

# Gloria Estefan e Celia Cruz: relações, laços e cubanidade no exílio<sup>1</sup>

## *Gloria Estefan and Celia Cruz: relationships, ties and cubanity in exile*

Igor Lemos Moreira<sup>2</sup>

### RESUMO

As colaborações, encontros e laços entre Gloria Estefan e Celia Cruz foram fundamentais na constituição de suas trajetórias artísticas e na constituição do campo da música *pop* latina nos Estados Unidos. Cubanas exiladas nos EUA, ambas trabalharam em projetos da indústria fonográfica desenvolvendo afinidades desde os aspectos musicais até posicionamentos políticos e projetos culturais. Neste ensaio, pretendemos refletir a respeito de dimensões dos laços entre as duas artistas, com ênfase nas suas relações e manifestações públicas de amizade. Procura-se, perceber de que maneira estas cantoras se apoiaram e criaram uma rede interna de manutenção e apoio, com ênfase nos movimentos de Gloria Estefan com relação a Celia Cruz.

**Palavras-Chave:** Cubanidade; Identificações latinas; Exílio.

### RESUMEN

Las colaboraciones, encuentros y vínculos entre Gloria Estefan y Celia Cruz fueron fundamentales en la constitución de sus trayectorias artísticas y en la constitución del campo de la música *pop* latina en Estados Unidos. Exiliados cubanos en Estados Unidos, ambos trabajaron en proyectos de la industria musical, desarrollando afinidades desde aspectos musicales hasta posiciones políticas y proyectos culturales. En este ensayo pretendemos reflexionar sobre las dimensiones de los vínculos entre los dos artistas, con énfasis en sus relaciones y expresiones públicas de amistad. El objetivo es entender cómo

---

1 O presente trabalho refere-se a um recorte de minha pesquisa de doutoramento em andamento a respeito da cantora Gloria Estefan, sendo que o contato com as fontes relativas a Celia Cruz ocorreu a partir dos acervos consultados desta pesquisa.

2 Doutorando no PPGH/UDESC e Visiting Scholar na University of Miami. Email: igorlemoreira@gmail.com

estos cantantes se apoyaron y crearon una red interna de mantenimiento y apoyo, con énfasis en los movimientos de Gloria Estefan en relación a Celia Cruz.

**Palabras clave:** cubanidad; Identificaciones latinas; Exilio.

## ABSTRACT

The collaborations, meetings and ties between Gloria Estefan and Celia Cruz were fundamental in the constitution of their artistic trajectories and in the constitution of the field of Latin pop music in the United States. Cuban exiles in the USA, both worked on projects in the music industry, developing affinities from musical aspects to political positions and cultural projects. In this essay, we intend to reflect on some dimensions of the ties between the two artists, with an emphasis on their relationships and public expressions of friendship. We seek to understand how these singers supported each other and create an internal network of maintenance and support, with an emphasis on Gloria Estefan's movements in relation to Celia Cruz.

**Keywords:** Cubanity; Latin identifications; Exile.

Celia Cruz (1925-2003) e Gloria Estefan (1957-presente) nasceram na cidade de Havana (Cuba) em contextos bastante distintos. Apesar disso, compartilharam momentos fundamentais da história cubana, em especial nos eventos decorrentes da Revolução de 1959, e dos Estados Unidos. Celia Cruz, iniciou sua carreira musical na década de 1940, apresentando-se em casas de espetáculo e cabarés com orquestras e conjuntos musicais. Após a implementação do governo revolucionário de Fidel Castro, exilou-se no México, iniciando novos projetos com o grupo de música afro-cubana *Sonora Mantancera*, até os anos 1960, quando deixou o conjunto e fixou-se nos Estados Unidos, país no qual já havia se apresentado e mantinha vínculos desde a década de 1950 (ABREU, 2007). Assim como Celia Cruz, Gloria Estefan também saiu de Cuba após a deposição de Fulgência Batista, especialmente pelo fato de seu pai integrar a equipe de segurança do ex-ditador, exilando-se com menos de dois anos na cidade de Miami (EUA) juntamente com a sua família. Nos Estados Unidos, Gloria Estefan, ainda conhecida como Gloria Fajardo, conheceu Emilio Estefan, que a convidou a integrar nos anos 1970 a banda *Miami Sound Machine*.

Marcadas pela nacionalidade e a experiência no exílio, ambas as artistas se posicionaram durante toda a sua vida contrárias ao regime cubano, além de destacarem em suas trajetórias artísticas suas identificações cubanas, em especial nas sonoridades, visualidades e composições. Segundo Delia Poey (2014) e Cristina Abreu (2007), Gloria Estefan e Celia Cruz foram artistas fundamentais para a popularização da música latina nos Estados Unidos, sendo até o presente lembradas constantemente nas indústrias culturais e fonográficas por terem atuado diretamente na constituição do campo. Por terem se conhecido quando já estavam exiladas esse fator foi fundamental para os laços, projetos e afinidades desenvolvidas no decorrer de suas vidas, sendo “o exílio, então, capaz de criar um universo discursivo que se pode denominar de cultura do exílio.” (COSTA, 2018, p. 155). Dentro dessa cultura do exílio, a música torna-se uma linguagem e

um espaço de relações sociais fundamental para a construção das identidades, entendidas como formas de pertencimento, de construção e narrativa dos sujeitos (CANCLINI, 2015).

Este ensaio pretende refletir sobre as relações de amizade e laços profissionais entre Celia Cruz e Gloria Estefan em seus períodos de exílio nos Estados Unidos. A análise das conexões e relações das duas cantoras possibilitará pensar a dimensão relacional dos artistas cubanos exilados, assim como suas práticas, destacando o papel central das redes existentes na trajetória de qualquer artista. Tal proposta compreende então que “o indivíduo é um indivíduo relacional. Esse indivíduo relacional é, por isso, possuidor de um *status* ligado a uma ordem social diferente dos demais indivíduos devido às redes de interações que estabelece.” (CARNEIRO, 2018, p. 37). Essa proposta, se distancia de trabalhos prévios que aproximam as cantoras tendo em vista que pesquisas como as de Delia Poey (2014) e Horacio Sierra (2018) privilegiaram as afinidades sonoras, em especial na contribuição a popularização global de gêneros latinos como a salsa, e a mobilização de representações nostálgicas sobre Cuba em suas produções, sendo os (des)encontros e colaborações pouco observados.

Objetiva-se perceber os entrecruzamentos nas trajetórias das artistas, seja em ocasiões de apoio mútuo como produções musicais, eventos e lançamento de canções, ou situações de homenagens e falas de uma sobre a outra. Nesta perspectiva, o interesse principal recai sobre o conjunto de relações que definem os sujeitos e de que maneira os laços construídos no decorrer de suas trajetórias configura parte de suas ações, vivências, experiências e construções (CARNEIRO, 2018). Essa perspectiva perpassa alguns aspectos da constituição de um campo da música *pop* nos Estados Unidos, voltado ao segmento latino e constituído a partir de figuras que se identificavam como cubanas.

