

## Nostalgia, expectativas e temporalidades na canção *Esperando (cuando Cuba sea libre)*

Igor Lemos Moreira<sup>1</sup>

**Resumo:** Procurando tratar de temáticas latinas e cubanas e utilizando sonoridades urbanas e caribenhas em suas produções, Gloria Estefan ficou reconhecida nas indústrias culturais como uma das principais referências para se discutir as identificações e representações latino-americanas nos Estados Unidos. O objetivo deste trabalho é analisar a canção *Esperando (cuando Cuba sea libre)*, interpretada por Gloria Estefan, no referente aos sentimentos nostálgicos em relação a Cuba, bem como as articulações temporais e expectativas mobilizadas no fonograma. Considera-se que a referida canção mobiliza projeções de futuro e a nostalgia como elementos fundamentais na constituição das identificações associadas à cantora e sentimentos anticastristas, bem como integra uma representação das comunidades emocionais exiladas estadunidenses em relação a Cuba. Desse modo, pretende-se perceber no canto um movimento de evocar uma determinada espacialidade e temporalidade associada à nacionalidade.

**Palavras-Chave:** Gloria Estefan, Cuba, Canção, Identificações latino-americanas, História do Tempo Presente.

## Nostalgia, expectations and temporalities in the song *Esperando (when Cuba sea libre)*

**Abstract:** Seeking to address Latin and Cuban themes and using urban and Caribbean sounds in her productions, Gloria Estefan was recognized in the cultural industries as one of the main references to discuss Latin American identification and representation in the United States. The aim of this work is to analyze the song *Esperando (when Cuba sea libre)*, performed by Gloria Estefan, regarding the nostalgic feelings towards Cuba, the temporal articulations, and expectations mobilized in the phonogram. The song is considered to mobilize projections of the future and nostalgia as fundamental elements when constituting the identification associated with the singer and anti-Castro feelings, as well as integrating a representation of the American exile emotional communities in relation to Cuba. In this way, it is intended to perceive in the song a movement to evoke a certain spatiality and temporality associated with nationality.

**Keywords:** Gloria Estefan, Cuba, Song, Latin American Identifications, History of the Present Tense.

---

<sup>1</sup> Doutorando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da UDESC. Mestre e Graduado em História pela mesma instituição. Bolsista CAPES. Integrante do Laboratório de Imagem e Som (LIS/UDESC). E-mail: [igorlemoreira@gmail.com](mailto:igorlemoreira@gmail.com).

**Artigo recebido em: 24/01/2020**

**Artigo aprovado para publicação em: 05/03/2020**

## Notas introdutórias<sup>2</sup>

Everybody knows Gloria. She's almost the first lady of Latin music.  
(BILLBOARD, 28 de julho de 2007, p. 22).

O trecho acima, retirado de uma reportagem sobre o lançamento do álbum *90 Millas*, publicada na revista estadunidense *Billboard*, ilustra a imagem construída midiaticamente sobre Gloria Estefan. Associada à música *pop*<sup>3</sup>, a cantora de origem cubana se exilou nos Estados Unidos logo após a Revolução Cubana (1959) por oposição ao governo revolucionário e proximidade da família com Fulgêncio Batista, tendo seu pai atuado como guarda-costas do ex-ditador (PHILIPS, 2001). O exílio nos EUA ocorreu quando tinha menos de dois anos de idade e a constituição de suas identificações enquanto cubana e latina se desenrolou em meio às comunidades exiladas anticastristas em Miami e experiências diaspóricas. Esse processo foi fundamental em sua carreira artística, iniciada ao conhecer Emilio Estefan<sup>4</sup>, que a convidou para integrar a banda *Miami Sound Machine*<sup>5</sup>, sendo o primeiro álbum oficial da banda lançado em 1977. Como vocalista

---

<sup>2</sup> Este trabalho apresenta resultados parciais do projeto de doutorado em andamento “*The Little Miss Havana: Gloria Estefan e as representações latino-americanas (1977-2011)*”, desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em História da UDESC, sob orientação da Professora Dra. Márcia Ramos de Oliveira. O desenvolvimento deste artigo contou com financiamento, através de bolsa de estudos, da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

<sup>3</sup> Neste trabalho, parte-se do conceito de música *pop*, associada à noção de “popular-midiático”, mobilizado por Thiago Soares (2015, p. 24), que entende “a ‘música pop’ como um gênero, opera sob a égide do ecletismo, mas aponta para lugares comuns na sua formação: as canções de curta e média duração, de estrutura versos-pontes, bem como do emprego comum de refrãos e estruturas melódicas em consonância com um certo senso sonoro pré-estabelecido”.

<sup>4</sup> Poucos anos após esse dia, Gloria Estefan se casou com Emilio Estefan, tornando-se um dos principais casais empresários da indústria fonográfica latina nos EUA.

<sup>5</sup> Anteriormente ao ingresso de Gloria Estefan, o grupo, composto apenas por homens, era chamado *Miami Latin Boys* (1975-1976).

principal, Gloria Estefan permaneceu no grupo entre o final da década de 1970 e o ano de 1989, momento no qual passou a seguir carreira solo.

As produções artísticas da cantora ocuparam, e ainda ocupam, espaço de destaque no cenário da música *pop* latina, nas indústrias culturais estadunidenses e comunidades latinas globais, especialmente em grupos de cubanos exilados na cidade de Miami (Flórida). Sua trajetória e produções, assim como as representações associadas, influenciaram a constituição de comunidades emocionais (SARDO, 2010) em meio a trânsitos e processos de novas configurações identitárias. Como destaca Susana Sardo (2010), nesses grupos a “música é um intermediário na articulação e gestão das emoções de um indivíduo na sua relação consigo próprio – a fruição individual passiva é um comportamento da idade do fonógrafo – e sobretudo na sua relação com seus pares criando e reforçando a coesão dos grupos.” (SARDO, 2010, p. 69).

