



Exílio, Cubanidades inventadas e anticastrismo em Gloria Estefan: apontamentos sobre o álbum *Mi Tierra*

Exile, invented Cubaness and anti-Castroism in Gloria Estefan: notes on the album *Mi Tierra*

Igor Lemos Moreira
Pós-doutorando, Instituto das Cidades
Universidade Federal de São Paulo, Unifesp
igorlemoreira@gmail.com

Recibido: 4/ 2/2024
Aceptado: 17/ 3/2024

Resumo: Lançado em 1993, *Mi Tierra* é considerado um dos principais álbuns da cantora cubana Gloria Estefan. Nascida em Havana (Cuba), Gloria exilou-se nos EUA com sua família logo após a Revolução de 1959, tendo com o passar dos anos se engajado no anticastrismo e na oposição ao governo revolucionário. Considerada, contemporaneamente, uma das principais porta-vozes da comunidade cubana no exílio, Gloria Estefan sempre pautou sua cubanidade nas produções cancionais e em suas performances, mas nos anos 1990 passou a potencializar esse processo, em particular em função do contexto vivido tanto em Cuba quanto pela comunidade exilada. Foi nesse contexto que produziu o álbum *Mi Tierra*, um disco colaborativo que reuniu diferentes artistas –simpáticos aos anticastristas–, cuja temática central era a própria identidade cubana projetada pelas comunidades exiladas. O presente trabalho pretende, em uma análise historiográfica inserida nas perspectivas da história do tempo presente, analisar o referido álbum, lançado em 1993 pela Epic Records, enquanto um disco inserido na “cultura do exílio” cubano, procurando compreender o papel da nostalgia, e a forma como a composição articulou emoções e usos do passado na produção de uma representação acerca das identidades cubanas afinada ao discurso anticastrista.

Palavras-Chave: *Mi Tierra*, cultura do exílio, comunidade cubana exilada, nostalgia, história do tempo presente.

Abstract: Released in 1993, *Mi Tierra* is considered one of Cuban singer Gloria Estefan's most important albums. Born in Havana (Cuba), Gloria went into exile in the USA with her family shortly after the 1959 Revolution, and over the years became involved in anti-Castroism and opposition to the revolutionary government. Considered nowadays to be one of the main spokespeople of the Cuban community in exile, Gloria Estefan has always channeled her Cubaness in her songs and performances, but in the 1990s she began to emphasize this process even more so, particularly considering the context she had lived through in Cuba, and also among the exile community. It was in this context that she produced the album *Mi Tierra*, a collaborative effort that brought together different artists –some exiled, but many sympathetic to anti-Castroism–, whose central theme was Cuban identity projected by the exiled communities. The present work intends, in a historiographical analysis inserted in the perspectives of the history of the present time, to analyze the album, released in 1993 by Epic Records, as an album inserted into the Cuban “culture of exile”. The article seeks to understand the role of nostalgia and the way in which its composition articulated emotions and uses of the past in the production of a representation of Cuban identities in line with anti-Castro discourse.

Keywords: *Mi Tierra*, culture of exile, Cuban exiled community, nostalgia, history of the present time.

Em 1992 a cidade de Miami via-se frente a um novo desafio migratório. Capital global do exílio cubano, palco de movimentos como o Miami Sound, e de intensas mobilizações anticastristas, a cidade vivia a chegada de uma nova onda de exilados/as. O período, um prenúncio da Crise dos Balseiros, iniciada em 1994, era impulsionado pelo Período Especial em Tempos de Paz em Cuba, caracterizada pela crise do Socialismo global, o início da dolarização em Cuba, e o aprofundamento da crise econômica e social no país (Chomsky, 2015; Saunders, 2021). Nesse processo, não só o Sul da Flórida, mas diferentes localidades nos EUA percebiam a retomada dos debates sobre Cuba e o exílio cubano, convergindo com o crescimento dos movimentos artísticos ligados às indústrias da cultura.

Conforme identifica Morales (2019), ao longo dos anos 1990, percebe-se uma crescente mobilização em torno das representações latinas nos Estados Unidos nas produções culturais, voltadas à diversificação das linguagens e meios –revistas, emissoras de rádio, canais televisivos, produtoras, longas-metragens, gravadoras, premiações, espetáculos– junto a renovação de organizações políticas –a exemplo da fundação de grupos, entidades, coletivos e o investimento em candidaturas partidárias–. Ao longo deste período, o campo artístico viu-se influenciado pela experimentação de elementos populares-urbanos ou considerados “tradicionais” junto a elementos comerciais mais amplos.

Os anos 90 foram marcados, segundo Manzor (2022), por uma série de artistas e grupos preocupados em inverter a operação de produção cultural hegemônica, visando popularizar determinados gêneros, sonoridades, linguagens e expressões como parte do grande circuito, ao invés de se adequar a características do *mainstream* –a exemplo do cantar em inglês ou de determinados gêneros audiovisuais considerados “tradicionais” do segmento, como a comédia– ou sujeitando-se a determinados estereótipos ou exotizações para se tornar bens de consumo. Neste período, é perceptível a atuação de setores comerciais, empresariais e artísticos na defesa de uma perspectiva na qual a “redefinição das identidades nacionais não é feita apenas pelo cinema, televisão e vídeo, mas pelo conjunto das ‘vias de comunicação’” (García Canclini 2015: 160). Tal processo consolidou a chamada *Latin Decade*, marcada por criações como a revista *Latina*, a fundação do *Latin Grammy* e a produção de álbuns a exemplo de *Amor Prohibido* (1994) e *Mi Tierra* (1993), discos que romperam barreiras e alcançaram altos patamares de vendagem.

Apesar de essa ser uma perspectiva evidente, na emergência da década de 1990, estes projetos não eram mais que iniciativas e projeções, inclusive questionadas por personalidades-chave da indústria da cultura. O produtor musical e empresário Thomas Mottola, por exemplo, foi um dos nomes que inicialmente duvidaram, mas que posteriormente se tornou um dos principais líderes do movimento. Em 1992, Mottola foi convidado pelo produtor e empresário cubano exilado Emilio Estefan para uma reunião em uma casa da família Estefan em Star Island (Miami). O foco do encontro era uma integrante específica da família: a cantora cubana exilada Gloria Estefan.

