seguiam ocupando uma grande influência na definição de um *hit* ou no sucesso comercial de um artista. Em paralelo, como apontou Morales (2019), mesmo com os avanços da *Latin Music* no final do século XX ainda existia uma resistência para a entrada de produções de artistas latinos no *mainstream.* É notório que a *Latin Music* era (e segue sendo) recorrentemente vista como um mercado com nicho específico cujo a entrada no *mainstream* ocorre apenas em momentos específicos, como em crises cíclicas das indústrias fonográficas.

Ocasiões como a relatada por Perez, demonstram que um artista, por mais consolidado em outros gêneros, ao se aproximar da *Latin Music* costumava enfrentar barreiras e problemas. O capital simbólico, a importância ou a trajetória, era pouco efetivo ou com papel mínimo frente ao funcionamento de uma indústria pautada em tipos ideais e em projeções voltadas consumidores imaginados (NEGUS, 1993; DIAS, 2008). Esse entendimento, como define García Canclini (2008; 2015), não é apenas responsável por construir um outro, quando se trata do mercado do *mainstream* que reforça um imperialismo cultural centrado na produção anglo-americana, mas define um lugar distinto e segregado da América Latina nos jogos do capitalismo e circulação de bens culturais. Mesmo entre artistas considerados não "subalternos", totalmente envolvidos nas lógicas das indústrias da cultura, havia esse tipo de resistência dentro de uma estrutura historicamente marcada pela criação de nichos.

***

Logo após o lançamento de *Miss* Little Havana*,* Gloria Estefan participou de dois grandes projetos. O primeiro, com perfil documental, foi produzido pela *BBC Radio* e intitulado *Gloria Estefan's Latin Beat*. Com sete episódios, de aproximadamente sessenta minutos cada, o especial foi transmitido principalmente no Reino Unido com a premissa de

---

[1191] Billboard. *Gloria Estefan First Woman To Debut Atop Hot Latin Songs Chart.* https://www.billboard.com/music/music-news/gloria-estefan-first-woman-to-debut-atop-hot-latin-songs-chart-1099632. Acesso em: 06 jul. 2022.

difusão da história da *Latin Music*[1192]. O primeiro episódio foi ao ar em novembro de 2011 e era dedicado a música cubana. Ao longo do programa, Gloria apareceu como "curadora" e apresentadora, inserindo canções próprias, como *Conga,* além de artistas como Beny More, Celia Cruz e Roberto Torres[1193]. Além destes, outros artistas foram Olga Guillot, *Buena Vista Social Club*, Jose Feliciano, Gilberto Gil, Carlos Santana, Ricky Martin, Sergio Mendes, Carlos Gardel, Tito Puente, Carmen Miranda, Shakira, *Calle 13*, Natalia Jimenez e Seu Jorge.

No último episódio, o programa encerrou com a reprodução de algumas das canções de *Miss* Little Havana*,* como uma demonstração, assim como produções de artistas como Danay Suarez, do que existia de mais recente na *Latin Music*[1194]. O projeto tinha uma função de difusão e publicização, e Gloria foi considerada uma voz autorizada a escolher/executar as canções. Na posição de apresentadora, era responsável por traduzir termos em espanhol, descrever elementos musicológicos e contextualizar os artistas. Como uma espécie de memorialista, ou narradora de uma seleção que passava por uma equipe técnica de produção, Gloria era a mediadora responsável pela atração. A posição a colocava como alguém de referência, e a alçava como dotada de uma trajetória pregressa que a possibilitava avaliar criticamente o contexto vivido pela indústria fonográfica. Desta forma, representativamente, sua carreira se misturava a história da indústria, assim como Arfuch (2011) percebe acerca das relações entre escritor e campo literário, levando ao reforço de seu status na *Latin Music.*

O programa na rádio inglesa havia terminado quando Gloria Estefan participou em *Glee,* produzida pela *FOX*[1195]. O seriado, lançado em 2009, foi um dos principais da "Renascença das séries", termo empregado por Seabra (2016) para se referir as mudanças no formato ao longo do início do século XXI. *Glee,* cujo a premissa era narrar a história de um clube do coral e a vida de seus integrantes e ex-membros, ocupou um papel central não apenas na história televisiva recente, mas foi um dos principais veículos de popularização da história da música (em especial estadunidense) em formato televisivo. Cada episódio contava com um número determinado de canções interpretadas pelos personagens, o que levou a série, inclusive, a quebrar o recorde dos *Beatles* no número de *singles* na *Billboard.*

[1192] Sounds and Colors. *Gloria Estefan Brings Her Latin Beat to BBC Radio 2*. Disponível em: https://soundsandcolours.com/news/gloria-estefan-brings-her-latin-beat-to-bbc-radio-2-10480/ Acesso em: 06 jul 2022.

[1193] *Gloria Estefan's Latin Beat - Episode 1*. Londres: BBC Radio 2, 2011. (57 min.), son. Disponível em: https://www.bbc.co.uk/programmes/b016lt9b. Acesso em: 06 jul. 2022.

[1194] *Gloria Estefan's Latin Beat - Episode 7.* Londres: BBC Radio 2, 2011. (57 min.), son. Disponível em: https://www.bbc.co.uk/programmes/b017xjnk. Acesso em: 06 jul. 2022.

[1195] *The Miami Herald,* 23 de maio de 2012, p. 8ª.

O principal enredo da série no segmento latino era a trajetória da personagem Santana Lopez, interpretada pela atriz de ascendência porto-riquenha Naya Riveira, mas mesmo na série sua identificação veio a ser trabalhada de forma tangencial, com exceção de um episódio em específico dedicado ao tema, e com participação de Ricky Martin. Foi justamente através da personagem Santana que o papel de Gloria Estefan[1196] foi introduzido, no último episódio da terceira temporada[1197]. Convidada pelo principal produtor da série, a cantora foi chamada a interpretar a mãe da personagem, Maribel Lopez, no episódio de formatura da primeira geração do *Glee Club*. O arco era o dilema da personagem em ir para a faculdade, e a atuação da família no momento de decisão, em especial por ser parte da comunidade latina nos EUA.

A personagem de Gloria Estefan teve uma relação de verossimilhança com a própria cantora, o que reforçava o potencial da atuação e a narrativa. Para além da identificação latina, Gloria era mãe de uma filha que se identificava como parte da comunidade LGBT, fato pouco difundido no período[1198], e cresceu em uma família onde a figura da matriarca e a experiência dos pais criava uma pressão nas decisões dos mais jovens. O papel interpretado por Gloria era algo vinculado a si, fato levado em consideração na elaboração narrativa que usava do reconhecimento para potencializar o significado e a performance. O papel teve, desta forma, um efeito na imagem da cantora, possibilitando a atualização de sua figura, o que "consiste na capacidade que tem de reinventar constantemente seu personagem, por meio de uma performance na qual a teatralidade é preponderante, somada a um fortíssimo apelo corporal, conduzido pela dança" (VALENTE, 2003, p. 82).

A capacidade de reinvenção esteve diretamente entre o ser a cantora interpretando, trazendo a personagem em *Glee* sua experiência e capacidade representativa, e o novo espaço ocupado nas indústrias da cultura, as séries televisivas. Como destaca Arfuch (2012, p. 19), processos como esse demonstram uma operação dentro do espaço biográfico em que "pessoa e personagem parecem se unir no 'eu', no imaginário de uma hipotética completude". A questão da reinvenção, e a simbologia de Gloria Estefan na série, foi publicizada em um vídeo sobre sua participação com cenas dos bastidores[1199]. No *Behind the Scenes*, a cantora relatou a

---

[1196] Além de Gloria Estefan, outros artistas foram convidados especiais em Glee, entre estes: Britney Spears, Gwyneth Paltrow, Idina Menzel, Jonathan Groff, Kristin Chenoweth, Olivia Newton-John e Whoopi Goldberg.
[1197] *Glee* (Temporada 3, ep. 22). Direção: Brad Falchuk, 2012., son., color.
[1198] Até onde essa pesquisa pode apurar, não foi possível concluir se na primeira participação de Gloria Estefan em Glee a cantora já tinha conhecimento sobre a orientação sexual da filha, fato muito mais provável no retorno da atriz ao elenco, em 2015.
[1199] *Glee Welcomes Gloria Estefan.* Fox, 2012. (2 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=I0GzUulzbpo. Acesso em: 06 jul. 2022.

satisfação com a oportunidade, pois além de assistir regularmente ao programa junto com sua filha desde a primeira temporada, ela havia participado de um *Glee Club* quando jovem[1200].

Após a participação em *Glee,* Gloria Estefan se dedicou a um novo álbum de covers. *The Standards*[1201]*,* foi produzido por Emilio Estefan na *Crescent Moon Studios.* Supostamente a proposta teria surgido durante as gravações de *Hold Me, Thrill Me, Kiss Me,* e reuniu mais de cinquenta faixas gravadas das quais apenas dezesseis foram lançadas na versão principal do disco. No projeto, para além de nomes como Arturo Sandoval e Elliott Smith, Gloria Estefan contou com o apoio de Shelly Berg, reitora da *Frost School of Music* da *University of Miami.* Se tratando de um álbum de covers, com a regravação de composições que Gloria Estefan considerou marcantes da história da música, o álbum foi bastante diversificado. Desde faixas como *Smile,* lançada em espanhol com Laura Pausini e intitulada *Sonríe,* a música brasileira, com a regravação de *Eu Sei que Vou Te Amar* de Tom Jobim, Gloria Estefan transitou entre gêneros, estilos e formatos musicais em um álbum com versões diferentes a depender do formato e local de lançamento[1202].

Um texto produzido para o website oficial da cantora, informava que o disco lançado em setembro de 2013 pela *Sony Masterworks* era uma tentativa de homenagem ao "*American Songbook*", com gravações em inglês, português, espanhol, italiano e francês. Um trecho de fala de Gloria Estefan indicava ideia que envolvia sua concepção,

> "Este álbum traz tudo completo para mim!", diz ela, acrescentando que as faixas foram todas escolhidas "pelo meu coração e pelo que sinto". Ela trouxe uma lista de 50 padrões para Berg que "falaram comigo pessoalmente e me fizeram chorar". Ela acabou gravando 16 músicas ao vivo no estúdio com um núcleo de quatro músicos incrivelmente talentosos, todos maestros desse gênero e uma orquestra maravilhosa. "Algo mágico acontece quando os músicos gravam juntos ao vivo", explica. "Tudo se desenrolou da maneira que deveria ter - as estrelas alinhadas!"[1203]

Ao narrar sobre certa curadoria na seleção das faixas, Gloria Estefan mencionava a ideia de "fechamento de ciclo". A noção, que integrava parte das produções da cantora desde a virada para o século XXI, recorrentemente estava ligada a uma suposta aposentadora da

---

[1200] Um fato digno de nota, é que a cantora não interpretou nenhuma canção ao longo de toda sua primeira aparição, fato que só ocorreu em episódio da quinta temporada, quando a personagem retornava para o casamento entre Santana Lopez e a personagem Brittany S. Pears.

[1201] Gloria Estefan. *The Standarts.* US: Crescent Moon Studios. 2013. 1 CD.

[1202] Destaca-se o lançamento de versões para distribuição pela iTunes, Best Buy, Gilt Groupe e a Target, e projetos focados em países como Espanha, Itália e Austrália. No caso dos projetos para determinados países, para além de faixas exclusivas como *Natural Woman* (de Carole King com um *Live Featuring* da própria artista), houve gravações em outros idiomas como o Francês e até mesmo um vídeo especial. Deste modo, se tratava de um projeto bastante diversificado e que demonstrava uma preocupação mercadológica e criativa com o álbum.

[1203] Gloria Estefan Official Website. *The Standarts Release*. Disponível em: https://web.archive.org/web/20130608070102/http:/www.gloriaestefan.com/thestandardsrelease.html. Acesso em: 06 jul. 2022.

carreira. Ao evocar que algo concluía um processo, Gloria organizava a narrativa que dava sentido ao que fizera antes, legitimava o tempo vivido, e indicava para um futuro em que possivelmente não seguisse tão ativa. Conforme defende Arfuch (2010), esse tipo de operação estava ligada aos desejos de ser lembrado e projeção de artistas incentivados a fazerem um balanço de sua trajetória ao se confrontarem com o futuro das incertezas. Desta forma, existiam efeitos possíveis e paralelos: a potencialização do projeto, pois se tratava do final de um processo vivido, geralmente sinônimo para um ápice; a justificativa para possíveis futuros passos talvez não tão bem-sucedidos e/ou com grande impacto midiático.

O fato é que, mesmo com o suposto fechamento de ciclo, Gloria Estefan não se aposentou após *Standards*[1204]. No entanto, seu lançamento retomava a preocupação percebida desde os primeiros lançamentos nos anos 2000 e ao longo de toda essa última parte do trabalho: o que seria de Gloria Estefan a partir da sua consolidação? A preocupação com explicar o álbum indicava essa retomada e se demonstrou importante após o álbum não ter *singles* massivamente difundidos, ao menos não no mesmo nível de canções inéditas, e ter um dos menores desempenhos na *Billboard 200,* apenas seis semanas. A trajetória de um artista, como citado, não pode ser analisada apenas pelos seus *hits* ou conquistas, mas o desempenho nas paradas musicais são indicativos importantes a respeito da recepção e consumo da produção musical definidora do impacto do artista nas indústrias fonográficas (SANNEH, 2023).

***

A partir de 2014 a cobertura sobre a trajetória de Gloria Estefan diminuiu expressivamente, a ponto de os jornais de Miami não destinarem mais que uma dúzia de menções em cada veículo sobre a cantora. A maioria era notas com comentários sobre aparições públicas ou breves performances realizadas, como em um espaço da rede *Hard Rock* em Miami em março de 2015[1205]. Na *Billboard,* é perceptível a diminuição drástica de registros, tendo em vista que a revista não tinha grandes notas ou reportagens dada a falta de produções cancionais recentes ou projetos musicais. Não se tratava, no entanto, de uma forma de "aposentadora" ou suspensão dos trabalhos. Gloria Estefan estava ativa na produção de

[1204] Tendo em vista se tratar de um álbum de *covers* sem grandes contribuições inéditas para o entendimento da construção da trajetória de Gloria Estefan até agora aqui analisada, o álbum não será analisado na integra, de forma a abrir espaço para que se possam discutir outros momentos posteriores.
[1205] *The Miami Herald,* 27 de março de 2015.

novos projetos, mas alguns fatos pessoais vieram ocupar a agenda da artista, em especial o cuidado com a mãe que veio a falecer em 2017 gerando grande comoção dos veículos de mídia após uma postagem da cantora da sua conta do Instagram[1206].

Em meio a diminuição do ritmo de trabalho ocorreu a retomada dos projetos voltados a construção de narrativas sobre a sua memória, além do recebimento de homenagens. Foi entre 2014 e 2015 que Gloria Estefan lançou seu primeiro musical biográfico e recebeu o *Presidential Medal of Freedom*, pelo presidente Barak Obama. Os projetos, o primeiro envolvendo um projeto pessoal e o segundo um reconhecimento externo, demonstravam a emergente preocupação com a narrativa de sua memória. Ambos os eventos são indicativos da preocupação com o "como falar" ou "lembrar" sobre Gloria Estefan, uma cantora de carreira considerada estabelecida. Esse é um momento central para pensar a sua trajetória, e as narrativas sobre a carreira, pois revela uma preocupação ligada ao controle a respeito desse percurso que se dava entre silenciamentos e rememorações (ARFUCH, 2010), mas principalmente pela vontade de consolidar uma visão para o futuro (ARFUCH, 2013).

Ambas as iniciativas permitem refletir sobre que carreira se pretendia construir na memória. Como afirma Ricoeur (2011), o risco ao esquecimento é indispensável para a elaboração de uma identidade-narrativa, a ponto de a memória que se consegue preservar ser confundida com a identificação. É justamente esse o momento vivido por Gloria Estefan. Uma cantora que, por anos, compôs narrativas sobre a experiência do exílio, a identidade cubana e a identificação latina passava a se confrontava com a impossibilidade de ter sua vida integralmente rememorada. Para Ricoeur (2011), essa operação elabora uma narrativa promotora de uma "memória declarativa", marcada por noções de "narratividade, testemunho, representação do passado histórico. [...] pode-se sempre narrar de outro modo, suprimindo, deslocando as ênfases, refigurando diferentemente os protagonistas da ação assim como os contornos dela" (RICOEUR, 2011, p. 455). Esse desafio envolvia pensar não somente Gloria e sua trajetória, mas as relações profissionais, políticas e os projetos que se gostaria de assegurar na memória sobre sua vida. A operação envolveu a fragmentação a diminuição de certos elementos (como os engajamentos políticos) e, por vezes, o aumento de relatos sobre a pessoalidade e sua subjetividade.

O musical *Get on Your Feet – The Story of Emilio & Gloria Estefan* foi um importante marco desse processo. Com concepção do roteirista estadunidense Alexander Dinelaris Jr,

[1206] People. *Gloria Estefan Mourns the Loss of Mother at Age 88: 'I Will Miss Her Every Moment of Every Day'*. Disponível em: https://people.com/music/gloria-estefan-mother-dies-age-88-gloria-fajardo-rapuela/. Acesso em: 06 jul. 2022.

conhecido por ser um dos responsáveis pelo longa *Birdman,* coreografia de Sergio Trujillo e direção de Jerry Mitchell, a peça aborda a carreira de Gloria Estefan a partir da trajetória pessoal e profissional junto a Emilio Estefan. Neste sentido, o mote era a carreira conjunta, mesmo que centrada na cantora. Os atores escolhidos para representar o casal na fase adulta foram Ana Villafañe (atriz de ascendência cubana e salvatoriana) e Josh Segarra (ator de ascendência porto-riquenha). Ambos, vale destacar, eram não somente latinos, mas nasceram na Flórida. Além de Gloria e Emilio Estefan participarem de toda a concepção, o casal atuou na produção do repertório, contando com a colaboração de dois ex-integrantes da *Miami Sound Machine*: Jorge Casas e Clay Ostwald[1207].

Dividido em dois atos[1208], o musical contou com vinte cinco canções, sendo que destas duas não foram lançadas por Gloria Estefan[1209]. As canções não seguiam uma linha cronológica de lançamentos, começando com *Rhythm is Gonna Get You* e concluindo com um *medley* de ao menos seis canções. O primeiro ato começava com uma cena dos bastidores da turnê de Gloria Estefan antes de seu acidente nos anos 1990, contexto que possibilita, através de flashbacks, narrar a juventude da cantora. Ao longo das cenas da juventude, o espectador era envolvido pela história das gravações de fitas de Gloria Estefan para o seu pai (momento em que uma jovem menina aparecia cantando *Cuando Salí de Cuba*), passando pelo cotidiano com a família em Little Havana*,* em especial o convivido com a mãe e a avó. A cena com as matriarcas, inclusive é particularmente importante pois é nessa ocasião que a canção *Tradición* é executada, reforçando uma intenção de marcar a ideia de "raízes" ou de identidade cubana a partir do convívio com diferentes gerações.

