



Espaços para lembrar e esquecer uma artista: Os lugares de memória sobre Gloria Estefan criados por diferentes públicos em Miami/Flórida

Igor Lemos Moreira¹

Resumo: Nascida em Havana, Gloria Estefan se exilou, logo após a revolução de 1959, com aproximadamente dois de idade em Miami, onde construiu sua identificação enquanto cubana exilada e artista inserida na Latin Music. Apesar de, entre as décadas de 1980 e 1990, se consolidar como uma artista de referência no mainstream da pop music mundialmente, a artista manteve uma relação profunda com a cidade, retornando para shows, projetos sociais ou celebrações, além de fixar residência na região e escolhe-la para abrir empresas e restaurantes. Palco central da carreira de Gloria Estefan, a região, no século XXI, naturalizou sua presença, em especial em espaços comunitários e coletivos. A partir do mapeamento, interpretação e sistematização de dados relativos a espaços considerados por fãs e pela comunidade como parte do “legado” de Gloria Estefan em Miami, esta comunicação visa compreender a atuação de diferentes grupos na elaboração de uma memória pública sobre a cantora. Para isso são analisados registros de imprensa, anotações de pesquisa de campo, depoimentos e fotografias. Orientado pelos debates da História Pública, História do Tempo Presente e dos Estudos de Performance, o trabalho defende que tais elaborações ocorreram mediante atos performáticos de construção e transmissões de memórias por diferentes segmentos que visavam reafirmar identidades e que, com a virada para o século XXI, tais tentativas perderam força dada a emergência de novos ídolos locais.

Palavras-Chave: Gloria Estefan; Lugares de Memória; Miami; Comunidade Exilada; Performance.

INTRODUÇÃO

A cidade de Miami compõem o imaginário sobre as identidades cubanas no exílio e as identificações latinas mundialmente. Palco de confrontos, disputas e mobilizações antirrevolucionárias, a localidade vive uma situação complexa e de coexistência diferentes camadas e projetos políticos, sociais, econômicos e culturais. Em pleno século XXI, Miami se apresenta: enquanto polo turístico voltado a uma tropicalidade inventada; espaço de tendências políticas mais conservadoras ligadas ao partido republicano (apesar da presença expressiva de movimentos contestadores); palco de imaginários da indústria da cultura (em especial em produções cinematográficas e séries para televisão e streaming); ponto de refúgio para exilados cubanos antirrevolucionários que encaram a cidade como uma espécie de lugar estratégico para acolhimento e mobilização. Esses quatro pontos, certamente, são apenas quatro de dezenas de outras dimensões que poderiam ser citadas.

Desde a chegada das primeiras ondas de exilados cubanos pós-Revolução, Miami passou por uma série de reformas e modificações urbanas, sociais e culturais. Inicialmente alvo de segregações e campanhas como “No Children, No Pets, No Cubans”,

¹Doutor em História pela Universidade do Estado de Santa Catarina, Pós-doutorando na Universidade Federal de São Paulo, e-mail: igorlemoreira@gmail.com.



progressivamente a comunidade cubana exilada que se instalou na localidade passou a construir espaços próprios de sociabilidade e reafirmação local, em parte graças aos recursos trazidos por grandes empresários como a Bacardí (BRADFORD, 2015). Um epicentro desse processo foi a antiga região denominada como “judaica”, para a qual progressivamente muitos dos exilados passaram a se mudar e que, pouco tempo depois, foi rebatizada como *Little Havana*.

Segundo Greiner e Moebus (2015, o “bairro cubano”, como é conhecido atualmente, foi transformando em reduto dos grupos exilados a partir da década de 1960. Para além das moradias e parques (muitos dedicados a “memória” da cubanidade no exílio), foram inaugurados restaurantes, casas de charutos, praças de dominó, casas de espetáculo, centros de refugiados, entre outros espaços que reafirmavam o progressiva tomada do local. Para além do aspecto político, social e econômico, rapidamente *Little Havana* foi tomada por movimentos e iniciativas artísticas que iam da música popular urbana e os grupos de orquestra e projetos de jovens exilados cubanos que experimentavam a mistura de sons considerados “caribenhos” a gêneros musicais estadunidenses. Muito dessa efervescência ocorreu em uma avenida específica que, para muitos, passou a ser o “coração” do bairro: a *CalleOcho*.