A constituição dessas comunidades ocorre por meio de processos de fabricação imaginária envolvendo ações políticas e laços coletivos de apoio e integração (ANDERSON, 2008). Destacar o vínculo emocional por meio da música é uma forma de reafirmar o papel das emoções na elaboração de identificações e sua dimensão subjetiva. O debate sobre as canções inseridas no contexto das comunidades emocionais possibilita problematizar “o estado de espírito de seus cidadãos” (SCHAFER, 2019, p. 184), contribuindo para repensar as formas como determinados grupos se relacionam com as artes e expressões artísticas.

Associado a isso, ao se pensar na dimensão emocional e produções culturais que envolvem as canções, destacam-se as múltiplas relações temporais elaboradas cotidianamente, em especial em comunidades nas quais processos de ruptura foram fundamentais. Para grande parte desses grupos, a revolução cubana, entendida como ruptura e ascensão de novas formas de experienciar o tempo e habitar o presente, ocupa um papel central na elaboração de narrativas de pertencimento e jogos de identificações. Em meio a tais narrativas, o sentimento nostálgico como presentificação de futuros e passados ausentes (HUYSSSEN, 2014) ocupa papel de destaque.

O lançamento da carreira artística de Gloria Estefan, em 1977, ocorreu em um contexto de crise da indústria fonográfica estadunidense. Nesse período, percebe-se um saturamento do mercado, o envelhecimento da população e a dispersão de formas de consumo de bens de entretenimento, como a popularização de videocassetes e videogames (VICENTE, 2014). Se, por um lado, registrava-se a ascensão de um novo grupo de jovens com potencial de consumo, o avanço tecnológico, com as possibilidades de novas formas de gravação musical e pirataria, apresentou um desafio para as indústrias fonográficas que nesse contexto já investiam na figura do artista e não apenas de canções específicas, além de construir grandes monopólios do mercado por meio da consolidação das *majors*<sup>6</sup>.

Nesse período também ocorreu um crescimento na “falta de trabalhadores jovens [que] forçou os Estados Unidos a permitirem aumento da imigração no fim do século XX” (PURDY, 2018, p. 263). Parte da busca por novos trabalhadores, em especial aqueles voltados a trabalhos não especializados, influenciou a criação de novas políticas migratórias com foco nas populações latino-americanas a partir da atualização e/ou criação de legislações específicas como o *Cuban Adjustment Act* (1966), *The Immigration and Nationality Act Amendments* em 1976 e o *Immigration Reform and Control Act* (1986). Como instrumentos legais, tais legislações provocaram mudanças fundamentais nas políticas migratórias<sup>7</sup>, levando a novas formas de ingresso nos Estados Unidos e aumentando o número de migrantes e exilados latinos no país (SCHOULTZ, 1998; CHOMSKY, 2015).

---

<sup>6</sup> Segundo Eduardo Vicente (2014), as *majors* podem ser definidas como grandes gravadoras e/ou grupos, como a *Sony Music*, a *Universal Music* e a *Warner Music* que atuam nas indústrias fonográficas nacional e globalmente, geralmente sendo proprietárias de vários selos, editoras e outras gravadoras.

<sup>7</sup> As mudanças na legislação migratória, em especial a referente à entrada de cubanos nos Estados Unidos, visavam não apenas controlar a entrada de exilados e migrantes no país, mas também facilitar para que determinados grupos sociais com potencial de trabalho não-especializado adentrassem no país visando a nichos de atuação específicos. Ao mesmo tempo, tais leis eram bastante seletivas e direcionadas a determinadas nacionalidades às quais se visava em seu contexto, assim, no caso dos exílios cubanos destaca-se ainda uma pretensão em se usar das políticas migratórias para atingir o regime de Fidel Castro. A flexibilização e/ou mudança em determinadas legislações facilitou a entrada de migrantes latinos em alguns sentidos, como a alteração no *Cuban Adjustment Act* em 1996 com a introdução da política “*Wet feet, dry feet*”. A respeito desse debate, recomenda-se a leitura de Moreira (2019) e Vieira (2017).

Esse contexto foi perpassado por novos embates sociais e políticos com o crescimento de movimentos de contracultura, de liberdade sexual e pelos direitos civis, que influenciaram e foram mobilizados pelas indústrias fonográficas. Tais embates, articulados às novas fases das ondas migratórias, se intensificaram com a eleição de Ronald Reagan para a presidência dos Estados Unidos na década de 1980. Nesse momento, se iniciou uma série de novas intervenções na região do Caribe e da América Central, como medidas de combate ao comunismo e de reafirmação da centralidade estadunidense na região, provocando novas ondas migratórias com destino ao país advinda dessas regiões (AYERBE, 2002).

O aumento significativo das populações latinas nos Estados Unidos foi percebido pelas indústrias culturais, que viram nesse crescimento populacional novas oportunidades de lançamento de artistas associados a tais comunidades. Ao mesmo tempo, esse processo foi interpretado como um potencial de internacionalização do circuito estadunidense, que percebia o mercado global da música *pop* como um nicho em potencial. Como destaca Néstor García Canclini (2008), tal processo foi marcado por relações híbridas tendo em vista que não apenas houve uma incorporação de artistas, produções e referenciais latinas pelas indústrias, mas foi por meio de tais ações que se constituíram novas formas de produções culturais nas quais comunidades e grupos sociais romperam ou manipularam movimentos imperialistas. Em outras palavras, o autor destaca que as produções das indústrias culturais são marcadas pelas contradições entre ações imperialistas e estratégias heterogêneas de inserções de latino-americanos nos grandes circuitos que criam formas de manutenção, resistência e/ou produção dentro desses processos.

Esse cenário levou ao lançamento de uma série de novos artistas que estavam associados às comunidades latinas e/ou a outros grupos sociais/culturais que foram percebidos como consumidores em potencial. Artistas como Madonna, Michael Jackson, Whitney Houston e Gloria Estefan foram fundamentais nesse cenário, tendo integrado um pequeno grupo de artistas que foram massivamente divulgados, produzidos e comercializados. Segundo Eduardo Vicente (2014),

o alcance internacional e a dimensão de sucesso desses artistas valeu-se tanto dos vultuosos gastos em divulgação que a grande concentração econômica do mercado musical tornava possível quanto da penetração mundial das tecnologias de comunicação e consumo musical (satélites, televisões a cabo, gravadores, videocassetes, CD players etc.). Verificou-se ainda, um nível inédito de integração entre som e imagem simbolizado pelo uso intensivo do videoclipe e pela vinculação de músicas e artistas a produção cinematográficas. (VICENTE, 2014, p. 31).