Gloria Estefan hoje é considerada uma das grandes expoentes da Latin Pop Music do século XX. Nascida em família intrinsecamente ligada ao governo cubano pré-Revolução –seu pai foi guarda-costas de Fulgêncio Batista e preso no contexto da derrubada do governo Batista– Gloria cresceu e construiu sua carreira artística em Miami. Inicialmente foi vocalista da banda Miami Sound Machine, depois virou figura central do grupo em uma nova formação conhecida como Gloria Estefan and Miami Sound Machine e, por fim, lançou-se como artista solo. Ao longo da carreira transitou entre a canção pop –em particular nos anos 1980 quando lançou produções como *Conga*, *Bad Boy*, *Words*

Get in the Way e *1-2-3-* e a Latin Music em seu aspeto mais híbrido, experimental e comercial –com destaque aos anos 1990 quando lançou álbuns como *Mi Tierra* e *Abriendo Puertas*–. Em paralelo à produção artística, sua trajetória foi marcada pela ação política anticastrista, com participação em situações do caso Elián González¹, no trânsito entre grupos anticastristas, no diálogo com a presidência estadunidense, e na representação em órgãos como as Nações Unidas.

O engajamento político de Gloria e o impulso latino em sua carreira (Moreira, 2023) foram elementos centrais de sua produção nos anos 1990, estando os dois pontos intrinsecamente interconectados. Atenta ao contexto vivido pela comunidade cubana exilada e aos dilemas do *Período Especial em Tempos de Paz*, a cantora sentiu-se motivada a retomar a identificação cubana em suas canções, em especial após um acidente quase fatal alguns anos antes, de modo a atrair visibilidade ao contexto cubano². Em paralelo, Gloria notou que era hora de uma virada em sua produção, de modo a sentir-se mais conectada às suas identidades cubanas em diálogo com as dimensões latinas e as experiências nos EUA, marcadamente atreladas a sentimentos de nostalgia e às problemáticas da memória (Moreira, 2022). Esse processo suscitou, como defende Fernandez (2006), uma operação que impactou a comunidade latina e resultou na produção de um dos principais fonogramas a contribuírem para a definição da Latin Music enquanto campo: *Mi Tierra* (1993).

Foi para apresentar a proposta de *Mi Tierra* que Emilio Estefan, marido e empresário de Gloria Estefan, e Thomas Mottola se reuniram em 1992. A ideia exposta no encontro foi um disco em língua espanhola, com ritmos, sonoridades e gêneros caribenhos, mas com perfil e estilo comercial. Mottola prontamente resistiu a iniciativa, em especial porque Gloria Estefan estava ligada a Epic Records, gravadora que não tinha experiência em lançar produções em língua “estrangeira” (sic) com o mesmo investimento de um álbum pop em inglês, obrigação implícita por se tratar de uma produção da cantora³. Em livro de memórias no qual narra esse momento, Mottola afirma ter argumentado a Emilio: “Ouça, é uma ideia. Faremos esse álbum em breve. Mas você tem que fazer com que ela faça outro álbum pop primeiro. [...] Emilio, não faz sentido parar esse ímpeto e soltar um álbum espanhol agora. Podemos fazer um e devemos, mas não como o próximo álbum”⁴.

O sucesso do álbum anterior de Gloria Estefan, *Into the Light*, foi usado como principal argumento para barrar a proposta. Na análise de Mottola, após lançar um álbum pop, Gloria não poderia ter como seu disco seguinte uma produção em espanhol com sonoridades caribenhas, uma vez que a mudança impactaria na crescente vendagem da artista. Como contra-argumento, Emilio afirmou que o produtor não havia compreendido a ideia, e indicou que fizesse uma reunião com a própria cantora. Neste encontro –após a conversa inicial–, supostamente, Gloria Estefan defendeu sua ideia com o seguinte argumento:

¹ Central nos debates recentes sobre a história do exílio cubano, em particular aqueles relativos a chamada “Crise dos balseiros”, o Caso Elián González mobilizou a comunidade exilada entorno das disputas pela guarda de uma criança cubana (Elián González) após chegar aos Estados Unidos em uma balsa improvisada, tendo perdido a mãe no meio do trajeto. Sobre o caso e a participação de Gloria Estefan, recomendamos a leitura de: Moreira, Igor Lemos. 2022. “A participação de artistas latinos no caso Elián González”, *Revista Latino-Americana de História*, 11: 232-251.

² Estefan, Gloria [64 anos]: depoimento [dez. 2021]. Entrevistador: O autor. Miami, Flórida (EUA), 7 de dezembro de 2021.

³ Mottola, Thomas. 2006. *A New America: How music reshaped the culture and future of a nation and redefined my life*. Penguin Books: Nova York: 3-04.

⁴ Id. 2006: 4.

Fazer um álbum em espanhol é tudo para mim, e eu sei no meu coração e na minha alma que é o que eu tenho que fazer agora. Essa música é de onde eu venho – minhas raízes, minhas raízes cubanas. Tenho que voltar a isso. Eu não posso seguir em frente a menos que eu faça isso primeiro. Isso está no meu sangue. Eu sou assim. Isso diz muito sobre o que eu sou e quem eu sou...⁵

Supostamente, segundo o produtor, a defesa da cantora foi o fator de convencimento para que a proposta fosse levada para a gravadora. Um acordo foi traçado então e, a partir da aprovação da Epic Records, *Mi Tierra* passou a ser produzido através da parceria de Gloria Estefan com diversos artistas, em particular cubanos exilados.

O objetivo geral deste artigo é analisar, em perspectiva historiográfica, o álbum *Mi Tierra* a partir de sua construção e das representações ligadas ao exílio, com ênfase na cubanidade⁶ inventada na produção e no anticastrismo que perpassa o disco. Inserido na perspectiva da história do tempo presente, na interface com os estudos sobre performance, esse trabalho busca problematizar as formas como construiu-se uma narrativa sobre o exílio cubano pautado na chave da “nostalgia” de forma a converter o álbum em uma produção voltada a uma comunidade e a um posicionamento político.

***Mi Tierra*: um álbum de uma cubanidade no exílio**

Para Napolitano (2005; 2016), todo álbum resulta de seu contexto e é, em paralelo, uma produção que age sobre o tempo de sua criação, produção e circulação. Nesta perspectiva um álbum é, ao mesmo tempo, resultado e um agente na medida que é produzido social, cultural e politicamente. A relação entre produção e contexto é parte indissociável na trajetória da produção cultural, sendo fundamental compreender essa relação para entender a proposta de *Mi Tierra*, em especial aquela que lhe originou. Conforme citado anteriormente, a produção do álbum emergiu de um desejo de Gloria Estefan, marcado por suas vivências, inspirações e perspectivas artísticas, mas também por uma percepção acerca do tempo vivido e de seu entorno em duas vias: um progressivo movimento de reafirmar as identidades latinas na produção do *mainstream* e o reconhecimento da retomada dos debates entorno da comunidade cubana no exílio.

Mi Tierra foi parte de um processo e não um resultado pronto, fechado e encerrado nele mesmo, no qual as canções e o fonograma se inserem em processos contínuos e inscritos no meio social de produção, execução e significação (González, 2016). Tal processo remonta, inclusive, a uma característica emergente de parte da produção fonográfica nas Américas desde a emergência das músicas comerciais e das canções engajadas, nas quais “sua produção e difusão beneficiaram-se não só de avanços tecnológicos como também de redes pré-existentes sustentadas por conexões político-ideológicas, que orientaram sua forma de produção e consumo para além das fronteiras” (Garcia, 2021: 133). Foi justamente na chave articuladora entre tecnologias e conexões político-ideológicas que o álbum de Gloria Estefan foi produzido, composto e lançado.