Permeada de bares, restaurantes, terrenos baldios, sorveterias etc. foi na *CalleOcho* que muitos artistas dos anos 1970 e 1980 lançaram suas primeiras residências, a exemplo de *Los Sobrinos del Juez*, *Clouds*, *Conjunto Impacto* e *Willy Chirino*. Em meio a tais músicos, um grupo formado apenas por jovens cubanos passou a, progressivamente, ganhar destaque como representante da cena local: a *Miami Sound Machine*. Liderada por Emilio Estefan, a banda ficou conhecida nas narrativas sobre esse período como grupo que catapultou Gloria Estefan, cantora cubana exilada, ao status de *Diva* da *Latin Pop Music*. Fosse como vocalista da *Miami Sound Machine* ou em sua carreira solo, Gloria Estefan alimentou (e a inda alimenta) uma relação íntima com a cidade de Miami e, particularmente, a região de *Little Havana* e a *CalleOcho*. A localidade é, ao mesmo tempo, palco, cena e base de sua carreira artística e, por isso, é constantemente retomada em suas narrativas (auto)biográficas.

A centralidade de Miami para a carreira de Gloria Estefan foi o que motivou a realização de um período de investigações como pesquisador visitante da *University of Miami* em 2021. Enquanto doutorando em História que estava elaborando uma tese dedicada a investigar as representações e engajamentos de Gloria Estefan entre 1977 e 2015 do ponto de



vista da análise de trajetórias, Miami recorrentemente aparecia na documentação como um espaço que moldou e foi moldado pela cantora (MOREIRA, 2023). Por sua importância para a carreira de Gloria Estefan existia uma hipótese que, para além dos arquivos existentes, os rastros deixados pela cantora na cidade seriam latentes em uma visita de campo ao local. Como uma cidade que na segunda metade do século XX viveu uma acelerada modernização pautada, particularmente, na construção de representações latinas e cubanas (GOSIN, 2019), era de se esperar que houvesse um investimento particular com relação a memória de Gloria Estefan.

No entanto, durante os quatro meses e meio de investigação em Miami, o que se demonstrou foi algo particularmente diferente e, tal experiência, será o fio condutor dessa comunicação. Após a investigação em campo, minha hipótese central é que relação intrínseca da cantora com o local, que resultou inclusive na proposição de legislações municipais/estaduais e de greves, foi paralela a forma de naturalização de sua presença. Em paralelo, é preciso reconhecer que existe uma espécie de jogo entre expectativa e realidade, na qual todo historiador se depara durante o processo biográfico que se dispõe a imersão temática para além da documentação, mas na aproximação, convivência e visitação (JABLONKA, 2021). Reconhecendo essa dimensão presente na elaboração dessa hipótese, o presente trabalho procura, de forma ensaística, compreender a atuação de diferentes grupos na elaboração de uma memória pública sobre a cantora, especialmente a partir da localidade.

Desta forma, analiso como instituições, sujeitos e espaços foram moldados e/ou apagados entorno de uma memória que se pretende assegurar e que, é paralela, a uma banalização de passados-presentes. Em diálogo com a História Pública, a História do Tempo Presente e os estudos de Performance, pretendo demonstrar como diferentes formas de “presença” foram elaboradas visando a produção de uma memória cultural relacional acerca do passado de Gloria Estefan decorrente não apenas da lembrança, mas do esquecimento e da naturalização. Desta forma, esse trabalho opera, particularmente, com a noção de presente defendida por Diana Taylor (2020) para a qual não se trata, apenas, de uma temporalidade composta por múltiplos estratos de tempo, mas da coexistência entre “estar aí” e “agir”. A presença de Gloria Estefan é, desta forma, encarada como uma aura que atravessa a materialização ou esquecimento, mas que só pode ser analisada, em si, por meio da tomada de posição e da experiência de imersão local, como defende Taylor (2020). Desta forma, essa análise articula tanto o levantamento documental a um exercício epistêmico de reflexão sobre

os afetos e efeitos do contato com o espaço vivido pelo sujeito e que devem, como defende Jablonka, ser incorporados a pesquisa e narrativa na medida que as hipóteses, análises e conclusões são debitárias e influenciadas por ele.

A Miami e as primeiras iniciativas de lembrar Gloria Estefan

Gloria Estefan construiu uma relação íntima com Miami, provavelmente mais forte do que com Havana, capital cubana onde nasceu. A cidade do sul da Flórida, um polo de reunião da comunidade exilada anticastrista, foi o local onde viveu parte de sua infância e juventude, passando a se identificar enquanto cubana e exilada, e foi o palco principal de elaboração de sua carreira artística inicial. Foram nas ruas de *Little Havana*, e em bares da região de *Miami Beach*, que a carreira da vocalista da *Miami Sound Machine* iniciou. Em edições do *The Miami Herald* e do *El Nuevo Herald*, ao longo da década de 1970, é possível identificar uma série de publicidades, notas e notícias sobre a presença do grupo de cantores exilados, com destaque a bares e restaurantes como o *Track and Turf Club*² e aos festivais da *Calle Ocho*.