Ao longo do primeiro ato, o público era apresentado a história sobre como Gloria Estefan começou a participar da *Miami Sound Machine,* o envolvimento com Emilio Estefan, os dilemas entre a cantora e sua mãe pela decisão da carreira, inclusive com cenas sobre a vida pregressa da mãe em Cuba. O restante do primeiro ato é focado nas relações entre Gloria e Emilio Estefan, e os dilemas familiares com o adoecimento do pai e as objeções da mãe a relação e a carreira. O ato se encerra com uma performance de *Conga* abordando os desafios da banda em realizar o *crossover.* Do ponto de vista (auto)biográfico, a narrativa não era dotada de uma linearidade, mas de um viés legitimador. Os momentos construíam uma

[1207] *Get On Your Feet*, Playbill, 2015.
[1208] *Get On Your Feet*, Playbill, 2015.
[1209] A primeira exceção foi *Cuando Sali de Cuba,* gravada por Luis Aguile em 1967, e a segunda *If I Never Got to Tell You*, composta para o musical.

narrativa que apresentasse ao público as razões, os processos e a importância da identidade cubana para a construção da identidade artística de Gloria Estefan e sua relação com o esposo.

A teatralidade é, de acordo Taylor (2013) uma das principais formas de performatividade tendo em vista que a relação entre memória-sujeito é a base da expressão artística. No caso de *Get On Your Feet,* apesar das diversas vias possíveis de análise dentro dos estudos das relações entre história e teatro, a preocupação deste trabalho está em como essa performatividade elaborou a narrativa (auto)biográfica da cantora. Neste sentido, é interessante levantar alguns aspectos sobre o emprego das canções e a ordenação da temporalidade narrativa. Como já citado, a linearidade do primeiro ato visava a legitimidade da cantora, uma espécie de guia das "origens e influências" da trajetória artística. O objetivo era potencializado pela inclusão das canções não em perspectiva cronológica dos lançamentos, mas pelo sentido/significado que elas possuíam em suas narrativas.

Faixas como *Tradición, Mi Tierra* e *Cuando Salí de Cuba* foram usadas para se referir a momentos familiares ou a experiências ligadas a identidade do exílio, enquanto composições românticas, a exemplo de *Here We Are* e *I See Your Smile,* inseridas para falar da relação entre Gloria e Emilio Estefan. A partir da articulação entre canções e fragmentos temporais, que transitavam em diferentes contextos não-lineares, o primeiro ato era uma construção (auto)biográfica que integrava "um processo contínuo de formação identitária" (EAKIN, 2019, p. 48). Invés de uma narrativa teleológica, o roteiro abordava a formação profissional e exilada de Gloria Estefan a partir da ordenação de suas memórias, tendo em vista que apesar de não ser a autora principal do *Book,* ele foi aprovado por ela e toda a montagem acompanhada pela própria. Nesse processo, a memória não era necessariamente manipulada, mas reordenada a partir de sua visão e de lógicas que permitissem ao público entender a intenção e representação que se pretendia afirmar (RICOUER, 2011).

O segundo ato começava quando Gloria e Emilio Estefan estavam no auge da carreira para abordar a relação familiar, os dilemas da fama e a intensificação da rotina artística. Essa parte tratava, principalmente, do acidente quase fatal da cantora, usando-o para abordar questões de experiências familiares. O momento da cirurgia era retratado com um solo de Emilio Estefan (personagem) interpretando *Don't Wanna Lose You.* O momento de tensão era retomado como o ápice e um ponto de virada, pois tudo poderia mudar com a sobrevivência da artista. Apesar de já se saber o que ocorre depois, houve um esforço em intensificar o suspense do momento, trabalhando a curiosidade do público e a ideia da relação com a dimensão pessoal como um eixo estruturante da própria biografia, processo esse recorrente nos movimentos que atribuem um *valor biográfico* a uma vida (ARFUCH, 2013).

Grande parte do segundo ato foi dedicado ao acidente, a recuperação e as relações entre Gloria e Emilio Estefan[1210]. A partir da cena em que Gloria Estefan retornava da cirurgia, o musical focava na recuperação, tentando ressaltar a superação da artista, incluindo cenas com cartas de fãs e de apoio. Ao final, para além de *Reach,* usada para reforçar a ideia de superação, o retorno da cantora aos palcos é representado a partir da encenação da performance de *Coming Out of the Dark* no *American Music Awards* de 1991. A elaboração do roteiro exacerbava a experiência de quase-morte através da dramaticidade, de forma a dar aos espectadores a ideia de um "acontecimento-monstro" (DOSSE, 2013), ou seja, uma ruptura que redefine não somente as relações temporais, mas que perdura na memória como um momento de redefinição das subjetividades a partir de traumas.

O script de *Get on Your Feet* não era engessado, na medida que se tratava de um espetáculo ao vivo cujo a relação entre os responsáveis pelas performances e a efetividade narrativa dependia do público presente (TAYLOR, 2013). Neste sentido, o roteiro pode ser entendido como uma "configuração paradigmática que conta com participantes supostamente ao vivo, estruturados, ao redor de um enredo esquemático, com um fim pretendido (apesar de adaptável)" (TAYLOR, 2013, p. 41). O fim pretendido, no entanto, só tinha sentido pela estrutura da narrativa apresentada em diálogo com o público. Na medida que o roteiro confere subsídios para promover a reflexão/participação/empatia do público, ele fornece indícios sobre as intenções e projetos existentes. Isso é perceptível, como lembra Taylor (2013), não necessariamente pelo texto escrito que rege o teatro musical, mas pelos gestos, personagens, ordenações e a montagem dos elementos e histórias que compõem a narrativa.

Se por um lado a ideia do roteiro era apresentar ao público uma história de amor e de parceria profissional, por outro foi preciso narrar a carreira de Gloria Estefan, pois isso era o esperado pelo público. Cientes da impossibilidade de narrar uma vida inteira (RICOEUR, 2011) e com um projeto voltado a estabelecer uma certa memória na performance (auto)biográfica, foram elencados dois momentos (que ocupam os atos) como os centrais, mas que não tratavam do engajamento político assumido pela cantora ao longo de sua carreira: A inserção de Gloria Estefan na música como um campo profissional; O acidente quase fatal. Do ponto de vista do público, o roteiro lembrava a relação destacada por Taylor (2013), na qual "o roteiro força-nos a nos situar em relação a ele; como participantes, testemunhas ou

[1210] Existe, inclusive, um momento de dilema entre vida-morte no qual a personagem da cantora tem um diálogo com os espíritos do pai e da avó materna.

espectadores" (TAYLOR, 2013, p. 62). Os espectadores eram colocados como testemunhas dessa história que se narrava pelos bastidores e pela trajetória pública.

A intenção com os momentos escolhidos era possibilitar a sensação de testemunha ao público em momentos-chaves que levaram a elaborar Gloria Estefan como vocalista e Gloria Estefan enquanto artista solo. Como escolha, os momentos tratavam de uma cantora de ascensão global*,* sem abordar a carreira solo, a guinada latina e o contexto dos anos 1990. As canções, conhecidas a maioria pelo público, eram ressignificadas para integrar a narrativa, mas a intenção "original" ainda se fazia presente pelo reconhecimento dos contextos originais de lançamento pelos ouvidos (SANTHIAGO, 2016). A memória narrada era a de uma cantora *pop,* identificada enquanto cubana, que se globalizou e atingiu grandes patamares, por isso, inclusive a escolha por encerrar a peça na performance no *American Music Awards.* O processo *crossover* reverso, apesar de importante, pode ter sido considerado como uma outra história, por isso não foi inserido na peça.

Antes da estreia do musical, o *El Nuevo Herald* publicou uma reportagem, na seção *Locales,* com o título *Gloria y Emilio con 'un sueño cumplido'*[1211]. Para a jornalista Anna Buj, Gloria Estefan afirmou que a peça "É a história do nosso amor e amor à música e a este país, que nos abriu os braços e nos disse que sempre pudemos, e que se você tiver disciplina e perseverança para trabalhar tudo é possível.."[1212]. Ao longo da reportagem, Gloria relatou como foi a construção da narrativa, tanto emocionalmente quanto pela seleção consciente. Apesar de reconhecer esse processo, Emilio considerou o roteiro como um momento de reflexão sobre as comunidades latinas nos EUA, pois o musical poderia "Inspirar muita gente, porque é baseado na vida de dois latinos que, como muito orgulho, não mudaram de nome ou de música. Todas as noites, quando Josh e Ana contam nossas vidas, eles também estarão contando a história de milhares e milhares de latinos.*"*[1213].

No caso das falas do produtor, era recorrente a intenção de defender uma condição quase imutável ou recorrente na carreira de Gloria Estefan. Esse movimento, defensor de uma memória controlada e guiada (RICOEUR, 2011), não é o que se percebe na trajetória da cantora. Inclusive, como defendem autores no campo da biografia (DOSSE, 2009; BOURDIEU, 2009; VAVY (2013), nenhuma vida é constante, linear ou imutável. O desafio biográfico ou a tentativa de fugir a "ilusão biográfica" reside em perceber e contraditar os esforços para reafirmar a linearidade inexistente. Ao longo da carreira de Gloria Estefan,

[1211] *El Nuevo Herald,* 15 de abril de 2015, p. 3B.
[1212] *El Nuevo Herald,* 15 de abril de 2015, p. 3B.
[1213] *El Nuevo Herald,* 15 de abril de 2015, p. 3B.

certos aspectos foram frequentes/estruturantes, mas esse entendimento se moldou durante anos, a exemplo do repertório musical. A questão das sonoridades latinas, caribenhas e cubanas estiveram presentes, mas assumiram diferentes manifestações, formatos e espaços. Uma comparação entre o repertório da época da *Miami Sound Machine* com projetos pós-1990 demonstra essa alternância, fluidez e mesmo algumas contradições. O esforço de Emilio Estefan, neste caso, era muito mais uma tentativa de legitimação, de estruturar uma visão que perdurasse no tempo a partir de uma intenção de "ícone" estático.

O musical estreou em 2015, em Chicago, depois se mudou para Broadway, onde permaneceu até 2017, passando por turnês na Holanda (2017-2018), pelos Estados Unidos (2017-2019) e um período de residência na Europa, além de versões transmitidas ao vivo durante a pandemia de Covid-19. Logo após a estreia, alguns veículos publicaram críticas sobre o espetáculo e como a narrativa (auto)biográfica estava sendo recepcionada. A *Variety* destacou que a peça era previsível, sem fugir ao superficial ou a narrativa com modelo de filme televisivo. Apesar disso, defendia que o musical tinha "sinceridade suficiente", mesmo que fosse "brega, estereotipado, muito no nariz... e funciona, o que é verdade ao longo deste show nada sutil, mas sempre astuto e inquestionavelmente divertido"[1214]. Nem todas as críticas foram tão detalhadas como a da *Variety.* Já veículos especializados, como o *Broadway World* se voltaram ao desempenho dos envolvidos, com a história relegada ao segundo plano[1215].

Muitas críticas evitaram abordar a escolha dos temas a serem narrados ou a ideia de uma (auto)biografia no musical, apesar de a *Variety* afirmar a pretensão ao chamar a produção de pseudo-biográfica. Mesmo grandes veículos não problematizaram diretamente a narrativa, mas sim o desempenho e o fato de alguns elementos serem repetitivos e mecânicos[1216]. O *The Washington Post* considerou que as canções ocupavam um lugar de evocação e que a história do casal era o principal elemento atrativo[1217]. Com diferentes opiniões um fato seguia central. Apesar da ideia de estruturar uma trajetória (auto)biográfica no musical, e do esforço de seleção das memórias e, inclusive, de promover *Get on Your Feet* como um projeto de

---

[1214] Variety. *Pre-Broadway Review: Estefan Musical 'On Your Feet!'*. 2015. Disponível em: https://variety.com/2015/legit/reviews/on-your-feet-review-gloria-estefan-chicago-1201522935/. Acesso em: 06 jul. 2022.
[1215] Broadway World. *Get On Your Feet*. Disponível em: https://www.broadwayworld.com/shows/On-Your-Feet-331011.html. Acesso em: 06 jul. 2022.
[1216] *The New York Times,* 05 de novembro de 2015.
[1217] *The Washington Post,* 05 de novembro de 2015.

narrativa representativa das comunidades latinas por algumas pessoas, era possível perceber que a peça não fomentou grandes debates sobre a vida e carreira da cantora.

A pouca discussão acerca desse aspecto, como a *Variety* indicava, demonstrava a posição da cantora como estabelecida, uma vida supostamente sem grandes mistérios ou revelações. A dinâmica familiar, raramente narrada pela cantora, não era recorrentemente apontada e parecia ocupar mais um lugar de intriga-narrativa do que de uma revelação ao público. Em muitos sentidos, assim como trajetória da cantora até ali indica, o controle de narrativas sobre a vida desempenhado pela própria e seu esposo, teria possibilitado que a peça funcionasse apenas como um reforço daquilo que se pretendia. O narrar a si mesmo, neste caso, era parte de um controle do indivíduo (SARLO, 2011), que não teria fomentado curiosidade ou crítica, mas o entretenimento.

Enquanto o musical seguia nos palcos da *Broadway,* Gloria e Emilio Estefan foram anunciados como recebedores da *Presidential Medal of Freedom* pelo presidente Barack Obama em 2015[1218]. A escolha em entregar pelo nome de Gloria Estefan, e seu esposo, foi comunicada pela assessoria de comunicação da Casa Branca em novembro de 2015. Na ocasião, uma fala do presidente foi publicizada, na qual mencionava que

> Estou ansioso para presentear esses 17 ilustres americanos com a mais alta honra civil de nossa nação. De servidores públicos que nos ajudaram a enfrentar desafios decisivos de nosso tempo a artistas que expandiram nossa imaginação, de líderes que tornaram nossa união mais perfeita a atletas que inspiraram milhões de fãs, esses homens e mulheres enriqueceram nossas vidas e ajudaram a definir nossa experiência compartilhada como americanos.[1219]

Para além do casal de cubanos exilados, mencionados como "americanos" na fala do líder do executivo, outros nomes indicados na mesma ocasião foram: Steven Spielberg, Barbra Streisand e James Taylor. As biografias divulgadas junto ao anúncio partiram da ideia de grandes conquistas e ou marcos fundamentais de suas trajetórias elaborando uma ilusão legitimadora. As curtas biografias foram elaboradas a partir da ideia de grandes conquistas e ou marcos fundamentais de suas trajetórias. O texto identificava Gloria Estefan como cantora, compositora, atriz e empreendedora cubano-americana responsável por introduzir a *Latin Music* para uma audiência global. Eram mencionados os prêmios, os cem milhões de

---

[1218] A *Presidential Medal of Freedom* é uma honraria concedida pelo presidente estadunidense desde 1963 em substituição ao *Medal Of Freedom*[1218], proposta em 1945 para homenagear civis engajados na II Guerra Mundial. A condecoração era voltada a reconhecer personalidades que haviam contribuído para a segurança ou interesses dos EUA, a paz mundial ou a projetos culturais de importância privada ou coletiva.

[1219] The White House - President Barack Obama. *President Obama Names Recipients of the Presidential Medal of Freedom*. Disponível em: https://obamawhitehouse.archives.gov/the-press-office/2015/11/16/president-obama-names-recipients-presidential-medal-freedom. Acesso em: 06 jul. 2022.

fonogramas vendidos, a entrada para o *Latin Songwriters Hall of Fame* e o recebimento da *Ellis Island Medal of Freedom* como indicativos de sua relevância. Por fim, o texto apontava que "Estefan se tornou um dos primeiros artistas hispânicos mainstream a cruzar entre a música em inglês e espanhol, abrindo caminho para inúmeros outros artistas latinos seguirem"[1220]. A breve biografia seguia um modelo pré-definido, semelhante a outras na listagem[1221], e era explicita quanto a intenção de legitimar a escolha pela cantora.

O anúncio foi comentado dois dias depois no *El Nuevo Herald*[1222], com o informe que a entrega da medalha ocorreria em 24 de novembro daquele ano. Para além de reforçar a narrativa da assessoria do governo, o jornal mencionava a recente participação no projeto *The Latin Explosion: A New America* e o engajamento político, fato não mencionado no anúncio da Casa Branca. Essa questão para o jornal era importante e veio a, inclusive, repercutir na política estadunidense anos depois, em razão da menção a Donald Trump:

> The Estefans have been involved in politics for years. They hosted a fundraiser with Obama at their Miami Beach home in 2010 – while maintaining their interest in politics is nonpartisan – and Gloria Estefan asked Obama question for a Univision program in 2009.
> In September, the Estefans rallied other Latin artist to record *We're All Mexican,* a song that pushed back at 2016 Republican presidential candidate Donald Trump's anti-immigrant rhetoric.[1223]

Por ocasião da entrega da medalha, um vídeo[1224] da cantora foi gravado na Casa Branca, e publicado conta oficial da administração de Barack Obama. Ao longo da fala, Gloria se apresentou como cubana, filha de um antigo guarda-costas da primeira-dama de Cuba no momento da Revolução, mencionado que o pai estava junto com a esposa de Fulgêncio Batista quando o movimento revolucionário assumiu o governo. Parte do vídeo foi dedicado ao relato da experiência paterna, inclusive servindo ao Vietnã, na tentativa de demonstrar uma "herança patriótica" com os EUA e na luta contra o "comunismo", como ela afirmou. Outro fato foi a retomada da ideia de uma "nação de imigrantes", afirmando que se a pessoa não era indígena, era automaticamente migrante, e que o país foi concebido a partir dessa ideia. O final da fala, ecoava o cenário citado pelo *The Miami Herald,* em que Donald Trump criava sua base eleitoral a partir do racismo e a perseguição aos migrantes latinos.

[1220] The White House - President Barack Obama. *President Obama Names Recipients of the Presidential Medal of Freedom*. Disponível em: https://obamawhitehouse.archives.gov/the-press-office/2015/11/16/president-obama-names-recipients-presidential-medal-freedom. Acesso em: 06 jul. 2022.
[1221] O texto de Emilio Estefan, por exemplo, seguia um padrão semelhante, mas apontava para sua atuação como produtor musical e líder da *Miami Sound Machine,* fato não mencionado no caso de Gloria Estefan.
[1222] *El Nuevo Herald,* 17 de novembro de 2015, p.6A.
[1223] *El Nuevo Herald,* 17 de novembro de 2015, p.6A.
[1224] *Medal of Freedom Recipient Gloria Estefan*. Washington: The Obama White House, 2015. (2 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TeCawVX1m6E. Acesso em: 06 jul. 2022.

A entrega da medalha ocorreu em 24 de novembro de 2015 na Casa Branca. Ao longo da cerimônia, Barack Obama fez breves discursos a respeito de cada personalidade antes de convidá-la a receber a *Presidential Medal of Freedom*[1225]. Sobre Gloria, o presidente começou narrando a história de quando ela e Emilio Estefan se conheceram, com uma pequena anedota sobre quando supostamente ela viu Emilio em uma celebração tocando *Do the Hustle* em um acordeão. Além de destacar a parceria do casal, o presidente mencionou um fato frequente nas narrativas que colocavam Gloria Estefan em uma situação dúbia "Alguns temiam que eles fossem americanos demais para os latinos e latinos demais para os americanos. Acontece que todo mundo só queria dançar e fazer a conga"[1226]. Após mencionar a ideia de eles serem fundamentais para a difusão de uma identidade "cubano-americana", Obama chamou o casal para receber as medalhas juntos, apesar de serem individualmente condecorados.