A produção de Gloria Estefan é/foi fundamental nesses debates e para a constituição de grupos identificados como latinos, tendo em vista que suas produções integram as indústrias culturais globais que ocupam papel fundamental na produção, circulação e mediação de produtos e criações artísticas simbólicas (CANCLINI, 2007). Neste artigo, pretende-se explorar parte de tais questões por meio da análise da canção *Esperando (cuando Cuba sea libre)*<sup>8</sup>, lançada em 2007, como faixa do álbum *90 Millas*. Esse disco foi visto pela mídia estadunidense como momento de início de uma nova fase nas produções da cantora Gloria Estefan, com sua reaproximação da língua espanhola e das sonoridades caribenhas. Desse modo, pretende-se analisar de que maneira o fonograma mobiliza e manifesta narrativamente determinados sentimentos nostálgicos sobre Cuba, elaborando uma série de representações sobre o presente e o passado, assim como reafirmando formas de pertencimento no tempo (RANCIÈRE, 2018) e projeções de futuro.

## O Álbum “90 Millas”

O lançamento do álbum *90 Millas*, em 18 de setembro de 2007, ocorreu em um contexto no qual Gloria Estefan já estava consolidada na indústria fonográfica como uma das artistas de música *pop* latina mais expoentes. Seu *status* já havia sido referendado na edição da revista *Billboard* de 11 de outubro de 2003, que publicou um dossiê sobre sua

---

<sup>8</sup> Uma versão preliminar das análises sobre a canção foi apresentada no Seminário Internacional "60 anos da Revolução Cubana, realizado em novembro de 2019, a partir de um estudo comparado entre as canções *Esperando (Cuando Cuba Sea Libre)* e *Havana* (ft. Young Thug) de Camila Cabello lançada em 2017.

carreira, reafirmando seu papel de destaque como cantora que teria vendido mais de 70 milhões de discos desde 1977. O dossiê, publicado alguns anos antes do lançamento de *90 Millas*, foi republicado pela revista *Ocean Drive* no México e na Venezuela tendo sido elaborado a partir de reportagens, entrevistas, depoimentos, fotografias e índices de vendas de discos. Logo ao início, o jornalista Michael Paoletta afirmava

To be quite honest, Gloria Estefan needs no introduction. Whether recording with Miami Sound Machine or as a solo artist, her trademark vocals have graced such top 10 hits as ‘Conga’, ‘Words Get in the Way’, ‘1-2-3’, ‘Thythem Is Gonna Get You’ and ‘Music of My Heart’, a collaboration with N’Sync. Of course, such signature songs as ‘Don’t Wanna Lose You’ have reached the summit of The Billboard Hot 100. Throughout, Estefan has also scored numerous chart-topping hits on the Billboard Latin and Hot Dance Music/Club Play charts. (BILLBOARD, 11 de outubro de 2003, p. 22).

Apesar do foco deste artigo não ser trabalhar com o dossiê de 2003, é importante retomar a construção narrativa da mídia produzida nesse momento, que antecedeu em poucos anos o lançamento do álbum *90 Millas*, como forma de analisar qual era a representação de Gloria Estefan que circulava nos Estados Unidos. Perceber esse processo por meio da revista *Billboard* é fundamental, tendo em vista que o impresso é o principal veículo de comunicação no país e no mundo de cobertura, avaliação e crítica da indústria fonográfica, em especial sobre o *mainstream*. É perceptível na narrativa do dossiê que já existia uma imagem consolidada e um discurso bastante elogioso sobre a artista anteriormente ao lançamento de 2007. Ao listar uma série de canções e colaborações da cantora, o jornalista procurou equiparar a ideia de “sucesso” em sua trajetória às principais posições alcançadas nas paradas musicais, que somariam vendas de discos, reproduções em rádio e menções na mídia.

Esse processo de construção heroicizante e intencional mobilizava constantemente a identificação cubana como um mecanismo referencial (MOTTA, 2013) para a construção de uma narrativa sobre a cantora partindo da nacionalidade e inserindo-a nos mercados estadunidenses e globais. Por meio dessa elaboração se construiu uma determinada representação da cantora que dependia não apenas de mecanismos de condução e gestão das imagens associadas (RANCIÈRE, 2012), mas da seleção de aspectos

de seu passado no presente de forma a presentificar sua carreira e história na contemporaneidade. Nessa operação jornalística, “os meios de comunicação registram, de preferência, fatos que os jornalistas estão convencidos de terem visto ou compreendido e decompõem o tempo vivido em uma sequência de unidades individualizadas” (BARBOSA, 2004. p. 03).

Na ocasião do lançamento do álbum *90 Millas*, a narrativa publicada aproximadamente quatro anos antes fora retomada, o que possibilita inferir a consolidação de um discurso acerca da trajetória da cantora na mídia estadunidense. Alguns meses antes do lançamento oficial do álbum, a revista *Billboard* fez uma reportagem acerca do disco juntamente a uma retrospectiva da carreira de Gloria Estefan. Articulando uma prévia do material, que seria lançado em setembro de 2007, com uma detalhada listagem da estratégia de mercado para promoção do disco a reportagem, publicada em 28 de julho, destacou as semelhanças e diferenças do novo lançamento com relação às demais produções da cantora.

Essa etapa é fundamental para veículos midiáticos do segmento musical, tendo em vista que a antecipação de lançamento de álbuns pela mídia elabora antecipadamente os novos discos como acontecimentos que estruturam fases artísticas e relações temporais, sendo esta uma dimensão fundamental da indústria da música *pop* (MOREIRA, 2019). Ao procurar apresentar *90 Millas* ao público que só viria a ouvir o disco dentro de algumas semanas, a reportagem “*Gloria Estefan’s new album – 25 stars explore latin roots*” destacou que

In itself, the album's theme is not unique; Estefan has always delved into traditional tropical themes on her Spanish-language recordings, and other major artists have released albums exploring Latin roots rhythms as well (see story, this page). But she's never manifested her proximity to her Cuban roots this pointedly before. (BILLBOARD, 28 de julho de 2007, p. 22).