⁵ Id. 2006: 4.

⁶ Enquanto identidades-narradas, a cubanidade pode ser compreendida como a maneira pela qual indivíduos em diferentes localidades e temporalidades manifestam pertencimentos e reafirmam suas identidades com Cuba (Rojas, 2006). Neste sentido, como destaca Bustamante (2021), é importante compreender que tais identidades são formas de representação ligadas a imaginários sobre o país e ao sentimento de nação no qual se pautam diferentes projetos políticos, sociais e culturais. O conceito de cubanidade então, não deve ser visto enquanto uma produção essencializada ou fixa, mas uma co-produção fruto de experiências híbridas, relacionais e complexas nas quais, em particular no contexto do exílio, diferentes sujeitos produzem projetos políticos e de pertencimento em comunidade.

Além de um viés comercial, *Mi Tierra* seria criado como parte de uma ação política pautada na experiência do exílio cubano e nos projetos políticos que o envolviam.

Entre 1992 e 1993, *Mi Tierra* foi produzido com um perfil fundamental: a dimensão colaborativa que reuniu diversos artistas latinos⁷ e latino-americanos. Segundo Gloria Estefan⁸, sua proposta era construir um disco que ecoasse, de certo modo, um conjunto de vozes cubanas exiladas para elaborar uma representação acerca de Cuba, e das identificações cubanas, na voz e performance de uma cantora de referência da Latin Music com trânsito no *mainstream*. A pretensão inicial que veio a se efetivar posteriormente era a produção de um disco expressivo de uma suposta cultura cubana “*before Castro*”, de modo a estimular um sentimento coletivo de comunidade tanto entre exilados, quanto pela comunidade latina cuja experiência da migração e do exílio era estruturante⁹.

Deste modo, pretendia-se pensar a produção mas enquanto uma produção colaborativa na qual transitaram diferentes narrativas, projetos políticos e pretensões de mobilização por meio dos afetos e das representações. Como elemento central, se projetava um álbum cuja inspiração seria uma “terra imaginada” (*Mi Tierra*) por Gloria Estefan que poderia se referir a Cuba, em uma demonstração de projeto político e identitário, mas que se estendesse a outras experiências por meio das narrativas sobre migração e exílio através da composição coletiva.

A dimensão coletiva pode ser compreendida como “uma composição coletiva, cujos autores são os músicos que criaram suas partes individuais na interação com os colegas em cada faixa” (Molina 2017: 162). Para compor *Mi Tierra*, dentro desse projeto coletivo e ampliado, foi preciso reunir uma extensa diversidade de artistas e músicos para construir uma narrativa comum do que seria o “ser cubano”, ao menos dentro das perspectivas da comunidade cubana exilada convidada a participar do projeto. Entre os convidados estavam figuras de importante atuação artística e política, a exemplo de Arturo Sandoval, Jorge Casas e Jon Secada –músicos que viabilizariam uma imagem e/ou uma sonoridade evocativa das cubanidades do exílio de modo a estas poderem ser defendidas como “legítimas”.

A audaciosa e complexa proposta chamou a atenção e gerou expectativas da imprensa enquanto era elaborada. No início de 1993, quando o disco estava em finalização, a *Billboard* já especulava sobre sua produção em função do lançamento de um *single*. Para tratar da expectativa, a publicação destacou a reunião do amplo leque de artistas latinos, o que considerou ser central para o traço de “autenticidade” comentado nos bastidores da indústria.

⁷ Ao longo deste trabalho, utilizaremos o conceito de “Latino” como uma identificação fruto da elaboração de uma identidade “latina” a qual, frequentemente, migrantes e/ou descendentes de latino-americanos nos Estados Unidos procuram se legitimar e representar, não devendo ser tomada enquanto sinônimo ou termo de alternância a noção de latino-americano. Não sendo identificações necessariamente opostas –latino e latino-americano–, as terminologias possuem pontos de intersecção, mas historicamente assumiram perfis distintos do ponto de vista político-social –marcado pela integração e/ou não com a identidade estadunidense–, e comercial –buscando caracterizar um mercado do *mainstream*–. Deste modo, neste artigo, trabalharemos com a identidade “latina” enquanto uma categoria relacional, elaborada pela experiência de vivência, comercialização e diáspora da identidade latino-americana nos Estados Unidos, demarcando sua especificidade.

⁸ Estefan, Gloria [64 anos]: depoimento [dez. 2021]. Entrevistador: O autor. Miami, Flórida (EUA), 07 de dezembro de 2021.

⁹ Estefan, Gloria [64 anos]: depoimento [dez. 2021]. Entrevistador: O autor. Miami, Flórida (EUA), 07 de dezembro de 2021.

Gloria Estefan provavelmente terá dois novos discos e vídeos esgotados na Epic até o final do ano. De acordo com seu marido Emilio, ela está trabalhando em um álbum latino resultante de um especial de televisão com ela e outros músicos cubanos, incluindo Tito Puente e o criador do mambo Cachao (Tradução do autor)¹⁰.

A nota que divulgou a produção ressaltou o perfil coletivo e criou uma espécie de “horizonte de expectativas” (Koselleck, 2006) ao álbum sob o argumento que a articulação com diversos artistas resultaria em um disco, no mínimo, chamativo para as questões cubanas e latinas. No entanto, um elemento pode ter passado despercebido em uma leitura mais rasa do texto: a indicação que Tito Puente era um artista cubano, enquanto o músico nasceu em Nova Iorque e era descendente de porto-riquenhos, apesar de ter se especializado em produções afro-cubanas, conforme destaca Abreu (2015). O erro de identificação pode ser entendido como um indício importante de algo a ser analisado em *Mi Tierra*: ¿quem foram os artistas que integraram a produção e quais suas identificações nacionais?

Por ser um disco defendido por Gloria como “autenticamente” cubano, evocando uma sonoridade “*before Castro*”, projetava-se uma ideia de que a equipe reunida era hegemonicamente cubana, o que não se revela em uma análise mais aprofundada. Ao todo, ao menos trinta e cinco artistas foram creditados no álbum, sob o argumento de que poderiam auxiliar a construir sons “cubanos” na produção¹¹. Essa dimensão, na prática, resultou muito mais na reunião de um conjunto de artistas latinos versados do que cubanos exilados e/ou descentes, apesar de Gloria Estefan defender publicamente que este seria um traço da maioria dos envolvidos na composição¹².