No momento que o casal recebeu a medalha, um cerimonialista leu um outro texto de introdução. Na segunda biografia, foi descrita como uma artista com vocais inconfundíveis e responsável por quebrar barreiras linguísticas e sonoras das indústrias fonográficas globalmente. Após a nova introdução, o presidente colocou a medalha no pescoço da cantora, completando a cerimônia. Ambos os discursos foram posteriormente reproduzidos em programas televisivos, a exemplo da *CBS Miami*[1227]. A cobertura dos canais de televisão, reafirmavam as informações, de forma a mencionar a entrega da medalha como um ato simbólico demonstrativo da consolidação de Gloria Estefan e sua mudança de status para uma cantora a ser celebrada.

O ato biográfico é, como lembra Eakin (2018) e Avelar (2011), uma ação cotidiana repetida, reelaborada e que reforça uma identidade-narrativa para dar sentido a uma vida. A entrega da *Presidential Medal of Freedom* não foi um ato cotidiano da cantora, era inédito até o momento em que ocorreu, mas a reescrita de sua trajetória a partir do presente vivido era frequente. Para receber a medalha, foi construída uma imagem de representante da comunidade exilada, com raríssimas menções a seu engajamento político, que deveria ser celebrada como um "modelo". A narrativa, como destaca Arfuch (2010), possui o potencial

---

[1225] *President Obama presents the Presidential Medal of Freedom to Emilio and Gloria Estefan*. Washington: [S.I.], 2015. (3 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8_t_4bhyjqo. Acesso em: 06 jul. 2022.

[1226] *President Obama presents the Presidential Medal of Freedom to Emilio and Gloria Estefan*. Washington: [S.I.], 2015. (3 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8_t_4bhyjqo. Acesso em: 06 jul. 2022.

[1227] *Obama Presents Emilio & Gloria Estefan With Presidential Medal*. Miami: Cbs Miami, 2015. (2 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FoQfwxZKIHA. Acesso em: 06 jul. 2022.

nos casos biográficos de reestruturar a trajetória dos indivíduos a partir da seleção do que será apresentado. Isso não anula ou silencia uma determinada memória, apesar de contribuir para construir uma representação a ser preservada, mas indica a noção de múltiplas *personas* adaptáveis e apresentáveis a determinados públicos. Segundo a narrativa encampada, a Gloria Estefan que recebeu a medalha pelo presidente Obama, era a cantora cubana exilada a ser celebrada. Os discursos e o evento demonstraram isso. Assim como no caso do musical, a seleção não previa diretamente o engajamento político, mas ele se colocava ali na medida que a condição do exílio é sempre uma condição política (RONIGER, 2011).

Para Dosse (2009), a escrita biográfica é um ato plural de elaboração de múltiplas biografias ao longo de uma mesma narrativa. Nenhum indivíduo é apenas uma coisa e sua imagem pública não é uniforme ou homogênea. O desejo de controlar a memória na carreira de Gloria Estefan esteve presente ao longo de toda a sua vida. Talvez, a narrativa mais atravessadora das diferentes visões seja a experiência do exílio e a contribuição a *Latin Music,* mas as formas como isso ocorreu e as maneiras como a identificação cubana, o engajamento político e a relação com a identidade estadunidense foram diluídas e reforçadas a partir de eixos difusos. A vontade de lembrar e o controle sobre o esquecimento existiam, voltados mais as facetas de Gloria Estefan do que uma única biografia consolidada. Escolher o que lembrar e o que esquecer, se tornavam mais importante, mas a forma como ocorreria dependia sempre da relação (AVELAR, 2018).

Um exemplo desse processo, que pode ser entendido como um "desafio" narrativo, ocorreu quando o ex-presidente cubano Fidel Castro faleceu. Se anteriormente a questão cubana fora presente, mas outros aspectos como a contribuição musical ganhavam tanto papel/impacto, a morte do líder revolucionário provocou a emergência das narrativas sobre o engajamento político e, principalmente por parte da cantora, a reafirmação da experiência do exílio e de seu anticastrismo como parte da trajetória. O falecimento de Fidel Castro em 2016, segundo Ada Ferrer (2021), pode ser compreendido como um dos últimos grandes eventos que vieram a intensificar o movimento de oposição a Revolução Cubana.

A morte do principal símbolo do movimento revolucionário, que inclusive levava os movimentos exilados a se definirem/perceberem como anticastristas, era um dos principais momentos aguardados pela comunidade exilada, de acordo com Ferrer (2021) e Bustamante (2021). Em Miami, mais especificamente nas ruas de Little Havana*,* uma multidão tomou as ruas em comemoração pela morte de Fidel Castro. Panelas, frigideiras, cartazes, bandeiras e

gritos coletivos compunham as cenas registradas pela mídia[1228]. No restaurante *Versailles,* um dos principais espaço da comunidade exilada em Miami, grupos de pessoas se reuniram para em conjunto gritar "*Liberdad"* e *"Freedom"* demonstrando que a reação era parte de um aumento de expectativas sobre o futuro da ilha caribenha.

As formas como as comunidades exiladas em Miami reagiram demonstrou que, apesar de afastado do governo, o ex-presidente Cuba cubano alimentava o imaginário do exílio e servia como base dos discursos e narrativas de certos setores e indivíduos. Esse foi o caso de Gloria Estefan. A cantora se manifestou a respeito do falecimento de Fidel Castro no dia seguinte ao comunicado oficial. Em 26 de novembro de 2016, diversos portais internacionais publicaram notícias sobre a opinião da cantora. Era como se, do ponto de vista das vozes relevantes para serem ouvidas na ocasião, uma artista exilada publicamente anticastrista fosse uma das mais importantes vozes para a mídia opositora da Revolução.

Portais como *Billboard, ABC News* e *People* divulgaram as opiniões da cantora em manchetes como "*Gloria Estefan Reacts to Fidel Castro's Death: 'May the Hope for Freedom Be ... Renewed in the Heart of Every Cuban'*"[1229], "*Gloria Estefan on Fidel Castro's Death: This 'Can Only Lead to Positive Change for the Cuban People'*"[1230] e "*Gloria Estefan Reacts to Fidel Castro's Death: 'It Can Only Lead to Positive Change*'"[1231]. Apesar do volume de publicações sobre a manifestação de Gloria Estefan, o conjunto de reportagens não partiu de nenhuma coletiva de imprensa ou entrevista. Todas as postagens online foram baseadas em uma postagem no *Instagram*, na qual Gloria Estefan publicizou sua reflexão sobre o momento usando a imagem de um grupo de balseiros.

A postagem na conta profissional de Gloria Estefan ocorreu no mesmo dia em que as reportagens foram lançadas, em 26 de novembro de 2016, demonstrando o interesse desses veículos pela opinião da cantora. O texto, que ao final continha *emojis* da bandeira dos EUA e

---

[1228] CNN. *Crowds flood streets of Miami's Little Havana to cheer Castro's death*. 2016. Disponível em: https://edition.cnn.com/2016/11/26/us/miami-fidel-castro-death-reaction/index.html. Acesso em: 06 jul. 2022.
[1229] ABC News. *Gloria Estefan Reacts to Fidel Castro's Death: 'May the Hope for Freedom Be ... Renewed in the Heart of Every Cuban'*. Disponível em: https://abcnews.go.com/Entertainment/gloria-estefan-reacts-fidel-castros-death-hope-freedom/story?id=43798540. Acesso em: 06 de jul. 2022.
[1230] People. *Gloria Estefan on Fidel Castro's Death: This 'Can Only Lead to Positive Change for the Cuban People'*. Disponível em: https://people.com/music/gloria-estefan-fidel-castro-death/. Acesso em: 06 de jul. 2022.
[1231] Billboard. *Gloria Estefan Reacts to Fidel Castro's Death: 'It Can Only Lead to Positive Change'*. Disponível em: https://www.billboard.com/music/latin/gloria-estefan-reacts-to-.fidel-castro-death-cuba-7588833/. Acesso em: 06 de jul. 2022.

da bandeira cubana, foi escrito em inglês e em espanhol. A escolha e a ordem, demonstrava o conhecimento e entendimento de a quem a postagem se destinava. O post[1232] dizia que

> Although the death of a human being is rarely cause for celebration, it is the symbolic death of the destructive ideologies that he espoused that, I believe, is filling the Cuban exile community with renewed hope and a relief that has been long in coming. And although the grip of Castro's regime will not loosen overnight, the demise of a leader that oversaw the annihilation of those with an opposing view, the indiscriminate jailing of innocents, the separation of families, the censure of his people's freedom to speak, state sanctioned terrorism and the economic destruction of a once thriving & successful country, can only lead to positive change for the Cuban people and our world. May freedom continue to ring in the United States, my beautiful adopted country, and may the hope for freedom be inspired and renewed in the heart of every Cuban in my homeland and throughout the world. 🇨🇺🇺🇸 Aunque la muerte de un ser humano es raramente causa para celebrar, es la muerte simbólica de las ideologías destructivas que el patrocinó que, en mi opinión, están llenando al exilio Cubano de esperanza renovada y un alivio que ha tardado mucho en llegar. Y aunque el agarre del régimen Castrista no se aflojara de un día para otro, el deceso de un líder que supervisó el aniquilamiento de aquellos con puntos de vistas opuestos al suyo, el encarcelamiento de inocentes, la separación de familias, la censura de la libertad de expresión, el esparcimiento de terrorismo sancionado por su gobierno y la destrucción económica de un país exitoso que prosperaba, solo puede llevar a cambios positivos para el pueblo Cubano y el mundo. Que la libertad siga viva en los Estados Unidos, mi bello país adoptivo, y que la esperanza para la libertad crezca y se renueve en los corazones de cada Cubano en mi tierra natal y a través del mundo🇨🇺🇺🇸.[1233]

A mensagem de Gloria Estefan reverberava o sentimento de parte da comunidade do exílio: a morte de Fidel Castro era um evento que renovava o movimento antirrevolucionário, mesmo que mais de cinco décadas depois. Apesar de afirmar que uma morte "raramente deveria ser celebrada", a cantora ressaltava a importância dos exilados se engajarem naquele momento. Esse momento reflexivo seria destinado a compreender que o falecimento do líder cubano não significava o fim do governo revolucionário. Dessa forma, Gloria Estefan parecia encarar o evento como uma forma de lembrete e de "vitória" de uma disputa que ainda não estava encerrada entre exilados e a Revolução. Aproveitando a ocasião, a artista mencionou ainda a noção de "liberdade" aplicada aos EUA, definido como seu país de acolhimento, em razão do cenário de futuro governo Donald Trump.

Apesar de não dizer diretamente que celebrava o falecimento de Fidel Castro, Gloria Estefan reivindicou aquele momento como um evento para as comunidades exiladas. No plano narrativo e simbólico, essa disputa se contrapunha a qualquer tentativa de lamento e/ou conversão do ex-presidente em um herói nacional, inclusive por isso em dado momento da

---

[1232] Assim como no caso das canções, dada a especificidade e a intenção do texto publicado nas redes sociais de Gloria Estefan, optamos por não traduzir o excerto.

[1233] Gloria Estefan. Post. 26 nov. 2016. Instagram: @gloriaestefan. Disponível em: https://www.instagram.com/p/BNSETeVg2ui/?utm_source=ig_embed&ig_rid=799672de-2ab8-488b-bbf5-cbd80f22f2fe. Acesso em: 06 jul. 2022.

postagem bilingue ela mencionava prisões, separações familiares e outros fatos recorrentemente mobilizados pelos exilados(as) para alegar violações aos direitos humanos (ROJAS, 2006). A morte funcionava como um acionador de memórias e um dispositivo catalizador de mobilizações coletivas (PAREDEZ, 2009) em torno da identidade cubana.

Como destaca Taylor (2013, p. 200), a morte é parte de um drama social que desencadeia diferentes etapas em "um modo dramático diferente, cada uma revitalizando-se com a anterior na ação de estender os limites da teatralidade". O falecimento de Fidel Castro é parte de um "drama social" do exílio cubano instalado desde a Revolução reavivado naquele momento. Nesse processo, Gloria se manifestou, e sua fala recebeu grande atenção, pois através dela se tornava "visível e significativo" o sentimento das comunidades exiladas. Não se tratava apenas de ser representante, mas parte de uma performance que visava um futuro. Nesses casos, ela era expoente desse grupo reunido em assembleia, como destaca Butler (2018), uma forma não somente de presentificação, mas de reunião e ação.

Nesse processo, Gloria Estefan se colocava em posição análoga a de conselheira, de alguém que percebia o movimento e queria se manifestar. A mídia, reconheceu esse movimento, colocando-a na cena pública como uma das vozes a serem ouvidas. Na convergência dos dois movimentos, o entendimento que Gloria Estefan era não apenas uma cantora *pop* globalmente reconhecida, mas parte dessa comunidade exilada retornava. Mesmo que algumas narrativas jornalísticas procurassem contextualizar os motivos da opinião da artista através de sua trajetória, existia um entendimento coletivo de quem era Gloria Estefan e porque ela estava se manifestando.

Em linhas gerais, o que se demonstrava era que na ocasião de falecimento de um dos principais símbolos da Revolução, que mais havia sido retomado e citado nas falas públicas e manifestações de Gloria Estefan e alguém passível de ser considerado como um grande desafeto público dela, era que a trajetória da artista já estava consolidada nesse plano. Toda a carreira vivida em oposição ao governo cubano e a construção de representações de cubanidade/latinidade, apareciam como legitimadoras de sua fala pela mídia. De certa maneira, o evento era um exemplo de consolidação da narrativa, demonstrando a pluralidade de experiências, envolvimentos e figuras públicas que gravitavam em torno de Gloria Estefan. A morte daquele que ela mais havia publicamente criticado, uma figura que permitia reafirmar suas narrativas de cubanidade e anticastrismo, não prejudicou sua argumentação ou discurso. Ele foi, em muito sentidos, renovador, catalisador e impulsionador.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: OS DESAFIOS DE INTERPRETAR GLORIA ESTEFAN

> No desejo incerto de deixar uma marca, como surgiu a ideia de escrever uma biografia? O que é que leva a refazer os passos do outro, a indagar sobre os detalhes de uma trajetória? É o fascínio por uma obra, a busca de chaves na vida, o mistério de uma interioridade? (ARFUCH, 2013, p. 47)

Leonor Arfuch provoca uma reflexão importante a respeito dos desafios biográficos ou da pesquisa sobre trajetórias: o que intriga o historiador no sujeito que escolheu para estudar? A resposta, como a autora coloca, é contextual: muda conforme a pesquisa avança, atualiza-se com o passar do tempo, ganha força nos momentos de diálogos e questionamentos sobre a legitimidade daquele personagem para a historiografia. A relação entre pesquisador e sujeito (biógrafo e biografado), como lembra Jablonka (2021), é um vínculo que não se limita à curiosidade ou aos motivos que levam ao desejo de analisar uma vida colocando sobre ela uma lente de aumento. O estudo de um indivíduo, sempre relacional, é construído pela relação que estabelecemos com ele. Retomando a provocação de Arfuch (2013), talvez o que intrigue para o estudo de uma trajetória não seja necessariamente a fascinação, mas a capacidade que a vida tem de provocar, se atualizar, incentivar a curiosidade sobre as experiências humanas em múltiplas camadas de temporalidades.

O desejo de conduzir uma pesquisa sobre a trajetória artística de Gloria Estefan surgiu de um estranhamento inicial com a ausência de um estudo a respeito de sua carreira tendo em vista sua representatividade para a *Latin Music* e a *Pop Music*. Essa curiosidade foi potencializada pela constatação, nos primeiros momentos do levantamento documental, de que a cantora exilada cubana não era "apenas" uma referência nas indústrias fonográficas. Por uma curiosidade incentivada pela utopia de rastrear os diversos caminhos do sujeito – apesar de impossibilidade de reconstruir a totalidade de uma vida (JABLONKA, 2021) – comecei a me embrenhar em um mundo que excedeu apenas as produções e a cobertura midiática a respeito de sua carreira. Apesar das leituras no campo da biografia, inclusive os alertas de Bourdieu (2006) sobre a ilusão biográfica, a intriga com a estrutura, a forma como essa vida se construiu e atravessou tantas outras, seguiu impulsionando esse trabalho.

Ao longo dos meses iniciais de pesquisa, documentos começaram a demonstrar que Gloria Estefan não era apenas uma personagem por meio da qual eu poderia problematizar as representações a respeito da América Latina e da Revolução Cubana nas indústrias da cultura. Nunca fui seu fã, mas ao longo da investigação foi possível perceber como sua trajetória esteve presente na vida de centenas de pessoas, inclusive na minha. Não falo aqui só das

canções que ouvi e desconhecia serem dela, mas do agenciamento de novos artistas, dos diálogos com o Brasil, do seu engajamento político e social, da influência sobre outros artistas, inclusive sobre Camila Cabello, a cantora que havia analisado em minha pesquisa de mestrado. Mas, ao mesmo tempo, uma dimensão mais complexa foi se tornando mais perceptível. Gloria Estefan não era apenas uma cantora que se lançou ao mercado e estabeleceu redes. Ela foi uma figura política engajada no anticastrismo, com discursos polêmicos e controversos, e um controle narrativo sobre si bastante expressivo.

Aos poucos, a dimensão relacional que eu achava ser fundamental para entender sua carreira ultrapassou a chave artista-indústrias culturais. Essa constatação levou a uma pergunta central, simples de ser formulada, mas complexa de se responder: como Gloria se tornou Gloria Estefan? Esse questionamento motivou a hipótese defendida nesta tese: para compreender Gloria Estefan enquanto artista, é indispensável compreender seus múltiplos engajamentos. Foram as formas como se engajou em pautas culturais (em especial musicais), políticas e sociais que estruturaram sua carreira e que lhe permitiram elaborar sua trajetória artística. No envolvimento político, em ocasiões em que não estava desempenhando a função de intérprete, era a base artística que a sustentava. Em paralelo, muitas vezes, a dimensão política potencializava ou inspirava sua produção artística.

Essa relação complexa demonstra como o engajamento, no sentido mais amplo do termo, foi central para produzir sua trajetória. Defendo que, para se construir como uma referência de latinidade e cubanidade, em especial no exílio, foi preciso que Gloria Estefan estabelecesse toda essa série de engajamentos. Esse processo remonta à experiência do exílio, ainda durante os momentos de infância e juventude, perpassando a formação musical e a figura paterna como elementos que marcaram sua identificação anticastrista através das narrativas sobre ser parte das comunidades exiladas. Tal experiência foi potencializada quando ainda jovem começou a atuar artisticamente na cena musical de Miami, espaço no qual integrava o Miami Sound, outro eixo estruturante de seu anticastrismo.

