



IV SEMINÁRIO INTERNACIONAL
**HISTÓRIA DO TEMPO
2021 PRESENTE**
UDESC - FLORIANÓPOLIS - SC



**GLORIA ESTEFAN NA HISTÓRIA DO TEMPO PRESENTE:
TEMPORALIDADES E REPRESENTAÇÕES**

Igor Lemos Moreira¹

Resumo: A comunicação ocupa-se em apresentar um breve recorte da trajetória da cantora cubana Gloria Estefan, a partir do início na carreira e consolidação da participação no mercado internacional da música. Em 1977, foi lançado nos Estados Unidos o álbum *Renacer/Live Again*, definindo sua inserção na indústria fonográfica, quando a artista ainda integrava a Banda *Miami Sound Machine*. Em contrapartida, em 2011, através do álbum *The Little Miss Havana*, evidencia-se a consolidação de sua carreira na música *pop* como artista solo. Neste espaço de tempo, identificado como recorte do projeto de doutorado em andamento e da comunicação, pretende-se evidenciar o desenvolvimento da carreira artística de Gloria Estefan identificada como cantora latina de música *pop* no contexto global. A análise desta proposta orienta-se pela perspectiva da História do Tempo Presente, buscando perceber como suas produções artísticas e a cobertura midiática sobre seu percurso profissional mobilizaram diferentes representações e temporalidades. Como exemplo desta abordagem, serão apresentados alguns registros localizados na imprensa escrita estadunidense, assim como em suas produções cancionais. Essa via de análise no tempo presente, permite aventar os debates sobre as categorias de “representações” (Jacques Rancière), “identificações” (Stuart Hall e Néstor García Canclini) e “indústrias fonográficas” (Simon Reynolds e Antoine Hennion).

Palavras-chave: Gloria Estefan, Música *Pop* Latina, representações, identificações, indústria cultural estadunidense.

INTRODUÇÃO

Nascida em Havana (Cuba) em 1957, Gloria Estefan constituiu sua carreira artística nos Estados Unidos, país no qual se exiliou com sua família após a Revolução Cubana por oposição ao governo revolucionário e pela proximidade da família com Fulgêncio Batista². Ao migrar para os EUA bastante jovem, Gloria Estefan cresceu em Miami, tendo convivido com as comunidades exiladas anticastristas fixadas na cidade nas primeiras ondas migratórias de opositores ao novo governo cubano (CHOMSKY, 2015). Nesse país, e em meio a estes

¹ Doutorando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina. Mestre e graduado em História pela mesma instituição. Bolsista CAPES-DS

² Segundo biográficos (PHILIPS, 2001; POEY, 2014) e também menções da própria artista em entrevistas, seu pai integrou a equipe de segurança de Fulgêncio Batista como guarda-costas.



IV SEMINÁRIO INTERNACIONAL HISTÓRIA DO TEMPO 2021 PRESENTE UDESC - FLORIANÓPOLIS - SC



grupos, que Gloria Estefan iniciou sua carreira artística na década de 1970, quando passou a integrar o *Miami Sound Machine*³, um grupo de música *pop* que tinha como objetivo dedicar-se a ressaltar as sonoridades e culturas latinas nos Estados Unidos.

Segundo Henry Rousso (2016), uma das principais questões que atravessam a História do Tempo Presente é o trabalho com as “últimas catástrofes”, entendidos pelo historiador como momentos de ruptura e ascensão de novas formas de temporalidades que reverberam no presente. Essa abordagem se aproxima da noção de acontecimento para François Dosse (2016) que destaca o caráter monumental, narrativo e subjetivo das rupturas temporais. Para Dosse, a construção dos eventos é um processo de seleção e reestruturação temporais pelas quais sujeitos redefinem suas experiências. A articulação destes duas perspectivas para compreender as rupturas temporais a partir de eventos e fatos, possibilita inserir Gloria Estefan e sua trajetória artística em uma discussão mais ampla, em especial na produção de representações latinas em contextos globais como pretendia-se ao início da carreira.

Esses aspectos se intensificaram nos anos 1980, quando Gloria Estefan começou a ganhar destaque na banda, assim como na indústria, passando a ter seu nome integrando ao do grupo - *Gloria Estefan and The Miami Sound Machine*, o que indica um protagonismo e estratégia de mercado associado à sua figura. Nesse período foi lançada a canção “*Conga*” (1985), faixa que possibilitou maior destaque no circuito sendo, sendo midiaticamente a canção mais conhecida da banda⁴, e que em sua narrativa articulou uma série de referências cubanas. A utilização do termo *Conga*, que designa um instrumento de percussão, um gênero de música urbana e uma dança, esteve associado a mobilização de sonoridades características (inclusive a utilização do *conga* como base instrumental) que procuravam gerar e mobilizar uma determinada narrativa e representação “cubana” no fonograma.