Para além das ocasiões artísticas, foi nessa região que Gloria Estefan começou a desenvolver seus primeiros projetos políticos, com destaque as eleições para o Congresso do Distrito em 1986, momento em que a cantora e sua banda apoiaram a candidatura da republicana Marry Collins que buscava apoio na comunidade latina para as primeiras eleições³. Dois aspectos centrais levaram Miami a ser o epicentro da atuação de Gloria Estefan: (1) O suporte fundamental da cena local para construção de sua carreira nos anos 1970; (2) O contato frequente com a comunidade cubana exilada da qual a artista se tornou porta-voz. Não pretendendo aqui elaborar uma análise demasiadamente longa sobre esse aspecto, abordados já em Moreira (2023), é importante ressaltar essas duas características para atentar que Miami foi um espaço central para propulsão de Gloria Estefan desde o início de sua carreira e que, dada a relação local, houve um esforço importante de sedimentar uma memória sobre tal vínculo.

Para além do nome da banda, *Miami Sound Machine* que ecoava o projeto estabelecido por um movimento artístico-musical local voltado ao hibridismo sonoro e linguístico entre cenas cubanas e estadunidenses, entre 1970 e 1980 diferentes iniciativas

²*The Miami Herald*, 19 de agosto de 1977.

³*The Miami Herald*, 2 de novembro de 1986, p. 14P.

foram assumidas por parte de lideranças locais. Segundo Aida Levithan⁴, em depoimento concedido para essa pesquisa, nesse contexto Gloria e Emílio (como figuras centrais da banda) eram parte de um grupo de “elite” local que se globalizavam, mas pretendiam manter uma relação intrínseca com a cidade, retornando constantemente ao local. Por isso, por exemplo, haveria uma tendência frequente a turnês iniciarem no espaço, além de VHS especiais como o *Gloria Estefan Homecoming Concert* (1989) ser gravado em Miami.

Desde 1975, pelo que se nota na documentação existente, Miami foi encarada por Gloria Estefan como uma cidade que integraria seu projeto artístico e essa pretensão foi reforçada posteriormente. Na década de 1980, quando a banda já estava trabalhando em seu processo *crossover*, o grupo foi homenageado com a mudança do nome da rua em que o casal Estefan morava em *Little Havana*. A proposta da *Miami Sound Machine Blvd.* como passou a ser chamada a *SW 10th Terrace*, entre a *89th ave e 90th ave*, foi encampada principalmente pela prefeitura que, na época afirmou que a homenagem era importante para a monumentalização da trajetória da banda, um “grupo [...] levou sua mistura de ritmos latinos e americanos ‘do Chile para a Casa Branca’, atuando como embaixador da boa vontade em Miami”⁵. Celebrada pela imprensa do período, a escolha demonstrava que o grupo era alçado a um patamar de “embaixadores culturais” como se procurou afirmar no contexto, o que garantia uma posição distinta localmente que asseguraria algum tipo de lembrança, para além evidentemente de função turística.

Apesar de ser uma iniciativa mais voltada a banda e não a cantora, que só lançaria sua carreira solo anos depois, a cobertura da mídia no período já centralizava sua figura, tendo em vista ser a vocalista do grupo. Fotografias do período, e que foram veiculadas, apresentavam apenas o casal suspensos junto a placa, sendo que tais fotos figuram, até o momento, em retrospectivas de imprensa sobre o momento, reforçando o vínculo com a imagem da cantora.

Figura 1 - Gloria e Emilio Estefan com a placa da Miami Sound Machine Blvd.

⁴ LEVITHAN, Aida [idade não informada]: depoimento [nov. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 22 de novembro de 2021.

⁵ *The Miami Herald*, 16 de junho de 1983, p. 2.



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

Voltado a banda, é importante notar o capital social que o grupo começava a alimentar localmente, movendo setores políticos a sua homenagem ou a contratação para campanhas eleitorais. A vinculação com a prefeitura e as organizações locais, ainda na *CalleOcho*, levou a dois processos importantes em 1988. O primeiro deles foi a inauguração da *CalleOchoWalk of Fame*, onde *Gloria Estefan and Miami Sound Machine* recebeu uma das primeiras estrelas. As primeiras homenageadas foram deliberadas pela comunidade local junto ao governo municipal, o que resultou em placas destinadas tanto a cantora e seu grupo, como artistas não-cubanos (a exemplo de Roberto Carlos), instalando posteriormente uma crise no projeto. A Calçada da fama foi, desde o início, parte das iniciativas de estabelecimento de uma narrativa de pertencimento local, como vendedores locais procuram reafirmar constantemente (GREINER; MOEBUS, 2015), o que justifica as disputas e, no caso de Gloria Estefan, demonstra certo consenso em 1988 sobre sua centralidade para a comunidade (em especial após o sucesso de *singles* como *Conga* e *Bad Boy*), além do projeto *Homecoming*, que foi paralelo. No entanto, a homenagem ainda parecia vincular Gloria Estefan a banda, e não como artista individual, tensão essa que parece referenciar mais seu lastro artístico em meio a uma narrativa de artistas cubana exilada “de sucesso”.