Ao se aproximar do movimento, através da entrada na banda liderada por Emilio Estefan, a cantora estabeleceu um novo engajamento em torno da questão exilada e das identificações cubanas e latinas que viriam a influenciar seus movimentos posteriores. Nesse momento, foi lançada uma base fundamental para sua carreira, que articulou arte e política, com a produção dos primeiros singles e o estabelecimento no mercado fonográfico. Os anos que se seguiram demonstraram como esse novo engajamento passou por modificações na medida em que o desejo de se tornar uma artista mundializada crescia e dialogava com os caminhos das indústrias fonográficas. Para isso era preciso recorrentemente tensionar e se

encaixar em determinados padrões e expectativas imbuídas por experiências e amarras mercadológicas.

Conforme as canções começaram a ganhar espaço, Gloria Estefan passou a viver um momento complexo, marcado pelo aumento de sua visibilidade, em especial após o lançamento de *Conga*, e as mudanças na banda, inclusive com sua progressiva individualização rumo à carreira solo. A forma como foi preciso gerenciar esse processo demonstra um tipo específico de engajamento com as indústrias, e não necessariamente no plano político: era preciso saber negociar/lidar com diferentes projetos, demandas e desejos enquanto também se cobravam as manutenções de vínculos anteriores, inclusive com o cenário de Miami. Se, nos anos 1970, as bases foram lançadas, a década de 1980 demonstra como, em um curto espaço de tempo, o crescimento de um artista suscita novas relações, empreendimentos e projetos, assim como a recorrente cobrança, reivindicação e retroalimentação.

***

Como um artista lida com diferentes escalas, atores e esferas que crescem e se multiplicam conforme o reconhecimento aumenta sem, necessariamente, perder as bases de um projeto específico, principalmente em se tratando de um artista orientado a um público segmentado? Esse foi um dos principais desafios da análise sobre a carreira de Gloria Estefan ao longo do período que marca seu início de carreira solo até o acidente quase fatal de 1990. Tal contexto foi o período de acentuação dos engajamentos políticos e sociais de Gloria em torno de questões cubanas, latinas e/ou de grupos considerados minoritários. Essa percepção estruturou o eixo central de análise do terceiro capítulo deste trabalho, momento no qual se registra o crescimento das identificações latinas, o aumento de produções voltadas a esse segmento e a construção da chamada *Latin Decade* (MANZOR, 2022; MORALES, 2019).

Ao dar ênfase nas formas de engajamento político, ficou perceptível que Gloria Estefan construiu uma performatividade que lhe possibilitou transitar entre gabinetes presidenciais, setores das indústrias da cultura, grupos anticastristas e, até mesmo, bases militares como Guantánamo. O período de intensificação de seu engajamento em tópicos políticos e sociais foi, paralelamente, o momento de lançamento de suas principais produções em espanhol acerca das identificações cubanas e latinas, marcadas tanto pela nostalgia como pelas elaborações de narrativas sobre múltiplas temporalidades. Se, se um lado, a cantora vendia discos de forma mais expressiva, a exemplo de *Mi Tierra*, por outro se engajou em

movimentos ligados à crise dos balseiros e a política externa estadunidense, inclusive como representante dos Estados Unidos na Organização das Nações Unidas.

O cenário conturbado, mas de crescimento artístico e político, mudou significativamente, apresentando problemas significativos na virada para o século XXI, em especial após o caso Elián González. A crise do discurso anticastrista após a saída de Fidel Castro da liderança do governo cubano enfraqueceu a narrativa que era, recorrentemente, associada à cantora. Da mesma forma, as modificações do mercado fonográfico, incluindo sua aceleração, voltada aos *streamings*, levaram Gloria Estefan a enfrentar uma série crises de adaptabilidade mercadológica. Foi nesse período que sua atuação nos bastidores aumentou, auxiliando a formar e produzir uma nova geração de artistas, além de colaborar com figuras já consolidadas. Essa atuação esteve ligada a uma preocupação estruturante de sua carreira a partir de então: a memória que pretendia construir acerca de sua trajetória.

Apesar de não institucionalizado, o desejo de ser lembrada e exercer um controle narrativo coexistiu com um processo de envelhecimento que quebrou barreiras de "pessoalidade", envolvendo uma espetacularização da vida privada, manifestada na produção de obras literárias, peças teatrais e celebrações. Nesse processo, o peso do passado, diagnosticado por Reynolds (2011) como uma característica da cultura pop no século XXI, passou a se tornar mais presente à medida que a própria trajetória e a impossibilidade de alcançar determinadas vendagens, reconhecimentos populares ou atenções midiáticas suscitou outras formas de manutenção de sua carreira.

Apesar desse movimento, a cidade de Miami vive atualmente uma certa amnésia, marcada pelo envelhecimento da maioria dos ouvintes de Gloria Estefan, que se confunde com a naturalização de sua figura na cidade. Ao longo de um período de alguns meses de pesquisa em Miami foi possível retraçar muitos dos passos da cantora no palco de sua carreira. Se por um lado é compreensível que muitos espaços já não existiriam em meio à onda de gentrificação que tomou a região nas últimas décadas, por outro sua imagem parece não despertar estranhamento ou qualquer espécie de "aura". Enquanto algumas pessoas ficaram surpresas quando eu apresentava o tema dessa pesquisa, outros tentavam contribuir revelando um convívio próximo da cantora com o espaço, como a sugestão de restaurantes a que ela iria semanalmente, palestras que ela daria em locais próximos ou conhecidos que trabalharam com ela.

Em paralelo, até 2021 a cantora era uma das poucas a não ter nenhuma homenagem nas paredes da Calle Ocho em Little Havana, que estampavam grafites, pinturas, charges e desenhos de diversos artistas como Celia Cruz, Selena e Israel "Cachao" Lopez. Foi apenas

recentemente que ela, juntamente a Emilio Estefan, ganhou uma arte em uma das paredes do bairro, com a imagem rememorando seu período áureo. Apesar disso, a rua em homenagem à banda ainda existe, estando à disposição de fãs e curiosos com a placa, e a estrela na calçada da fama da Calle Ocho é a primeira de todas. Porém, nesse caso seu nome aparece junto ao da Miami Sound Machine, enquanto a apenas uma estrela de distância (pertencente a Roberto Carlos), seu esposo figura sozinho. Essa naturalização – que articulou esquecimento e convívio frequente, que redimensiona sua figura – ocorre em seus arquivos, mas nesse caso tendo a camada do "sigilo" e do cuidado adicionada.

Os documentos sobre Gloria, em instituições como a University of Miami, são esparsos e pouco organizados, enquanto os de Emilio Estefan estão mais estruturados e de fácil localização. A desconfiança em relação a esta pesquisa, inclusive, era recorrente quando a documentação era solicitada e se percebia uma insegurança sobre qual narrativa poderia vir a ser escrita. Os acervos institucionais, que resguardam fontes de seu período universitário ou em seus estúdios e empresas, mantiveram-se inacessíveis, apesar de argumentações sobre a finalidade acadêmica da pesquisa e do próprio contato com a artista. Nesses casos, argumentos ligados à preservação de sua privacidade ou a existência de dados "suficientes" online eram frequentes para justificar a inviabilização das consultas. Ao mesmo tempo, a percepção era que, mesmo com certas liberações, existia uma ausência de investimento em preservar/resguardar sua memória em registros e acervos, valorizando-se muito mais seu testemunho e, principalmente, sua presença. Uma espécie de "estar" aqui.

***

Nesse processo de estranhamento e tentativa de percorrer espaços, que contribuiu para uma nova leitura sobre Gloria Estefan, a questão dos engajamentos e a elaboração de identificações cubanas e latinas, assim como a condição do exílio, se demonstrou um aspecto mais latente que urgia de problematizações. Ao longo desta pesquisa, a questão sobre como latinidade e cubanidade são produzidas associadas aos engajamentos de Gloria Estefan se demonstrou um ponto latente. Não eram dimensões dissociadas, mas identificações e representações posteriores, que se manifestaram na relação (HALL, 2003) a partir de engajamentos que se dão por meio da produção artística, pelo envolvimento político, pelas redes de sociabilidades e através dos registros midiáticos.

Como impulsionadora ou marca de uma experiência no tempo, promotora de uma cultura do exílio (ROJAS, 2006), a condição de exilada, era estruturante e atravessava o

processo. Imaginemos essa articulação como a composição de uma teia ou uma constelação de camadas que interferem em Gloria Estefan como artista, figura pública e indivíduo. Essa articulação reforça o papel da construção de um sujeito a partir de sua inserção social, cultural e política em diferentes temporalidades e espacialidades. Não se tratava de ser excepcional, mas de estabelecer relações que possibilitassem um trânsito e, a partir de múltiplas experiências temporais.. Ao longo da carreira de Gloria Estefan, a percepção de tempo e saber como mobilizar diferentes narrativas, experiência e vivências no tempo vivido, assim como tentar antecipar possíveis ações (muitas vezes de forma falha), foi estruturante e promoveu narrativas articuladoras de passado, presente e futuro.

A construção artística de Gloria Estefan, desde os primeiros momentos ainda quando vocalista da Miami Sound Machine, foi atravessada e articulou de representações sobre o ser "cubano" no exílio. Esse processo, de elaboração de uma cubanidade, foi fluido e se alterou a partir de contextos, linguagens e motivações. Apesar de certas contradições, o fio anticastrista e a ideia de reivindicar um país sem a Revolução no poder esteve presente, demonstrando que em muitos sentidos o acontecimento de janeiro em 1959 figura ainda no cerne das orientações identitárias, políticas e temporais de comunidades no exílio. Mais que isso, a forma como a identidade cubana é articulada as narrativas e representações sobre o país e a Revolução por Gloria Estefan, demonstra que, conforme defende Araujo (2019), os eventos da história recente cubana figuram como um dos principais acontecimentos a reordenar as experiências e expectativas projetadas nas Américas no tempo presente.

Segundo Rousso (2016, p. 18), a particularidade do historiador do tempo presente reside no fato que ele tem interesse "por um presente que é o seu, em um contexto em que o passado não está nem acabado, nem encerrado, em que o sujeito da sua narrativa é um 'ainda-aí'". Seja pela discussão sobre a Revolução, pelos embates em torno da identidade cubana – que inclusive figuram em nosso presente de forma mais complexa e estereotipada (como nos movimentos brasileiros que têm "Vai pra Cuba" entre seus lemas) – ou pela presença ativa enquanto artista e agenciadora de novos artistas, a trajetória de Gloria Estefan segue como um campo profícuo de análise a respeito de um presente que não está acabado. Sua figura é frequente como artista a ser lembrada e como cantora atuante, esteja ela na esfera política, já bastante mencionada, ou nas indústrias da cultura e entretenimento. Mas não é apenas a presença de Gloria, o fato de estar viva, que desperta interesse.

Ao reivindicar diferentes formas de pertencimento e elaborar representações diversas, Gloria Estefan segue articulando narrativas, usos do passado e relatando suas experiências em um tempo vivido que é complexo e marcado por múltiplas camadas temporais. Perceber esse

aspecto demonstra não apenas a complexidade do indivíduo, do ponto de vista historiográfico, mas permite pensar na trajetória como uma lente de aumento, uma forma de análise da experiência que possibilita compreender quadros/vivências maiores (LORIGA, 2011). Do ponto de vista da história do tempo presente, tal abordagem possibilita compreender os fios que tramam e transformam o vivido. Nesse processo, é possível perceber de que forma experiências passadas são instrumentalizadas em narrativas políticas. Outro eixo que se abre são os mecanismos que permitem articular identificação e criação artística dentro de uma indústria da cultura que visa os lucros e cujo pensamentos se orientam por índices de consumo. Em ambos os casos, para citar apenas dois, uma análise macro e voltada às estruturas é tão válida quanto possível quando a análise de um percurso individual. Neste sentido, em que ponto reside a particularidade da trajetória?

Ao longo desta pesquisa se procurou responder a essa inquietação, que diz respeito ao que motiva o biógrafo e o historiador de trajetórias (ARFUCH, 2013), a partir das vivências e experiências. Essa postura levou a estabelecer parâmetros que guiaram a análise. A ideia de trajetória, no caso de Gloria Estefan uma trajetória artística, serve enquanto parâmetro para abrir mais portas e caminhos do que fechá-los. Trata-se de compreender múltiplas esferas e relações que abrem brechas a discussões políticas, sociais e culturais. Foi a partir desse processo que muitos caminhos de universos culturais se apresentaram, amarraram e chocaram. A trajetória de Gloria Estefan aqui apresentada não era apenas dela, mas da relação com os contextos e, principalmente, de seus engajamentos.

Em um quadro maior, não se analisou Gloria Estefan enquanto sujeito individual ou como persona. Buscou-se uma artista construída e apresentada por ela mesma, pelo seu tempo, pela indústria e pelas comunidades exiladas – uma Gloria Estefan identificada e que se permite identificar, uma cantora não isolada no tempo, mas que mobiliza, atua e é atingida pelas múltiplas camadas de temporalidade do presente. A Gloria Estefan deste trabalho é incômoda, romântica, animada, engajada, produzida, comercializada, representante, exilada. A dimensão artística e política foi contraditória e guiada por interesses mercadológicos e, ao mesmo tempo, modificou regras e tensionou limites das indústrias culturais. É uma carreira complexa e envolvente, política e culturalmente inscrita, que espera um futuro que se faz na ausência e nas memórias de um tempo não vivido.

Artistas de universos culturais ainda pouco explorados pela historiografia, como Gloria Estefan, um desafio para análise e interpretação. Um desafio envolvente, desgastante, provocativo e estimulante, mas ainda assim um desafio. O caráter provocador, em parte, reside em ultrapassar as barreiras construídas pelas próprias indústrias culturais de sua mera

comercialização. Envolve pensar para além do consumo e do produto; pensar em um sujeito que, inserido no tempo, produz e se envolve no tempo do vivido e nas camadas de temporalidade que o cercam. Essa abordagem, que compreende uma posição não apenas acadêmica, mas social acerca do mundo que nos cerca e nos atravessa (a cultura *pop*) permite compreender esses fenômenos não pelo que são, nessa busca utópica pela essência, mas através de como se tornam estes símbolos de representação, identificação e construção de subjetividades. É um leque amplo e polifônico, um enfrentamento constante, mas talvez sejam os desafios, a complexidade, a multiplicidade de fios que articulam e constroem essas vidas que possam motivar uma historiografia do *pop.*

FONTES

Produções de Gloria Estefan

Álbuns/Fonogramas (suporte físico e/ou digital)

MIAMI SOUND MACHINE. *Renacer/Live Again.* US: Audiofon, 1977, 1 Vinil, 10 faixas.

_____. *Miami Sound Machine* (spanish version). US: Audiofon, 1978, 01 vinil, 07 faixas.

_____. *Miami Sound Machine* (english version). US: Eletric Cat, 1978, 01 vinil, 09 faixas.

_____. *Imported.* US: MSM Records, 1979, 01 vinil, 07 faixas.

_____. *MSM.* US: CBS Discos International, 1980, 01 vinil, 09. faixas.

_____. *Otra Vez*. US: CBS Discos International, 1981, 01 vinil, 09

_____. *Conga (Dance Remix).* US: Sony Music/Epic Records, 1985, 01 vinil, 2 faixas.

_____. *A Toda Maquina*. US: CBS Discos International, 1983, 01 vinil,10 faixas.

_____. *Eyes of Innocence*. US: *Epic*, 1984, 01 vinil,10 faixas.

_____. *Primitive Love*. US: Epic Records, 1985, 01 vinil, 10 faixas.

GLORIA ESTEFAN. *Cuts Both Ways*. Brasil: Epic Records/Sony Music, 1989, 01 vinil.

_____. *Éxitos de Gloria Estefan*. US: Epic Records/Sony Music, 1990, 01 vinil

_____. *Éxitos de Gloria Estefan*. Brasil: Epic Records, 1990, 01 vinil.

_____. *Into the Light.* US: Epic Records/Sony Music, 1991, 01 vinil.

_____. *Mi Tierra*. US: Epic Records/Sony Music, 1993, 01 vinil.

_____. *Hold Me, Thrill Me, Kiss Me*. Epic Records, 1994, 01 CD.

_____. *Abriendo Puertas*. US: Epic Records/Sony Music, 1995, 01 CD.

_____. *Alma Caribeña*. US: Epic Records, 2000, 01 CD [Encarte].

_____. *Unwrapped*. US: Epic Records, 2003, 01 CD.

_____. *90 Millas*. US: Burgundy Records/SonyBMG, 2007, 01 CD.

_____. Miss Little Havana. US: Crescent Moon Studios, 2013, 01 CD.

_____. The Standarts. US: Crescent Moon Studios. 2013. 1 CD.

Canções

MIAMI SOUND MACHINE (intérprete). Malvina. In: _____. *Renacer/Live Again*. US: Audiofon, 1977, 1 Vinil, Side 01, Faixa 05 (02:21).

_____. Regresa a Mi. In: _____. *MSM*. US: CBS Discos International, 1980, 01 vinil, LADO A, Faixa 01 (04:37).

_____. *Me Enamoré*. In: _____. *Otra Vez*. US: CBS Discos International, 1981, 01 vinil, faixa 01 (Lado A).

_____. *Baila Comigo (Lança Perfume)*. In: _____. *Otra Vez*. US: CBS Discos International, 1981, 01 vinil, faixa 01 (Lado B).

_____. *Comunicacion.* In: _____. *Otra Vez*. *A Toda Maquina*. US: CBS Discos International, 1983, 01 vinil, faixa 05.

_____. *Dr. Beat*. In: _____. *Eyes of Innocence*. US: *Epic*, 1984, 01 vinil, faixa 01.

_____. Conga: _____. *Primitive Love.* US: Epic Records/Sony Music, 1985, 01 vinil, LADO A, Faixa 01 (04:14).

_____. *Bad Boy*. In: _____. Primitive Love. US: Audiofon, 1985, 1 Vinil, Side 01, Faixa 04 (3:53).

GLORIA ESTEFAN AND MIAMI SOUND MACHINE. *Rhythm Is Gonna Get You*. In: _____. Let it Loose. US: Epic Records, 1987, 1 Vinil, Side 02, Faixa 06 (3:59).

_____. *Anything for you*. In: _____. Let it Loose. US: Epic Records, 1987, 1 Vinil, Side 02, Faixa 10 (3:42).

GLORIA ESTEFAN. *Coming out of the dark.* US: Epic Records/Sony Music, 1991, 01 vinil, LADO A, Faixa 01 (4:02).

_____. Seal Our Fate. In: Into the Light. US: Epic Records/Sony Music, 1991, 01 vinil, LADO A, Faixa 02 (04:25).

_____. Always Tomorrow. In: Greatest Hits. US: Epic Records/Sony Music, 1992, Faixa 14 (4:51).

_____. *Con Los Años Que me Quedan*. In: *Mi Tierra*. US: Epic Records/Sony Music, 1993, 01 vinil, LADO A, Faixa 01 (04:36).