Buscaremos compreender as relações e laços entre Celia Cruz e Gloria Estefan como possibilidades de pensar práticas de um campo artístico entendido como espaço de relações, constituído por sujeitos relacionais que desenvolvem afetos, projetos de mundo e compartilham experiências, assim como determinam as próprias regras que definem hierarquias, obrigações e demandas (BOURDIEU, 1992). A partir da aproximação das cantoras, é possível compreender a música *pop* latina enquanto um campo artístico, o que visa problematizar,

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 é também sintoma. É supor que aí se enuncie um impulso expressivo que a formalização imposta pela necessidade social do campo tende a tornar irreconhecível (BOURDIEU, 1992, p. 15-16).

Priscila Dorella (2018), ao analisar as trocas de afetos e colaborações intelectuais de Octavio Paz e Susan Sontag, destaca as potencialidades de perceber a fraternidade e afinidades como formas de compreender a construção do pensamento destes intelectuais, assim como o compartilhamento de experiências, saberes e projetos políticos. Pretende-se colaborar com as discussões empreendidas por Dorella, expandindo tal abordagem

para o campo da música nas Américas, em especial no gênero da música *pop* latina, marcada pelas experiências de migração e exílio. Neste sentido, será fundamental perceber os modos como as relações entre Celia Cruz e Gloria Estefan contribuíram para suas manutenções e ações dentro da indústria cultural, assim como a reafirmação de determinadas representações de *cubanidade* (GUERRA, 2007), entendida como uma identidade narrativa (CANCLINI, 2015).

Fernando Ortiz (2014) e Lilian Guerra (2007) definem as cubanidades como identidades perpassadas por tradições inventadas e formas essencializadas do pertencer a Cuba. Neste sentido, a cubanidade é uma projeção a um outro e também para si mesmo que os indivíduos elaboram para reivindicar seu pertencimento a uma nação ao passo que as constroem e se orientam temporalmente. Tais identidades cubanas elaboram-se a partir de jogos de identificações e processos de reconhecimento e representação sempre com relação a um outro (HALL, 2003). Neste sentido, ao invés de identidades fixas e imutáveis, as cubanidades são formas de representação, pertencimento e constituição de sujeitos a partir de suas relações com outros sujeitos, grupos, temporalidades e, principalmente, com a nação. Essa compreensão, que entende as identificações de cubanidades como práticas temporalmente inscritas e articuladas por meio das narrativas (HALL, 2003), auxiliará a problematizarmos as relações pessoais e profissionais pois, como veremos a seguir, os laços identitários foram constantemente invocados em produções e manifestações públicas.

## Exílios e Trajetórias

A Revolução Cubana (1959) figura entre os principais marcos da História do Tempo Presente no continente americano, tendo desencadeado uma série de consequências políticas, sociais, econômicas e culturais nas Américas. Com a implementação do socialismo em um país caribenho, região que desde o século XIX passou por constantes intervenções dos Estados Unidos e pela tentativa de consolidação do imperialismo e capitalismo estadunidense, gerou-se uma ruptura na ordem temporal, inaugurando novas maneiras de lidar com as temporalidades e o presente. Segundo Rafael Araujo (2019, p. 59), os eventos da década de 1950, especialmente a revolução cubana, “tiveram características e simbologias que inspiraram as mais variadas experiências políticas ocorridas na América Latina durante as últimas décadas. Esses eventos agiram em nosso imaginário político e motivaram inúmeros episódios ocorridos”. Tal imaginário político impactou setores como as indústrias culturais, especialmente na produção artística e fonográfica, e os fluxos migratórios caribenhos em perspectiva global.

Uma das principais consequências da Revolução Cubana nas relações internacionais das décadas de 1960 e 1970 foram as ondas de migração e exílio. Logo após a deposição de Fulgêncio Batista e consolidação do governo revolucionário iniciam-se novos fluxos de saída da ilha, causados pela oposição ao regime que levou a expulsão de indivíduos que se colocavam contrários as novas lideranças. Se até aquele momento Cuba era um dos principais pontos de visita, turismo e viagens de estadunidenses, após

a revolução de 1959 se inicia uma inversão no fluxo, com o crescimento no número de sujeitos e famílias cubanas com direção ao país.

Luis Fernando Ayerbe (2004) considera que esse processo marca o início da consolidação de uma “ponte imaginária” entre a capital de Cuba, Havana, e o estado da Florida (EUA), com destaque para a cidade de Miami. O destino majoritariamente escolhido já era conhecido por parte dos exilados desde antes da revolução, em especial pelos trânsitos comerciais e pela criação de refúgios em Tampa durante a guerra de independência no final do século XIX. Após 1959 ocorreu um crescimento no número de cubanos que deixavam a ilha com destino a Miami, estimando-se a chegada de mais de 200 mil exilados entre 1960 e 1962, número que teria superado a marca de meio milhão no final da década. Grande parte dos exilados nos Estados Unidos, que tinham como fator aglutinador a oposição política a Fidel Castro, visavam o país não só pela existência de uma rota migratória pré-definida, mas também pela ideia de paternalismo existente desde de a independência, reforçada pela Emenda Platt (1903), e de esperança na intervenção estadunidense na ilha (CHOMSKY, 2015; GOTT, 2006).

Demonstrativo desse sentimento, e também das articulações políticas entre Estados Unidos e a comunidade cubana anticastrista, foi a tentativa de golpe orquestrada pela CIA junto aos cubanos exilados em 1961. O Ataque a Baía dos Porcos resultou no reforço do potencial de Fidel Castro e do governo revolucionário ao sair vitorioso da ofensiva exilada e estadunidense, consolidando uma sensação coletiva que “Cuba passou irrevogavelmente à condição de independente, e todos os que buscassem um futuro alternativo seriam doravante encarados como traidores.” (GOTT, 2015. p. 219). Para além das esperanças de derrubada do governo em Cuba, que permanecem no imaginário exilado até a contemporaneidade, os fluxos de migração dos exilados cubanos estadunidenses geraram uma comunidade emocional imaginada em meio aos deslocamentos (ANDERSON, 2008).

Grande parte dos “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). Muitos desses projetos e tentativas de manutenção das identidades cubanas estiveram associadas à dimensão cultural, e empresarial, no exílio, sendo que a música ocupou um papel central nos projetos culturais criados (ABREU, 2007). Artistas como Celia Cruz, que já possuía uma carreira consolidada antes da revolução, se posicionaram contra o regime passando a integrar o imaginário e os símbolos de identificação cubana no exílio (POEY, 2014; ABREU, 2007) e parte da memória cubana no exterior. Seu papel de artista cubana no exílio foi intensificado por projetos estadunidenses de lançamento globais de artistas na década de 1980 procurando incorporar as “demandas de mercado” dos movimentos pelos direitos civis. Um dos segmentos potencializados nesse cenário foi o mercado latino, sendo nesse contexto que Gloria Estefan se inseriu e assinou seu primeiro contrato com a *CBS Discos*.