Nome	Função	Nacionalidade	Nome	Função	Nacionalidade
Randy Barlow	Arranjo, Trompete	Estadunidense	Jorge Casas	Arranjo, baixo sexto, baixo, violão de doze cordas, Três Violão, requinto	Cubano
Rafael "Felo" Barrio	Timbales	Informação não localizada	Chamín Correa		Mexicano
Israel López "Cachao" Valdés	Arranjo, Bajo sexto, baixo	Cubano	Paquito D'Rivera	Saxofone	Cubano
Luis Enrique	Baixo, percussão, timbales	Nicaraguense	Estéfano	Baixo, percussão, timbales	Colombiano
Nelson González	Baixo, percussão, três	Porto-riquenho	Paquito Hechavarría	Piano	Cubano
Orquestra sinfónica de Londres	Cordas	Ingleses	Juanito Márquez	Violão	Cubano
Teddy Mulet	Arranjo, trombone, trompete	Porto-riquenho	Alfredo Oliva	Viola	Informação não localizada
Clay Ostwald	Arranjo, piano, timbates	Estadunidense	Rafael Padilla	Baixo, percussão	Informação não localizada
Tito Puente	Congas, timbates	Estadunidense	Cheito Quinonez	Trompete	Porto-riquenho
Roberto Luis Rodriguez	Trompete	Informação não localizada	Arturo Sandoval	Trompete	Cubano
Jon Secada	Background	Cubano	Sheila E.	Congas, timbales	Estadunidense
Jorge Sicre	Violoncelo	Cubano	Debbie Spring	Charango, cordas, viola e violino	Informação não localizada
Néstor Torres	Flauta	Porto-riquenho			

Tabela 1 - Principais músicos envolvidos na produção de *Mi Tierra*. Elaboração: o autor.

¹⁰ *Billboard*, 13 de maio de 1993: 21.

¹¹ Estefan, Gloria [64 anos]: depoimento [dez. 2021]. Entrevistador: O autor. Miami, Flórida (EUA), 07 de dezembro de 2021.

¹² *Billboard*, 26 de junho de 1993: 1; 62; 71.

A sistematização de dados sobre os artistas envolvidos demonstra que apesar de algumas nacionalidades ou identificações não serem mapeadas, a participação de músicos cubanos foi, evidentemente, menor que a apregoada. Do conjunto de músicos participantes do projeto, apenas oito se identificavam enquanto cubanos, totalizando menos da metade dos participantes creditados. Apesar da centralidade cubana, os envolvidos que se identificavam como estadunidenses e/ou porto-riquenhos somavam a maioria dos participantes, o que levanta a hipótese que *Mi Tierra* contou muito mais com uma narrativa e uma representação associada a seu projeto artístico e, em particular, a figura de Gloria Estefan.

Para além da identificação nacional, diferentes gerações de artistas cubanos exilados e/ou descendentes colaboraram na construção coletiva do álbum. Esse elemento é central tendo em vista que marca diferentes contextos e experiências de deslocamento, cuja confluência e encontro funcionavam como mecanismos de compartilhamento e reafirmação para produzir uma suposta representação hegemônica da cubanidade no exílio, como percebe Bustamante (2021) em outros projetos do período. Tais gerações guiavam-se por experiências próximas, visando criar representações de grupos sociais (Sirinelli, 2006) nos quais o posicionamento político aglutina diferentes projetos políticos.

Dentro deste diagnóstico é importante levantar um ponto central: a cubanidade defendida pelo projeto de *Mi Tierra* estava diretamente vinculada ao discurso anticastrista sustentado pelos exilados. Entre diferentes gerações, que possuíam suas diferenças relativas ao contexto cubano, é notável que estas compartilhavam uma “cultura do exílio”, entendida como “uma prática sustentada e de alguma forma, uma condição da cultura cubana desde 1959. Essa condição, manifestada de diferentes maneiras, tem motivado um sem-número de poemas, novelas, dramas, memórias, testemunhos e pesquisas acadêmicas” (Rojas, 2006: 24).

O encarte de *Mi Tierra*, é um elemento profícuo para perceber esse processo. Elemento central da construção de um álbum, o encarte contou com dois espaços importantes para reforçar o projeto pretendido: um glossário de palavras cubanas usadas nas canções e uma seção destinada à agradecimentos. O último espaço citado apresentava um texto assinado por Gloria e Emilio Estefan, no qual agradeceram a um conjunto de personalidades que contribuíram ao disco, mas principalmente para a suposta “preservação da memória” cubana. Em tom de exaltação, a narrativa tentava constantemente citar o protagonismo dos participantes –cubanos ou não– para a música cubana. Um exemplo dessa operação foi o agradecimento ao cubano Juanito R. Márquez, onde lia-se “Queremos expressar nossa profunda gratidão e carinho ao Sr. Juanito Márquez por sua grande contribuição, não apenas para este projeto, mas para a música cubana ao longo dos anos” (tradução do autor)¹³. O texto elogioso era o primeiro da listagem de agradecimentos, colocando Márquez como uma pessoa central, entre todos os envolvidos¹⁴, na suposta “preservação” da música cubana, ocupando uma espécie de função de “guardião da memória”.

Nas últimas linhas do agradecimento, Gloria e Emilio Estefan dedicavam *Mi Tierra* aos “nossos pais Emílio e Carmen Estefan e José Manuel e Gloria Fajardo, que mantiveram nossa cultura viva em nossos corações. E ao nosso filho, Najib, para que

¹³ Gloria Estefan. 1993. *Mi Tierra*. US: Sony Music/Epic Records, 01 vinil, 12 faixas. [Encarte].

¹⁴ Juanito R. Márquez atuou na execução do baixo ao longo de *Mi Tierra* e na composição das faixas “Aye” e “¡Sí Señor!...”.

nunca se esqueça de suas raízes... QUE SIGA LA TRADICIÓN” (tradução do autor)¹⁵. O modo como diferentes gerações foram conectadas em torno da noção de “preservação” criava uma ideia de suposta cultura cubana legítima a qual os exilados deveriam preservar, colocando sob aqueles que não deixaram Cuba um espectro de traidores ou deturpadores de uma cubanidade essencializada. Nessa acepção, a ideia de “preservação” se apresentava como um elemento constitutivo das identidades cubanas no exílio, e da cultura exílica (Rojas, 2006), na qual se criava um lastro geracional onde se reconheciam feitos anteriores e delegava-se a gerações futuras.