O outro fato de 1988, parte desses primeiros processos de construção de memória sobre a cantora na cena local, foi o convite para cantar (junto a banda) a canção *Conga* durante a mobilização para realização da maior linha de conga do mundo na *CalleOcho*. O projeto foi defendido pela prefeitura do período, comandada por um cubano exilado, que no contexto destacou que “a contribuição hispânica para as artes e a cultura em Miami [que] está se expandindo constantemente na medida que a primeira geração de exilados cubanos dá



lugar a uma nova geração nascida aqui. E os imigrantes que chegaram à Flórida em 1980 no barco de Mariel, em Cuba, estão deixando sua marca ao revigorar as tradições afro-cubanas na música”⁶.

Como uma proposta celebratória da cultura cubana local, permeada por um discurso de suposta “autenticidade”, a quebra do recorde assumiu dimensões particularmente notáveis, com o patrocínio de empresas como a Nextel e a realização de um grande festival gastronômico. O convite para que *Gloria Estefan and Miami Sound Machine* se apresentasse durante a realização da linha de conga tinha, obviamente, ligação com a canção do grupo, mas também com um entendimento que havia um capital cultural que conseguiria mobilizar maiores participantes. Apesar de a participação ser do grupo, Gloria Estefan foi considerada a líder do processo e a imprensa do período reafirmou a centralidade da cantora, mencionando que sua presença desempenhava uma função de reforço e, paralelamente, reconhecimento, sendo registrada, inclusive, como parte da maior linha de conga do mundo no contexto.

Os casos citados não são os únicos, mas alguns dos principais dos anos 1980 que indicam iniciativas de construção de uma memória pública sobre Gloria Estefan a partir da ação de setores locais. Desta forma, não são casos apenas de celebração, mas de escolha consciente de uma artista a ser referenciada como parte de atos performáticos que estiveram, sempre, ligados a presença da cantora como vocalista da banda. Em particular, percebe-se que para além de um estar presente, houve no contexto uma relação complexa de vinculação com a banda (por ainda ser uma fase que a cantora era vocalista do grupo) mas de personalização entorno de si (e de Emílio Estefan). Como veremos a seguir, a construção dessa narrativa sobre os anos 1980 não se esgotaria na ocasião, mas reverberaria no presente em iniciativas de preservação da memória cultural e pública de Gloria Estefan.

A Miami que (não) se lembra de Gloria Estefan

Apesar da centralidade da cidade de Miami na trajetória de Gloria Estefan, enfatizada anteriormente durante os períodos de 1980, são poucos os espaços onde as narrativas sobre sua memória estão organizadas. Ao dizer isso, não estamos afirmando que existiria uma espécie de expectativa de um culto personalista em cada quarteirão, mas é interessante perceber que Miami foi muito mais um palco para Gloria e que sua relação se dá por três vias

⁶*The New York Times*, 14 de março de 1988, p. A14.



principais: reconhecimento comunitário; naturalização da presença; atuação política. Neste sentido, pensar as formas como a “cidade”, entendida como um espaço habitado e praticado por sujeitos (CERTEAU, 1994), lembra de Gloria Estefan é analisar as elaborações de memórias públicas coletivas que se manifestam não apenas enquanto monumentos ou lugares estáticos, mas pela performance coletiva de lembrar ou esquecer.

Segundo Diana Taylor (2020), do ponto de vista performático, as cidades são espaços de produção de memórias coletivas a partir das relações estabelecidas por sujeitos junto ao tempo vivido que evoca diferentes experiências passadas. Com relação ao espaço urbano enquanto esse espaço performático, Taylor (2013, p. 207) ressalta ainda que “a performance torna visível (por um instante, “ao vivo”, “agora”) o que sempre esteve lá: os fantasmas, os tropos, os roteiros que estruturam nossa vida individual e coletiva. Esses espectros, que se manifestam por meio da performance, alteram os fantasmas futuros, as fantasias futuras”. Neste sentido, as cidades são palcos/lugares e, em paralelo, espaços produzidos que vivem sob a constante influência e o frequente processo de influenciar a vida em meio a culturas de passado-presente (HUYSSSEN, 2012).