_____. Mi Tierra. In: *Mi Tierra*. US: Epic Records/Sony Music, 1993, 01 vinil, LADO A, Faixa 02 (04:38).

_____. ¡Sí Señor!.... In: *Mi Tierra*. US: Epic Records/Sony Music, 1993, 01 vinil, LADO A, Faixa 07 (04:40).

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

_____. Hablemos el mismo idioma. In: *Mi Tierra*. US: Epic Records/Sony Music, 1993, 01 vinil, LADO A, Faixa 10 (04:45).

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

_____. Abriendo Puertas. In: *Abriendo Puertas*. US: Epic Records/Sony Music, 1995, 01 CD, Faixa 01 (3:52).

_____. Tres Deseos. In: *Abriendo Puertas*. US: Epic Records/Sony Music, 1995, 01 CD, Faixa 02 (3:52).

_____. Más Allá. In: *Abriendo Puertas*. US: Epic Records/Sony Music, 1995, 01 CD, Faixa 03 (5:22).

_____. Farolito. In: *Abriendo Puertas*. US: Epic Records/Sony Music, 1995, 01 CD, Faixa 05 (4:40).

_____. Nuevo Día. In: *Abriendo Puertas*. US: Epic Records/Sony Music, 1995, 01 CD, Faixa 06 (3:36).

_____. La Parranda. In: *Abriendo Puertas*. US: Epic Records/Sony Music, 1995, 01 CD, Faixa 07 (4:20).

_____. Milagro. In: *Abriendo Puertas*. US: Epic Records/Sony Music, 1995, 01 CD, Faixa 08 (3:38).

_____. Felicidad. In: *Abriendo Puertas*. US: Epic Records/Sony Music, 1995, 10 CD, Faixa 10 (5:20).

_____. Reach. In: ESTEFAN, Gloria. *Destiny*. US: Epic Records/Sony Music, 1996, 01 CD, Faixa 01 (5:13).

_____. I'm not giving you up. In: ESTEFAN, Gloria. *Destiny*. US: Epic Records/Sony Music, 1996, 01 CD, Faixa 02 (4:20).

_____. You'll Be Mine (Party Time). In: ESTEFAN, Gloria. *Destiny*. US: Epic Records/Sony Music, 1996, 01 CD, Faixa 05 (4:50).

_____.; N'SYNC. Music of My Heart. In: COLETÂNEA. *The Music of the Heart Original Motion Soundtrack*. US: Epic Records/Sony Music, 1999, 01 CD, Faixa 01 (4:31).

_____.; SECADA, Jon; IGLESIAS, Julio; DOMINGO, Placido; CARLOS, Roberto; RODRIGUEZ, Jose Luis; SOSA, Patricia; FERNÁNDEZ, Alejandro; MARTIN,

Ricky, Carlos. Vives Puedes Llegar. In: COLETÂNEA. *Voces Unidas*. US: Epic Records/Sony Music, 1996, 01 CD, Faixa 01 (4:13).

_____.; PIRES, Alexandre. Santo Santo. In: _____. Santo, Santo (Single Disc). US: BMG US. LATIN/RCA, 1999. 1CD. Faixa 01 (4:09).

_____.;. CRUZ, Celia. Tres Gotas de Agua Bendita. In: ESTEFAN, Gloria. *Alma Caribeña*. EUA: Epic Records, 2000, 1CD, 4 faixas (4 min 17).

_____.; No Me Dejes De Querer. In: Gloria Estefan. Alma Caribeña. US: Alma Caribeña. US: Epic Records, 2000, 01 CD, Faixa 12 (3:37).

_____. *Me Odio*. In: ESTEFAN, Gloria. *90 Millas*. US: Epic Burgundy Records/SonyBMG, 2007, 01 CD, Faixa 01 (3:35).

_____. *Caridad*. In: ESTEFAN, Gloria. *90 Millas*. US: Burgundy Records/SonyBMG, 2007, 01 CD, Faixa 05 (3:20).

_____. *Esperando (Cuando Cuba Sea Libre)*. In: ESTEFAN, Gloria. *90 Millas*. US: Burgundy Records/SonyBMG, 2007, 01 CD, Faixa 12 (4:40).

_____. *Morenita*. In: ESTEFAN, Gloria. *90 Millas*. US: Burgundy Records/SonyBMG, 2007, 01 CD, Faixa 13 (4:13).

_____. LA INDIA. *90 Millas*. In: ESTEFAN, Gloria. *90 Millas*. US: Burgundy Records/SonyBMG, 2007, 01 CD, Faixa 14 (4:40).

_____. Hotel Nacional. In: ESTEFAN, Gloria. *Miss* Little Havana. US: Crescent Moon Studios, 2011, 01 CD, Faixa 10 (3:28).

Videoclipes

Miami Sound Machine (Gloria Estefan) - A Toda Máquina. [S.I.]: [S.I.], 1983/1984. (4 min.), son., color. Legendado. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BS-USh7gx-s. Acesso em: 12 out. 2021

Conga. Intérpretes: Gloria Estefan; Miami Sound Machine. Música: Conga. US: Epic Records/Sony Music, 1986, Son., color.

Regresa a Mi. Intérpretes: Gloria M. Estefan; Miami Sound Machine. Música: Regresa A Mi. United States: CBS Discos International, 1980. Son., color.

Miami Sound Machine (Gloria Estefan) - Sola. [S.I.]: [S.I.], [S.I]. (4 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=oD1vshAnCM0. Acesso em: 12 out. 2021.

Miami Sound Machine (Gloria Estefan) – Me Enamoré. [S.I.]: [S.I.], [S.I]. (4 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1E6QH-iqkjM. Acesso em: 12 out. 2021.

Miami Sound Machine - Bad Boy. [S.I.], 1986. Son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=G-TfKHKbNys. Acesso em: 20 set. 1986.

Gloria Estefan & Miami Sound Machine - Bad Boy (Vídeo Oficial). [S.I.]: Epic Records, 1986. Son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=k1f_VfWBGTE. Acesso em: 20 set. 2021.

Gloria Estefan - Rhythm Is Gonna Get You (Official Video). [S.I.]: Epic Records, 1987. Son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CZkjeJKBI0M. Acesso em: 20 set. 2021.

Gloria Estefan - 1-2-3 (Official Video). [S.I.]: [S.I.], 1988. (3 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=T4IWlFutwXo. Acesso em: 22 set. 2021.

Gloria Estefan - Always Tomorrow. [S.I.]: Sony Bmg Music Entertainment, 1992. (5 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MeRT6_h6q3w. Acesso em: 14 abr. 2022.

Gloria Estefan - Turn the Beat Around. [S.I.]: Epic Records, 1994. (4 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=inHwBUo9Pzk. Acesso em: 18 mar. 2022.

Gloria Estefan - Más Allá (Official Video). [S.I.]: [S.I.], 1995. (6:22 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cuPYQyaCGNA. Acesso em: 22 set. 2022.

Gloria Estefan – Reach (Official Video). [S.I.]: [S.I.], 1996. (3:47 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XuRnNRHcN4A. Acesso em: 22 set. 2021.

Gloria Estefan – Oye (Official Video). [S.I.]: [S.I.], 1998. (4:21 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=T4IWlFutwXo. Acesso em: 22 set. 2021.

Gloria Estefan – You'll Be Mine (Party Time). (Official Video). [S.I.]: [S.I.], 1996. (4:53 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vIlZ5nGs4JI. Acesso em: 22 set. 2021.

Gloria Estefan & Alexandre Pires (Só Pra Contrariar) - Santo Santo [Remastered]. 1999. (4 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aurb6fMgNiU. Acesso em: 17 jun. 2022.

Gloria Estefan - No Me Dejes De Querer. [S.I.]: Sony Bmg Music Entertainment, 2000. (3 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=EtUMbMD4Mv4. Acesso em: 11 jun. 2022.

Gloria Estefan - Hoy (Official Video). [S.I.]: Sme, 2003. (3 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cyblSDoRRxg. Acesso em: 27 maio 2022.

Gloria Estefan - No Llores (Music Video). [S.I.]: Sony Bmg Music Entertainment, 2007. (4 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=O8T1dlz8Wm0. Acesso em: 27 maio 2022.

Gloria Estefan - Wepa (Official Music Video). 2011. (4 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=c8T40HmugBI. Acesso em: 06 jul. 2022.

Gloria Estefan - Hotel Nacional Official Music Video. 2011. (4 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=dkEEY2p6Q4Q. Acesso em: 06 jul. 2022.

Entrevistas ao autor

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

Filmografia

Music of My Heart. Direção de Wes Craven. Produção de Susan Kaplan; Marianne Maddalena; Allan Miller; Walter Scheuer. Roteiro: Pamela Gray. Estados Unidos: Craven/Maddalena Productions, 1999. (123 min.), son., color. Legendado.

Performances gravadas ao vivo

Gloria Estefan - Don't Wanna Lose You Live Grammy Awards 1990. [S.I.]: [S.I.], 1990. (3 min 50 segs.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OJA4D_OYVuc. Acesso em: 12 set. 2021.

Gloria Estefan - 01-28-91 American Music Awards Comeback. [S.I.]: [S.I.], 1991. (8 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=NwO5tjm3pSU. Acesso em: 05 abr. 2022.

Gloria Estefan super bowl halftime show 1992. [S.I.]: Halftime Show - Super Bowl, 1992. Son., color. Legendado. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9WYPLHbH-Hs. Acesso em: 29 mar. 2022.

Gloria Estefan - Guantanamera / Montuno (En Vivo desde Guantánamo 1995). [S.I.]: [S.I.], 1996. (5:49 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xHSMAl7p5hM.Acesso em: 20 set. 2022

Gloria Estefan – Reach | Music Monday. Atlanta: Olympic Channel, 1996. (4 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=N3EFOSJ4ZQc. Acesso em: 20 abr. 2022.

1999 Super Bowl XXXIII Halftime Show complete. Miami: Radio City Entertainment, 1999. (12 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=buO6qEC47RU. Acesso em: 06 abr. 2022

Gloria Estefan - Píntame de Colores (Good Morning America 2007). [S.I.]: Good Morning America, 2007. (4 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CCO623AnjD4. Acesso em: 27 maio 2022.

Gloria Estefan - Pintame de Colores (Today Concert Series 2007). [S.I.]: Today Show, 2007. (3 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CJ2-0C3rDsc. Acesso em: 27 maio 2022.

Gloria Estefan - Pessoa do Ano (Latin Grammy 2008) - Parte 2. [S.I.]: Latin Grammy, 2008. (6 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8BJd__iGnhE. Acesso em: 27 maio 2022.

Gloria Estefan - Your Picture (from Live and Unwrapped). Las Vegas: Sme, 2003. (3 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qaekRaBaq5A&list=PL2asK1NuH49mQHbdJL-i1YUjMWtZHkpXq&index=4. Acesso em: 27 maio 2022.

Performances gravadas

VH1 Divas Live. [S.I.]: VH1, 1998. DVD, son., color.

Programas televisivos

[Rare] Calle Ocho Conga Line Gloria Estefan 1988 (en español). Miami: [S.I.], 1988. (1 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zTyk3XGqGKA. Acesso em: 22 set. 2021

9th Latin Grammy 2008. Texas: Univision, 2008. (97 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bcp13UrKEzM&t=3379s. Acesso em: 11 jun. 2022.

Gloria Estefan On Her Near Fatal Accident. United States: The Hudson Union, 2013. (9 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qc6sjnZjjQs. Acesso em: 05 jul. 2021.
Gloria Estefan On Her Near Fatal Accident. United States: The Hudson Union, 2013. (9 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qc6sjnZjjQs. Acesso em: 05 jul. 2021.
Gloria Estefan in Cuba Guantanamo Bay 1995. [S.I.]: [S.I.], 1996. (5:49 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MNFVd039jho&t=1s. Acesso em: 20 set. 2022.

Gloria Estefan - Mi Tierra (En Vivo desde Guantánamo 1995). [S.I.]: [S.I.], 1996. (5:19 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7Ysec54V5pY.Acesso em: 20 set. 2022.

In a New Light. CBS Channel. 1994. (134 min.), son., color. Disponível em: https://vimeo.com/272953486. Acesso em: 18 mar. 2022.

SELENA VIVE! Concierto Completo 2005. Houston: Univision, 2005. (140 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=L8vE-qC1gkQ. Acesso em: 27 maio 2022.

Gloria Estefan - The Rosie O'Donnell Show (1999) (Parte 1). Eua: Nbc, 1999. (8 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UkSAoQd2oVM. Acesso em: 10 jun. 2022

Gloria Estefan y Shakira - The Rosie O'Donnell Show (1999) (Parte 4). Eua: Nbc, 1999. (2 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UKDmjx9tMeI. Acesso em: 10 jun. 2022.

Entertainment Weekly: ENT5 - Elian Celebs. Miami: Entertainment Weekly, 2000. (3 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Cu69GIHc2M0. Acesso em: 11 jun. 2022.

Gloria Estefan le entrega a Shakira el premio al Best Selling Artist (1998). Monaco: [S.I.], 1998. Son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=EMz7SG0P4Mk. Acesso em: 10 jun. 2022.

In Performance At The White House: Fiesta Latina. Washington: Pbs, 2009. (56 min.), son., color. Disponível em: https://www.dailymotion.com/video/x7tiq1o. Acesso em: 06 jul. 2022.

De Frente com Gabi - Gloria Estefan (07/06/1998) | SBT Vídeos. SBT, 1998. (40 min.), son., color. Legendado. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BPMgBVgFuVE&t=1870s. Acesso em: 17 jun. 2022.

Domingo legal com Gugu Gloria Estefan no brasil - planeta Xuxa Gabriel Pensador. 1998. (25 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Tt79R5Y3XHE. Acesso em: 17 jun. 2022.

[Hebe SBT 1998] Gloria Estefan. [S.I.]: SBT, 1998. (12 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CguxLnPWa74. Acesso em: 17 jun. 2022.

Planeta Xuxa | Gabriel Pensador 23/08/1998. [S.I.]: Tv Globo, 1998. (69 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gjlgk07Q29Q. Acesso em: 17 jun. 2022.

Programas de rádio

Gloria Estefan's Latin Beat - Episode 1. Londres: BBC Radio 2, 2011. (57 min.), son. Disponível em: https://www.bbc.co.uk/programmes/b016lt9b. Acesso em: 06 jul. 2022.

Gloria Estefan's Latin Beat - Episode 7. Londres: BBC Radio 2, 2011. (57 min.), son. Disponível em: https://www.bbc.co.uk/programmes/b017xjnk. Acesso em: 06 jul. 2022.

Entrevistas audiovisuais e/ou sonoras

Gloria Estefan Knows What It's Like to be a Refugee. United States: The Late Show with Stephen Colbert, 2015. (05:13 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=P1-xU0dx3RI. Acesso em: 12 set. 2020.

Gloria Estefans hit 'Conga' is geboren in Utrecht! - RTL LATE NIGHT. Youtube: Rlt Talkshow, 2017. (3 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WCWL4Xp4Uow. Acesso em: 24 mar. 2021

ESTEFAN, Gloria. Es uma cancion que siempre identificaran com nosotros. In: GLORIA ESTEFAN. I-Tunes Originals: Gloria Estefan. US: Sony BMG Music Entertainment, 2007, 1 CD, 29 faixas.

_____. Se a convertido en una cancion belíssima de bodas. In: GLORIA ESTEFAN. I-Tunes Originals: Gloria Estefan. US: Sony BMG Music Entertainment, 2007, 1 CD, 29 faixas.

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

Miami Sound Machine – Primitive Love. sem data. Disponível em: https://www.discogs.com/Miami-Sound-Machine-Primitive-Love/master/61835. Acesso em: 19 set. 2021.

Gloria Estefan entrevista a Barack Obama | Nuestra Navidad 2009. [S.I.]: Univision, 2009. (4 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ADrabDHxk6c. Acesso em: 06 jul. 2022.

Gloria Estefan Speaks About Her Tour Bus Accident. United States: Oprah'S Next Chapter, 2013. (3 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Nx_2id04PUM&t=60s. Acesso em: 05 jul. 2021.

Interview 1992 Gloria Estefan with Whoopi Goldberg. [S.I.]: [S.I.], 1992. (19 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=AqrR6Fdj_r4. Acesso em: 14 abr. 2022.

Paul Simon & Gloria Estefan - Bridge Over Troubled Water, Hurricane Relief, 1992. Miami: [S.I.], 1992. (5 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Ps2VjJMcC24. Acesso em: 14 abr. 2022.

Press conference Mi Tierra rueda de prensa Gloria Estefan 1993. Coral Gables: [S.I.], 1993. Son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bGpcheCXQJE. Acesso em: 11 dez. 2021.

Why Gloria Estefan Fought for Shakira | Oprah's Next Chapter | Oprah Winfrey Network. Eua: Oprah Winfrey Network, 2015. (1 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ehRPUqBqRmQ. Acesso em: 10 jun. 2022.

[RARE] Shakira and Gloria Estefan interview World Music Awards Monaco 1998. Monaco: [S.I.], 1998. (1 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=C9Fv6Ko6-JU. Acesso em: 10 jun. 2022.

Medal of Freedom Recipient Gloria Estefan. Washington: The Obama White House, 2015. (2 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TeCawVX1m6E. Acesso em: 06 jul. 2022.

Canais do Youtube.

MIAMISOUNDMACHINESP [Youtube Channel]. [S.I.]: [S.I.], [S.I]. P&B. Disponível em: https://www.youtube.com/user/MiamiSoundMachineSP/videos. Acesso em: 12 out. 2021.

Documentários

Famous. Direção de Nayb Estefan. US: Epic Records, 2003. (60 min.), DVD, son., color.

Gloria Estefan: Sangre Yoruba. Direção de Lourival Rodriguez; Vytenis Didziulis. EUA: Thirteen / Wnet, 2021. Son., color.

The Latin Explosion: A New America. Direção de Jon Alpert; Matthew O'Neill. Estados Unidos da América: BHO, 2015. (65 min.), son., color. Legendado.
Gloria Estefan - Sangre Yoruba. Direção: Lourival Rodriguez; Vytenis Didziulis. Estados Unidos da América: BHO, 2021. (90 min), son., colos. Legendado.

Livros

ESTEFAN, Gloria; Garland, Michael. *The Magically Mysterious Adventures of Noelle the Bulldog*. Nova York: Harpercollins, 2005.
ESTEFAN, Gloria; ESTEFAN, Emilio. *Estefan Kitchen*. Us: Celebra (Trd), 2008.

Biografias jornalísticas

PARISH, James Robert. *Gloria Estefan*: Singer. Nova York: Chelsea house publishers, 2006.

Outras fontes consultadas

Entrevistas concedidas ao autor

ESTEFAN, Emilio [68 anos]: depoimento [dez. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 07 de dezembro de 2021.
LEVITHAN, Aida [idade não informada]: depoimento [nov. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 22 de novembro de 2021.
MURCIANO, Raul [idade não informada]: depoimento [nov. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 16 de novembro de 2021.
STESSEL, Larry. [idade não informada]: depoimento [nov. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 19 de novembro de 2021.

Material Para Ballet e/ou Teatro

Costumes breakdown for the play, ¡Si Señor! ¡Es Mi Son! (Ballet Hispanico). 1994. Cuban Heritage Collection – University of Miami Libraries
Costume Sketch of an animal head for the play, ¡Si Señor! ¡Es Mi Son! (Ballet Hispanico). 1994. Cuban Heritage Collection – University of Miami Libraries.
Costume Sketch of a Tribal Costume for the play, ¡Si Señor! ¡Es Mi Son! (Ballet Hispanico). 1994. Cuban Heritage Collection – University of Miami Libraries.
Costume Sketch of a Male character in native garb for the play, ¡Si Señor! ¡Es Mi Son! (Ballet Hispanico). 1994. Cuban Heritage Collection – University of Miami Libraries.