Segundo Deborah Hernandez (2010), a trajetória de Gloria Estefan e Celia Cruz na indústria fonográfica foi marcada pela alternância nos gêneros e pelo reforço de suas identidades latinas, muitas vezes de maneira hibridizada. Tais hibridismos culturais manifestaram-se, por exemplo, em composições de salsa que utilizavam percussões afro-

cubanas, mas cantadas em língua inglesa. Aberto ao contrário e ao fluido, essa forma de constituição identitária (HALL, 2006) permitiu a inserção de tais cantoras no mercado, as aproximando na medida que ganhavam visibilidade e se destacavam em uma indústria na qual eram vistas como minorias.

Pensar as trajetórias artísticas das artistas no exílio, com foco nas relações pessoais é refletir que a música pop latina, como gênero popular-midiático (SOARES, 2015), é também um espaço contraditório, de disputa e processos fluidos definido por processos históricos e dinâmicos (HALL, 2003). Neste sentido, a construção de Gloria Estefan e Celia Cruz está vinculada a produção do “significado de um símbolo cultural [que] é 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). A criação de um símbolo cultural, como procuraremos demonstrar, depende não somente da indústria cultural (CANCLINI, 2015), mas também dos jogos que definem o próprio campo no qual o artista se insere, reafirmando a importância das relações sociais e de apoio.

Ao refletir sobre a vinculação entre as cantoras é preciso retomar as análises desenvolvidas por Horacio Sierra (2018) a respeito de suas afinidades sonoras e pela nostalgia<sup>3</sup>. Em perspectiva cronológica, Sierra considera Celia Cruz como uma das cantoras integrantes da geração 1.0 de exilados cubanos a constituírem carreira nos EUA, enquanto expoentes da música latina. Essa geração reuniria figuras que já teriam uma trajetória artística antes da revolução de 1959, e que teriam se exilado nos Estados Unidos já como profissionais. Destacando as contribuições da artista para o desenvolvimento da salsa, e como uma das primeiras artistas cubanas expoentes no exílio, o autor afirma que suas produções são perpassadas por um sentimento nostálgico com uma Cuba pré-revolucionária.

Para o autor, Gloria Estefan, integra a geração 1.5 de exilados cubanos, composta por sujeitos que nasceram em Cuba, mas deixaram o país ainda quando crianças, tendo suas formações educacionais e grande parte de suas vidas construídas nos Estados Unidos. Representante da geração do “Exílio Dourado”, termo utilizado por Sierra (2018) para se referir a esse grupo, Estefan teria vários pontos de proximidade com Celia Cruz pelos sentimentos nostálgicos de uma Cuba pré-revolucionária. Contudo, se por um lado a noção de nostalgia é certamente um dos pontos mais importantes para sua análise, por outro o autor parece naturalizar o próprio conceito não atentando para um detalhe fundamental: o exílio de Gloria Estefan aconteceu quando ela teria entre 01 ou 02 anos de idade. Essa nostalgia é parte de um sentimento que dialoga com uma comunidade instalada em Miami e que era anticastrista, o que não é abordado por Sierra (2018) em sua análise. Ao mesmo tempo, é importante compreender que essa discussão, como o próprio autor incita, é atravessada por uma construção midiática narrativa em torno da ideia de ressentimento e “autenticidade” cubana.

3 Compreende-se neste trabalho que o vínculo nostálgico é uma das principais dimensões nas relações entre Gloria Estefan e Celia Cruz, em especial no referente a sua constituição artística. Cabe destacar as diferentes formas de mobilização de sentimentos nostálgicos é uma das principais marcas das comunidades migrantes e exiladas (SAID, 2003), não somente pelo mito de “retorno”, mas também como forma de mobilização e orientação nas temporalidades e de identificação entre sujeitos. A nostalgia, como sentimento e categoria analítica, possibilita compreender a projeção de futuros interrompidos e de representações do passado na medida que reforça o vínculo de uma temporalidade interrompida no presente (HUYSEN, 2014).

A questão central que aproxima Celia Cruz e Gloria Estefan, neste primeiro momento, refere-se ao exílio como experiência que influenciou em suas produções artísticas. Enquanto dimensão humana, o exílio é um estado de descontinuidade no qual

exilados estão separados das raízes, da terra natal, do passado. Em geral, não tem exércitos ou Estados, embora estejam com frequência em busca deles. Portanto, os 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).

As artistas se aproximam pelo que representaram e mobilizaram em suas narrativas a partir da experiência no exílio cubano. Essas maneiras de se orientar, criar laços e demonstrar afinidades expressaram-se constantemente pelas tentativas de como as exiladas mantiveram uma identificação de cubanas em um outro país que as recebia, mas que não as nacionalizava, demonstrando as tensões existentes entre migração e estado-nação na globalização (SAID, 2005). O exílio, assim como a migração e a diáspora, possibilita pensar que a cultura ou identificação de um sujeito com seu ponto de partida permanece como elemento fundamental de sua constituição, mesmo nas gerações seguintes.

Em meio aos processos migratórios e/ou de exílios, essas identidades tornam-se não apenas complexas, mas múltiplas e marcadas pelos elos que ligam determinadas origens a outras dimensões destes migrantes. Tal constatação, perpassa esse trabalho observando como a experiência do exílio causa impactos nas identidades culturais (SAID, 2003; 2005) e pode ser percebida nas suas afinidades e proximidades entre Celia Cruz e Gloria Estefan. Estas aproximações também criaram mecanismos e possibilidades nas quais as cantoras, como exiladas, puderam lidar com o cenário exterior, sendo necessário muitas vezes se apoiar, “reinventar, entrar em um novo campo ou dominar uma nova disciplina.” (BURKE, 2017, p. 23). Como argumenta Stuart Hall (2006) e Paul Gilroy (2007) pensar as identidades, nesse sentido, é debater também projetos diversos de construção de sujeitos por grandes estruturas, como as indústrias culturais, o capitalismo e os Estados-Nação, mas também nas relações pessoais, nos processos individuais e nas redes de circulação e sociabilidade.

## Afinidades

Em função deste ensaio abordar as proximidades entre Gloria Estefan e Celia Cruz focando nas relações de amizade e apoio profissional, buscaremos compreender nesta seção como os laços e colaborações se fizeram presente em suas produções gravadas em fonograma. Neste sentido, “uma canção, historicamente situada, comporta significados errantes, submetendo-se a um fluxo permanente de apropriação e reapropriação de sentidos” (PARANHOS, 2004, p. 23). A partir das contribuições de Juan Pablo González (2016), essa discussão compreende a canção enquanto processo colaborativo e relacional que envolve não apenas produção, artista e ouvinte, mas uma série de outros circuitos e indivíduos. Mais que uma análise musicológica ou da composição cancional (focando em

aspectos como letras, melodias e harmonias), interessa compreender traços das relações profissionais das cantoras presentes em trabalhos colaborativo.