A popularização da canção, que figurou nas principais paradas musicais e rádios, promoveu a entrada de Gloria Estefan em outros mercados, além de maior reconhecimento global. Na década seguinte, após se recuperar de um acidente que quase a deixou sem

³ O *Miami Sound Machine* foi uma banda de música pop latina formada nos anos 1970 e que se popularizou nos anos 1980 por Emilio Estefan, Gloria Fajardo Estefan, Mercè Navarro, Raul Murciano, Enrique “Kiki” Garcia, Juan Marcos Avila. Gloria Estefan, foi convidada a integrar a banda como vocalista principal por Emilio Estefan com quem veio a se casar após o ingresso no grupo.

⁴ Segundo dados da revista *Billboard*, a canção *Conga* (1985) alcançou o décimo na lista *Billboard Hot 100* tendo permanecido no ranking por 27 semanas (alternando suas posições), além de o primeiro lugar na *Hot Dance Singles Sales*. No ano seguinte, o fonograma alcançou a posição 40 na lista das 100 músicas *pop* mais ouvidas nos EUA, e a colocação 59 no ranking brasileiro.



IV SEMINÁRIO INTERNACIONAL
HISTÓRIA DO TEMPO
2021 PRESENTE
UDESC - FLORIANÓPOLIS - SC



mobilidade, a artista iniciou sua carreira solo, passando a ser empresariada e produzida por seu esposo Emilio Estefan. Nesse período, ocorreu sua maior internacionalização, tendo gravado com artistas de diferentes países, lançado uma faixa para as olimpíadas de Atlanta (1996) apresentada na cerimônia, e integrado o grupo responsável pela criação do *Grammy Latino*. A entrada no século XXI, em especial o lançamento do álbum *The Little Miss Havana* (2011) foi um período de reforço deste processo, com a auto-intitulação e reconhecimento da cantora como artista fundamental para a indústria da música *pop* latina, segundo a revista *Billboard* em edição especial dedicada à sua carreira publicada em 2003.

Contudo, os processos que envolvem a trajetória artística de Gloria Estefan não foram lineares ou fruto de uma suposta “genialidade” da artista. Como destacam Pierre Bourdieu (2006) e Alexandre Avelar (2018), é preciso compreender a trajetória como um emaranhado de relações, frustrações, ações, tensões e construções que a envolvem. É fundamental perceber os demais processos e diferentes camadas, em especial temporais, culturais e sociais que entrecruzam a trajetória de Gloria Estefan, inclusive como integrante do *Miami Sound Machine*, pois muitas das formulações da época do grupo permaneceram em sua carreira solo.

Tendo lançado seu primeiro *Lp* em 1977, intitulado *Live Again/Renacer*, o grupo se popularizou nos anos 1980, adentrando no circuito do *mainstream* ao se aproximar das indústrias culturais e da música *pop* (PHILIPS, 2001). A popularização de um grupo composto apenas por sujeitos considerados como “latinos”, entendidos enquanto sujeitos migrantes não-brancos e falantes do espanhol como primeira língua, ocorreu em um período de embates de movimentos feministas, negros e *GLS*⁵ com as políticas estadunidenses, marcados pela expansão do neoliberalismo e as novas ações imperialistas (PURDY, 2018).

Nesse contexto, um declínio na taxa de fecundidade estadunidense, e o aumento da expectativa de vida gerou a “falta de trabalhadores jovens [que] forçou os Estados Unidos a permitirem aumento da imigração no fim do século XX” (PURDY, 2018, p. 263). Parte das novas políticas migratórias, visando o crescimento de mão de obra considerada como “barata”, focaram nas populações latino-americanas, em especial cubanas funcionando também como estratégia de repressão ao governo revolucionário (CHOMSKY, 2015).

⁵ Procurando evitar anacronismos, optou-se por se utilizar neste trabalho a sigla pela qual os movimentos daquele período se identificavam – GLS (Gays, Lésbicas e Simpatizantes). Este movimento nos últimos anos tem se aberto a outras pautas e articulações de orientação sexual e identidade de gênero, adotando a sigla LGBTQTT+ atualmente.



IV SEMINÁRIO INTERNACIONAL
**HISTÓRIA DO TEMPO
2021 PRESENTE**
UDESC - FLORIANÓPOLIS - SC



Destaca-se nesse cenário a continuidade do *Cuban Adjustment Act* (1966), a reformulação do *The Immigration and Nationality Act Amendments* em 1976 e a implementação do *Immigration Reform and Control Act* de 1986, que buscou regularizar a situação de parte dos migrantes mexicanos ilegais no país. Com a criação e/ou atualização destes instrumentos legais, que também procuravam controlar a entrada de migrantes no país, o número de novos migrantes e exilados de diferentes regiões do continente americano aumentou consideravelmente.