O foco inicial na mobilização do espanhol como língua principal das faixas do álbum, assim como a inserção de ritmos e sonoridades associados a gêneros latinos, não era algo inédito para a cantora. Como já destacado, a carreira de Gloria Estefan esteve perpassada pela mobilização das representações latinas, sendo a língua fundamental nesse

processo. Néstor García Canclini (2015; 2008) destaca esse aspecto da cantora, afirmando a estratégia de cantar em espanhol, mas também possuir faixas em inglês, como mecanismos mobilizados por artistas latinos inseridos nas lógicas da globalização, contribuindo para a formulação de “culturas híbridas”. Para Canclini, esse aspecto permite a manutenção das identificações, assim como diferentes jogos de integração entre o global e o local que não podem ser lidos como antagônicos.

O título do álbum, *90 Millas*, ecoa tal aspecto, sendo sua construção similar àquela de discos anteriores. Álbuns lançados pela artista na década de 1990, tais como *Mi Tierra* (1993), *Abriendo Puertas* (1995) e *Alma Caribeña* (2000), abordavam essa relação, o que conferia identidades narrativas aos discos. No caso do lançamento de 2007, o título atribuído ao álbum fazia menção à distância aproximada entre Cuba e os Estados Unidos, mais especificamente o estado da Florida, referenciando a ideia de uma “ponte imaginária” que conectaria Havana e Miami (AYERBE, 2004).

Reunindo uma equipe de mais de 25 colaboradores latinos, a produção foi assinada por nomes como Arturo Sandoval, Paquito D’Rivera, “Cachao” Lopez, Johnny Pacheco, Carlos Santana, Pitbull e Andy Garcia, para além de Gloria e Emilio Estefan. Esse processo de composição coletiva é característico dos formatos tecnológicos de produção musical emergentes na segunda metade do século XX. Segundo Antonie Hennion (1990), o avanço tecnológico foi rapidamente incorporado pela indústria fonográfica, permitindo a mobilização e utilização de sonoridades sintetizadas e o uso de *samples* (faixas pré-gravadas), o que alterou significativamente os processos de composição que, até a década de 1960, eram principalmente artesanais. Para o autor, um aspecto desse processo foi a ascensão da figura do produtor musical, que ultrapassou a ação do compositor em muitos momentos. Após 1967, as produções de álbuns ocorriam “a partir de *gravações multicanais*, e tem, em cada etapa de sua criação, um ou mais diferentes agentes de um *coletivo de criadores (os compositores)*, configurando-se, por essas e outras características, uma forma de invenção que a seu modo espelha e ilumina as especulações do mundo de é parte.” (MOLINA, 2017, p.59).

Composto por 14 faixas, entre elas as canções *No Llores*, primeiro *single* de divulgação do álbum, *Volvere*, *Morenita*, *Esperando (Cuando Cuba Sea Libre)* e *90 Millas*, o álbum foi indicado aos prêmios *Latin Grammy Awards* e *Billboard Latin Music Awards* em 2008, vencendo categorias como *Best Traditional Tropical Album* e *Tropical Album Of The Year*. Em resenha publicada após o lançamento, a *Billboard* afirmou que *90 Millas* não podia ser considerado um álbum “*vintage*” ou um disco tradicional de música cubana. Segundo o periódico, o disco era uma articulação entre música *pop* e elementos cubanos, resultando em uma miscelânea de diferentes sonoridades, ritmos e temáticas envolvendo desde canções dançantes genéricas até fonogramas que articulavam aspectos folclóricos (BILLBOARD, 29 de setembro de 2007).

O jornal *The New York Times*, no dia 17 de setembro de 2007, publicou uma resenha escrita por Jon Pareles sobre o álbum. O jornalista e crítico musical, que era figura recorrente na cobertura midiática sobre a cantora Gloria Estefan<sup>9</sup>, considerou que *90 Millas* foi uma forma de tributo à identidade cubana da cantora, sendo que

The album includes plenty of songs about love and dancing that draw on vintage and recent Cuban music, from the lilting son to the elegant flute and violins of charanga to percussive rumba and mambo. While its not a purist's album, it gracefully leans closer to old acoustic styles than to current Latin pop, the better to feature guests like the mambo pioneer Israel (Cachao) López, the salsa flutist Johnny Pacheco and the trumpeter Alfredo (Chocolate) Armenteros. (The New York Times, 17 de setembro de 2007).

Para o resenhista, o álbum era um exemplo do que podia ser definido como um disco de música *pop* latina, articulando diferentes sonoridades a faixas de curta duração, com perfis dançantes e de fácil comercialização. Apesar da boa recepção e das resenhas que citaram uma série de canções que compuseram o álbum *90 Millas*, algumas faixas foram pouco comentadas, apesar de integrar e repercutir várias das características do álbum, entre elas a canção *Esperando (Cuando Cuba Sea Libre)*. Uma das poucas

---

<sup>9</sup> Em um levantamento realizado em 107 edições do jornal *The New York Times* publicadas entre 1977 e 2002, foram localizadas ao menos outras sete publicações de Jon Pareles sobre Gloria Estefan, com ênfase em críticas e resenhas musicais.

menções ao fonograma foi feita por Pareles em sua resenha do álbum, na qual destacou que

With Fidel Castro ailing and a new chapter in Cuban government inevitable, Cuba is very much on Ms. Estefan's mind. Her longtime anti-Communism surfaces in "Esperando (Cuando Cuba Sea Libre)": "Hoping (When Cuba Is Free)." And the title song of "90 Millas" is an invocation to the Afro-Caribbean deity Elegua, the god of travelers and crossroads, calling on him to bring freedom. In those songs Ms. Estefan's voice takes on an edge and an urgency, as if her strongest passion is Cuba's future. (The New York Times, 17 de setembro de 2007).