A ideia de afinidades sonoras evoca, deste modo, a dimensão relacional de projetos conjuntos, em parte causados pelas reais proximidades entre os gêneros cancionais, mas também por suas experiências e condições de artistas latinas exiladas atuantes em um campo majoritariamente estadunidense e anglófonos, apesar de global. Tais processos, contribuíram para resignificar e repensar a atuação das indústrias culturais percebendo-as mais do que instrumentos de controle e poder, como formas de manutenção de identificações, construções identitárias e mediações culturais<sup>4</sup>.

Compreendendo que “o historiador não pode negligenciar os efeitos da conjuntura histórica que ele está estudando e o papel da música em espaços sociais e tempos históricos determinados.” (NAPOLITANO, 2005, p. 36) nesse estudo focaremos os projetos conjuntos de Gloria Estefan e Celia Cruz. A prática de criação coletiva de canções seria um dos aspectos mais destacáveis da história das indústrias fonográficas contemporâneas, especialmente a partir do avanço tecnológico na década de 1960. Para Antoine Hennion (1990), nesse período observa-se o crescimento no uso da informática e de recursos técnicos produzidos em estúdio associado a mobilização de outros sujeitos para além apenas do artista e seu grupo de músicas, com destaque ao produtor musical.

Como um dos exemplos destes novos processos destaca-se o uso do *sample*, faixas pré-gravadas que facilitariam a circulação global de sonoridades e que, por conta de seus processos de composição, resultaria em um perfil de música como “montagem” (MOLINA, 2017). Ao mesmo tempo as novas práticas que perpassavam as indústrias fonográficas possibilitaram uma maior fluidez nos espaços ocupados por artistas, que passavam cada vez mais a atuar também como produtores musicais, arranjadores e outros setores. Gloria Estefan transitava entre vários desses setores tendo, inclusive, fundado selos de gravação e agenciado outros artistas, o que difere do perfil de Celia Cruz, voltado mais a performance e interpretação.

Um caso de produções conjuntas de Gloria Estefan e Celia Cruz foi a produção do *single Tres Gotas de Agua Bendita*, lançado pela *Epic Records*, selo da Sony Music Entertainment, em 2000. Com forte influência afro-cubana, marcada especialmente nos usos da percussão, a canção foi lançada de início como *single* na Europa e no Japão, integrando também o álbum *Alma Caribeña* (2000) de Gloria Estefan. Como é característico no gênero canção, 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

---

4 O conceito de indústrias culturais será entendido como campos elaborados a partir de lógicas de mercado e da vida cultural inseridos em lógicas de produção em série, padronização, repetição e subjetividades orientadores pela lógica da economia, da experiência e da criação artística. Compreender as indústrias culturais enquanto campos, a partir de autores como Marcia Tosta Dias (2008), significa destacar a dimensão humana e as relações que configuram a produção artística de ampla circulação no século XX e XXI marcadas pela reprodutibilidade técnica, mas também pelo potencial de engajamento e politização da arte, ao contrário do que afirmava Adorno. Segundo Canclini (2008), dentro dos processos de globalização a expansão das indústrias culturais nos espaços latino-americanos foi fundamental para a expansão das identidades latinas, assim como o estabelecimento de novas articulações entre mercados e significados destacando a diversidade, mesmo que em uma perspectiva homogeneizadora e que busca por controle como marca a globalização cultural. Apesar dos processos de interdependência, as indústrias culturais são também espaços de intercâmbios globais, de envolvimento recíproco entre sociedades produtoras e consumidores (mesmo que em diferentes medidas) e de construção/produção de produtos simbólicos e políticas culturais. Além de compreender as indústrias culturais como campo, levando consideração todos os aspectos indicados, pretende-se perceber os processos que levaram a sua constituição e afirmação que foram marcados por embates, projetos e lutas.

mais simples e que é um instrumento de expressão utilizado por todas as culturas ao longo da história.” (OLIVEIRA, 2002, p. 92). Composta em espanhol, o fonograma aborda a memória afetiva de uma senhora de idade identificada como *Abuela*, com ênfase nos conflitos geracionais e nas tradições que envolvem as culturas latinas matriarcais.

A construção da canção desenvolveu-se a partir de uma narrativa que articulou, como discute Paul Ricoeur (1994) uma relação com o passado-presente na produção dos personagens e da intriga. Percebe-se que a relação passado/presente na criação das figuras de Neta e *Abuela* aponta para uma proximidade entre memória e tempo vivido, remontando a performance como dimensão humana e modo de (re)conhecer um indivíduo e um artista. Segundo Diana Taylor (2013), a performance é um ato de transmissão de memórias, reivindicações políticas e manifestações de identidades individuais e coletivas. Neste sentido, “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.” (TAYLOR, 2013, p. 27). Tal relação simulada entre neta e avó, opera sobre a lógica de atos de transferência e compartilhamentos que marca uma relação geracional que remonta aos próprios laços entre Gloria Estefan e Celia Cruz, sendo possível traçar paralelos das figuras de neta e avó com as artistas. Essa forma de representar ativa dispositivos narrativos da canção de trabalho não apenas na memória do ouvinte, mas também das próprias cantoras, são recursos que visam diluir as barreiras entre o ver e o invisível (RANCIÈRE, 2018), uma forma de rememoração afetiva de experiências.

Vale destacar que “uma composição é, por assim dizer, um novelo de muitas pontas. Ao circular socialmente, ela, em seu moto-perpétuo, pode ser inclusive ponto de convergência de diversas tradições e contestações, espaço aberto para a pluralidade de significados e para a incorporação de vários sentidos, até mesmo conflitantes entre si.” (PARANHOS, 2007, p. 24). Ao mesmo tempo, a relação de afeto e afinidade entre as duas cantoras, que integram diferentes gerações da música latina produzida nos Estados Unidos, permite pensar em Celia Cruz como a “*Abuela*” a quem Gloria Estefan destina seu canto. Ao entoar a canção, Cruz direciona sua voz as cantoras e mulheres fundamentais da indústria musical, que contribuíram a constituir o campo.

Registra-se, a partir da consulta aos fonogramas lançados por Celia Cruz, uma considerável participação de Gloria Estefan nos “bastidores” de suas produções, com ênfase nos lançamentos da década de 1990 e nos anos 2000. Entre as canções que contaram com a participação de Estefan está a faixa *Sazón*, lançada no disco *Azúcar Negra* de 1993 pelo selo *RMM Records* da *Sony Music*. O fonograma em questão foi composto por Gloria Estefan e seu esposo Emilio Estefan, tendo seu arranjo produzido por ele e Randy Barlow. Sua narrativa aproxima-se bastante de outras produções de Celia Cruz, o que indica um conhecimento do perfil das produções da artista que geralmente possuíam palavras repetidas constantemente na letra e uma frase de efeito no refrão.