No texto, que expressava o projeto e significado de *Mi Tierra*, notava-se que a ideia de uma cultura “cubana” no exílio estava diretamente ligada ao fator intergeracional, a um suposto dever de memória e a noção de “tradição”. Para Hobsbawm (1984), tradições resultam de operações de criação, atualização e alimentação de práticas sócio-historicamente produzidas por grupos sociais. Neste sentido, e no caso específico das questões cubanas, “tradições não são apenas elementos das identidades nacionais, mas a sua elaboração serve como um dos elementos centrais para tais processos. Resultados das práticas culturais e sociais, tradições são retomadas como parte de uma narrativa legitimadora de forma a não somente estabelecer hierarquias, mas definir identificações” (Moreira 2023: 291). Para as comunidades cubanas exiladas, a noção de tradição foi estruturante de um discurso de oposição à Revolução, uma narrativa instrumentalizada no campo simbólico na criação dos supostos “inimigos”, termo chave para o movimento anticastrista. Conforme percebe Bustamante (2021), em tal operação uma série de disputas de memória passaram a ser implementadas, de modo a diferentes grupos usarem distintos fragmentos e/ou representações culturais nas quais a noção de autenticidade se tornou uma ferramenta de pressão e negação de um outro e, pelo qual, a identidade nacional adquiriu um caráter estático e essencializado.

Como representação, o álbum foi construído na relação estabelecida entre memória e tradição de forma a construir uma narrativa sobre a identidade cubana no exílio que recorresse ao passado para se afirmar no presente e construir um projeto de futuro possível. No álbum, a Revolução era representada como um projeto violento, configurando uma ditadura e um governo ilegítimo, no qual considerava-se “a percepção do momento revolucionário como uma calamidade ou um acidente na história de Cuba que deve ser negado ou superado para retomar o fio condutor da tradição republicana” (Rojas 2006: 395). Essa construção é perceptível no encarte, nas narrativas sobre o álbum, na equipe envolvida e nas faixas.

Mi Tierra contou com doze composições, sendo lançado pela Epic Records em LP e CD. Enquanto a escolha pelo segundo formato devia-se a sua popularização na indústria fonográfica, o formato de disco de vinil visava uma construção mais “atraente” da proposta, com materiais impressos diferentes e uma divisão das faixas na qual o lado A focava na questão romântica e o lado B em canções que tematizavam, diretamente, as identidades cubanas e latinas. Gravado na Crescent Moon Studios, gravadora de Emilio e Gloria Estefan entre 1992 e 1993, o álbum foi produzido por Emilio Estefan, Jorge Casas e Clay Ostwald, todos ex-integrantes da banda Miami Sound Machine e experientes no trabalho com Gloria Estefan.

¹⁵ A menção da frase “Que se siga a tradição!” evocava, em paralelo, uma das canções do álbum, intitulada *Tradición*, como será visto posteriormente. Fonte: Gloria Estefan. 1993. *Mi Tierra*. US: Sony Music/Epic Records, 01 vinil, 12 faixas. [Encarte].



Capa do álbum *Mi Tierra* (1993) Fonte: Discogs.

A imagem da capa do álbum, fotografada pelo italiano Alberto Tolot, apresentava a cantora em um vestido longo, usando um colar de pérolas e um cabelo adornado por flores, sentada em um ambiente de bar onde via-se um Martini e um cinzeiro. Ao fundo, um conjunto de músicos ocupavam o palco e, em segundo plano, folhas de palmeira preenchiam o ambiente. Tratava-se de uma construção visual de um ambiente boêmio na qual Gloria Estefan era central, mas não a única, sendo importante considerar que capas são “portadoras de sentido e de um discurso visual que se articulava com os valores, sonhos e frustrações da época” (González 2013: 82). Era notável o esforço de construir um ambiente que remetia ao passado, uma forma de abordar um tempo anterior representado pelo uso de cores e a caracterização do ambiente, remetendo a uma ideia de Cuba em seu período pré-revolucionário, particularmente por seus cabarés. A imagem, frequente nas narrativas midiáticas sobre Cuba a partir das narrativas do exílio cubano (Bustamante, 2021), visava ressaltar um país do passado que era sonhado e idealizado pela comunidade exilada em seu período pré-Castro, como Gloria afirmava.

Enquanto primeiro contato com o universo sonoro do disco, a capa colaborava na construção narrativa do álbum, com a fotografia remetendo a terra “imaginada” no título: uma Cuba existente nas projeções das memórias e representações do exílio. Mesmo que remetesse a um “passado” pré-revolucionário, a imagem – e o álbum – aludia para um presente criado pela narrativa do exílio, ou seja, tal representação – uma forma de ver, pensar e imaginar (Rancièrre 2021) –, era fruto de uma produção narrativa que construía por meio das memórias e lembranças representações no e para o presente sobre o pós-Revolução por meio de visões pré-revolucionárias. Não se tratava, no entanto, de imaginar um país necessariamente pós-1959, mas de pressionar esse tempo vivido sob o passado mitificado, em uma proposta nostálgica sobre o tempo vivido (Boym 2017). Nesta operação, uma lógica complexa se estabelecia, na qual se reivindicava um país existente nas lembranças construídas em torno de uma suposta “tradição” ou “autenticidade” e, em paralelo, se promovia uma exotização das narrativas como algo “distinto” e uma forma de atração.

A primeira faixa de *Mi Tierra*, intitulada *Con los años que me quedan*, abordava o envelhecimento ao lado de uma pessoa amada, sendo um bolero com elementos pop. Assumida por Gloria Estefan como uma canção autobiográfica sobre sua relação com Emilio, composta originalmente em inglês, a faixa foi inserida no álbum dada a necessidade de uma balada, tendo sido modificada de sua versão original para se

assemelhar ao formato romântico dos anos 1940, segundo a cantora¹⁶. A influência do bolero se repetiu em “Mi buen amor”, “Volverás” e “Hablas de mí”. Nessas quatro faixas a centralidade do amor romântico partiu da associação do gênero musical com temas amorosos existentes em alguns setores do mercado fonográfico do período (Machado, 2020).

Outras, que também se inspiraram no bolero na interface com a canção pop, como “Ayer”, abordaram a nostalgia e a reconciliação usando a metáfora de um amor impossível de ser retomado uma vez que o mar separaria o amante da pessoa –ou ilha– amada. Um outro caso de canção romântica foi a faixa, “No hay mal que por bien no venga”, composta por Gloria e Emilio Estefan em parceria com Jon Secada e Cachao Lopez, mas considerada um danzón e não um bolero.

Já as demais canções do álbum se inseriram em um eixo voltado a chamada “cultura cubana”, ou a uma “cultura do exílio cubano” como definia Rojas (2006). Entre as faixas esteve a canção “¡Si Señor!...”, cuja narrativa jogava com o sentido plural do termo entre o gênero musical son –que caracterizava a influência sonora da composição e remetia a palavra “som”– e a palavra em inglês *son* –filho–. A canção, em sua letra, articulou corporeidade, dança e percussão. Já a canção “Montuno” seguia um perfil semelhante, usando do gênero musical como base e inspiração da composição. Ambas as canções abordam gêneros e procedimentos musicais urbanizados –son e montuno– a partir da relação com a percussão e da vinculação com o passado cubano –em particular afro-cubano– a ser supostamente celebrado.