Costume Sketch of a Rumbera costume design for the play, ¡Si Señor! ¡Es Mi Son! (Ballet Hispanico). 1994. Cuban Heritage Collection – University of Miami Libraries.

Jornais e revistas

BBC
Billboard
El Miami Herald
El Nuevo Herald
Entertainment Weekly
Folha de São Paulo
Gazette
Haïti en Marche
Jornal do Brasil
Latina
Los Angeles Times
O Fluminense
R&R
Tribuna da Imprensa
The Miami Herald
The Miami Hurricane
The New York Times
The Washington Post
The Wall Street Journal
Veritas
United Press International

Publicidade

Gloria Estefan Pepsi Ad 1990's. [S.I.]: Pepsi-Cola, 1991. Son., color. Legendado. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jWA1fTTXogc. Acesso em: 29 mar. 2022.

LARAS. 1st Annual Latin Grammy Awards Program. US: George Rice & Sons/James Shelton, 2000.

LARAS. 2nd Annual Latin Grammy Awards Program. US: George Rice & Sons/James Shelton, 2001.

LARAS. 4th Annual Latin Grammy Awards Program. US: George Rice & Sons/James Shelton, 2003.

LARAS. 9th Annual Latin Grammy Awards Program. US: George Rice & Sons/James Shelton, 2008.

Poster of Hispanic Heritage Week, 1977, Cuban Heritage Collection of University of Miami Libraries.

Publicações Online

A Bullseye View. Gloria Estefan Partners with Target on New Album, "Miss Little Havana". 2011. Disponível em: https://corporate.target.com/press/releases/2011/09/gloria-estefan-partners-with-target-214887. Acesso em: 06 jul. 2022.

BBC News. Cuba accuses US of Grammys ploy. 11 set 2002. Disponível em: http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/2266114.stm. Acesso em: 11 jun. 2022.

_____. Gloria Estefan marcha por las Damas de Blanco. 2010. Disponível em: https://www.bbc.com/mundo/america_latina/2010/03/100323_2303_eeuu_gloria_emilio_estefan_damas_blanco_cuba_jrg. Acesso em: 06 jul. 2022.

Belwind Band. Let's Get Loud: young band. Young Band. Disponível em: encurtador.com.br/glxyN. Acesso em: 17 jun. 2022.

Billboard. Rita Lee Chart History. Disponível em: https://www.billboard.com/charts/search?artistname=RIta+Lee&charttitle=&label=&chartcode=&chart_date=. Acesso em: 12 out. 2021.

_____. Gloria Estefan Chart History. Disponível em: https://www.billboard.com/artist/gloria-estefan/chart-history/tlp/. Acesso em: 18 mar. 2022.

_____. Shakira Chart History. Disponível em: https://www.billboard.com/artist/shakira/chart-history/lcm/. Acesso em: 18 mar. 2022.

_____. Gloria Estefan Had Bloody Good Time Making 'Hotel Nacional' Video. 2012. Disponível em: https://www.billboard.com/music/music-news/gloria-estefan-had-bloody-good-time-making-hotel-nacional-video-506246/. Acesso em: 06 jul. 2022.

_____. Gloria Estefan First Woman To Debut Atop Hot Latin Songs Chart. https://www.billboard.com/music/music-news/gloria-estefan-first-woman-to-debut-atop-hot-latin-songs-chart-1099632. Acesso em: 06 jul. 2022.

BRANDETON. Mercedes Navarro Murciano, 50, original member of Miami Sound Machine dead. Disponível em: https://alt.obituaries.narkive.com/onv8fhBk/mercedes-navarro-murciano-50-original-member-of-miami-sound-machine-dead. Acesso em: 12 out. 2021.

Broadway World. Get On Your Feet. Disponível em: https://www.broadwayworld.com/shows/On-Your-Feet-331011.html. Acesso em: 06 jul. 2022.

CAPIF - Representando A La Industria Argentina de La Musica. Discos de Oro y Platino. Disponível em: encurtador.com.br/korsN. Acesso em: 24 nov. 2021.

Gloria Estefan Official Website. The Standarts Release. Disponível em: https://web.archive.org/web/20130608070102/http:/www.gloriaestefan.com/thestandardsrelease.html. Acesso em: 06 jul. 2022.

Gloria Estefan - The Standards. Disponível em: https://web.archive.org/web/20130608070102/http://www.gloriaestefan.com/thestandardsrelease.html. Acesso em: 17 jun. 2022.

The Washington Post. Gloria Estefan left Cuba as a young child, but the island defines her, and her music. 2017. Disponível em: https://www.washingtonpost.com/entertainment/music/gloria-estefan-left-cuba-as-a-young-child-but-the-island-defines-her-and-her-music/2017/11/28/1eeb1bae-be43-11e7-8444-a0d4f04b89eb_story.html. Acesso em: 01 abr. 2021.

LAST.FM. Carlos Oliva. Disponível em: https://www.last.fm/music/Carlos+Oliva/+wiki. Acesso em: 24 set. 2020.

MTV. Latin Grammys Relocated to Avoid Miami Protests. 2001. Disponível em: http://www.mtv.com/news/1446795/latin-grammys-relocated-to-avoid-miami-protests/. Acesso em: 11 jun. 2022.

People. Gloria Estefan Mourns the Loss of Mother at Age 88: 'I Will Miss Her Every Moment of Every Day'. Disponível em: https://people.com/music/gloria-estefan-mother-dies-age-88-gloria-fajardo-rapuela/. Acesso em: 06 jul. 2022.

Portal Shakira. Shakira se une às Damas de Blanco. 2010. Disponível em: https://www.portalshakira.com/shakira-se-une-as-damas-de-blanco/. Acesso em: 06 jul. 2022

Redação Latin Pop Brasil. Memórias de quando conheci Gloria Estefan. 2015. Disponível em: https://www.latinpopbrasil.com.br/colunas/el-baul-de-los-recueros/quando-conheci-gloria-estefan/. Acesso em: 17 jun. 2022.

Radio e TV Martí. Damas de Blanco y Gloria Estefan juntas el 20 de mayo. 2013. Disponível em: https://www.radiotelevisionmarti.com/a/damas-de-blanco-miamidadecollege-homenaje-gloriaestefan/22374.html. Acesso em: 06 jul. 2022.

Es mas I estrellas I por un beso. Disponível em: https://web.archive.org/web/20080413021358/http:/www.esmas.com/porunbeso/sinopsis.html . Acesso em: 11 jun. 2022.

Recording Industry Association of America. Gloria Estefan Gold and Platinum. Disponível em: https://www.riaa.com/gold-platinum/?tab_active=default-award&se=Gloria+Estefan#search_section. Acesso em: 18 mar. 2022.

Reuters. Gloria Estefan seeks Obama help for Cuba dissidents. 2010. Disponível em: https://www.reuters.com/article/us-obama-cuba-estefan-idUSTRE63F4H820100416. Acesso em: 06 jul. 2022.

Sounds and Colors. Gloria Estefan Brings Her Latin Beat to BBC Radio 2. Disponível em: https://soundsandcolours.com/news/gloria-estefan-brings-her-latin-beat-to-bbc-radio-2-10480/ Acesso em: 06 jul 2022.

Oocites. 90 Millas. Disponível em: http://www.oocities.org/ge90millas/90millas-intro.html. Acesso em: 22 maio 2022.

The White House – President Barack Obama. El Presidente Obama Envía Mensaje Navideño, Insta a Población al Servico Comunitario Durante Especial Navideño de Univisión. Disponível em: https://obamawhitehouse.archives.gov/blog/2009/12/21/el-presidente-obama-env-a-mensaje-navide-o-insta-a-poblaci-n-al-servico-comunitario-. Acesso em: 06 de julho de 2022.

The White House - President Barack Obama. President Obama Names Recipients of the Presidential Medal of Freedom. Disponível em: https://obamawhitehouse.archives.gov/the-press-office/2015/11/16/president-obama-names-recipients-presidential-medal-freedom. Acesso em: 06 jul. 2022.

VH1.VH1!.com: shows: Driven Shakira Episode. Disponível em: https://web.archive.org/web/20070115032138/http:/www.vh1.com/shows/dyn/driven/96614/episode_about.jhtml. Acesso em: 11 jun. 2022.

Canções de outros artistas

CELIA CRUZ. Sazón. In: CELIA CRUZ. *Azúcar Negra*. US: RMM Records/ Sony Music, 1CD, 1993, Faixa 03 (4:46).

SHAKIRA. Whenever, Wherever. In: SHAKIRA. *Laundry Service*. US: Epic Records/Sony Music, 1CD, 2001, Faixa 03 (03:16).

Discos de outros artistas

PLACIDO DOMINGO. *Goya*: A Life in Song. US: CBS/Sony, 1989. Vinyl.

COLETÂNEA. *Voces Unidas*. US: Epic Records/Sony Music, 1996.

JENNIFER LOPEZ. *On The 6*. US: Work, 1999.

SHAKIRA. *Laundry Service*. US: Epic Records/Sony Music, 2001.

Processos jurídicos, documentos institucionais e/ou governamentais

City of Miami, Planning Department. Environmental Assessment Little Havana- Community Development Target Area. 1985.

Federal Emergency Management Agency. Building Performance: Hurricane Andrew in Florida, December 21, 1992.

National Archives. Records of the Office of the Public Liaison (Clinton Administration), 1993 – 2001. Draft Proposal for President Zedillo's Visit. National Archives Identifier: 120355029.

National Archives. Records of the Office of the Public Liaison (Clinton Administration), 1993 – 2001. Series: Suzanna Valdez's Files, ca. 1993 - ca. 1997. File Unit: Cuba 1994 [Folder 2] [1]. National Archives Identifier: 134757616.

National Archives. Records of the Office of the Public Liaison (Clinton Administration), 1993 – 2001. Series: Suzanna Valdez's Files, ca. 1993 - ca. 1997.

National Archives. Records of the National Security Council Mulilateral and Humanitarian Affairs Office (Clinton Administration), ca. 1993 - ca. 2001. Series: Wendy Patten's Files, ca. 2000 - ca. 2001File Unit: Elian Gonzalez [2]. National Archives Identifier: 120361803.

United Nations. Organization of the 47th regular session of the General Assembly, adoption of the agenda and allocation of items: 1st report of the General Committee: General Assembly, 47th session. Access: A_47_250-EN, 16 Sept. 1992. 46 p.

United Nations. Talking Points – United States Advisory Commission on Public Diplomacy. UN Archives: S-1086 / Box: 18 / File: 02 / ACC: 1997/0035.

United Nations. General Public G 1997 [UN. Secretary-General (1997-2006: Kofi Annan)]. UN Archives: S-1096-0308-05-00013.

United States. Division of Labor Standards Enforcement – State of California. Case No. Tac 36-88. 05 de dezembro de 1988.

United States. Public Papers of the Presidents of the United States: George H. W. Bush (1991, Book I). Toasts at the State Dinner for President Fernando Collor de Mello of Brazil - June 18, 1991.

United States District Court, S.D. New York. 88 793 F. Supp. 1182 (1992). Eddie PALMIERI, Plaintiff, v. Gloria ESTEFAN, et al., Defendants.

United States District Court, S.D. New York. 88 F.3d 136 (2d Cir. 1996). Eddie PALMIERI, Plaintiff, v. Gloria ESTEFAN, et al., Defendants.

UNIVERSITY OF MIAMI. Celiz Cruz. 1999 Commencement University of Miami, 14 de Maio de 1999.

William J. Clinton Library and Museum. DPC – Box 012 – Folder 011. Crime – Peace Officers Event. Programa do National Peace Officers Memorial Event.

Autobiografias / Memórias / Livros de relatos

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

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

JOHN, Elton. *Eu, Elton John.* São Paulo: Planeta, 2019.

LAUPER, Cindy.; DUNN, Jancee. *Cyndi Lauper:* minha história. Caxias do Sul: Belas Letras, 2019.

LOPEZ, Jennifer. *True Love.* Rio de Janeiro: HarperCollins, 2014.

MARTIN, Ricky. *Eu*. São Paulo: Planeta, 2010.

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

SARALEGUI, Cristina. Cristina! My life as a blonde. Reino Unido: Hachette, 2009.

O'BRIEN, Lucy. *She Bop II: The Definitive History of Women in Rock, Pop & Soul.* Penguin Books, 2002.

WEINSTEIN, Norman. *Carlos Santana*: A Biography. California: Greenwood Press, 2009.

Vídeos diversos

Celia Cruz - Sazon. [S.I.]: [S.I.], [S.I]. (5 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=R1aW0Sp3u70. Acesso em: 11 jun. 2022.

Celia Cruz - Azúcar - Homenaje Completo - 2003. Nova York: [S.I.], 2003. (100 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Jk2oI-dBGQA. Acesso em: 11 jun. 2022.

Entertainment Weekly: Latin Grammys. Miami: Entertainment Weekly, 2000. (3 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Msm7-nCVGNY. Acesso em: 11 jun. 2022.

Gloria Estefan habla con Damas de Blanco | speaks to Ladies in White of Cuba 2013. Miami: [S.I.], 2013. (2013 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=NddV1F-eV7E&t=1s. Acesso em: 06 jul. 2022.

Homenaje a Celia Cruz - Latin Grammy 2003. Miami, 2003. (6 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QaIVxtSFFbQ. Acesso em: 11 jun. 2022.

Latin Grammys 2008 | Pessoa do Ano: Shakira parabeniza Gloria Estefan. [S.I.]: [S.I.], 2008. (1 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=q_uII4RdyOc. Acesso em: 10 jun. 2022.

Pitbull se pone emotivo en reconocimiento a los Estefan | Premio Lo Nuestro. Miami: Univision, 2018. (1 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4q5gYvVI15M. Acesso em: 11 jun. 2022.

Shakira Wins Her First Grammy In 2001 | GRAMMY Rewind. Los Angeles: Recording Academy / Grammys, 2001. (2 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TjWQnxTf5F4. Acesso em: 10 jun. 2022.

Gloria Estefan announces march against crackdown on Las Damas de Blanco. Miami: The Miami Herald, 2010. (3 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZoJfeX_bCoM. Acesso em: 06 jul. 2022.

The 2011 Billboard Latin Music Awards | Premio Espíritu de la Esperanza: Gloria Estefan. [S.I.]: Billboard, 2011. (4 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cxCWrsGnFBI. Acesso em: 07 jul. 2022.

Glee Welcomes Gloria Estefan. Fox, 2012. (2 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=I0GzUulzbpo. Acesso em: 06 jul. 2022.

President Obama presents the Presidential Medal of Freedom to Emilio and Gloria Estefan. Washington: [S.I.], 2015. (3 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8_t_4bhyjqo. Acesso em: 06 jul. 2022.

Obama Presents Emilio & Gloria Estefan With Presidential Medal. Miami: Cbs Miami, 2015. (2 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FoQfwxZKIHA. Acesso em: 06 jul. 2022.

Billboard. Gloria Estefan Reacts to Fidel Castro's Death: 'It Can Only Lead to Positive Change'. Disponível em: https://www.billboard.com/music/latin/gloria-estefan-reacts-to-.fidel-castro-death-cuba-7588833/. Acesso em: 06 de jul. 2022.

Gloria Estefan. Post. 26 nov. 2016. Instagram: @gloriaestefan. Disponível em: https://www.instagram.com/p/BNSETeVg2ui/?utm_source=ig_embed&ig_rid=799672de-2ab8-488b-bbf5-cbd80f22f2fe. Acesso em: 06 jul. 2022.

CNN. Crowds flood streets of Miami's Little Havana to cheer Castro's death. 2016. Disponível em: https://edition.cnn.com/2016/11/26/us/miami-fidel-castro-death-reaction/index.html. Acesso em: 06 jul. 2022.

ABC News. Gloria Estefan Reacts to Fidel Castro's Death: 'May the Hope for Freedom Be ... Renewed in the Heart of Every Cuban'. Disponível em: https://abcnews.go.com/Entertainment/gloria-estefan-reacts-fidel-castros-death-hope-freedom/story?id=43798540. Acesso em: 06 de jul. 2022.

People. Gloria Estefan on Fidel Castro's Death: This 'Can Only Lead to Positive Change for the Cuban People'. Disponível em: https://people.com/music/gloria-estefan-fidel-castro-death/. Acesso em: 06 de jul. 2022.

Seriados

Glee (Temporada 3, ep. 22). Direção: Brad Falchuk, 2012., son., color.

Outros

Digital Library of the Caribbean: Connie Mack with Cuban "Salsa Queen" Celia Cruz after arriving in Guantanamo Bay, Cuba - also pictured is Cuban-American Congresswoman Ileana Ros-Lehtinen - https://dloc.com/AA00064301/00202/citation/1

Cuban Heritage Collection da *University of Miami* em Vertical Files: Personal Names (CHC5261) - id362327.

REFERÊNCIAS

ABREU, Christina D. *Rhythms of Race*: Cuban Musicians and the Making of Latino New York City and Miami, 1940-1960. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2015.

_____. "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.

ACOSTA, Leonardo. *Cubano Be, Cubano Bop:* one hundred years of Jazz in Cuba. Washington: Smithsonian Institution Press, 2003.

ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade.* São Paulo: Paz e Terra, 2010.

AGULHON, Maurice. Visão dos Bastidores. In: AGULHON, Maurice; CHAUNU, Pierre (org.). *Ensaios de ego-história*. Lisboa: Editora 70, 1987.

ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz. A Gente É Cria de Frases: sobre história e biografia. *Maracanan*, v. VIII, p. 13-27, 2012.

ALLEN, Graig. *Univision, Telemundo, and the rise of the Spanish-Language Television in the United States.* Florida: University Press of Florida, 2020.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas:* reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANTONACCI, Maria Antonieta. *Memórias ancoradas em corpos negros.* São Paulo: Educ, 2013.

APPADURAI, Arjun. *A vida social das coisas:* as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

_____. Entrevista com Arjun Appadurai. *Estudos Históricos* (Rio de Janeiro) [online]. 2010, v. 23, n. 45.

ARAUJO, Rafael. A história do tempo presente na América Latina e no Brasil: Recortes cronológicos e possíveis periodizações. In: ELÍBIO, Antonio; SCHURSTER, Karl; PINHEIRO, Rafael. (Orgs.) *Tempo Presente***:** uma história em debate. Recife: Autografia, 2019.

ARAUJO, Valdei Lopes; PEREIRA, Mateus Henrique de F. Actualismo y presente amplio: breve análises de las temporalidades contemporâneas. *Desacatos.* v. 55, p. 12-27, 2017.

ARFUCH, Leonor. *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los limites*. Ciudad del Mexico: Fondo de Cultura Económica, 2013.

_____. *O espaço biográfico:* dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

_____. Antibiografias? Tradução de Dênia Sad Silveira. In: SOUZA, Eneida Maria de; TOLENTINO, Eliana da C.; MARTINS, Anderson B. (Org.). *O futuro do presente*: arquivo, gênero e discurso. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 11, n.

21, p. 9-34, jan. /jun. 1998.