A característica que desperta a atenção nessa produção é o fato do eu-narrador ser em primeira pessoa, sendo perceptível nas primeiras frases quando Cruz entoa “Todo el mundo me pregunta // Celia, cual es el secreto? De estar unida tanto tiempo // Al hombre de tu corazón” (CRUZ, 1992). A possibilidade de um compositor criar uma

estrutura narrativa sobre um outro indivíduo não depende necessariamente que este conheça a fundo suas produções, ou mesmo seu perfil. Ao perceber a atuação de Gloria Estefan como compositora de Celia Cruz, é preciso compreender que

A inserção do compositor num determinado espaço público é inseparável da formação de um determinado público musical [...]. 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).

As relações de proximidade e interação entre Gloria Estefan e Celia Cruz possibilitaram uma narrativa próxima ao que a cantora já havia lançado, mas também semelhante ao seu perfil artístico. Essa elaboração de verossimilhança trabalhou os sentidos de reforço das identificações de Celia Cruz e nos modos de apresentação e representação pois os autores a construíram como se fossem a própria artista. Neste sentido, os modos de enunciação e a construção de um personagem, que é um outro a partir do indivíduo que narra (RICOEUR, 2010), possibilita perceber afinidades existentes entre ambas através das teias perpassam os bastidores das indústrias fonográficas contemporâneas<sup>5</sup>.

Na edição de 22 de junho de 1993, mesmo ano de lançamento da canção “*Sazón*”, Gloria Estefan foi questionada pelo *Los Angeles Times*<sup>6</sup> em meio a uma entrevista a respeito de seu álbum *Mi Tierra* (1993), sobre a ausência de Celia Cruz no “*lineup*” do disco. O questionamento não foi tão inesperado tendo em vista que a temática central de “*Mi Tierra*” era trabalhar as sonoridades e identificações cubanas, sendo esse o primeiro disco gravado em espanhol por Gloria Estefan após uma série de lançamentos em inglês. Neste sentido, dada sua temática a pergunta sobre Cruz não surpreendeu a artista, mas demonstra que existia um movimento da mídia em aproximar ambas as artistas percebendo suas afinidades sonoras e artísticas.

A resposta ao questionamento deixava o caminho em aberto a essa interpretação pois a cantora afirmou que amava Celia Cruz, que Emilio Estefan havia produzido um álbum para ela, em que ela inclusive cantava no disco, referindo-se ao single “*Sazón*”. Na reportagem, como justificativa para Celia Cruz não estar presente em “*Mi Tierra*”, Gloria Estefan afirmou que a ausência tinha ocorrido pela artista estar em turnê no momento de gravação do álbum. Tais relações exploradas brevemente até o momento abordam muito mais as proximidades do que necessariamente as afinidades cancionais e sonoras, buscando perceber alguns momentos nos quais as articulações entre ambas revelam a existência de uma rede e/ou relação dentro da indústria fonográfica estadunidense na segunda metade do século XX.

---

<sup>5</sup> A participação de Gloria Estefan na composição não foi algo inédito na lista de trabalhos da cantora, que além de assinar muitas de suas próprias composições havia trabalhado com outros artistas como Jon Secada. No decorrer de sua trajetória, Estefan colaborou também com outras figuras como Shakira, Pitbull e Jennifer Lopez, sendo uma das responsáveis por formar parte da geração de música pop latina na contemporaneidade. Além disso, as afinidades entre ambas na década de 1990 também eram percebidas pelos veículos midiáticos que constantemente aproximavam-nas e questionavam uma sobre a outra em entrevistas

<sup>6</sup> LOS ANGELES TIMES. EUA, 22 de junho de 1993.

Neste sentido, é possível aproximarmos das considerações de Vidal (2018, p. 154) a respeito das redes intelectuais do mundo das artes e das indústrias culturais na 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.”. As relações percebidas até o momento apontam para a existência de proximidades que ocorreram em meio aos bastidores das indústrias fonográficas, marcadas pela construção de redes, associadas também ao fato de ambas serem artistas exiladas na medida que as produções nas quais trabalharam ou nas entrevistas citadas foram tematizadas e/ou abordaram suas identificações latinas.

## Laços

Interessa-nos neste artigo perceber de que maneira os laços existentes entre estas duas cantoras contribuíram para sua influência na constituição do campo da música *pop* latina, assim como para a manutenção de seus status como líderes do segmento. Neste caso, é fundamental perceber como após suas trajetórias já estarem consolidadas, ambas passaram a mencionar-se em determinadas ocasiões ou foram convidadas a se pronunciarem a respeito uma da outra. Em especial, essas ocasiões tenderam a ocorrer em momentos de homenagens a Celia Cruz, nos quais Gloria Estefan era convidada a falar sobre a artista, porém houve momentos, inclusive após a morte de Cruz<sup>7</sup>, que o inverso ocorreu.

A fim de exemplificar tais laços e seus significados para o campo, destacam-se duas ocasiões marcantes registradas nas mídias, mas se constituem como narrativas das cantoras em forma de mensagens e dedicatórias. Tais narrativas autorais dedicadas uma a outra são escritas que possibilitam perceber as redes e circuitos de sociabilidade, assim como de identificação, transmissão de memórias e criação de símbolos (CUNHA, 2020). A primeira ocorreu em outubro de 2000, quando a revista estadunidense *Billboard*, voltada a indústria fonográfica, publicou caderno especial em função do aniversário de cinquenta anos de carreira de Celia Cruz.

O dossiê em homenagem a cantora, publicado na edição de 28 de outubro de 2000, contou com reportagens, fotografias, mensagens de integrantes na indústria fonográfica e uma entrevista exclusiva com a artista conduzida por Leila Cobo. Logo na segunda página do dossiê, inserida após a primeira parte da entrevista com Cruz, é possível localizar uma mensagem de uma página inteira publicada pela *Estefan Enterprises inc.* em homenagem a artista. A publicação, feita em fundo branco, inseriu uma fotografia de Celia Cruz no topo da página seguida da mensagem “*querida celia, ¡ Gracias por endulzar el mundo com tu azúcar! Eres la digna y viva representación de la música latina y nuestra*

<sup>7</sup> Tal ocasião ocorreu durante o prêmio Lo Nuestro de 2018, no qual Gloria e Emilio Estefan receberam o prêmio de “Excelência” por sua trajetória e contribuição para a inserção dos artistas latinos nas indústrias fonográficas, principalmente nos Estados Unidos. Durante a premiação, ao fazer seu discurso de homenagem ao casal, o rapper Pitbull, que conviveu com as duas artistas, mencionou que ao pensar seu discurso pediu mentalmente auxílio a Celia Cruz, que havia falecido em 2003, para a escolha de suas palavras durante a homenagem.