A percepção e articulação da canção ao contexto, bem como sua relação com os posicionamentos políticos de Gloria Estefan percebida por Jon Pareles, são fundamentais para a própria constituição narrativa da música. Na análise do resenhista, o fonograma mobilizava os sentimentos anticastristas da cantora juntamente à personalização de uma divindade afro-cubana chamada Elegua, protetora dos viajantes, que se manifestaria na voz da cantora. Apesar dessa relação poder ser compreendida por meio apenas da canção, é importante entender que se insere em uma produção artística maior, como faixa do álbum, e que não pode ser entendida dissociada de seu todo sem perder elementos e características fundamentais.

Inicialmente, compreende-se que o álbum *90 Millas* busca produzir uma forma de relação texto-contexto (NAPOLITANO, 2016) que não é exclusivamente ligada aos cenários sociais, políticos ou culturais, mas se estende ao suporte e o meio no qual essa produção se inseriu. Vale destacar que o "impacto emocional que a audição do disco proporciona dificilmente pode ser descrito, atingindo parâmetros de subjetividade distintos por parte de quem é submetido a esta experiência estético-musical" (OLIVEIRA, 2014, p. 164). Nesse caso, as possibilidades de historicização da sua produção são formas de inserção do álbum em quadros maiores de análise, permitindo compreender parcialmente seus impactos e significados.

## **A nostalgia como narrativa na canção *Esperando (cuando Cuba sea libre)***

O contexto político cubano no momento de lançamento da canção *Esperando (Cuando Cuba Sea Libre)*, assim como do álbum *90 Millas*, foi marcado pela instabilidade do governo revolucionário com as eleições gerais cubanas de 2007 e o afastamento de Fidel Castro da presidência desde o ano anterior, apesar deste estar concorrendo à reeleição. Segundo Richard Gott (2006), nesse período o país vivia sob os efeitos do Período Especial em Tempos de Paz, assim como da *estrategia de perfeccionamiento*, que buscava uma recentralização do poder e das formas de governo. Entre os impactos das novas políticas de Castro estava a taxação de pequenas empresas e trabalhadores autônomos, medida que havia sido suspensa durante a década de 1990 como tentativa de crescimento econômico, tendo levado uma série de negócios a fecharem na ilha (GOTT, 2006).

Aviva Chomsky (2015, p. 232) afirma que tais medidas reabriram parcialmente o mercado em 2006, visando “recriar um equilíbrio que, ao mesmo tempo, manteria o socialismo cubano e também aumentaria a produtividade e atrairia o investimento estrangeiro”. Esse contexto simbolizou também novos debates na mídia estadunidense e nas relações diplomáticas entre Estados Unidos e Cuba, com pressões e pronunciamentos oficiais de George W. Bush e Fidel Castro sobre os bloqueios econômicos (TULCHIN, 2016). Apesar das conturbadas relações diplomáticas entre os dois países desde a década de 1950, experienciadas por Gloria Estefan enquanto exilada anticastrista nos EUA, o contexto no qual a canção foi lançada era de retomada de tais discussões, sendo as eleições gerais de 2007 vistas como possibilidade de ruptura política em Cuba.

O exercício de perceber o contexto externo à produção, em associação ao lançamento e à carreira da própria artista, possibilita compreender a canção para além de seus aspectos estéticos-musicais. O historiador Marcos Napolitano (2016, p. 78) afirma que por meio desse tipo de análise é possível “mapear as camadas de sentido embutidas numa obra musical, bem como suas formas de inserção na sociedade e na história,

evitando, ao mesmo tempo, as simplificações e mecanismos analíticos que podem deturpar a natureza polissêmica.”. Perceber as dinâmicas que compõem o contexto permite compreender diferentes relações entre valor, produção, narrativa e temporalidade presentes na música (MORAES, 2018), possibilitando ao(a) historiador(a) problematizar as próprias formas de (re)significação das canções no presente e nos tempos posteriores.

O estudo de canções na história é uma forma de compreender e analisar o presente não como momento imediato, mas enquanto forma de expressão de cotemporalidades ou múltiplas camadas temporais (TURIN, 2019) por meio da produção, circulação e mediação, com destaque às permanências e rupturas na atualidade. Ao analisar movimentos de culturas populares, fossem ligados ao folclore ou ao popular-midiático, como é o caso da música *pop*, Stuart Hall (2013, p. 285) considera que “muitas das dificuldades reais (teóricas e empíricas) só serão confrontadas quando começarmos a examinar mais de perto a cultura popular em um período que começa a se parecer com o nosso [...] e que é informado pelas mesmas atitudes que temos em relação às questões contemporâneas.”.

Analisar *Esperando (Cuando Cuba Sea Libre)* como uma produção no tempo presente é uma forma de compreender o tempo vivido (ROUSSO, 2016; SCANDAROLLI, 2016), seja este próximo ou recuado, percebendo as permanências, rupturas e diferentes projeções futuras mobilizadas na canção. Essa articulação temporal, que envolve o próprio ato-narrativo (RICOEUR, 2014), seu contexto de inserção e as formas como é significada e entendida na contemporaneidade, mobiliza referências e representações associadas a diferentes contextos espaço-temporais.

Vale retomar nessa questão o papel das indústrias culturais e sua centralidade como espaço de produção, mediação e controle das produções artísticas (CANCLINI, 2008). Apesar de ser marcadamente um gênero comercial, voltado ao entretenimento, consumo e capitalismo, a música *pop* é também um espaço de produção de diferentes formas de engajamento político, social, cultural e econômico. No caso de Gloria Estefan, tal relação ocorreu de maneira fluida, sendo parte de suas composições mobilizadoras de

diferentes projetos e visões políticas referentes a Cuba e aos Estados Unidos. Tal aspecto não a dissocia de ser uma artista comercial, sendo preciso reafirmar seu vínculo com o consumo, *mainstream* e entretenimento. Essa forma de produção pode ser pensada enquanto uma expressão de um entre-lugar (BHABHA, 1998) ocupado pelas canções da artista, ou de uma relação contraditória própria de toda produção popular, em seu sentido massivo/midiático (HALL, 2013).