Neste breve ensaio, gostaria de destacar dois espaços centrais que permitem a elaboração de memórias públicas sobre Gloria Estefan a partir da relação com diferentes agentes, ou seja, lugares produzidos por diferentes públicos sem uma iniciativa institucional da própria artista. São estes espaços: os acervos nos quais fragmentos da carreira de Gloria Estefan estão salvaguardados; Os lugares preservados ou construídos recentemente em *Little Havana* que evocam sua carreira. Enquanto espaços produzidos por diferentes sujeito ou instituições a partir de um interesse e/ou uma intenção específica, consideramos que esses lugares de memória foram produzidos a partir de roteiros que constroem performances por meio das quais se busca produzir sensibilidades, memórias e afetos a respeito da cantora.

Iniciando pelo primeiro caso – os acervos – é importante, de imediato, reconhecer que não existe um arquivo ou uma coleção dentro de uma instituição composta por documentações doadas por Gloria Estefan. Desta forma, seu acervo privado permanece sob sua tutela e não disponível para demais pesquisadores. A documentação disponível sobre a cantora em Miami está, desta forma, em acervos diferentes, fragmentados, a exemplo da *Diaz Ayala Cuban and Latin American Popular Music Collection*, da *Florida International University*, que conta com uma coleção particularmente singular de discos, Lp’s e CD’s de Gloria Estefan e da banda *Miami Sound Machine*. Outro exemplo, são os arquivos



institucionais da *University of Maimique* contam com determinados documentos sobre seu período como estudante, inclusive imagens de formatura, mas que não estão disponíveis para ampla consulta de pesquisadores.

O espaço em Miami com documentos mais volumosos e disponíveis para consulta, inclusive, fica dentro da *University of Miami*, mas que funciona independente dos departamentos mais institucionais/burocráticos: a *Cuban Heritage Collection* (CHC). Ligada a biblioteca da universidade, a CHC foi fundada com o objetivo de reunir documentos existentes em Miami sobre a história de Cuba e sua diáspora, com vistas a fomentar as guerras de memória entorno da revolução e da identidade cubana no exílio. Particularmente influenciada pelos recursos e apoio da *The Goizueta Foundation*, o centro de documentação (por vezes entendido como uma biblioteca) conta com o maior acervo de documentos sobre Cuba fora do país, sendo que grande parte destes foi doado, comprado ou incorporado através da comunidade exilada. Desta forma, existe um nítido viés político na iniciativa, que apesar de não ser aqui analisado, precisa ser ressaltado pois influencia no tratamento a documentação sobre Gloria Estefan.

Como parte do discurso que fundou a CHC, é notável que existe uma preocupação frequente da equipe em disponibilizar ou fomentar debates sobre o exílio e/ou a identidade cubana, especialmente entre o século XIX e o início da revolução. Tais são os documentos mais bem organizados, preservados e de maior flexibilidade, a não ser no caso de coleções doadas já “prontas” ao arquivo. Esse não é o caso de Gloria Estefan. Os documentos sobre a cantora que foram disponíveis para consulta estavam organizados em “clips” (pastas de papel pardo possivelmente guardadas em gavetas de arquivos), sendo compostos, em maioria, por recortes de cópias de jornal ou impressos na íntegra. O material, apesar de rico, era nitidamente composto de uma pré-seleção intencional de fragmentos a serem preservados, muitos pelo que se notava como resultado da descaracterização de doações.

Vale ressaltar que o *clip* de Gloria Estefan era pequeno e composto, em sua maioria, desses recortes de imprensa. Mas alguns poucos vestígios escapavam, como se deixados ao acaso. Um ingresso para um show em Miami foi encontrado em meio as reportagens picadas e uma pasta de *press release* visando a promoção de *Mi Tierra* (1993), possivelmente guardada em meio a outros documentos doados por uma ex-funcionária da *Estefan Enterprises*. Ambos os documentos foram particularmente importantes para a construção da pesquisa a partir de então por permitir tanto a análise material de produções, a priori, descartáveis após seu uso,



como para aprofundamento das operações dentro da indústria. Apesar da singularidade desses documentos, em diálogo constante com trabalhadores do arquivo, eles demonstravam desconhecerem aqueles documentos, apesar de, como afirmaram ao entregarem cada *clip*, ser a CHC que os organizava.

Outros documentos, no entanto, também estavam fragmentados e de difícil mapeamento. Muito da documentação localizada ocorreu mediante uma operação de consulta de outras coleções protegidas pela CHC, como coleções de músicos ou de coreógrafos, apesar de a solicitação de verificação dessas pastas, frequentemente, ser alvo de estranhamento pois existia, uma imaginário, que não deveria ser ter nada sobre Gloria Estefan nelas. O choque, o qual tematizo como objeto de reflexão, foi fruto tanto de uma expectativa, como de um estranhamento decorrente com o contato estabelecido junto a equipe da CHC. Sempre solícitos e disponíveis, os responsáveis pelo acervo eram frequentemente procurados para consultados ou me buscavam sempre que tinham algum comentário a fazer, mas frequentemente existia uma espécie de estranhamento ou de desconfiança com o que seria, afinal, produzido. Com a missão da CHC em mente, era frequente uma narrativa sobre a “proteção” a identidade cubana defendida pela instituição, junto a manifestação de resguardo com figura política de Gloria Estefan. Se esses aspectos soavam intrigantes, inclusive por certa refração a determinados debates sobre sua carreira, é interessante apontar que outros acervos de artistas estão bem mais delimitados e de conhecimento da equipe, como o material de Emílio Estefan, esposo de Gloria, esse inclusive frequentemente mais citado e apontado na CHC.