*cubanía. Te queremos mucho, gloria, emilio nayib e emily*” (BILLBOARD, 28 de outubro de 2000, p. 51).

Ao analisar o impresso e a mensagem deixada a cantora pela família Estefan algumas questões podem ser percebidas do ponto de vista da narrativa e do suporte. Ao mesmo tempo, pensar a construção do narrador da mensagem contribui a pensar no sentido que ela pretende causar. Tal mensagem, que lembra uma dedicatória, “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). Como destaca Barbosa (2004) a produção de narrativas veiculada na imprensa, visa não apenas um leitor-imaginado, no caso um público receptor, mas também a mediação e construção de determinadas narrativas no presente que mobilizam as temporalidades. Complementar a essa ideia, é possível retomar as considerações de Paul Ricoeur (1994) para o qual o ato narrativo é um processo sempre do tempo presente, visando a conduzir os eventos do passado a um presente que permaneça ou não no futuro.

A mensagem publicada na segunda página do dossiê procura trabalhar exatamente neste sentido. Sua redação breve (tem em vista que ocupava uma página inteira) era bastante direta no sentido de parabenizar a artista, mas também demonstrava uma carga de experiência acumulada pela relação entre a família Estefan e Celia Cruz. Metodologicamente, mensagens como essas, assim dedicatórias, devem ser compreendidas “como atos de linguagem que extrapolam a função comunicativa e conectam-se às intenções dos sujeitos de atribuir autoridade ao que escrevem, de produzir sensibilidades em seus interlocutores e, assim, criar fronteiras simbólicas de integração pessoal e afetiva.” (CUNHA, 2020, p. 06).

O uso do termo “azúcar”, expressão pela qual Cruz ficou globalmente conhecida, e a assinatura coletiva de Gloria e Emilio Estefan, junto a seus filhos Nayib e Emily, reforçam esse vínculo, em especial pela ideia de “família” presente na assinatura coletiva. A questão coletiva também se estende a ideia de “*nuestra cubanía*” presente ao final da mensagem, que invoca uma forma de identificação coletiva marcada pelo laço nacional e de etnicidade. Esse elemento, diz respeito também a criação de uma identificação cubana vinculada a música e de uma cubanidade que

“it is not enough to have in Cuba one’s birthplace, nation, life, and conduct. One must also have consciousness. Full cubanidad does not consist merely in being Cuban because of any of the environmental accidents that have surrounded the individual personality and forged its conditions” (ORTIZ, 2014, p. 459-460).

As mensagens e falas de Gloria Estefan sobre Celia Cruz no dossiê não se limitaram apenas a essa página do dossiê. Uma reportagem publicada como parte do caderno especial, foi permeada por mensagens de figuras públicas expoentes como a congressista Ileana Ros-Lehtinen, o artista Marc Anthony e o diretor executivo da *Latin-American Recording Associations*, Mauricio Abaroa. Em meio as mensagens colocadas ao lado da reportagem estava uma nova fala de Gloria Estefan, desta vez assinada apenas pela artista. “*I feel very fortunate to call Celiz Cruz my friend. She’s an inspiration, not only*

*as an artist but as a woman and a remarkable human being. On stage, she's agelles. And as a symbol of our homeland, she's priceless!"* (BILLBOARD, 28 de outubro de 2000, p. 51).

Paul Ricoeur (2010) refere-se aos processos narrativos sobre sujeitos como construções que articulam elementos, experiências, mudanças e configurações temporais na elaboração de uma identidade que é sempre narrativa, e por isso mutável e adaptável. Pensar o outro a partir de si mesmo, como faz Gloria Estefan em sua mensagem, é projetar-se em um sujeito a partir daquilo que se percebe como semelhança e diferença, ou seja, o que existe de identificações. Tratar sobre essas identificações em mensagens endereçadas a artistas por outros artistas, como Gloria Estefan fez para Celia Cruz, é uma forma de se vincular a eles, colocando-se no mesmo campo, mas também destacando sua proeminência no cenário. Ao se colocar perante um "outro", ao invés de renegá-lo ou comparar a ele, Estefan cria um laço emocional e de influência com Celia Cruz, as inserindo dentro de uma mesma teia de relações e compartilhando suas trajetórias. Neste sentido, tais mensagens "apresenta-se como símbolo das relações políticas, das trocas efetuadas na busca por poder e influência; símbolo de uma política apoiada na hierarquia vigente." (DELMAS, 2007, p. 02).

Esse laço afetivo presente na menção a possibilidade de chamar Celia Cruz de sua "amiga", manifesta-se na maneira como se reconhecem as marcas deixadas pela artista, sem, contudo, se retirar do foco. O laço existente entre as cantoras não é um recurso meramente de dependência ou hierarquia (apesar desta existir em momentos específicos), mas sim uma dimensão emocional relacional que mobiliza os sujeitos em suas duas trajetórias. Esse laço é uma forma de demonstração afetiva entre Gloria Estefan e Celia Cruz, que reforça suas construções e cria vínculos de identificações. Contudo, tal afetividade é também uma emoção e como tal, é capaz de "transformar-se é passar de um estado a outro: continuamos firmes na nossa ideia de que a emoção não pode ser definida como um estado de pura e simples passividade." (DIDI-HUBERMAN, 2016. p. 38). Compreendendo esse processo como uma narrativa continua, que se reafirma constante e por isso não passiva, a criação de laços de afetos entre Gloria Estefan impactou diretamente na sua construção artística, como é perceptível nas duas mensagens do dossiê.

Estefan, nas duas mensagens potencializa Celia Cruz, atualizando sua figura para aqueles que talvez, ao lerem a edição não a conheçam. Como integrantes do mesmo segmento da indústria fonográfica, o grande gênero da música *latina*, ambas eram figuras expoentes no cenário, porém possuíam capitais simbólicos próprios e trajetórias que se aproximavam em determinados momentos, mas não eram diretamente dependentes. Quando Gloria Estefan dirigiu suas mensagens a Celia Cruz, como homenagem, ela mobilizou esse capital simbólico (seu reconhecimento, nome e trajetória na indústria) referendando e colocando-se associada a outra figura renomada na indústria a um público geral leitor do periódico.

Esse processo repetiu-se em outras ocasiões, como no momento de falecimento de Celia Cruz. Quando "*La Reina de la Salsa*" faleceu em 2003, vários artistas e diversas entidades se manifestaram a respeito de sua trajetória, assim como do legal e significado pessoal que a cantora tinha para cada um deles. A *R&R – Radio & Records*, publicou em 25 de julho de 2003 um arrolado das principais manifestações de pesar sobre a morte

da cantora, onde foi possível localizar uma fala de Gloria Estefan sobre aquele momento. Segundo a artista, “*I don’t want to say that we’ve lost Celia, because her music, her spirit and her ‘azúcar’ will always be with us. Cubans and Latinos alike can feel proud that, with her voice and her wonderful qualities, she showed the world the best of our culture.*” (RADIO & RECORDS, 25 de julho de 2003, p. 92). A fala de Estefan segue por mais algumas linhas destacando que a memória da artista permaneceria viva e que ela continuaria sendo um símbolo e um exemplo para si.