Tais mudanças sociais e políticas no final do século XX ecoaram nas indústrias culturais, em especial entre gravadoras e demais esferas do circuito fonográfico, que atravessavam um processo de crise causada por um saturamento do mercado interno, levando a procura por novas internacionalizações dos catálogos das *majors* (VICENTE, 2014). Ao perceber o aumento de visibilidade de atores ligados ao movimento negro, feminista e *GLS*, e o crescimento das populações migrantes no país, as indústrias culturais procuraram mobilizar tais questões, consideradas como demandas, em suas produções, sendo o caso mais exemplar na área musical o lançamento de novos grupos ou cantores/as.

Segundo Eduardo Vicente (2014), esse fenômeno não era uma estratégia nova para as indústrias fonográficas, mas sim uma dimensão cíclica que já havia sido mobilizada nas décadas de 1940 e 1950. Tal internacionalização, que procurou incorporar e lançar artistas considerados como “internacionais”, termo genérico para definir figuras não-estadunidenses, ocorreu no mesmo contexto em que a música *pop* se consolidava no país, e a cultura de videoclipes juntamente aos meios de consumo de música gravada se expandiam, alterando significativamente a circulação de canções (SOARES, 2004). No âmbito da produção musical, as décadas de 1980 e 1990 foram marcadas pela alteração dos processos de composição, com a emergência da figura do produtor musical e de produções colaborativas, através de novas tecnologias, permitindo o uso de outros recursos no processo composicional, marcando a ascensão das músicas de montagem (MOLINA, 2018) e utilização *samples*⁶.

Nesse mesmo período percebe-se uma nova relação da indústria fonográfica com as temporalidades, onde a suposta crise, momento no qual se observa desestabilidade temporal e

⁶ *Samples* são faixas/amostras de áudio pré-gravadas em estúdio extraídas de outras músicas ou criadas especificamente para um bando de dados. Tais faixas passaram a ser utilizadas por produtores e compositores nos processos de música em estúdio a partir da década de 1960 em gêneros como o *rock* e posteriormente a música *pop*, o *hip-hop* e a música eletrônica.



IV SEMINÁRIO INTERNACIONAL
**HISTÓRIA DO TEMPO
2021 PRESENTE**
UDESC - FLORIANÓPOLIS - SC



ascensão de novas relações com presente/passado/futuro (HARTOG, 2013), passa a estar associada a tensões geracionais, nostalgias e, principalmente, mobilizações de diferentes temporalidades. Ao mesmo tempo, o discurso sobre a crise foi mobilizado comercialmente pelas indústrias fonográficas como estratégia de mercado em determinados momentos (VICENTE, 2014). Simon Reynolds (2014), destaca esse contexto como o período de ascensão da *retromania*, conceito criado pelo autor para definir o processo das indústrias culturais de não conseguir gerar novas expectativas sob o futuro, passando a mobilizar constantemente elementos do passado no presente.

É importante perceber que a referida internacionalização foi perpassada pelos cenários políticos, culturais, econômicos, sociais e novas relações temporais como destacado acima. Tal contexto gerou a criação de mercados e políticas governamentais que ecoam e agem no presente com o aumento de migrantes e o lançamento de novos artistas voltados a tais nichos de mercado. Neste sentido, considera-se os eventos decorridos deste período inauguraram novas configurações e relações nas indústrias culturais que seguem no presente, mas também as possibilidades de perceber de que maneira tais dimensões são reelaboradas e perpassam o presente e/ou a atualidade (PEREIRA; ARAUJO, 2017). Vale destacar que o lançamento de novos artistas, onde os latinos ocuparam lugar de destaque, e de incorporação de novos processos de composição, está diretamente relacionado aos jogos de escala que as indústrias culturais operam constantemente. As indústrias fonográficas mobilizaram relações entre o local e o global ao promover novos lançamentos, globalizando estes artistas a partir de determinadas referenciais e/ou representações que articulam o global com visões cosmopolitas, marcadas pelo senso comum e por determinadas narrativas controladas (RANCIÈRE, 2012).

Partindo das considerações de Revel (2010), é interessante perceber que os jogos de escala auxiliam a compreender processos que envolvem constituições artísticas, suas produções e mobilizações. As tensões que envolvem essas produções, assim como artistas e o próprio contexto, foram amplamente discutidas pela imprensa estadunidense. Percebe-se em publicações do *The New York Times* nos dias 19 de setembro de 1993 e 27 de junho de 1999 discussões e análises sobre esses processos, as produções de representações, o segmento da música *pop* latina e as impossibilidades de artistas como Gloria Estefan saírem desse sistema. Tal impossibilidade era considerada inclusive do ponto de vista sonoro, afirmando-se



IV SEMINÁRIO INTERNACIONAL
**HISTÓRIA DO TEMPO
2021 PRESENTE**
UDESC - FLORIANÓPOLIS - SC



que estes artistas inseridos no *mainstream*, dependiam do reforço constante de signos e elementos populares e/ou tradicionais para se reafirmar no mercado.