Um segundo espaço central que gostaria de me atentar nessa reflexão é *Little Havana*, em especial a *CalleOcho*. Conforme exposto no tópico anterior, essa região foi um espaço central para a construção artística e para a trajetória de Gloria Estefan. Na época em que foi parte da *Miami Sound Machine*, Gloria Estefan inaugurou o nome da nova rua (em que morava) em homenagem ao grupo; Foi a primeira artista a receber uma estrela na calçada da fama da *CalleOcho*(dedicada a *Gloria Estefan and Miami Sound Machine*); Realizou o show que embasou a realização da maior linha de conga no mundo na década de 1980; Lançou sua residência artística nos anos 1970, etc. Apesar da centralidade de *Little Havana* e da *CalleOcho* para Gloria, inclusive com uma homenagem a seu pai no memorial do Ataque a Baía do Porcos (1961) instalado na região, são poucos os lugares que retomam sua passagem por lá.

A *CalleOchoé* um local que vive, conforme destaca Greiner e Moebus (2015), em meio a nostalgia e a artificialidade comercial que fomenta um espaço turístico e de socialização da comunidade cubana. Em 2021, era comum verificar diversos turistas tirando fotos em ambientes cenográficos propositadamente instalados ou comprando suvenires enquanto dentro de bares e restaurantes “menos” turísticos grupos de exilados cubanos se reuniam para trocar informações sobre familiares vivendo na ilha ou articularem manifestações em apoio ao movimento de Julho daquele ano, fato que culminou, por exemplo, em dezenas de placas e cartazes com frases da canção *Patria y Vida* pela localidade. Neste sentido, *Little Havana* vive um a confluência de performances particularmente interessantes que vão do comercial, ao cultural, perpassando o político. Uma dimensão de cultura passado-presente que se apresenta nesse ambiente é, então, a própria contradição de uma modernismo de um mundo globalizante que articula política a pautas liberais (HUYSSSEN, 2012).

Em meio a essa cenário particularmente interessante, alguns personagens se destacam seja nos alto-falantes de lojas (a exemplo de *Willy Chirino*) ou em murais evocativos de personalidades “centrais” para *Little Havana*, com destaque a artistas como Celia Cruz e Selena. Um mural simbólico e bastante visitante, localizado próximo ao *Domino Park*, apresenta caricaturas de artistas fundamentais para a comunidade exilada cubana, sem mencionar Gloria Estefan. Em meio ao simbolismo local e tantos momentos vividos por Gloria no local, existia uma expectativa maior com relação aos espaços destinados a ela. Com relação ao grafites, em especial, tão simbólicos para a região, foi apenas em 2022 que a cantora recebeu um mural próprio, patrocinado pela *Kcull Life Foundation* no mesmo ano em que seu musical biográfico estreou em Coral Gables, a poucos quilômetros do local. No entanto, como os demais espaços de memória existentes em *Little Havana*, novamente se percebe uma associação com sua participação na banda *Miami Sound Machine*, além da vinculação com o marido, pois a imagem do mural remete a sua estética da década de 1980 e, no grafite, ela aparece junto a Emílio.

Figura 2 – Mural de Gloria e Emílio Estefan na *CalleOcho*



Fonte: Travel + Leisure.

Todos esses espaços citados (Mural, estrela na calçada da fama local, nome de rua) foram ações que partiram da articulação entre lideranças locais e a comunidade que reconhecia Gloria Estefan como personalidade a ser homenageada e lembrada. No entanto, em meio a uma vontade pública de lembrar a cantora, é interessante perceber um congelamento/suspensão de sua representação nos anos 1980, quando foi vocalista da banda. A hipótese que esse fato se daria por ter sido o período de maior vendagem de discos ou de maior aproximação com a cena local não se sustenta pois, como demonstrado em Moreira (2023), a década de 1970 e 1990 foram igualmente singulares. É provável, em um esforço comparativo, que essa operação seja decorrente ao fato de provavelmente os anos 1980 serem os últimos da artista vivendo na região, de forma que existe uma espécie de (retro)alimentação do contexto de maior vinculação da artista com a cena local enquanto “berço” e não apenas palco (apesar de Gloria Estefan ser nascido em Havana e morado apenas durante parte da infância-adolescência na região). Neste sentido, existe uma deliberada escolha de memória coletiva produzida publicamente de forma a aproximar ainda mais a cantora do local, não necessariamente por sua trajetória no espaço como palco, mas enquanto ponto de partida/formação. Essa produção, para além de performática, fixa uma memória cristalizada que a biografia de Gloria Estefan retoma como *ethos*, a exemplo do musical autobiográfico.