A manifestação pública citada, que foi apenas uma das realizadas por Gloria Estefan sobre a morte de Célia Cruz, reforçou os laços, mas também indicava a construção de uma memória e trajetória de Celia Cruz na indústria que continuariam com a artista. Se o laço é essa dimensão afetiva entre as duas artistas, ele independe das proximidades territoriais, temporais ou mesmo da vida. É um vínculo que permite a proximidade, assim como a continuidade de projetos e identificações ligados ao ser latino e/ou cubano na experiência de migração e/ou exílio.

O teor da narrativa elaborada por Gloria Estefan naquele momento ressoava parte das justificativas que levaram Celia Cruz a receber, alguns anos antes, o título de *Honorary Degrees* pela *University of Miami*, sendo que o título foi entregue pela própria, que integrava o conselho de “confiança” da universidade (UNIVERSITY OF MIAMI, 1999). Apesar de não ser possível localizar se foi Gloria Estefan que escreveu o texto sobre Celia Cruz para o caderno de outorgas de graus da universidade em 1999, onde se justificava as contribuições da cantora para a música latina e a concessão do título de *Honorary Doctor in Music*, o ato de ser ela a entregar o diploma, e possivelmente pelo que indicam as fontes institucionais a proponente dos processos, para sua colega de profissão ilustra a existência deste laço. Sua presença nessa ocasião esteve também vinculada às relações e ao capital simbólico que ambas possuíam, tendo em vista que Gloria Estefan havia recebido aquele mesmo título em 1993.

O texto, que procurava justificar a cantora para receber o título através dos prêmios recebidos e pela contribuição para a música latina especialmente após seu exílio na década de 1960, iniciava afirmando que

Few individuals have had such a lasting impact on Latin American music, and afro-cuban in particular, as the talented and vibrant Celia Cruz. Often called the Queen of Latin Music, Cruz has dominated the Latin music scene for almost 50 years – from her creative interpretations of mambo at the beginning of her career to her more recently celebrated salsa renditions. (UNIVERSITY OF MIAMI, 1999).

Apesar de não ser possível, até o momento da pesquisa, saber se o discurso foi proferido por Gloria Estefan, pelo reitor da universidade ou outra personalidade da instituição, o tom e justificativa que levaram Celia Cruz a receber o título certamente estavam alinhados e justificavam Gloria Estefan ser a pessoa a entregar o diploma. A entrega do título por Gloria Estefan reforça a existência do laço que está se procurando demonstrar até o momento, que não se refere apenas as produções ou ocasiões em que ocuparam os palcos, mas também a formação de vínculos entre ambas. Percebe-se, contudo, que dentro do material consultado (voltado especialmente para as fontes

sobre Gloria Estefan) existia uma relação quase de continuidade das lições da Celia Cruz em Gloria Estefan, uma forma de inspiração que atravessa o vínculo, e de “dívida” ao trabalho desenvolvido pela primeira.

### **Cubanidade**

Guerra (2007), ao discutir as representações e identificações cubanas, destaca o conceito de *cubanidade* como um ponto chave para compreensão sobre Cuba. Discutindo a *cubanidade* a partir de seu lugar social como cubana-estadunidense que pesquisa Cuba e viaja regularmente ao país, Guerra considera que a experiência, a polifonia e os embates atravessam a constituição das identificações cubanas, especialmente pelo imaginário que existe da ilha, pelos embates políticos e representações em meio as gerações de exilados e cubanos. Para a autora, apenas a ideia de uma “Cuba” imaginária não seria suficiente para constituir a *cubanidade*, entendida como um sentimento de “ser cubano”, pois essa seria muito mais que um imaginário, mas uma memória coletiva marcada pela territorialidade, pela política, pelas relações passado/presente/futuro diluídas e o reforço constante de um orgulho ligado a nação.

O conceito de cubanidade remonta a uma identidade que é uma construção individual, com dimensões coletivas, não fixas e interpeladas pelos sistemas culturais que as rodeiam. Conforme aponta Stuart Hall (2006), de caráter sempre transitório, a identidade é elaborada a partir de processos de identificação, modos pelos quais o sujeito se identifica com algo ou alguém, sempre com relação a um outro para o qual se projeta. Como forma de se representar e orientar, as identidades são construções marcadas por processos maiores e pelas experiências de cada indivíduo e por isso, como destaca o autor “à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis com as quais poderíamos nos identificar a cada uma delas – ao menos temporariamente.” (HALL, 2006, p. 12).

A *cubanidade* é principalmente um modo de percepção, representação identificação plural do ser cubano que mobiliza e é mobilizado globalmente, inclusive pelas indústrias culturais e comunidades exiladas. Esse é o caso de Gloria Estefan e Celia Cruz e das maneiras como se identificavam enquanto artistas cubanas no exílio, laço que as aproximou e marcou suas produções, como se procurou demonstrar por meio de alguns casos no decorrer deste trabalho. Mais do que o debate sobre o exílio e sua influência sobre estas artistas, procurou-se perceber indícios sobre como ambas manifestaram laços e afinidades, construindo redes que são inevitavelmente perpassadas por esse esforço de adentrarem nas indústrias fonográficas.

Nestes processos, o exílio é um fio que atravessa os laços existentes entre as duas cantoras em que “os hábitos de vida, expressão ou atividade no novo ambiente ocorrem inevitavelmente contra o pano de fundo da memória dessas coisas em outro ambiente. Assim, ambos os ambientes são vividos, reais, ocorrem juntos como no contraponto.” (SAID, 2003, p. 59). Ao mesmo tempo, as produções cancionais reforçavam os vínculos sendo que em todos os momentos citados ambas se percebiam não apenas como cubanas,

mas como integrantes de uma rede de artistas que dedicavam parte considerável de suas produções.

Um exemplo breve, para além dos já citados, foram as ocasiões em que dividiram palcos ao redor do mundo, como em 2000 por ocasião da homenagem ao artista latino-estadunidense Tito Puente. Nessa performance, uma das últimas de Celia Cruz que foram televisionadas, Gloria Estefan, Celia Cruz e Ricky Martin dividem o palco lado a lado, não criando uma hierarquia entre si, mas percebendo-se enquanto parte de uma mesma rede artística. Ambas as cantoras, inclusive, adentraram juntas ao palco após a performance iniciada por Ricky Martin já estar na metade, postando-se cada uma de um lado do cantor.