Outra canção que abordou elementos de uma suposta “identificação cubana” foi a canção “Tradición”, sobre rumba do tipo guaguancó. Composta por Emilio e Gloria Estefan, a faixa abordava um duplo sentido que se repetia na canção: mencionava a articulação necessária para a construção de *Mi Tierra*, considerando-a como uma espécie de canção de agradecimento ao grupo que atuou no disco; destacava a retomada da ideia de tradição e responsabilidade para com a comunidade cubana exilada. O primeiro aspecto citado, por exemplo, é notável nas primeiras frases, quando Gloria, entoava

*Qué alegría sí señor / Aquí con toda mi gente / Y con gran admiración / Brindo esta celebración. // De mis raíces transcendentales / Yo les traigo un guaguancó / Para que nunca te olvides / De este ritmo sin igual*¹⁷.

Já a questão da tradição, referenciada na canção como uma espécie de responsabilidade da comunidade cubana no exílio, era expressa na estrófe

*Es nuestra responsabilidad / A través de la canción / Servir como educación / Y seguir la tradición. // Que siga la tradición / Que siga, que siga la tradición / Que siga la tradición / De mi Cuba te lo traigo yo / Que siga la tradición*¹⁸.

Atuando como intérprete e autora da canção, Gloria Estefan defendia um “dever” da comunidade exilada para com a suposta “herança” do país, considerando seu canto como uma espécie de convocação e lembrete para o futuro.

¹⁶ Estefan, Gloria. 2007. “Se ha convertido en una canción bellísima de bodas”, I-Tunes Originals, US: Sony BMG Music Entertainment, 1 CD, 29 faixas.

¹⁷ Gloria Estefan. 1993. “Tradición”, *Mi Tierra*. US: Epic Records/Sony Music, 01 vinil, lado A, faixa 12 (05:12).

¹⁸ Gloria Estefan. 1993. “Tradición”, *Mi Tierra*. US: Epic Records/Sony Music, 01 vinil, lado A, faixa 12 (05:12).

Em “Tradición”, a ideia de coletividade era parte da representação produzida, pois o uso do coro convertia o canto de Gloria em um coro de múltiplas vozes. Ao abordar a questão da responsabilidade com o futuro e o presente das identificações cubanas, Gloria Estefan usava do coro para reforçar uma relação passado-presente pautada no dever de uma memória (Ricoeur 2008), nesse caso evidentemente anticastrista. Quando a artista entoava junto ao coro “Que siga la tradición”, pretendia-se que a faixa tivesse impacto nos futuros possíveis entre as comunidades exiladas cubanas, em particular na defesa de uma suposta “tradição” e da resistência ao governo revolucionário. Neste sentido, cantar no presente retomava o passado como um fardo ou uma responsabilidade criada pelas memórias e a coletividade produtora de identificações de forma a expandir a atuação e engajamento político e cultural destes grupos.

Em outra linha, a canção “Hablemos el mismo idioma”, composta por Gloria e Emilio, poderia se referir tanto aos grupos cubanos exilados, como se comunicar com a comunidade latina ampliada. A canção pretendeu retomar a ideia da linguagem – abordando o espanhol como idioma – para ressaltar traços comuns entre diferentes grupos latinos e latino-americanos, de modo a afirmar que a experiência e comunicação comum seriam pontos aglutinadores e promotores de laços de solidariedade. Neste sentido, a língua era entendida pela canção como parte de um sentido de comunidade (Anderson, 2008), e seria uma forma em potencial para romper as diferenças, como expresso no trecho que antecedia o refrão:

Hay tanto tiempo que hemos perdido por discutir / Por diferencias que entre nosotros no deben existir / Las costumbres, raices y herencias que me hacen quien soy / Son colores de un arcoiris, acordes de un mismo son / Las palabras se hacen fronteras, cuando no nacen del corazón / Hablemos el mismo idioma y así las cosas irán mejor¹⁹.

Mais que a noção de solidariedade, o termo-chave que definia a canção era a ideia de conciliação, mesmo que sem identificar um problema específico. É provável que, em uma análise do contexto, o canto fizesse menção às discordâncias e rupturas emergentes nas comunidades cubanas exiladas nos EUA que, desde os anos 1980, viam-se divididas e fragmentadas entorno de suas pautas, em particular após a chegada dos primeiros *Marielitos*²⁰.

Se por um lado muitos grupos políticos desejavam receber estes novos exilados, grupos politicamente conservadores mais engajados e integrantes das elites cubanas no exílio passaram a se envolver na oposição à chegada destes sujeitos, tendo em vista não possuírem tantas condições financeiras e/ou serem integrantes de minorias indesejadas como negros, homossexuais, criminosos e doentes (Moreira, 2023: 297).

Para Bustamante (2021) e Torres (2001), tais conflitos internos levaram a uma crise dentro da comunidade exilada, em particular quando grupos mais jovens de cubano-americanos passaram a reivindicar pautas, se colocando no debate público e em choque com o anticastrismo promovido pela geração dos anos 1960. É possível considerar que “Hablemos el mismo idioma” aborda esse processo, evocando o canto de coletividade – assim como em “Tradición” – no refrão e por meio de frases como “me dê a mão irmão”.

¹⁹ Gloria Estefan. 1993. “Hablemos el mismo idioma”, *Mi Tierra*. US: Epic Records/Sony Music, 01 vinil, lado A, faixa 10 (04:45).

²⁰ Segundo Marques (2012), o termo “Marielitos” tem sido correntemente empregado para definir cubanos exilados que chegaram aos EUA através do Porto de Mariel durante os anos 1980, particularmente demarcando um grupo político e social (a Geração de Mariel) marcado por uma experiência singular de deslocamento, inclusive de desconstrução da imagem do exílio Cubano.

Uma última canção a ser comentada no álbum, é a faixa-título, “Mi Tierra”. De acordo com Gloria Estefan, a composição surgiu após Emilio encorajá-la a escrever sobre a nostalgia e a saudade que sentiria de Cuba –país que deixou quando tinha aproximadamente dois anos de idade–, mas que tivesse uma narrativa mais ampla com as quais diferentes exilados e migrantes pudessem se identificar²¹. Não se tratava, desta forma, de uma canção sobre a experiência específica de Gloria –apesar desta se fazer presente–, mas algo amplo acerca das emoções envolvidas na experiência exílica. Para a composição, a cantora convidou o músico colombiano Estéfano, visando que a canção pudesse se enquadrar como salsa utilizando percussão e instrumentos de sopro.