Estes debates levantam as discussões sobre a inserção social, cultural e política, de Gloria Estefan e suas produções, associada a um suposto protagonismo, na constituição de tais representações e identificações latinas. No decorrer dos anos 1980 e 1990 suas canções e circularidade global promoveram debates acerca das imagens e representações do continente latino-americano e das populações latinas, em especial de sujeitos migrantes e/ou exilados que encontraram na música “um intermediário na articulação e gestão das emoções de um indivíduo na sua relação consigo próprio – a fruição individual passiva é um comportamento da idade do fonógrafo – e sobretudo na sua relação com seus pares criando e reforçando a coesão dos grupos.” (SARDO, 2010, p. 69).

Esses processos geraram jogos de identificações e a constituição de comunidades emocionais, que conforme define Susana Sardo (2019), seriam grupos estendidos que criam laços em torno da emoção e dos sentimentos em contextos de deslocamentos e trânsitos e que não se limitam as fronteiras nacionais. Destaca-se o papel central de Gloria Estefan na constituição de comunidades emocionais estendidas latinas em perspectiva global, tendo em vista que apesar de se identificar como “Cubana”, suas produções jogam com imagens e narrativas gerais sobre ser latino, assim como suas produções entram nas paradas e nos segmentos latinos da indústrias culturais. Contudo, cabe questionar de que maneira tais representações e identificações são operacionalizadas, do ponto de vista narrativo (sonoro, visual e textual) no tempo presente.

CANÇÕES E TEMPORALIDADES NO TEMPO PRESENTE

Desde as últimas décadas do século XX, a história da música e a musicologia histórica tem procurado expandir seus campos de análise, abordagem e reflexão, incorporando outros suportes documentais e problemáticas. Esse movimento, definido como Nova Musicologia, emergiu nos anos 1980 como forma de crítica ao apego à documentação escrita e as artes “eruditas”, com ênfase na música clássica (BEARD; GLOAG, 2016). No cerne destes debates estava a reflexão sobre a exclusão das tradições orais e práticas coletivas, assim como a majoritária adoção de perspectivas eurocêtricas de análise. Parte destas discussões levou a



IV SEMINÁRIO INTERNACIONAL
**HISTÓRIA DO TEMPO
2021 PRESENTE**
UDESC - FLORIANÓPOLIS - SC



consolidação do campo da etnomusicologia (SARDO, 2011), inicialmente denominado musicologia comparativa, entendida como a área de estudos etnográficos da música.

Tais discussões estavam atreladas a exclusão de outros sistemas de análise e discussão como as recepções, as subjetividades e as circularidades (GONZÁLEZ, 2016). Em meio a estes debates os campos da musicologia e a história passaram a se aproximar, em especial pela atuação dos *Annales* e as abordagens da história cultural e do tempo presente, tendo em vista a ampliação documental, o interesse pelo cotidiano, as expressões populares e as novas perspectivas adotadas pela historiografia. Essa nova aproximação estava “guiada pela noção de apropriação e coloca no presente o centro de gravidade do temporal. A musicologia passa a entender-se como um agir no presente” (SCANDAROLLI, 2016. p. 234). Contudo, Segundo Napolitano (2006), foi apenas na década de 1980, em que ocorreu um crescimento sistemático da discussão sobre a música, em especial os gênero populares, nas áreas de ciências humanas no Brasil, com destaque ao aumento no número de trabalhos acerca da MPB.

Napolitano (2016), ao historicizar as relações entre História e Música, considera que o contexto pós-II Guerra Mundial foi fundamental para as reconfigurações dos gêneros musicais populares (incluindo a música *pop*) e das indústrias fonográficas. A partir deste contexto, a experiência musical passou a ser pensada como um espaço marcado pela busca criativa por “autenticidade”, pelos processos de transculturação e novas configurações das indústrias fonográficas, em especial nos mercados latino-americanos. Tais reconfigurações impactaram a historiografia que passou a pensar o material musical como fontes marcadas por mediações, subjetividades, circulações, formas plurais de memórias e projetos, em especial culturais, indivíduos e campos que elaboram, influenciam e significam tais produções.

Parte considerável das discussões que iniciaram no final do século XX, e início do XXI a respeito da música como fonte tendem a discutir os aspectos poéticos, as representações mobilizadas pelas letras e a relação destas produções com seu contexto (NAPOLITANO, 2016), sendo poucos os estudos voltados aos debates sobre canção. As articulações e mobilizações temporais também são dimensões poucas vezes abordadas, percebidas como possibilidades de análise nos últimos anos (GONZÁLEZ, 2016). No âmbito do projeto de pesquisa em andamento pretende-se ampliar esses debates, inserindo as dimensões temporais aos debates sobre representações, compreendendo a música a partir das análises sobre as canções no tempo presente.