Outra ocasião, foi a gravação do show em homenagem a Celia Cruz em 2003. Reunindo uma série de artistas como Gloria Estefan, Victor Manuelle, Gilbert Santarosa e Luis Enrique, o DVD, intitulado “*Celia Cruz – Azúcar*”, abordou a memória e contribuição de Celia Cruz para a indústria fonográfica latina a partir da reinterpretação de suas canções por outros artistas. Para além de apresentar-se nesse show, Gloria Estefan participou, ao final, da performance coletiva da canção *Yo Viviré*, que contou com a participação de Cruz, tomando a palavra ao final do discurso da homenageada da noite para dizer que, como finalização do show gostaria de convidar a todos/as os/as a darem a maior e mais longa salva de palmas da carreira de Celia Cruz. Gloria Estefan foi ainda a responsável por encerrar a gravação, agradecendo a todos/as presentes e principalmente a homenageada, abraçando-a no final.

Estes dois momentos de partilha de palcos no enlaço da carreira das cantoras exemplificam as redes e afinidades entre ambas, mas principalmente demonstram a proximidade, partilha e inclinação de Gloria Estefan para com Celia Cruz. Unidas pelo “exílio enquanto experiência vital, entendendo-a, como sugere Raymond Williams (1980), como uma das modalidades que assume a cultura de uma época passada, por meio de formas históricas e sociais e subjetividade” (YANKELEVICH, 2001, p. 24). Deste modo, as duas artistas compartilharam e criaram redes a partir de sentimentos de *cubanidade* sendo essa cooperação fundamental para suas constituições enquanto artistas. Aproximar suas trajetórias, por meio dos vínculos criados e também de ações comuns, permite perceber também de que maneira os artistas exilados constituem relações e integram uma forma de comunidade que tem na música um ponto de identificação e manifestação das emoções, assim como de pertencimento ao tempo.

## REFERÊNCIAS

- BILLBOARD. EUA: Nielsen Business Media, 28 de outubro de 2000.
- BILLBOARD. EUA: Nielsen Business Media, 04 de outubro de 2008.
- CRUZ, Celia (Intérprete). Sazón. In: *Azucar Negra*. EUA: Sony Discos, 1992, 1CD, 10 faixas (4 min 46).
- CRUZ, Celia. *Celia Cruz - ¡Azucar!*. EUA: Image Entertainment, 2003. DVD, son., color.
- CELIA Cruz, Gloria Estefan, Ricky Martin Homenaje a Tito Puente. Estados Unidos: Mediamuv, 2000. Son., color.
- ESTEFAN, Gloria. CRUZ, Celia. Tres Gotas de Agua Bendita. In: *Tres Gotas de Agua Bendita*. EUA: Epic Records, 2000, 1CD, 4 faixas (4 min 17).
- LOS ANGELES TIMES. EUA, 22 de junho de 1993.
- RADIO & RECORDS. EUA: Nielsen Business Media, 25 de julho de 2003.
- UNIVERSITY OF MIAMI. Celiz Cruz. 1999 *Commencement University of Miami*, 14 de Maio de 1999.
- Bibliografia**
- 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.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- 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. (Org.). *Tempo presente: uma História em debate*. Recife: EDUPE, 2019.
- AYERBE, Luis Fernando. *A Revolução Cubana*. São Paulo: Ed. da UNESP, 2004.
- BARBOSA, Marialva. Como construir uma história da imprensa. In: *II Encontro da Rede Alfredo de Carvalho*, 2004, Florianópolis. Florianópolis: UFSC, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BURKE, Peter. *Perdas e Ganhos - Exilados e expatriados na história do conhecimento na Europa e nas Américas*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- CARNEIRO, Deivy Ferreira. Os usos da biografia pela micro-história italiana: Interdependência, biografias coletivas e network analysis. In: AVELAR, Alexandre de Sá; SCHMIDT, Benito Bisso (Orgs.). *O que pode a biografia*. São Paulo: SP, 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.
- CHOMSKY, Aviva. *História da Revolução Cubana*. São Paulo: Veneta, 2015.
- COSTA, Adriane Vidal. Uma proposta teórico-metodológica para o estudo de redes intelectuais latino-americanas formadas nos exílios nas décadas de 1960 e 1970. In: \_\_\_\_.; MAÍZ, Claudio. *Nas tramas da 'cidade letrada': sociabilidades dos intelectuais latino-americanos e as redes transnacionais*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2018.
- 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.
- DELMAS, Ana Carolina Galante. “Do mais fiel e humilde vassalo”: as dedicatórias impressas para os monarcas D.João VI

- e Dona Carlota Joaquina no Brasil. XXIV *Simpósio Nacional de História/ ANPUH/ UNISINOS* (São Leopoldo/RS), 2007.
- DORELLA, Priscila. Octavio Paz & Susan Sontag: fraternidade sobre o vazio. *Poder & Cultura*, v. 5, p. 374-397, 2019.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?* São Paulo: Editora 34, 2016.
- GOTT, Richard. *Cuba: Uma História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006
- GUERRA, Lillian. The ideia of Cuba. In: HARRIS, Alex; GUERRA, Lillian. *The Ideia of Cuba*. New Mexico: Univeristy of New Mexico Press, 2007.
- GILROY, Paul. *Entre Campos: Nações, culturas e fascínio da raça*. SP: Annablume, 2007.
- HALL, Stuart. Pensando a Diáspora: *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.
- \_\_\_\_\_. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HERNANDEZ, Deborah Pacini. *Oye como va! Hybridity and Identity in Latino Popular Music*. Philadelphia, PA: Temple University Press, 2010.
- 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.
- HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismo, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- MOLINA, Sergio. *Música de montagem: A composição de música popular no pós-1967*. São Paulo: É Realizações, 2017.
- NAPOLITANO, Marcos. *História & música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- OLIVEIRA, Márcia Ramos de. *Uma Leitura Histórica da Produção de Lupcínio Rodrigues*. Tese de Doutorado - UFRGS, 2002.
- ORTIZ, Fernando. The human factors of cubanidad. *Hau: Journal of Ethnographic Theory* 4 (3): 445–480, 2014.
- PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. *ArtCultura (UFU)*, Uberlândia-MG, v. 9, n.9, p. 22-31, 2004.
- POEY, Delia. *Cuban Women and Salsa*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan US, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. *Figuras da História*. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Campinas: Papyrus, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Tempo e Narrativa (Tomo I)*. Campinas, SP: Papyrus, 1994.
- SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. SP: Cia das Letras, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Representações do intelectual: as conferências Reith de 1993*. SP: Cia das Letras, 2003.
- 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.
- SOARES, Thiago. Percursos para estudos sobre música pop. In: SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério (Orgs.). *Cultura Pop*. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2015.
- TAYLOR, Diana. *O Arquivo e o repertório*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- YANKELEVICH, Pablo. Estudar o exílio. In: QUADRAT, Samantha Viz. *Caminhos cruzados: história e memória dos exílios latino-americanos no século XX*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.