A canção *Esperando (Cuando Cuba Sea Libre)*<sup>10</sup>, lançada no contexto mencionado como décima segunda faixa do álbum *90 Millas*, foi composta por Alberto Gaitan, Emilio Estefan, Gloria Estefan, Ricardo Gaitan e Sal Cuevas. Com 4:40 minutos de duração, o fonograma foi produzido por Emilio Estefan e *Gaitan Bros.*, que assinam a produção das demais faixas do disco. O tema central da canção pode ser interpretado como a expectativa do fim do governo revolucionário em Cuba. Contudo, uma segunda temática é abordada e se sobressai: a relação nostálgica e os jogos entre experiências e expectativas (KOSELLECK, 2006) com relação a Cuba. É possível perceber que assim como a nostalgia é fundamental para elaborar a construção narrativa, os processos de significação do passado e projeção de futuros associados ao sentimento nostálgico ocupam a centralidade da temporalidade na composição. Tais construções narrativas elaboram representações acerca do país, e do ser “cubano” no tempo presente, que serão analisadas a seguir em dois aspectos: Os usos da língua como estratégia narrativa e os sentimentos nostálgicos como manifestação das temporalidades.

Elementos como sonoridade lenta, utilização de instrumentos metálicos e de corda, assim como a construção da letra em espanhol foram mobilizados na composição de narrativa simples, visando à comunicação direta com o/a ouvinte (TATIT, 2002). Ao

---

<sup>10</sup> Vale destacar que a faixa nunca foi lançada como um *single* do álbum, ou seja, uma canção de trabalho que envolveria uma série de mecanismos e estratégias de divulgação, assim como o envio para rádios e veículos de comunicação. Nesse sentido, sua recepção e divulgação ocorreu muito mais pela atuação da crítica especializada sobre o álbum, assim como na relação direta com o contexto político que a significou de maneira específica.

mesmo tempo, o tom confessional e emotivo da intérprete, Gloria Estefan, reforça o sentido pessoal e de evocação coletiva da canção que inicia com a estrofe abaixo:

Esperando, Esperando // Por el día que en mi Cuba // Otra vez se respire  
esperanza, hermandad y alegría  
Hay que pensar que lo bueno vendrá en el camino // Lo malo está en el pasado  
y queda en el olvido // Ya no perdamos el tiempo con viejos rencores // Canta,  
celebra, se acercan ya tiempos mejores  
Cuando Cuba sea libre, vamo' a celebrar // Son montuno pa' mi cuba, ay yo le  
vengo aquí a brindar // Cuando Cuba sea libre, vamo' a celebrar // Somos una  
sola casa, los de aquí y los de allá // Cuando Cuba sea libre, vamo' a celebrar  
// Y seguro que muy pronto voy a poder regresar (ESTEFAN, 2007).

A canção, enquanto linguagem, “é uma peça musical feita para ser cantada que não implica em uma demasiada especialização musical, podendo ser criada e executada de forma mais simples e que é um instrumento de expressão utilizado por todas as culturas ao longo da história.” (OLIVEIRA, 2002. p. 92)”. Segundo Luiz Tatit (2014), baseada na oralidade como expressão, a forma-canção recorre a processos *mnemônicos* articulados a *performance* e à voz que permitem ao intérprete comunicar sua mensagem apesar das estruturas e narrativas simples. Não apenas deve-se destacar sua dimensão performática, associada ao canto e à expressão, mas também entendê-la como “processo” que depende de múltiplos sujeitos (entre músicos, *performers* e ouvintes). Reconhecer a canção como processo significa afirmar que ela é uma forma de linguagem mutável e plural, que mobiliza diferentes sujeitos, “capaz de articular identidades, afetos atitudes e padrões de comportamento” (GONZÁLEZ, 2016, p. 108).

O trecho inicial de *Esperando (Cuando Cuba Sea Libre)*, referenciado anteriormente, mobiliza uma linguagem simples e repetitiva, como é característico da música *pop*, procurando convocar o ouvinte a esperar por uma nova fase da história cubana, ao mesmo tempo em que alerta sobre a iminência desse novo momento. Ao mesmo tempo, a repetição constante de frases como “*Quando Cuba sea libre, vamo' a celebrar*” trabalha os recursos *mnemônicos* como tentativa de reforço da mensagem de oposição ao governo cubano e de uma fase futura que seria não apenas experienciada,

mas também comemorada pelo cubanos, ou ao menos aqueles exilados e/ou que se opunham ao regime.

Apesar da impossibilidade de saber quando oficialmente a canção foi composta, é, neste caso, o momento em que foi lançada e passou a circular socialmente que articula sua mensagem ao contexto (GONZÁLEZ, 2016). Independentemente do cenário cubano vivenciado desde 2006 ter influenciado ou não a composição, os eventos políticos do início do século XXI, em especial a doença e ausência do principal líder do governo cubano e a instabilidade causada pelas eleições gerais de 2007, atualizaram a narrativa. Destinada a uma comunidade emocional estendida, como é possível perceber no ouvinte imaginado a quem a mensagem se direciona (TATIT, 2016)<sup>11</sup>, a narrativa exalta uma forma de perspectiva de futuro que exige uma mobilização coletiva e social.

Nesse sentido, apesar de entoada por uma intérprete, *Esperando (Cuando Cuba Sea Libre)* evoca a coletividade como forma de manifestação política a respeito do governo cubano, sendo essa intenção reforçada por outros elementos, como a língua empregada na canção. A utilização de termos como “*vamos*” evoca uma dimensão coletiva do sentimento, criando uma multiplicidade de vozes representadas pela artista, que se pronunciaria e direcionaria aos “cubanos” exilados anticastristas e/ou aos opositores do regime socialista em Cuba.