IV SEMINÁRIO INTERNACIONAL
**HISTÓRIA DO TEMPO
2021 PRESENTE**
UDESC - FLORIANÓPOLIS - SC



Para os/as historiadores/as, os parâmetros poéticos e melódicos (NAPOLITANO, 2016) são fundamentais para o estudo das canções no tempo presente, contudo apenas tais dimensões não são suficientes para uma abordagem historiográfica. Segundo José Geraldo Vinci de Moraes (2018, p. 131),

é preciso estabelecer relações entre o valor e a análise interna da obra (a criação, o foco tradicional da história da música, p. ex.), com as histórias do suporte físico que as mantém (partituras, instrumentos, disco, rádio etc.), que supõem e determinam inúmeras dinâmicas culturais e práticas sociais (tanto as individuais como as coletivas), que se manifestam em um universo imenso de locais e redes (ruas, salas de concertos, festas, teatros etc.).

Na perspectiva acima, as análises sobre canções devem apontar também para as relações com seus contextos de produção, circulação e significação, reforçando a necessidade de trabalhar os fonogramas na História Do Tempo Presente a partir da relação com outros suportes, produções, escalas e/ou esferas sociais. Perceber estas questões visa “mapear as camadas de sentido embutidas numa obra musical, bem como suas formas de inserção na sociedade e na história, evitando, ao mesmo tempo, as simplificações e mecanismos analíticos que podem deturpar a natureza polissêmica.” (NAPOLITANO, 2016, p. 78). A aproximação com as mídias contribui diretamente para pensar as relações produção-contexto e suas múltiplas camadas, especialmente por meio das mediações, consumos, análises críticas, cobertura midiática e relações dos fonogramas com os próprios artistas.

A proposta do projeto em andamento pretende articular a análise de canções as coberturas midiáticas, em especial reportagens e matérias, de impressos estadunidenses entre 1977 e 2011 que cobriram a vida profissional e pessoal da artista. Tal articulação entre canção e mídia colaborou na formação de representações e projeções de identificações latino-americanas, e na estruturação de narrativas, imagens e projeções sobre a artista. Destacam-se dois veículos principais para este trabalho: o jornal *The New York Times* e a revista especializada em música e indústria fonográfica *Billboard*⁷. Tais fontes do cotidiano foram fundamentais para a construção da cantora, possibilitando compreender e problematizar esferas sociais, culturais, políticas e econômicas (BARBOSA, 2016).

⁷ A escolha dos dois veículos para a pesquisa em andamento foi feita pelo reconhecimento dos dois impressos como integrantes dos grandes circuitos comunicacionais estadunidenses e possuem impactos e acompanhamentos globais. Além disso, foram veículos que cobriram sistematicamente a trajetória de Gloria Estefan, fosse do ponto de vista técnico e especializado como a revista *Billboard* ou de cobertura geral sobre a trajetória da artística, como foi o caso do *The New York Times*.



IV SEMINÁRIO INTERNACIONAL
**HISTÓRIA DO TEMPO
2021 PRESENTE**
UDESC - FLORIANÓPOLIS - SC



Mobilizadas nos estudos sobre trajetórias artísticas e musicais, as mídias são documentos fundamentais para a reconstituição das mesmas e seus contextos, ampliando as análises sobre sujeitos e suas produções. Deste modo, considera-se que as mídias produziram narrativas de acontecimentos sobre a cantora que procuravam tratar de sua carreira relacionando passado/presente/futuro (DOSSE, 2013) com diferentes destaques as identificações latinas e cubanas, presentes também nas produções artísticas. No contexto de deslocamentos populacionais, como migrações, os trânsitos culturais foram determinantes na constituição de experiências e mediações musicais em perspectiva global, não sendo possível “menosprezar a circulação de impressos e a atuação de instituições culturais [...] como elementos instituístes da cartografia musical das Américas.” (NAPOLITANO, 2019, p. 49).

REPRESENTAÇÕES E IDENTIFICAÇÕES LATINAS: QUESTÕES NO TEMPO PRESENTE

A representação, como destaca Jacques Rancière, é uma operação desenvolvida entre o visível e o invisível, uma forma de narrar e pertencimento no presente. No tempo presente a representação estrutura uma visão acerca dos eventos, assim como depende necessariamente de um outro que a signifique e entenda como tal. Para o historiador Roger Chartier (1991), representar é também uma forma de manifestação da ausência, um mecanismo cultural de construção de símbolos e práticas em torno de uma presença que só é possível pelos atos de mediação e significação. Ao organizar, narrar e representar o mundo e a si em suas produções, e ser enquadrada na ordem global das indústrias culturais pelas mídias, a cantora contribuiu diretamente para a formulação de visões sobre Cuba, assim como das Américas e de identificações latinas. Se as representações podem ser compreendidas como formas de “desdobramento, ordenado de resignificação, uma relação regulada entre o que compreendemos ou antecipamos e o que advém da surpresa” (RANCIÈRE, 2012, p. 124), suas elaborações dependem necessariamente de uma mobilização temporal articulada no tempo presente.