Os rastros de lugares de Gloria Estefan em Miami no tempo presente

Carlo Ginzburg (2007), ao debater sobre o ofício do historiador considera que parte fundamental da prática de pesquisa deve-se a uma curiosidade constante frente a ignorância.



Para o pesquisador italiano, toda ideia parte de uma vontade, mas o projeto de pesquisa em si é um desdobramento do ato de pesquisar e não um roteiro dado a priori. Como afirmou na coletânea de ensaios que refletem sobre a operação historiográfica, trata-se de um esforço de por meio de rastros e vestígios que (re)constituam fios.

A interpretação *a posteriori* sobre experiência de pesquisa em Miami, e um mergulho quase etnográfico na cena local, foi diretamente influenciada pela leitura das reflexões de Ginzburg, bem como de um esforço de imersão local e de abertura para o diálogo com diferentes públicos que coexistem na região. Desta forma, por mais que ao longo de um pouco mais de quatro meses eu visitasse diferentes espaços (muitos, como a *CalleOcho*, periodicamente), existiu uma procura frequente por descaracterizar a postura de etnógrafo ou historiador que estava ali apenas como um expectador, registrando tudo em cadernos de anotações, fotografias, vídeos, entre outros recursos. A partir das primeiras visitas, foi notório que havia uma dimensão subjetiva estabelecida na qual eu, historiador, inevitavelmente me vi confrontado com o eu pessoal passado por expectativas, frustrações e estranhamentos.

Essa chave-interpretativa é o que motivou a elaboração desse ensaio inicial e que tem se tornado uma das principais frentes de pesquisa/análise no meu momento atual de investigações. Ivan Jablonka (2021), cita que abrir-se para o tempo é, em parte, abrir-se para o confronto entre nossas subjetividades junto aos locais, sujeitos e tempos que estudamos. Essa é uma parte estruturante da história pública brasileira, que tem defendido a potencialidade do movimento para a autoreflexividade e a construção de novas bases epistêmicas para a historiografia (SANTHIAGO, 2018). Neste sentido, antes de endereçar uma reflexão final sobre as memórias públicas elaboradas sobre Gloria Estefan, é importante dizer que ao longo da investigação houve, sempre, ao menos três cidades: a Miami da construção da carreira de Gloria Estefan reconstruída a partir da documentação; A Miami atual/contemporânea; A Miami que meu “eu-pesquisador” (JABLONKA, 2021) imaginava encontrar.

Foi na imbricação entre esses três espaços diferentes que foi possível analisar as representações e narrativas sobre Gloria Estefan em Miami. Ao passo que existe, na documentação pública uma vasta trajetória da cantora na cidade, muitos espaços não conservam essa memória ou, quando isso ocorre, são intencionalmente alterados em enquadramentos específicos. Muitos lugares centrais para sua carreira já não existem mais, mas certos “monumentos” ainda resistem ao tempo, como a *Miami Sound Machine Blvd.* e a sua calçada na estrela da fama da *CalleOcho*. Ao mesmo tempo, essa memória parece, no



caso desses lugares citados, estar ainda profundamente atrelada a sua trajetória com a banda, contexto que por sinal é possível afirmar que houve seu menor “engajamento político”. Desta forma, os espaços parecem lembrar de uma espécie de “Era de Ouro” da cantora ligada a seu período mais comercial/*pop* e de maior trânsito local, e não tanto esforços de lembrar períodos mais contemporâneos nos quais foi mais atuante politicamente (a exemplo do caso Elián González).

Em paralelo, essa vinculação acaba por frequentemente associa-la a figuras masculinas, a exemplo da banda que consta junto ao seu nome na calçada da fama (fato compreensivo pois a inauguração ocorreu durante o seu período ainda como vocalista da banda, mas que se torna complexo quando Emílio Estefan recebeu uma estrela individual, pouco depois), ou o grafite recentemente inaugurado que apresenta a cantora junto ao seu marido e, ambos com uma estética que remontava justamente ao período de Gloria Estefan como vocalista da banda. Ao que os dados indicam, neste sentido, existe uma tentativa maior na cena local (tendo em vista ser dela que partem essas homenagens) de prestígio a carreira da banda e, por desdobramento, da cantora. Isso não significa, no entanto, uma ausência de reconhecimento sobre a função e o papel de Gloria Estefan, ou seja carreira individual posterior. Como o diálogo frequente com pessoas que viviam na região da *CalleOcho*, e em espaços como a *University of Miami*, demonstravam, existia uma constante citação, lembrança e indicação de fatos sobre Gloria, muitas vezes inclusive naturalizados como “ela está toda semana no lugar X” ou “ela tem saído menos de casa, mas o Emílio está sempre aqui ou ali”.