A percussão, em particular, é citada por Fernandez (2006) como um elemento caracterizador não somente de ritmos afro-cubanos, mas de outras regiões do Caribe, sendo possível notar em “Mi Tierra” a influência da bomba porto-riquenha na base sonora, por exemplo. Para o autor, a presença da bomba articulada a salsa era demonstrativa do hibridismo e da circularidade sonora caribenha, levando em conta inclusive a ancestralidade haitiana do estilo porto-riquenho, em uma demonstração da “multifacetada sensibilidade caribenha” (Fernandez 2006: 9) nas produções realizadas nos EUA. O instrumental da canção, remetia a estrutura de conjuntos de orquestras e big bands, como aquelas que acompanharam Tito Puente e Xavier Cugat (Quevedo 2023), em um esforço de aproximar a atmosfera sonora de uma sonoridade que remetesse ao período pré-Revolução.

A atmosfera tentava colaborar com a narrativa da canção que evocava um discurso nostálgico do período pré-revolucionário. Em diversos momentos, por exemplo, Gloria Estefan cantava sobre ouvir os sons da percussão, remeter-se a um outro espaço ou sobre sentir a “terra puxando”, associando a sua voz e interpretação a um canto de lamento e convocação. Em dado momento, por exemplo, Gloria entoava

*La tierra te duele, la tierra te da / En medio del alma cuando tú no estás / La tierra te empuja de raíz y cal / La tierra suspira si no te ve más / La tierra donde naciste / No la puedes olvidar / Porque tiene tus raíces / Y lo que dejas atrás*²².

O canto nostálgico de “Mi Tierra”, pode ser considerado não “apenas uma expressão de saudade local, mas resultado de uma nova compreensão do tempo e do espaço que faz a divisão entre local e universal possível” (Boym 2017: 154). Em “Mi Tierra”, o refrão destacava o laço com Cuba enquanto uma conexão “fora do controle”, um nacionalismo ou pertencimento, que seria incontrolável. A referência trabalhava a relação entre pertencimento e identidade por meio do canto e da voz que agia para a produção de um efeito de laço ancorado no local de nascimento que potencializava expressões políticas (Butler y Spivak 2018). No jogo de representações estabelecidos, nos quais as identidades cubanas existiam a partir de uma terra imaginada criada pelas narrativas do exílio, a nação era vista como elaborada dentro de “estratégias complexas de identificação cultural e de interpelação discursiva que funcionam em ‘nome do povo’ ou ‘da nação’ e os tornam sujeitos imanentes e objetos de uma série de narrativas sociais e literárias” (Bhabha 1998: 229).

Em “Mi Tierra”, cantar sobre uma terra da qual se sentiria falta era parte de uma identificação com um território imaginado e impossível de ser novamente acesso no presente, de modo que a música permitia, como lembra Sardo (2010), que momentaneamente a performance reunisse diferentes sujeitos em torno de um grupo que

²¹ Estefan, Gloria. 2007. *Un puente hacia otras culturas mundialmente*. I-Tunes Originals. US: Sony BMG Music Entertainment, 1 CD, 29 faixas.

²² Gloria Estefan. 1993. “Mi Tierra”, *Mi Tierra*. US: Epic /Sony Music, 01 vinil, lado A, faixa 02 (04:38).

se perceberia enquanto pertencente. Enquanto faixa-título, a canção apresentava a síntese do projeto, mas era principalmente uma produção coletiva de um grupo determinado que, apesar de se colocar, não poderia definir como o disco seria recebido. Em particular, a ideia da nostalgia e da sensação de “saúde” talvez não fosse percebida e/ou comprada pelo público ouvinte e somente os meses posteriores ao lançamento poderiam demonstrar os rumos da composição. A experiência, no entanto, talvez tenha saído um pouco do roteiro esperado quando o canto nostálgico foi assumido pela comunidade cubana no exílio como além de uma forma de reunião e pertencimento, enquanto uma ferramenta para o anticastrismo.

Considerações Finais

Entre os meses de junho e agosto de 1993 diversos veículos comentaram o lançamento de *Mi Tierra*²³. Na cidade de Miami, palco principal da carreira de Gloria Estefan, jornais como o *El Nuevo Herald* cobriram desde as primeiras escutas públicas do álbum até a conferência de imprensa em Coral Gables²⁴. O jornal foi um dos primeiros a, inclusive, noticiar a sua conversão como instrumento anticastrista.

Proibida por muito tempo de ter suas produções circulando em Cuba, as produções de Gloria Estefan eram consideradas antirrevolucionárias e imperialistas. Foi somente no final dos anos 1990 que seus discos, segundo Moore (2006), começaram a circular pela ilha sem serem diretamente censurados, como uma das experiências marcantes do Período Especial em Tempos de Paz. Apesar das tentativas de proibição, a Rádio Martí passou a transmitir *Mi Tierra* em sua programação com ondas radiofônicas que chegavam à ilha. Criticada constantemente pelo governo revolucionário por ações semelhantes, a emissora já havia sido defendida publicamente por Gloria Estefan na assembleia da ONU em 1992 por promover a transmissão de programas anticastristas em Miami com capacidade de circular em Cuba (Moreira 2022). Naquela ocasião, novamente a rádio executou um projeto de intervenção radiofônica em Cuba.

Na última sexta-feira, os habitantes de Cuba tiveram uma rara oportunidade: ouvir na íntegra o mais recente álbum de Gloria Estefan, *Mi tierra*. Até hoje, em sua terra natal, as canções de Estefan são proibidas. Mas a Radio Marti possibilitou que o álbum, lançado em Miami no mês passado, fosse ouvido pelos cubanos. Junto com a transmissão do álbum, a popular cantora cubana também enviou uma mensagem de rádio para Cuba na qual, entre outras coisas, ofereceu suas orações. “O programa foi concebido para que o povo de Cuba conheça o amor pela pátria e os desejos de união expressos por seus irmãos no exílio, que foram dramaticamente capturados em Minha terra”, disse Rolando E. Bonachea, diretor da Rádio Marti (Tradução do autor)²⁵.

A notícia sobre a reprodução do programa em Cuba indicava que a emissora havia preparado a transmissão de uma mensagem gravada por Gloria aos cubanos na ilha. É notável que *Mi Tierra* foi convertida em um mecanismo de combate ao governo revolucionário a partir de suas canções sobre as identificações cubanas, a nostalgia e de seu projeto de narrativa anticastrista. As canções do álbum eram compreendidas, deste modo, não apenas como produções artísticas e/ou pautadas em nostalgias ou debates identitários, mas como parte do discurso de oposição e de reivindicação de uma suposta

²³ Billboard, 26 de junho de 1993: 56.

²⁴ Press conference *Mi Tierra* rueda de prensa Gloria Estefan 1993. Coral Gables: [S.I.], 1993. Son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bGpcheCXQJE>

²⁵ *El Nuevo Herald*, 28 de julho de 1993: 3D.

“autenticidade”. Pouco tempo depois, os impactos da medida seriam percebidos quando Gloria Estefan realizasse um show na Base de Guantánamo em 1995.