Entre o ver e o invisível, a representação mobiliza temporalidades em um presente que se materializada enquanto experiência (para quem o vivência) na contemporaneidade, sendo sempre uma produção perpassada pelos jogos de verossimilhança, e não o registro real sobre o passado ou aquilo que se projeta (RANCIÈRE, 2018). O ato de representar é uma forma coletiva de repensar e narrar elementos, figuras ou eventos que parte da construção de signos,



IV SEMINÁRIO INTERNACIONAL
HISTÓRIA DO TEMPO
2021 PRESENTE
UDESC - FLORIANÓPOLIS - SC



símbolos e tramas que o conferem como uma produção acerca daquilo que se retrata, transitando entre a ausência e a presença. Como destaca Chartier (1991) as formas de representação produzem não o objeto, indivíduo ou temporalidade em si, mas sua significação e entendimento no presente (seja esse de circulação e/ou significação). Neste sentido, representar é uma ação no tempo presente, que depende das maneiras pelas quais ocorrem mediações e usos acerca daquilo que se quer referenciar, tratar e mobilizar.

Considera-se que as representações que perpassam a trajetória artística de Gloria Estefan são formas de pertencimento no tempo, em que a história e as identidades são dimensões fundamentais. As relações com as temporalidades, que em muitos casos evocam determinadas visões e narrativas sobre passados no presente, manifestam-se nas canções, imagens, textos da cantora, assim como nas produções midiáticas a seu respeito como destacado anteriormente. Segundo Bevernage (2018), na contemporaneidade as ordens temporais ou as diferentes formas de “políticas do tempo” estruturam-se a partir movimentos de reparação ou ruptura entre passado e presente. Tais organizações temporais são performativas, baseadas em práticas de construção e estruturas narrativas que configuram visões, símbolos e discursos sobre o passado no presente.

Retomando as considerações de Rancière e Chartier, considera-se que as representações mobilizadas e construídas pela/sobre a cantora produzem modos de lidar com as temporalidades elaborando formas de pertencimento no tempo, mas não necessariamente na história, sendo tal processos central para a História do Tempo Presente, na medida que possibilitará compreender usos do passado e tensões que envolvem a contemporaneidade de fenômenos não contemporâneos (DOSSE, 2012) como processos de cotemporalidades (TURIN, 2019). Trabalhar a trajetória artística de Gloria Estefan sob o olhar da História Tempo Presente é um processo de desnaturalizar o tempo vivido, percebendo para além das perspectivas dicotômicas ou compartimentadas sobre os processos de globalização da cultura. Huyssen (2014) destaca que essa perspectiva possibilita perceber outras formas de tradução, apropriação e mediação de identificações.

A análise de Huyssen articula-se indiretamente com a de teóricos latino-americanos da cultura que analisam processos de identificação marcados pela globalização⁸ entre os séculos

⁸ Vale destacar que a menção a globalização neste trabalho, em especial na globalização da cultura, está associada a compreendê-la como um processo temporal que inicia ainda no século XVI marcando o início de novas formas de conexão entre diferentes espaços geográficos em distintos continente (GRUZINSKI, 2015).



IV SEMINÁRIO INTERNACIONAL
**HISTÓRIA DO TEMPO
2021 PRESENTE**
UDESC - FLORIANÓPOLIS - SC



XX e XXI. Autores como Canclini (2015) e Hall (2003) destacam as identificações e identidades nos fluxos de deslocamentos (migrações, diásporas e exílios) como dimensões fluidas e móveis, percebendo em expressões artísticas, como a música e a imagem, espaços de expressão e constituição de jogos de relação. Nestór Garcia Canclini (2015) aponta o campo artístico como dimensão possível para perceber os hibridismos culturais, ou seja, de formações plurais de identificações e representações que não se antagonizam ou anulam, mas que constroem novos sentidos e formas de ver, estar e perceber o tempo e espaço.

Ainda a respeito deste debate vale ressaltar que “a hibridização, seja de que tipo for, ocorre agora, cada vez mais, sob o signo do mercado.” (HUYSSSEN, 2014, p. 35). Dentro da articulação entre representações e identificações na trajetória artística de Gloria Estefan é possível destacar ao menos dois exemplos. O primeiro exemplo, refere-se a alternância e utilização do inglês e espanhol nas canções interpretadas pela cantora, idiomas mobilizados em suas produções durante toda a trajetória. É possível perceber ao menos duas chaves de leituras sobre essa discussão. Por um lado, existe uma relação comercial que visa a manutenção da cantora em mercados globalizados em que a música *pop* é caracteristicamente marcada pela língua inglesa, mas que em determinados contextos abre-se para o espanhol de acordo com suas demandas por novos mercados (CANCLINI, 2015).