Ao passo que essa percepção se consolidava, um segundo dado central a ser levado em consideração é o cuidado, do ponto de vista institucional, da imagem da cantora. Ao passo que parece existir uma maior liberdade sobre as formas de lembrar Gloria Estefan na cena pública/comunitária, instituições como a *University of Miami* (a qual a cantora frequentou e, posteriormente, ocupou cargos importantes) ou os seus próprios estúdios (da qual é uma das proprietárias) tendem a serem mais resguardados sobre documentos e narrativas. Na universidade, por exemplo, era frequente uma suspeita sobre qual narrativa poderia vir a ser elaborada, em especial do ponto de vista crítico, o que envolvia a constante negação a acesso a determinados arquivos/fontes com a justificativa de “privacidade”. Em paralelo, alguns arquivos que eram disponibilizados vinha, notadamente, editados/reorganizados, de forma a se suspeitar que nem sempre se estava sendo disponibilizado tudo ou que existia uma falta de



interesse por uma organização mais pormenorizada. Um exemplo disso, inclusive, retoma a vinculação com a banda que tinha suas pastas de arquivo mais bem organizadas.

A preocupação e controle com relação ao acesso documental repercutia em outros espaços, como nos estúdios, onde a visitação foi negada por não haver, segundo a equipe, nada de importante lá, apesar de se destacar que todo o ambiente era um grande lugar de memória desde as paredes (com centenas de fotografias, discos, capas de revistas, etc.) até a ambiência sensorial. Em linhas gerais, esse aspecto retoma a ideia de que de uma memória guardada/zelada não do acesso, pois são amplamente divulgadas em redes, mas da crítica e análise. Na ausência de um arquivo ou museu dedicado a Gloria Estefan ou com seções específicas a seu acervo, sua presença institucional se dá pelas margens e fragmentações, o que nesse caso, leva a dificuldade dos acessos, por exemplo.

Em ambos os elementos citados, é possível verificar a construção de performances visando a construção de memórias culturais, como lembra Taylor (2013), na quais a cidade é palco, cena e atuante. A cidade que se encontrou no andamento da pesquisa não era a cidade que a reconstrução da carreira de Gloria Estefan permite analisar e narrar. A Miami do presente parece viver uma relação conturbada em meio a uma falta de planejamento sobre como lembrar de uma figura referenciada, mas ao mesmo tempo, naturalizada. A região contemporânea é, muito mais que uma mera cidade turística, mas um espaço vivo de construção e reafirmação identitária, na qual Gloria é um espectro frequente. Estes atos performativos são parte, de fato, de uma construção maior de memórias em disputa, mas em paralelo bastante contraditórias e/ou pouco ordenadas. Existe, certamente, um controle narrativo sobre a (auto)biografia de Gloria Estefan, mas parece que por falta de um direcionamento da própria cantora ou de um grupo dedicado a si para além de fãs-clubes online que produzem materiais nostálgicos. Nesse processo complexo, a cidade que se lembra é a mesma cidade que naturaliza e cujo os lugares de memória são mais que pontos de rememoração, mas de complexa significação.

Referências

BRADFORD, Anita Casavantes. *The Revolution Is for the Children: The Politics of Childhood in Havana and Miami, 1959-1962*. Chapel Hill: University of North, 2015.

CERTEAU, Michel de; ALVES, Ephraim Ferreira. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.



GOSIN, Monika. *The Racial Politics of Division: Interethnic Struggles for Legitimacy in Multicultural Miami*. Ithaca: Cornell University Press, 2019.

GREINER, Guillermo; MOEBUS, Corinna. *A History of Little Havana*. Cheltenham: The History Press, 2015.

HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto / Museu de Arte do Rio, 2012.

JABLONKA, Ivan. *A história é uma literatura contemporânea*. Brasília: Editora UNB, 2021.

MOREIRA, Igor Lemos. *Uma Voz da cubanidade no exílio: Gloria Estefan entre representações e engajamentos*. Tese (Doutorado em História) – Centro de Ciências Humanas e da Educação, Universidade do Estado de Santa Catarina. Santa Catarina. 2023.

SANTHIAGO, R. História pública e autorreflexividade: da prescrição ao processo. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 10, n. 23, p. 286 - 309, 2018.

TAYLOR, Diana. *¡Presente! The Politics of Presence*. Durham: Duke University Press, 2020.

_____. *O arquivo e o repertório: Performance e memória culturas na Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.