ASSMAN, Aleida. *Espaços da recordação*: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Unicamp, 2011

AVELAR, Alexandre de Sá. A biografia como escrita da História: possibilidades, limites e tensões. *Revista de História* (UFES), v. 24, p. 157-172, 2010.

_____. Figurações da escrita biográfica. *ArtCultura* (UFU), v. 13, p. 137-155, 2011.

_____. 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.

_____. Para falarmos de incômodos: memória, vítima e a "perversão historiográfica". In: MENESES, Sonia. (Org.). *História, Memória e Direitos*. São Paulo: Letra e Voz, 2019.

AYERBE, Luis Fernando. *Estados Unidos e América Latina:* a construção da hegemonia. São Paulo: Ed. da UNESP, 2002.

_____. *A Revolução cubana.* São Paulo: Ed. da Unesp, 2004.

AZEVEDO, Cecília. *Em nome da América:* os Corpos da Paz no Brasil. São Paulo: Alameda, 2007.

BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. *Formação do Império americano*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BARBOSA, Marialva. Como construir uma história da imprensa. In: *II Encontro da Rede Alfredo de Carvalho*, 2004, Florianópolis. Florianópolis: UFSC, 2004.

_____. Jornalistas, senhores da memória?. In: XXVII Congresso da Intercom, 2004, Porto Alegre. *CD Rom do XXVII Congresso da Intercom*. Porto Alegre: PUC-RS e Intercom, 2004.

_____. Imprensa e História pública. MAUAD, Ana Maria; ALMEIDA, Janiele Rabêlo de; SANTHIAGO, Ricardo (Org). *História Pública no Brasil*: Sentidos e Itinerários. São Paulo: Letra e Voz, 2016. p. 121-131.

BATEMAN, C. Romero. *La Santería en Cuba.* Barcelona: Fapa Ediciones, 1999.

BEARD, David; GLOAG, Kenneth. *Musicology*: the key concepts. London; New York, NY: Routledge, 2005

BEVERNAGE, Berber. *História, memória e violência de Estado*: tempo e justiça. Serra: Editora Milfontes/Mariana: SBTHH, 2018.

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

BOBES, Velia Cecilia. Las mujeres cubanas ante el período especial: ajustes y cambios. *Debate Feminista*, México DF., v.12, n. 23, p. 67-96, 2001.

BORGER, Vavy Pacheco. Nas pegadas de um leão: notas de pesquisa sobre a vida de Ruy Guerra. In: AVELAR, Alexandre de Sá; SCHMIDT, Benito Bisso. *Grafias da vida:* Reflexões e experiências com a escrita biográfica. São Paulo: Letra e Voz, 2013.

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

BRAH, Avtar. *Cartografías de la diáspora*: Identidades em cuestión. Madrid: Traficantes de sueños, 2011.

BRAVO, Eva Silot. Cubanidad "In Between": The Transnational Cuban Alterntive Music Scene. *Latin American Music Review*, Volume 38, Number 1, Spring/Summer 2017.

BREA, Rafael; MILLET, José. Glossary of Popular Festivals. BETTELHEIM, Judith (Org.). *Cuban Festivals: A Century of Afro-Cuban Culture.* Ian Randle Pub., 2001.

BREMMER, Jan & ROODENBURG (org.). *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

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.

_____. *As regras da arte*: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____.; CHARTIER, Roger. *O sociólogo e o historiador*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

BRADFORD, Anita Casavantes. *The Revolution Is for the Children*: The Politics of Childhood in Havana and Miami, 1959-1962. Chapell Hill: University of North, 2015.

BRONSKI, Michael. *A Queer History of the United States*. Nova York: Beacon Press, 2012

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

_____. *Corpos em aliança e a política das ruas:* notas para uma teoria performativa da assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

_____. *Problemas de gênero*: feminismo e subversão da identidade. 16.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

BURKE, Peter. *Perdas e Ganhos:* Exilados e expatriados na história do conhecimento na Europa e nas Américas, 1500-2000. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

BUSTAMANTE, Michael J. Cultural Politics and Political Cultures of the Cuban Revolution: New Directions in Scholarship. *Cuban Studies*, Volume 47, 2019, pp. 3-18.

_____.; LAMBE, Jennifer. *The Revolution from Within* (Cuba, 1959–1980). Carolina do Norte: Duke University Press, 2019.

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

CAIRO, Jesús Gómez. A cultura musical cubana em cinco décadas fecundas (1959-2010). *Estudos Avançados*, São Paulo, v.25, n. 72, p. 181-196, Aug. 2011.

CAMPBELL, Michael. *Popular Music in America*: The Beat Goes On. Boston: Cengage Learning, 2018.

CANCLINI, Néstor García. *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

_____. *Culturas Híbridas.* 4. ed. 7 reimp. São Paulo: Edusp, 2015.

_____. *Consumidores e cidadãos*: conflitos multiculturais da globalização. 8. ed. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2015.

_____. *A Globalização imaginada*. 2ª edição ampliada. São Paulo: Iluminuras, 2018.

CANO, Silvia Martínez. Las divas del pop y la identidad feminista: reivindicación, contradicción y consumo cultural. *Rev. de Investigaciones Feministas* 8(2), 2017.

CARPENTIER, Alejo. Cuban Music: Afro-cubanism. In: BEEZLEY, William H (Org.) *Cultural Nationalism and Ethnic Music in Latin America.* Albuquerque: University of New Mexico Press, 2018.

CARTA, Massimiliano. Las diosas del Pop-moderno: Cosmogonías, ritos y divinidades afro-americanas en la actual música femenina caribeña. *Revista Brasileira do Caribe*, v. 18, n. 34, jan./jun. 2017.

CEPEDA, Maria Elena. *Musical ImagiNation*: U.S.-Colombian Identity and the Latin Music Boom. Nova York: New York University Press, 2010.

_____. When Latina hips make/mark history: Music video in the "new" American Studies. *Women and Performance*: a journal of feminist theory, 18.3, 235-252, 2008.

_____. Shakira as the Idealized, Transnational Citizen: A Case Study of Colombianidad in Transition. *Latino Studies*, 1.2, 210-232, 2003.

_____. Columbus Effect(s): Chronology and Croosover in the Latin(o) Music "Boom". *Discourse,* 23.1, Winter 2001, pp. 63-81.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 1. Artes de Fazer. Petrópolis: Vozes, 2008.

CHARTIER, Roger. *O que é um Autor? Revisão de uma genealogia*. São Carlos: EdUFSCar, 2012.

_____. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editoria, 2010.

_____. A visão do historiador modernista. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Org.). *Usos e Abusos da História Oral.*8. ed. Rio de Janeiro, RJ: Editora FGV, 2006.

_____. O mundo como representação. *Estudos Avançados*. 1991, v. 5, n. 11.

_____. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, n.16, p. 179-192, 1995.

_____. *A história cultural entre práticas e representações***.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Lisboa: Difel, 1990.

CHASE, Michelle. *Revolution within the Revolution*: Women and Gender Politics in Cuba (1952-1962). Carolina do Norte: The University of North Carolina Press, 2015.

CHION, Michel. *A audiovisão*: som e imagem no cinema. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

CHOMSKY, Aviva. *História da Revolução Cubana*. São Paulo: Veneta, 2015.

_____. *"They Take Our Jobs!"*: And 20 Other Myths about Immigration. Boston: Beacon Press, 2007.

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

CONRAD, Sebastian. *What is global history?.* Nova Jersey: Princeton University Press, 2016.

CONOLLY, N. B. D. *A World More Concrete*: Real Estate and the Remaking of Jim Crow South Florida. Chicago: University Of Chicago Press, 2014.

COSTA, Adriane Vidal. *Intelectuais, política e literatura na América Latina*: O debate sobreRevolução e socialismo em Cortázar, Garcia Márquez e Vargas Llosa. SP: Alameda, 2013.

_____. Uma proposta teórico-metodológica para o estudo de redes intelectuais latino-americanas formadas nos exílios nas décadas de 1960 e 1970. In: COSTA, Adriane Vidal; MAÍZ, Claudio. *Nas tramas da 'cidade letrada'*: sociabilidades dos intelectuais latino-americanos e as redes transnacionais. Belo Horizonte: Fino Traço, 2018.

CRENSHAW, Kimberlé W. Beyond entrenchment: race, gender and the new frontiers of (un)equal protection. In: Tsujimura, M. (org.). *International perspectives on gender equality & social diversity*. Sendai, Tohoku University Press, 2010.

CUNHA, Maria Teresa Santos. Eu te dedico: História, educação e sensibilidades nas dedicatórias de livros de um professor catarinense (1940-1980). *História da Educação*, v. 24, p. 1-24, 2020.

CURTIS, James; ROSE, Richard. "The Miami Sound": A Contemporary Latin Form of Place-Specific Music, *Journal of Cultural Geography*, 4:1, 1983, p. 110-118.

DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette*: mídia, cultura e Revolução. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Poesia e Polícia*: Redes de Comunicação na Paris do Século XVIII. São Paulo: Companhia da Letras, 2014.

DÁVILA, Arlene. *Latinx Art*: Artists, Markets, and Politics. Durham: Duke University Press Books, 2020.

DE LUCA, Tania Regina. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, C. B. (org.). *Fontes históricas.* São Paulo; Contexto, 2005. p. 111-153.

DIAS, Marcia Tosta. *Os Donos da voz*. São Paulo: Boitempo, 2008.

DÍAZ, Antonio Aja. La emigración cubana. Balance em el siglo XX. In: DÍAZ, Antonio Aja. (org.) *La emigración cubana. Balance em el siglo XX***.** Habana: CEMI, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo*: história da arte e anacronismo das imagens. 1. ed. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2015.

_____. *Que emoção! Que emoção?* São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. *Cascas.* São Palu: Editora 34, 2017.

_____. *Imagens apesar de tudo.* São Paulo: Editora 34, 2020.

DILLING, Margaret W. *Ethnomusicology*, vol. 41, no. 2, 1997, pp. 313–319.

DORELLA, Priscila. Octavio Paz & Susan Sontag: fraternidade sobre o vazio. *Poder & Cultura*, v. 5, p. 374-397, 2019.

DOSSE, François. _____. História do Tempo Presente e Historiografia. *Tempo e Argumento,* Florianópolis, v. 4, n. 1, p.5-23, jan/jun 2012.

_____. *O desafio biográfico*: escrever uma vida. São Paulo: EDUSP, 2009.

DUANY, Jorge. *Blurred Borders*: Transnational Migration between the Hispanic Caribbean and the United States. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2011.

DUBOIS, Laurent; TURITS, Richard Lee. *Freedom Histories from the Caribbean Roots*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2019.

DUNAWAY, David K. *A Route 66 Companion*. Austin: University of Texas Press, 2012

DUTRA, Eliana de Freitas. " Se Existo não sou um Outro". Os Desafios do Ser América Latina. In: DUTRA, Eliana Regina de Freitas; MYERS, Jorge. (Org.). *Continente por Definir:* As Ideias de América no século XX. 1aed.Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2022, v. 1, p. 27-78.

EAKIN, Paul John. *Vivendo autobiograficamente:* a construção de nossa identidade narrativa. São Paulo: Letra e Voz, 2019.

ECKSTEIN, Susan; BERG, Mette Louise. Cubans in the United States and Spain: The Diaspora Generational Divide. *Diaspora: a journal of transnational studies*, 2015, p. 159-183.

EUGÊNIO, Rodnei William. *Apropriação cultural*. São Paulo: Pólen, 2019.

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

FERNÁNDEZ, Jose Luis. *Plataformas mediáticas*: Elementos de análisis y diseño de nuevas experiências. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Crujía, 2018

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

FRANCE, David. *How to Survive a Plague:* The Inside Story of How Citizens and Science Tamed AIDS. Nova York: Knopf, 2016

FOUCAULT, Michel**.** *Ditos e Escritos*: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FLORES, Juan. *From Bomba to Hip-Hop*: Puerto Rican Culture and Latino Identity. Nova York: Columbia University Press, 2000

FRITH, Simon. The industrialization of popular music. In LULL, James (org.). *Popular music and communication*. Londres: Sage, 1992.

_____; Straw, W.; Street, J. (Orgs). *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

FUNCHS, Cynthia. "There's My Territory": Shakira Crossing Over. In: MENDIBLE, Myra (Org.). *From bananas to buttocks*: the Latina body in popular film and culture. Austin: University of Texas Press, 2007.

GARCIA, Maria Cristina. *Havana USA*: Cuban Exiles & Cuban Americans in South Florida, 1959–1994. Berkeley: University of California Press, 1996.

GARCIA, Miliandre. O teatro como objeto de pesquisa histórica. *Arteriais*, v. 5, p. 113-123, 2019.

GARCIA, Tania Costa. *O "it verde e amarelo" de Carmen Miranda (1930-1946).* São Paulo: Annablume/FAPESP, 2004.

_____. *Do folclore à militância*: a canção latino-americana no século XX. São Paulo: Letra e Voz, 2021.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro*: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: UCAM/CEAA, 2001

GOMES, Caio de Souza. *Quando um muro separa, uma ponte une*: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70). 1. ed. São Paulo: Alameda, 2016.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Pensando a música a partir da América Latina*: problemas e questões. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

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

GOTT, Richard. *Cuba*: Uma História. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

GÓIS, João Bôsco Hora. Aids, Liberdade e Sexualidade. In: QUADRAT, Samantha. *Não foi tempo perdido*: os anos 80 em debate. Rio de Janeiro: 7 Letraas, 2014.

GOSIN, Monika. *The Racial Politics of Division*: Interethnic Struggles for Legitimacy in Multicultural Miami. Ithaca: Cornell University Press, 2019.

GRENIER, Guillermo; PÉREZ, Lisandro. The Legacy of Exile: Cubans in the United States. Boston: Allyn and Bacon, 2003.

_____.; MOEBUS, Corinna. *A History of* Little Havana*.* Chelteham: The History Press, 2015.

GRMEK, Mirko D. *History of AIDS*: Emergence and Origin of a Modern Pandemic. Nova Jersey: Princeton University Press, 1993

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço.* São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *As quatro partes do mundo.* São Paulo: Edusp, 2014.

_____. O historiador, o macaco e a centaura: a "história cultural" no novo milênio. *Estudos Avançados*, v. 17, n. 49, p. 321-342, 2003.

GUERRA, Lillian. Visions of Power in Cuba: Revolution, Redemption, and Resistance, 1959-1971. Chapell Hill: The University of North Carolina Press, 2012.

_____. The ideia of Cuba. In: HARRIS, Alex; GUERRA, Lillian. *The Ideia of Cuba.* New Mexico: Univeristy of New Mexico Press, 2007.

_____. Elián González and the 'Real Cuba' of Miami: Visions of Identity, Exceptionality, and Divinity. *Cuban Studies*, vol. 38, 2007a.

_____. *The Myth of José Martí:* Conflicting Nationalisms in Early Twentieth-Century Cuba. Chapell Hill: The University of North Carolina Press, 2006.

HAGEMEYER, Rafael Rosa. *História e audiovisual.* Belo Horizonte: Autêntica, 2012

HARTOG, François. *Regimes de Historicidade*: Presentismo e Experiências do Tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. *Crer em História*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

HALL, Stuart. Identidade Cultural e Diáspora. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.24, p.68-75, 1996.

_____. *Da diáspora:* identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora da UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

_____. *El triángulo funesto*: Raza, etnia, nación. Madrid: Traficantes de Sueños, 2019.

HENNION, Antoine. The Production of Success: An Antimusicology of the Pop Song. In: FRITH, Simon; GOODWIN, Andrew (Org.). *On Record:* Rock, Pop, and the Written Word. New York: Pantheon Books, 1990.

HENNESSY, Rosemary. Queer Visibility in Commodity Culture. *Cultural Critique*, 1994

HERMETO, Miriam. *Canção popular brasileira e ensino de história*: palavras, sons e tantos sentidos. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

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

HERSCHMANN, Micael. Cenas, circuitos e territorialidades sônico-musicais. In: SÁ, Simone Pereira de; JANOTTI Jr., Jeder. *Cenas Musicais.* São Paulo: Anadarco, 2013. p. 41-62.

HOBSBAWM, Eric (org.). *A Invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

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

ILLESCAS, Jon. *La dictadura del videoclip*: Industria musical y sueños pré-fabricados. Espanha: El Viejo Topo, 2015.

ISKANDAR, Adel..Whenever, Wherever!: The discourse of Orientalist transnationalism in the construction of Shakira. *Ambassadors* 6, no. 2., 2003.

JABLONKA, Ivan. *A história é uma literatura contemporânea.* Brasília: Editora UNB, 2021

JANOTTI Jr., Jeder; ALCANTARA, João André. *O videoclipe na era pós-televisiva*. Curitiba: Appris, 2018.

_____. A Procura da Batida Perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. *Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 6, n.2, p. 31-46, 2003.

_____. SOARES, Thiago. O videoclipe como extensão da canção: apontamentos para análise. *Revista Galáxia*, n. 15, p. 91-108, jun. 2008.

_____. *Gêneros Musicais em Ambientações Digitais*. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2020.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

JONES, Alan; KANTONEN, Jussi. *Saturday Night Forever:* The Story of Disco. Chicago, Illinois: A Cappella Books, 1999.

JUNCKER, Kristine. *Afro-Cuban Religious Arts*: Popular Expressions of Cultural Inheritance in Espiritismo and Santería. Florida: University Press of Florida, 2014.

KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo:* estudos sobre a História. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-RJ, 2014.

_____. *Futuro Passado.* Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

KEITH, Michael; STERLING, Christopher. *Sounds of Change*: A History of FM Broadcasting in America. Chapell Hill: The University of North Caroline Press, 2009.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais*: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno, Bauru, SP, EDUSC, 2001.

KENNEDY, Paul. *O Parlamento do Homem:* História das Nações Unidas. Portugal: Edições 70, 2009.

KERBER, Alessander. *Carlos Gardel e Carmen Miranda*: representações da Argentina e do Brasil. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2014.

KLEINBERG, Ethan. Historicidade espectral: teoria da história em tempos digitais. Vitória: Editora Milfontes, 2020.

LACAPRA, Dominick. Traumatropismos: do trauma ao sublime pela vida do testemunho?. In: FREDRIGO, Fabiana de Souza.; GOMES, Ivan Lima. *História e Traua: Linguagens e Usos do passado.* Vitória: Editora Milfontes, 2020.

LAWRENCE, Tim. *Love Saves the Day*: A History of American Dance Music Culture, 1970–1979. Duke University Press, 2004.

LOVE, Joanna K. *Soda Goes Pop:* Pepsi-Cola advertising and Popular Music. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2019.

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

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à internet. Belo Horizonte: Ed. da UFMG 2008.

LEPORE, Jill. *Estas verdades*: a história da formação dos Estados Unidos. São Paulo: Intrínseca, 2020.

LEVILLAIN, Philippe. Os Protagonistas: Da biografia. In: RÉMOND, René (Org). *Por Uma História Política.* 2.ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

LIEVESLEY, Geraldine. *The Cuban Revolution*: Past, Present and Future Perspectivas. Nova York: Palgrave Macmillian, 2004.

LORIGA, Sabina. *O pequeno X*: da biografia à história. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2004.