Por outro, a alternância e possibilidade de cantar em diferentes línguas é uma forma de representação expressa determinados pertencimentos temporais e espaciais de acordo com demandas mercadológicas, políticas ou sociais (BUTLER; SPIVAK, 2018). Cantar em diferentes idiomas pode ser analisado como forma de inserção temporal, assim como mobilização de identificações e representações. Se a *performance* é um processo de resignificação da canção e de sua mensagem, a linguagem assim como seu arranjo são marcas dos artistas e de suas identidades (TATIT, 2014). A mesma relação ocorre pela via da mídia, que interpreta estes atos e os insere na ordem do cotidiano, destacando esses aspectos muitas vezes na trajetória da cantora como um diferencial.

Outro exemplo da relação entre identificação e representação na trajetória de Gloria Estefan é sua construção imagética em capas de álbuns, entendidos como suportes que

Neste trabalho, situa-se a discussão a respeito dos processos de globalização especificamente no recorte dos séculos XX e XXI, momento onde os Estados-Nação ocidentais estiveram em grande medida consolidados, mas que será fundamental do ponto de vista da aceleração do tempo e da própria fragmentação das visões tradicionais sobre o estado, em especial no pós-Segunda Guerra Mundial (BUTLER; SPIVAK, 2018; HUYSSSEN, 2014).



IV SEMINÁRIO INTERNACIONAL
**HISTÓRIA DO TEMPO
2021 PRESENTE**
UDESC - FLORIANÓPOLIS - SC



integram uma narrativa maior de sua identificação artística (MOLINA, 2017). Essa questão pode ser observada na capa do disco *The Little Miss Havana* (2011). A capa do álbum produzido por Pharell Williams, com participação da própria cantora, articula uma estética que remete aos anos 1980, mobilizando cores fortes, movimentos ondulatórios e uma indumentária (incluindo o cabelo) associando-a a a música *disco*, gênero musical que a cantora já havia lançado algumas faixas anteriormente. Essa estratégia teve relação com as sonoridades predominantes do álbum, composto majoritariamente por faixas dançantes com utilização de *samples* alternados com instrumentos de percussão, sendo que estes procuram trazer os ritmos “caribenhos” para algumas das canções. A percussão está presente também na capa, com a ilustração de instrumentos que perpassam a cantora, sendo que o vestido e os efeitos ao seu redor que lembram um instrumento de corda como violão ou baixo. O próprio título do álbum, inserido em uma faixa de “*miss*” vestida pela cantora que tem seu nome na lateral reforça esse esforço de trazer uma identificação cubana para o disco.

A construção de uma imagem em relação a sonoridade e as identificações da cantora, materializada na capa do álbum promove “um jogo entre um querer saber, um não querer dizer, um dizer sem dizer e uma recusa de ouvir.” (RANCIÈRE, 2012, p. 125). Nestes processos simbólicos, a imagem (seja essa mobilizada nas capas de discos ou na narrativa das canções), é entendida como possibilidades “de tocar o que está ausente, tonando presente aquele que está distante” (ALLOA, 2017, p. 10). No caso da capa do álbum *The Little Miss Havana*, mas que se aplica aos demais, essa ausência refere-se, entre outras questões, a uma tentativa de aproximação da artista com os ouvintes do disco, tendo em vista que são produções em áudio e não vídeo.

A imagem produzida representa uma determinada cantora do ponto de vista comercial, mas também de sua identificação artística e sua elaboração simbólica presentificando sua figura. Percebe-se que a construção destas representações atravessa sua trajetória, mas também contextos maiores como em ocasiões fundamentais das comunidades emocionais latinas. Ser considerada como uma diva latina, *status* que foi reforçado pela escolha do título do álbum que é também o nome de uma das faixas, é central nesse debate e possibilita pensar a elaboração de representações latino-americanas e também a constituição de identificações.

A relação desta abordagem com a História do Tempo Presente decorre da percepção e compreensão sobre os processos que envolvem a trajetória artística de Gloria Estefan. A



IV SEMINÁRIO INTERNACIONAL
**HISTÓRIA DO TEMPO
2021 PRESENTE**
UDESC - FLORIANÓPOLIS - SC



noção de representação auxilia a perceber processos de relações “entre uma imagem presente e um objeto ausente, uma valendo pelo outro porque lhe é homóloga” (CHARTIER, 1991, p. 184). Entende-se que tal relação decorre de atos de produção e significação no tempo presente (RANCIÈRE, 2012) dependentes de construções narrativas que operam temporalidades através de jogos no presente, que se projeta ao passado e futuro por meio das elaborações e da configuração da intriga que confere a identidade-narrativa a representação (RICOUER, 1994).