Apesar de as composições em espanhol serem um traço do álbum *90 Millas*, a alternância entre diferentes idiomas é uma característica de toda a trajetória de Gloria Estefan, sendo a decisão de compor a faixa em sua primeira língua fundamental para atribuir parte de seus sentidos e valores. Para Judith Butler e Gayatri Spivak (2018), o ato de cantar em outro idioma que não o oficial do país em que o intérprete reside, assim como seu caráter coletivo e narrativa articulada a determinadas formulações imaginárias

---

<sup>11</sup> Luiz Tatit (2016) considera que o processo de composição e *performance* da canção está diretamente associado também ao processo de comunicação da narrativa, que envolve, entre outras características, direcionar a mensagem que se deseja passar a um público. Esse direcionamento retoma as considerações discutidas por Paul Ricoeur (2014) para o qual o ato narrativo, em sua construção, depende da criação de um leitor/ouvinte imaginado a quem se destina a narrativa, ou seja, uma forma de receptor e mediador imaginado daquela história.

sobre o Estado-Nação, é um ato político e de engajamento social por meio da cultura. Para as autoras, parte dos sentidos das canções, ao serem performadas por sujeitos que são percebidos como não pertencentes a comunidade nacional em que se inserem (como exilados, migrantes e refugiados), se dá pela articulação entre língua e forma de significação, sendo a linguagem fundamental no reforço e crítica a determinadas visões sobre o Estado.

Esse aspecto, que pode ser considerado como contraditório (HALL, 2013), é uma forma de criação das comunidades emocionais (SARDO, 2010) e de laços por meio da música na qual se objetiva também “um exercício do direito aos direitos, e o primeiro desses direitos não está garantido por lei alguma, mas pertence a natureza da igualdade, que por sinal não é natural, mas uma condição social.” (BUTLER; SPIVAK, 2018, p. 62). No caso de *Esperando (Cuando Cuba Sea Libre)*, o direito reivindicado não é o de permanência ou ocupação nos Estados Unidos, ou mesmo relaciona-se ao país, mas é uma tentativa de manifestação de pertencimento a uma outra nação e a uma temporalidade que estaria por vir. Desse modo, a articulação passado/presente/futuro é elaborada por uma narrativa na qual o “eu” é não apenas coletivo, mas também uma forma de orientação temporal baseada na nostalgia e em um futuro aguardado.

É por meio dessa constituição que são elaboradas determinadas representações sobre Cuba, e principalmente sobre as antecipações de futuro que se manifestam na canção, inclusive ao final

Esperando, esperando // Reunirme // Con mi Pueblo // Una fiesta que seque es  
su llanto // Y cumpla sus sueños

Todos bailando felices // Brindando al destino // Dejando atrás tantos años //  
De anhelos perdidos  
Será el momento de juntos // Sanar corazones // Para aquel hombre que es libre  
// No existen temores

[...]

Por allá en Pinar del Río // Vamo' a celebrar  
Los aires libres de la Habana // Vamo' a celebrar  
En las playas de Matanza // Vamo' a celebrar  
Con caña y café de Las Villas // Vamo' a celebrar  
Afina los cueros Camagüey // Vamo' a celebrar  
Se oye el son allá en Oriente // Vamo' a celebrar (ESTEFAN, 2007).

Termos como “*reunirme*”, “*mi Pueblo*” e “*vamo’ a celebrar*” reforçam a coletividade referenciada anteriormente, mas também reafirmam uma expectativa com relação aos eventos futuros. Como destaca Reinhart Koselleck (2006), as diferentes maneiras como as expectativas são mobilizadas e se manifestam no tempo são formas de orientação no presente e projeção de futuros alargados e imaginados. Tais expectativas são modos de orientação temporal que estão sempre associados à constituição de espaços de experiências, ou seja, diferentes passados incorporados e mobilizados pelos sujeitos no tempo. Dessa maneira, a expectativa é também uma forma de lembrar o passado, o que se pode perceber pelas referências feitas ao “*ar livre de Havana*”, “*Las Villas*”, ou mesmo às praias de Matanza citadas na canção. Tais menções constituem um imaginário simbólico sobre a ilha, associado às já citadas comunidades emocionais anticastristas e formas de experiência compartilhada entre os sujeitos, independentemente da vivência direta com tais espaços, como foi o caso de Gloria Estefan, que, ao sair com menos de dois anos do país, não teria lembranças tão vívidas da região.

Intrínsecas a tais expectativas futuras que tematizam a canção, estão as diferentes formas de experiência que são compartilhadas entre aqueles que estariam justamente “esperando” a mudança política cubana. Tal “horizonte de expectativa”, retomando a categoria meta-histórica de Koselleck (2006), possibilita imaginar e compartilhar um futuro no presente que, apesar de incerto, orienta o tempo vivido mobilizando representações sobre o passado elaboradas entre o “visível” e os processos internos e subjetivos da sociedade, o “invisível” (RANCIÈRE, 2018). A representação do passado é uma forma de produção dos sujeitos, que mediam, selecionam e fabricam diferentes formas de manifestação dos objetos em sua ausência (RANCIÈRE, 2018), sendo uma forma de orientação e de reivindicação de pertencimento no tempo. As linhas tênues entre passado e futuro, que nunca chegam a se encontrar, segundo Koselleck (2006), habitam o presente de maneira múltipla e estratificada enquanto processos de cotemporalidades por meio das representações que são mobilizadas na canção.

Nesse sentido, a expectativa presente na canção “é ao mesmo tempo ligada à pessoa e ao interpessoal, também a expectativa se realiza no hoje, é futuro presente, voltado para o ainda-não, para o não experimentado, para o que apenas pode ser previsto. Esperança e medo, desejo e vontade, a inquietude, mas também a análise racional, a visão receptiva ou a curiosidade fazem parte da expectativa e a constituem.” (KOSSELECK, 2006, p. 310). Afirmar a espera por uma nova fase da história de Cuba, com a derrubada do socialismo, só foi possível pela cantora na canção, assim como pelos demais compositores, por estes alimentarem esperanças que o cenário cubano realmente viesse a se alterar. Apesar das estratégias de mercado existentes em uma música comercial como *Esperando (Cuando Cuba Sea Libre)*, é o seu potencial de verossimilhança e os sentimentos associados a ela, como a esperança e o desejo, que reforçam a expectativa e projetam o futuro na narrativa, sendo a interpretação um ponto adicional à discussão sobre o caráter individual e coletivo.