A ação da Rádio Martí não foi a única. Em agosto daquele ano um programa especial sobre o álbum foi transmitido na Univision, com produção e direção de Emilio Estefan. O audiovisual reuniu entrevistas com artistas como Tito Puente e Luis Garcia ao passo que apresentava as histórias das composições. Mais que a proposta do programa, chamou a atenção o uso do mesmo. Em depoimento ao *El Nuevo Herald*, uma assistente de Emilio conclamou que todos que pudessem gravar a transmissão assim o fizessem e enviassem a parentes na ilha, argumentando que “*Mi Tierra* pode ser um presente magnífico para aqueles que têm parentes em Cuba”²⁶. A proposta, que partiu de uma pessoa subordinada ao casal Estefan, demonstra uma evidente intenção de converter o álbum em uma ação política chancelada pelo casal. Essa estratégia, ao contrário do imaginável por vezes, potencializou as vendas do disco tanto nos EUA, quanto globalmente²⁷.

Ao circular *Mi Tierra*, convertendo o álbum em uma ferramenta do anticastrismo, diferentes setores civis e sociais demonstravam a identificação com a proposta do álbum. Mesmo que dependa de análises e interpretações individuais, o que dificulta uma possível recepção²⁸, a significação do disco e seu uso indicava que existia, ao menos coletivamente, um reconhecimento com o anticastrismo e com as visões nostálgicas sobre Cuba, ambos elementos estruturantes da cubanidade defendida no projeto. Em outras palavras, os “usos” do álbum indicavam que a narrativa produzida, fruto de um projeto coletivo, foi coletivamente incorporada ao próprio grupo a quem se destinava –em especial, mas não unicamente por ser um álbum comercial–: a comunidade cubana exilada.

Neste processo, é importante compreender que as faixas do álbum não citavam diretamente a Revolução, mas evocavam seu período posterior, na estruturação de discursos próprios de uma cultura do exílio na qual a Revolução “não é mais que um discurso de identidade de um sujeito histórico que deseja afirmar-se em seu presente através de seu passado” (Rojas 2006: 384). Em uma análise mais ampla, seria possível falar-se em uma narrativa fruto de memórias coletivas, mas isso não parece ser o único caminho para *Mi Tierra*, que transita particularmente, nessa ação sob o presente a qual se comentou, em um disco em que a nostalgia se torna “um sentimento de perda e deslocamento, [...] [que] é também uma fascinação com a própria fantasia.” (Boym 2017: 153).

A “minha Terra” do qual o álbum fala, não era se não uma terra imaginada no coletivo, por uma voz individual ampliada por grupos, no qual a cubanidade reivindicante de um passado pré-Revolução existia apenas no presente do próprio álbum. *Mi Tierra* talvez fosse, então, muito mais que um disco político, uma produção que cantava uma ruína de um passado inconclusivo do qual um grupo marcado pela ruptura e o ressentimento ainda reivindicaria. Esse tempo, que marca as canções, figura presente e segue latente em uma cultura do exílio que não cessou de evocar seus cantos.

²⁶ *El Nuevo Herald*, 4 de agosto de 1993: 3D.

²⁷ Em função das limitações de espaço deste artigo, recomendamos que para aprofundar essa discussão se consulte o trabalho Moreira, 2023.

²⁸ O estudo sobre a recepção de *Mi Tierra* não foi o foco deste artigo, em particular por suas dimensões. Para uma análise sobre, recomenda-se a leitura de Moreira 2022.

Referências

- Abreu, Christina D. 2015. *Rhythms of Race*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Bhabha, Homi K. 1998. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG.
- Bustamante, Michael J. 2021. *Cuban Memory Wars*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Boym, S. 2017. “Mal-estar na nostalgia”. *História da Historiografia*, Ouro Preto 10/23.
- Butler, Judith y Spivak, Gayatri Chakravorty. 2018. *Quem canta o Estado-nação? Língua, política, pertencimento*. Brasília: Editora UNB.
- Chomsky, Aviva. 2015. *História da Revolução Cubana*. São Paulo: Veneta.
- Fernandez, Raul A. 2006. *From Afro-Cuban rhythms to Latin jazz*. California: University of California Press.
- Garcia, Tânia Costa. 2021. *Do folclore à militância: a canção latino-americana no século XX*. São Paulo: Letra e Voz.
- García Cancilín, Néstor. 2015. *Consumidores e cidadãos*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ.
- González, Juan Pablo. 2016. *Pensando a música a partir da América Latina: problemas e questões*. São Paulo: Letra e Voz.
- Gloria Estefan. 1993. *Mi Tierra*. US: Sony Music/Epic Records, LP.
- _____. 2007. *I-Tunes Originals: Gloria Estefan*. US: Sony BMG Music Entertainment, CD.
- Hobsbawm, Eric (org.). 1984. *A Invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Koselleck, Reinhart. 2006. *Futuro Passado*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Manzor, Lillian. 2022. *Marginality Beyond Return*. Londres: Routledge.
- Morales, Ed. 2019. *Latinx: The New Force in American Politics and Culture*. Nova York: Verso Books.
- Molina, Sergio. 2017. *Música de montagem*. São Paulo: É Realizações.
- Moore, Robin. 2006. *Music and Revolution*. Berkeley: University of California Press.
- Moreira, Igor Lemos. 2022. “Cantar uma Cuba ausente: aspectos sobre nostalgia e temporalidades no álbum *Mi Tierra* (1993) de Gloria Estefan”. *Expedições*, 15: 144-163.
- _____. 2023. “Uma voz da cubanidade no exílio: Gloria Estefan entre representações e engajamentos”. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.
- Napolitano, Marcos. 2005. “Fontes audiovisuais: a história depois do papel”, em Pinsky, C. B (org). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto: 231-290.
- _____. 2016. *História & música: história cultural da música popular*. 3ª ed. rev. Belo Horizonte: Autêntica.
- Quevedo, Marysol. 2023. *Cuban Music Counterpoints*. Oxônia: Oxford University Press.
- Rancière, Jacques. 2021. *O trabalho das imagens: Conversações com Andrea Soto Calderón*. Belo Horizonte: Chão de Feira.
- Ricoeu, Paul. 2008. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Ed. da Unicamp.
- Rojas, Rafael. 2006. *Tumbas Sin Sosiego*. Barcelona: Anagrama.
- Sardo, Susana. 2010. *Guerras de Jasmim e Mogarim: Música, Identidade e Emoções em Goa*. Alfragide: Texto Editores LDA.
- Saunders, Tanya. L. 2021. *Modernidade negra: hip hop, ativismo e mudança social em Havana*. Ilhéus: Editus.

- Sirinelli, Jean-François. 2006. A Geração. In: Ferreira, Marieta de Moraes. AMADO, Janaína (orgs). *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Ed. FGV.
- Torres, María de Los Angeles. 2001. *In the land of mirrors: Cuban exile politics in the United States*. Ann Harbor: University of Michigan Press.