LÓPEZ, Rafael Brea. Santiago de Cuba: Carnaval y guerras de independencia (Siglo XIX). *Batey*: Revista Cubana de Antropología Sociocultural. Vol. III Número 3. Año (2013).

MACIEL, Ana Carolina Moura. Delfim. "*Yes, nós temos bananas*": Cinema industrial paulista: a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, atrizes de cinema e Eliana Lage. Brasil. Anos 1950. São Paulo: Alameda, 2011.

MACHADO, Adelcio Camilo. Antes e depois: Uma análise das representações sobre o bolero na crítica musical brasileira. In: VALENTE, Heloísa de A. Duarte; PEREIRA, Simone Luci; FARIAS, Raphael F. Lopes. *Uma vereda tropical*: a presença da canção hispânica no Brasil. São Paulo: Letra e Voz, 2020.

MAINGOT. Anthony. *Miami*: A cultural History. Massachusetts: Interlink Books, 2015.

MANZOR, Lillian; ARRÍZON, Alicia (org.). *Latinas On Stage*. Third Women Press, 2000.

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

MARKLE, Gail. The Emergence, Persistence, and Success of the Cuban Social Movement Las Damas de Blanco. *Journal of Global Initiatives*. 15.1 (2020).

MARQUES, Ricley Leandro. *A Condição Mariel:* memórias subterrâneas da Revolução Cubana. São Luís: EDUFMA / Jardim Novo Mundo: Editora PUC Goiás, 2012.

MARTINEZ, Katynka Z. American idols with Caribbean Soul: Cubanidad and the Latin Grammys. *Latino Studies,* 2006, 4, pp.381-400.

MARTINEZ, Alfredo Juan Guevara. Da Revolução Cubana à Era Obama: das tensões à normalização. *Esboços,* v.24, n.38, p.315-338, dez 2017.

MAUAD, Ana Maria. *Poses e Flagrantes:* ensaios sobre história e fotografias. Niterói: EDUFF, 2008.

MAXWELL, Ian. The curse of fandom: insiders, outsiders and ethnography. In: HESMONDHALGH, David; NEGUS, Keith (Ed.). *Popular music studies*. Londres: Arnold; 2002.

MENESES, Sônia. *Operação midiográfica*: o golpe de 1964 e a folha de S. Paulo. São Paulo: Intermeios, 2016.

MIDDLETON, Richard. *Voicing the popular*: on the subjects of popular music. Nova York: Routledge, 2006.

MILLER, Ivor L. Religious Symbolism in Cuban Political Performance. *The Drama Review* 44, 2, Summer 2000.

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

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

MORAWSKI, Erica N. Negotiating the Hotel Nacional de Cuba: Politics, Profits, and Protest. *Journal of the Society of Architectural Historians* 78, no. 1 (March 2019), 90–108

MOORE, Robin. *Nationalizing blackness.* Pitsburgh: University of Pitsburgh Press, 1997.

_____. *Music and Revolution*: Cultural Change in Socialist Cuba. Berkeley: University of California Press, 2006.

_____. Música e crise ideológica em Cuba de 1990 em diante. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 15, p. 213-229, jul.-dez. 2007.

MOTTA, Luiz Gonzaga. *Análise Crítica da Narrativa*. Brasília: Editora da UnB, 2013.

_____. Análise pragmática da narrativa jornalística. In: Cláudia Lago; Marcia Benetti. (Org.). *Metodologia da pesquisa em jornalismo.* Petrópolis: Vozes, 2007, v., p. 144-167.

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

_____. *Living in Spanglish*: The Search for Latino Identity in America. Nova York: St. Martin's Press, 2002.

MOREIRA, Igor Lemos. *Half of my heart is in havana*: uma análise da trajetória da cantora cubana Camila Cabello (2012-2018). 256 p. Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação, Mestrado em História, Florianópolis, 2019.

MORIN, Edgar. *As estrelas*: mito e sedução no cinema. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1989.

NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955-1968). Estudos Históricos (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 28, p. 103-124, 2001.

_____. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes Históricas*. 1ed.São Paulo: Editora Contexto, 2005, v. 1, p. 235-290.

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

_____. *História & música*: história cultural da música popular. 3. ed. rev. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

NEGUS, Keith. *Producing Pop*: Culture and Conflict in the Popular Music Industry. Londres: Hodder Education, 1993.

_____. *Popular Music in Theory: An Introduction*. Cambridge: Polity Press, 1996.

NETO, Lira. *A arte da biografia*: Como escrever histórias de vida. São Paulo, Companhia das Letras, 2022.

NOGUEIRA, Isabel Porto; AYRES, Jamile. Musas da angústia: entre ouvir e cantar boleros. In: Heloisa Duarte Valente, Raphael Lopes Farias e Simone Luci Pereira. (Org.). *Uma vereda tropical:* a presença da canção hispânica no Brasil. 1ed.São Paulo: Letra e Voz, 2020.

NORA, Pierre. O Retorno do Fato. In: _____.; LE GOFF, Jacques. *Novos Problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

O'BRIEN, Lucy. Madonna: 60 anos. Rio de Janeiro: Agir, 2018.

_____. *She Bop II: The Definitive History of Women in Rock, Pop & Soul.* Penguin Books, 2002.

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

OLIVEIRA, Márcia Ramos de. Reflexões sobre o gênero biográfico: literatura, ilusão e disputas de memória. In: GONÇALVES, Janice (Org.). *História do Tempo Presente*: Oralidade, memória, mídia. Itajaí: Casa Aberta, 2016. p. 101-116.

OLIVEIRA, Maria da Glória de. Para além de uma ilusão: Indivíduo, tempo e narrativa biográfica. In: AVELAR, Alexandre de Sá; SCHMIDT, Benito Bisso (Orgs.). *O que pode a biografia*. São Paulo: Letra e Voz, 2018.

ORIVIO, Helio. *Cuban Music from A to Z.* Durham: Duke University Press, 2004

ORTIZ, Paul. *An African American and Latinx History of United States*. Boston: Beacon Press, 2018.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco*. Havana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.

_____. The human factors of cubanidad. *Hau*: Journal of Ethnographic Theory 4 (3): 445–480, 2014.

_____. The Conga. In: MOORE, Robin. *Fernando Ortiz on music*: selected writing on Afro-Cuban culture. Philadelphia: Temple University Press, 2018.

_____. *Glossario de afronegrismos.* Havana: Editorial de Ciencias Sociales, 1924.

PAREDEZ, Deborah. *Selenidad*: Selena, Latinos, and the Performance of Memory. Carolina do Norte: Duke University Press, 2006.

PARTY, Daniel. The Miamization of Latin-American Pop Music. In: CORONA, Ignacio; MADRID, Alejandro (Orgs.). *Postnational Musical Identities*: Cultural Production, Distributionand Consumption in a Globalized Scenario. Lanham, MD: Lexington Books, 2008.

PEREIRA, Simone Luci. Matrizes e mediações das canções românticas na América Latina. In: ULHOA, Martha; PEREIRA, Simone Luci (Org.). *Canção romântica*: Intimidade, mediação e identidade na América Latina. 1. ed. Rio de Janeiro: Folio Digital/Letra e Imagem, 2016.

_____. Introdução: era uma vereda tropica.... In: VALENTE, Heloísa de A. Duarte; PEREIRA, Simone Luci; FARIAS, Raphael F. Lopes. *Uma vereda tropical*: a presença da canção hispânica no Brasil. São Paulo: Letra e Voz, 2020.

PÉREZ Jr., Louis A. *Cuba in the American Imagination*: Metaphor and the Imperial Ethos. Carolina do Norte: University of North Carolina Press, 2008.

_____. *On Becoming Cuban*: Identity, Nationality and Culture. Carolina do Norte: University of North Carolina Press, 1999.

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

PINHEIRO, Lisandra Barbosa Macedo. A nossa oração é o som do tambor: oralidade e cosmovisão nas expressões da música e da religiosidade afro-brasileira (Florianópolis, 1970-2018). 278 p. Tese (Doutorado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2018.

PIZARRO, Errol L. Montes. *Más ramas que raíces*: Diálogos musicales entre el Caribe y el continente africano. San Juan: Ediciones Callejon, 2018.

PORTELLI, Alessandro. *História oral como arte da escuta*. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

PORTES, Alejandro. The New Latin Nation: Immigration and the Hispanic Population of the United States. FLORES, Juan; ROSALDO, Renato (Org.). *A Companion to Latina/o studies.* Malden: Blackwell Publishing, 2007.

POEY, Delia. *Cuban Women and Salsa.* Nova Iorque: Palgrave Macmillan US, 2014.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n.3, 1989.

PURDY, Sean. O século americano. In: KARNAL, Leandro (Org.). *História dos Estados Unidos*. São Paulo: Contexto, 2007.

PORTES, Alejandro; RUMBAUT, Rúben G. (Orgs.). *Ethnicities*: children of immigrants in America. Berkeley: University of California Press/Russell Sage Foundation, 2001.

PORTELLI; Alessandro. *História Oral como arte da escuta.* São Paulo: Letra e Voz, 2016.

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

_____. *Figuras da história.* São Paulo: Editora Unesp, 2018.

_____. *Os nomes da história.* São Paulo: Editora Unesp, 2014.

_____. *O destino das imagens.* Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

REVEL, Jacques. Micro-historia, 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.

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

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Ed. da UNICAMP 2008.

_____. *Tempo e Narrativa* (vol. 1). Campinas: Papirus, 1994.

_____. *Tempo e Narrativa* (vol. 3). Campinas: Papirus, 1997.

_____. *O si-mesmo como um outro*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

_____. *Do texto à acção*: ensaios de hermenêutica II. Porto: Rés, 1986.

ROJAS, Rafael. The New Text of the Revolution. In: BUSTAMANTE, Michael; LAMBE, Jennifer. *The Revolution from Within* (Cuba, 1959–1980). Carolina do Norte: Duke University Press, 2019. p. 33-46.

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

ROLLEMBERG, Denise. *Exílio*: entre raízes e radares. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. Exílio. Refazendo identidades. *Revista da Associação Brasileira de História Oral*, Rio de Janeiro, v. 2, p. 39-73, 1999.

RONIGER, Luis. Reflexões sobre o exílio como tema de investigação: avanços teóricos e desafios. QUADRAT, Samantha Viz (Org.). *Caminhos cruzados*: história e memória dos exílios latino-americanos no século XX. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011.

ROSA, Harmurt. *Aceleração*: A transformação das estruturas temporais na modernidade. São Paulo: Editora UNESP, 2019.

ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

ROUSSO, Henry. *A Última catástrofe*: a história, o presente, o contemporâneo. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 2016.

SÁ, Simone Pereira de. Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade. In: JANOTTI Jr., Jeder; GOMES, Itania Maria Mota. (Org.). *Comunicação e Estudos Culturais*. Salvador: EDUFBA, 2011.

SANNEH, Kelefa. *Na trilha do pop*: A música do século XX em sete gêneros. São Paulo: Todavia, 2023.

SANTHIAGO, Ricardo. A pergunta que não se faz?: Algumas ideias sobre história oral e canção. In: _____. *História oral e arte*: Narração e criatividade. 1ed.São Paulo: Letra e Voz, 2016, p. 163-184.

_____. Vidas em canções e outras notas sobre cultura autobiográfica. *Resgate* - Revista Interdisciplinar de Cultura, v. 22, p. 9, 2014.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado*: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo:Companhia das Letras, 2007.

_____. *Cenas da vida pós-moderna*: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina. 5. ed. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2013.

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

____. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

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

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

SCHAFER, R. M. *O ouvido pensante*. 2. ed. São Paulo: Unesp, 2011.

_____. *Vozes da tirania*. São Paulo, Unesp, 2019.

SCHWALL, Elizabeth. *Dancing with the revolution*: Power, Politics, and Privilege in Cuba. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2020.

SCHINDLER, Eduardo. *Política externa brasileira no governo Collor*: a busca por um novo modelo de atuação internacional. 2010. 63 f. Monografia (Especialização) - Curso de Relações Internacionais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

SCHMIDT, Benito B. Contar vidas em uma época presentista: a polêmica sobre a autorização prévia. 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. 17-31.

_____. *Flavio Koutzii:* biografia de um militante revolucionário (de 1943 a 1984). Reimpressão. Porto Alegre: Libretos, 2018.

SCHWARTZ, Stuart B. *Sea of Storms:* A History of Hurricanes in the Greater Caribbean from Columbus to Katrina. Nova Jersey: Princeton University Press, 2015.

SCHWARTZ, Vanessa R. Grande angular na praia: as origens dos paparazzi e o Festival de Cannes. In: SACRAMENTO, Igor; MATHEUS, Leticia Cantarela. *História da comunicação:* experiências e perspectivas. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

SCHWARCZ, Lilia M. *Lima Barreto* - Triste Visionário. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SIERRA, Horacio. The cuban-american sound machine**:** nostalgia and identity in the music of Celia Cruz, Gloria Estefan and Pitbull. *International Journal of Cuban Studies*, vol. 10, n. 02, 2018.

SCOTT, Joan W. Experiência. In: *Falas de Gênero*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1999. p. 21-55.

SEABRA, Rodrigo*. Renascença: a serie de TV no século XXI*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Direito Pós-Faustico: por um novo tribunal como espaço de rememoração e elaboração dos traumas sociais. In: FICO, Carlos; ARAÚJO, Maria Paula; GRIN, Monica (Orgs.). *Violência na História:* Memória, Trauma e Reparação. Rio de Janeiro: Ponteio, 2012. p.103-116.

SIRINELLI, Jean-François. A Geração. In: FERREIRA, Marieta de Moraes. AMADO, Janaína (orgs). *Usos e abusos da História Oral.* Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006.

_____. Os Intelectuais. RÉMOND, René (Org.). *Por uma história política.* Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 2003

SHAPIRO, Peter. *Turn the Beat Around:* The Secret History of Disco. Faber And Faber, 2005.

SHELEMAY, Kay Kaufman. Hearing geography in Motion: processes of the musical imagination in Diaspora. In: SORENSEN, Diana (Org.). *Territories & Trajectories:* Cultures in circulation. Carolina do Norte: Duke University Press, 2018. p. 47-67.

SLOAN, Nate; HARDING, Charlie. *Switched on Pop*: How Popular Music Works, and Why it Matters. Oxônia: Oxford University Press, 2019.

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

_____.; Junior, Jeder Silveira Janotti. O Videoclipe como Extensão da Canção: Apontamentos para Análise. *Galáxia* (PUCSP), v. n.15, p. 91-108, 2008.

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

SOBRAL, Ana. Fragments of Reminiscente: Popular Music as a Carrier of Global Memory. In: ASSAMNN, Aleida; CONRAD, Sebastian. *Memory in a Global Age:* Discourses, practices and Trajectories. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2010.

SOUZA, Adriana Barreto de. *Duque de Caxias:* o homem por trás do monumento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

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

_____. *A doença como metáfora / Aids e suas metáforas.* São Paulo: Cia de Bolso, 2007.

_____. *Questão de ênfase.* São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SUBLETT, Ned. *Cuba and its music:* From the First Drums to the Mambo. Chicago: Chicago Review Press, 2007.

STRAW, Will. Cenas culturais e as consequências imprevistas das políticas públicas. In: SÁ, Simone Pereira de; JANOTTI Jr., Jeder. *Cenas Musicais.* São Paulo: Anadarco, 2013.

_____. Scenes and Sensibilities. *Revista E-compós*, n. 6, p. 1-16, ago. 2006.

Street, J., Inthorn, S., & Scott, M. (2011). Playing at Politics? Popular Culture as Political Engagement. *Parliamentary Affairs*, 65(2), 338–358.

SZNAJDER, Mario; RONIGER, Luis. *The Politics of Exile in Latin America*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

TATIT, Luiz. *O cancionista*. São Paulo: Edusp, 2002.

_____. Quando a Música é "excessiva". *Synergies Brésil*, v. 9, p. 11-18, 2011.

_____. Entrevista com Luiz Tatit. *Ide* (São Paulo). 2011, vol.34, n.53.

_____. *Estimar Canções*. Cotia: Ateliê Editorial, 2016.

_____. O "cálculo" subjetivo dos cancionistas. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, v. 59, 2014.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório:* performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2013.

_____. *Performance*. Darham: Duke University Press, 2015.

_____. *¡Presente!:* The Politics of Presence. Durham: Duke University Press, 2020.

TIEMEYER, Phil. *Plane Queer:* Labor, Sexuality, and AIDS in the History of Male Flight Attendants. Berkeley: University of California Press, 2013.

TIMERMAN, Artur; MAGALHÃES, Naiara. *Histórias da AIDS*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

TORRES, María de Los Angeles. *In the land of mirrors*: Cuban exile politics in the United States. Ann Harbor: University of Michigan Press, 2001.

TORRES, Rosa Marquetti. *Celia en Cuba (1925-1962):* Los años de Celia Cruz en Cuba. Madrid: Desmemoriados, 2022.

TURIN, Rodrigo. *Tempos precários:* aceleração, historicidade e semântica neoliberal. Dansk: Zazie Edições, 2019.

TWIGG, David K. *The Politics of Disaster:* Tracking the Impact of Hurricane Andrew. Gainesville: University Press of Florida, 2012.

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

VENANCIO, Giselle Martins. *Oliveira Vianna*: entre o espelho e a máscara. 1a. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

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

VILABOY, Sergio Guerra. La Revolución Cubana, entre la renovación socialista y ela sedio trompista. In: SARMIENTO, Érica; ARAUJO, Rafael. *América Latina em debate:* questões do tempo Presente. Rio de Janeiro: Estudos Americanos, 2021.

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

WATSON, MARY R.; ANAND, N. Award ceremony as an arbiter of commerce and canon in the popular music industry. *Popular Music*, 25, 2006, pp 41-56.

WINTZ, Cary; GLASRUD, Bruce (eds.). Introduction. In: _____. *The Harlem Renaissance in the American West:* The New Negro's Western Experience. Londres: Routledge, 2011.

WIRTZ, Kristina. *Ritual, Discourse, and Community in Cuban Santería*: Speaking a Sacred World. Florida: University Press of Florida, 2014.

WILD, David. *And the Grammy Goes To*: The Official Story of Music's Most Coveted Award. Santa Mônica: National Academy of Recording Arts & Sciences, 2007.

YANKELEVICH, Pablo. Estudar o exílio. In: QUADRAT, Samantha Viz (Org.). *Caminhos cruzados*: história e memória dos exílios latino-americanos no século XX. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011.

YAKSICH, Miachel J. Consuming Queer: The Commodification of Culture and its Effects on Social Acceptance. *Elements*, 2005.

YÚDICE, George. *The Expediency of Culture:* Uses of Culture in the Global Era. Carolina do Norte: Duke University Press, 2003.

_____. FLORES, Juan. Living Borders/Buscando America: languages of Latino Self-Formation. *Social Text.* n. 14, 1990.

ZENTELLA, Ana Celia. "Dime com quién hablas, y te diré quién eres": Linguistic (In)security and Latina/o Unity. In: FLORES, Juan; ROSALDO, Renato (Org.). *A Companion to Latina/o studies.* Malden: Blackwell Publishing, 2007.