Analisar a trajetória artística de Gloria Estefan na perspectiva da História Do Tempo Presente é problematizar as tensões que envolvem a canção em suas relações com as identificações e representações, em especial aquelas ligadas a aspectos nacionais e globais, assim como culturais, sociais, econômicos e políticos. Tais embates possibilitados pelas formas de cantar e as produções performáticas na sociedade contemporânea (BUTLER; SPIVAK, 2018) possibilitam observar e problematizar o que no presente se entende como “atualidade”, e de que maneira essa temporalidade hipertrofiada é um espaço de contradição, tensão e embates. Os processos de cotemporalidades (TURIN, 2019) atravessam esses debates, sendo dimensão fundamental para compreender a Gloria Estefan, as indústrias culturais e as comunidades emocionais latinas. Deste modo, a trajetória artística da cantora possibilita desnaturalizar o presente, mas também perceber diferentes pelas quais processos permanecem, concluem-se e iniciam por meio de sua atuação profissional, compreendendo-a como figura relacional e referencial.

REFERÊNCIAS

ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar. In: _____ (Org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

ARAÚJO, Valdeí Lopes; PEREIRA, Mateus Henrique de F. Actualismo y presente amplio: breve análises de las temporalidades contemporâneas. **Desacatos**. v. 55, p. 12-27, 2017.

AVELAR, Alexandre de Sá. O reencontro com o General e o meu labirinto: Sobre a releitura de uma tese. In: AVELAR, Alexandre de Sá; SCHMIDT, Benito Bisso (Orgs.). **O que pode a biografia**. São Paulo: Letra e Voz, 2018.

BEARD, David; GLOAG, Kenneth. **Musicology: The Key Concepts**. USA: Routledge, 2016.



IV SEMINÁRIO INTERNACIONAL
**HISTÓRIA DO TEMPO
2021 PRESENTE**
UDESC - FLORIANÓPOLIS - SC



BEVERNAGE, Berber. **História, memória e violência de Estado: tempo e justiça.** Tradução de André Ramos, Guilherme Bianchi. Serra: Editora Milfontes / Mariana: SBTHH, 2018.

BHABHA, Homi. **O local da Cultura.** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

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.

BUTLER, Judith; SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Quem canta o Estado-nação?** Língua, política, pertencimento. Brasília: Editora UNB, 2018.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas.** 4. ed. 7 reimp. São Paulo: Edusp, 2015.

CHOMSKY, Aviva. **História da Revolução Cubana.** São Paulo: Veneta, 2015.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados.** Vol. 5, n.11. São Paulo. jan/abr. 1991.

DOSSE, François. **Renascimento do Acontecimento.** São Paulo: Unesp, 2013.

_____. 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.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. **Pensando a música a partir da América Latina: problemas e questões.** São Paulo: Letra e Voz, 2016.

GRUZINSKI, Serge. **A águia e o dragão: portugueses e espanhóis na globalização do século XVI.** São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

HALL, Stuart. **Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HARTOG, François. **Crer em História.** Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente: modernismo, artes visuais, políticas da memória.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do tempo: estudos sobre a História.** Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-RJ, 2014.

MORAES, José. Escutar os mortos com os ouvidos. Dilemas historiográficos: os sons, as escutas e a música. **Topoi,** v. 19, p. 109-139, 2018.

MOLINA, Sergio. **Música de montagem: A composição de música popular no pós-1967.** São Paulo: É Realizações, 2017.



IV SEMINÁRIO INTERNACIONAL
HISTÓRIA DO TEMPO
2021 PRESENTE
UDESC - FLORIANÓPOLIS - SC



NAPOLITANO, Marcos. Cartografias transatlânticas da música popular nas Américas. **Revista USP**, v. 123, p. 45-58, 2019.

_____. **História & Música**: história cultural da música popular. 3. ed. rev. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

_____. A historiografia da Música Popular Brasileira: síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. **ArtCultura** (UFU), v. 8, p. 135-150, 2006.

OLIVEIRA, Márcia Ramos de. **Uma Leitura Histórica da Produção de Lupcínio Rodrigues**. Tese de Doutorado - UFRGS, 2002.

PHILIPS, Jane. **Gloria Estefan**. US: Chelsea House Publishers, 2001.

POEY, Delia. **Cuban Women and Salsa**. Nova Iorque: Palgrave Macmillan US, 2014.

PURDY, Sean. O século americano. In: KARNAL, Leandro (et. al.). **História dos Estados Unidos**. São Paulo: Contexto, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **Figuras da História**. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

_____. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

REYNOLDS, Simon. **Retromania**: Pop Culture's Addiction to Its Own Past. Nova Iorque: Macmillan, 2011.

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**, v. 15, n.45, 2010.

ROUSSO, Henry. **A última catástrofe**: a história, o presente, o contemporâneo. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 2016.

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.

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

TATIT, Luiz. O “cálculo” subjetivo dos cancionistas. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, v. 59, p. 369-386, 2014.

TURIN, Rodrigo. **Tempos precários**: aceleração, historicidade e semântica neoliberal. Dansk: Zazie Edições, 2019.

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