Diretamente articulada a essa projeção de futuro está a mobilização de sentimentos nostálgicos, presentes, por exemplo, nas citações às localidades mencionadas anteriormente ou na ideia de regresso ao país. O desejo pelo retorno constitui parte das idealizações de sujeitos em trânsito, sejam estes migrantes, exilados ou refugiados (GLICK SCHILLER, 1999), e são mediados por sentimentos ligados à saudade e ao laço emocional. A nostalgia constitui aspecto central na medida que o sentimento é causado por uma sensação de futuro imaginado não concretizado e por um passado que habita o presente de forma não superada. Andreas Huyssen (2014) define a manifestação da nostalgia como uma emoção elaborada e sentida sob as ruínas temporais de promessas, experiências e expectativas que não se concretizavam ou foram bruscamente interrompidas, sendo característica das sociedades contemporâneas uma forma de obsessão pela ruína.

Esse aspecto é percebido em *Esperando (Cuando Cuba Sea Libre)*, mas também em demais produções da cantora nas quais “*there is a part that does exist in nostalgia, but at the same [time] there is another part that is contemporary music that we’ve made*

*all over the world.*” (BILLBOARD, 28 de julho de 2007, p. 22), como destaca Emilio Estefan em entrevista concedida à revista *Billboard*. A nostalgia presente na narrativa da canção é um movimento do sujeito nas temporalidades, sendo estrutural para os indivíduos e a formulação das suas compreensões da passagem do tempo. Nesse sentido, configura-se uma forma de manifestação sobre o futuro que anseia por um retorno ao passado e suas experiências com locais e em Cuba, impedindo um cruzamento da passagem de tempo linear e ocidental. Nesse sentido, o sentimento nostálgico mobilizado “conecta ou reforça um amplo espectro de tendências na cultura contemporânea.” (FELIPPE, 2017, p. 122).

É por meio dessas duas categorias (expectativa e nostalgia) que se elaboram as formas de representação sobre Cuba no fonograma. Tais sentimentos que compõem a narrativa, expressados também no tom emotivo empregado na *performance*, são manifestações da emoção enquanto transformação “daqueles e daquelas que se emocionam. Transformar-se é passar de um estado a outro: continuamos firmes na nossa ideia de que a emoção não pode ser definida como um estado de pura e simples passividade.” (DIDI-HUBERMAN, 2016. p. 38). Apesar deste trabalho não mapear as escutas musicais específicas da canção, é possível perceber a emoção de quem canta e de quem escuta mobilizadas pela narrativa, ou seja, uma criação também imaginária e simbólica dos ouvintes e a quem se dirige a fala, neste caso os cubanos e as cubanas exiladas.

Essa construção elabora a identidade narrativa, mas também produz a identificação dos sujeitos enquanto um ato narrativo, ou seja, como uma expressão e uma representação. Em meio a tais processos, o sujeito da enunciação, neste caso Gloria Estefan, é compreendido

como personagem da narrativa, não é uma entidade distinta de *suas* ‘experiências’. Ao contrário: ela compartilha o regime da identidade dinâmica própria à história narrada. A narrativa constrói a identidade da personagem, que pode ser chamada de sua identidade narrativa, construindo a identidade da história narrada. É a identidade da história que faz a identidade da personagem. (RICOEUR, 2014, p. 155).

O sujeito/personagem projeta expectativas, mas também manifesta as identificações cubanas exiladas e anticastristas nos Estados Unidos, que se manifestam em um momento específico como experiência que possui dimensões individuais e compartilhadas. Própria de uma relação de proximidade e distância, é importante retomar a centralidade da linguagem e da dependência do visível e do invisível nessa produção de representações. Segundo Jacques Rancière (2014, p. 124), esse processo compreende que “a representação é um desdobramento ordenado de significações, uma relação regulada entre o que compreendemos ou antecipamos e o que advém de surpresa.”. Apesar de imprevisível, o futuro representado é uma mobilização nostálgica do passado e de uma expectativa de um tempo ainda por vir que seria uma ruptura associada a novos sentimentos, como alegria e festividade, a ser compartilhado.

### **Considerações finais**

O objetivo geral deste trabalho foi analisar a canção *Esperando (Cuando Cuba Sea Libre)* no referente à mobilização de sentimentos nostálgicos, articulações temporais e projeções de futuro em sua narrativa. Para isso, partiu-se de uma breve apresentação geral da cantora Gloria Estefan, intérprete e uma das compositoras da canção, para em seguida compreender o álbum *90 Millas* (2007), no qual a canção foi inserida partindo dos registros midiáticos. Esse exercício inicial visou compreender o suporte no qual a música foi inserida, assim como entender de que maneira o processo criativo, a recepção e a mediação midiática do disco influenciam na compreensão de *Esperando (Cuando Cuba Sea Libre)*.

Nesse sentido, compreende-se o contexto da canção não apenas como aquele no qual ela se insere, mas também no suporte em que foi lançada, sendo essa uma produção perpassada por intencionalidades e projetos musicais previamente deliberados. No caso de *90 Millas*, para além de uma recepção midiática, procurou-se destacar aspectos como a articulação entre identificação cubana e as produções da cantora, o sentimento nostálgico e as mobilizações temporais integravam a proposta central do álbum.

Associada a isso, a produção coletiva que empenhou uma série de artistas latinos, assim como as avaliações de veículos a exemplo da *Billboard* e o *The New York Times*, procurou reforçar determinados aspectos que anteciparam a própria análise de *Esperando (Cuando Cuba Sea Libre)*, tendo em vista que são características do disco presentes na faixa.

Em seguida, a análise da canção partiu de uma breve explanação sobre sua inserção no contexto político e social cubano em que foi lançada, integrando um período de tensões e instabilidades da política de Cuba. Apesar da impossibilidade de precisar o momento de composição da faixa, que pode ter sido composta em 2006 ou anteriormente, pensar seu lançamento inserido no cenário de novas eleições gerais em Cuba, e de afastamento de Fidel Castro da presidência do país, contribui para entender parte da narrativa, do sentimento nostálgico e da expectativa projetada no fonograma. Nesse sentido, independentemente do momento de composição, seu lançamento reordenou naquele cenário uma forma de entendimento e resignificação que associou também elementos individuais e coletivos.

Destaca-se que a canção, além de dialogar com o contexto, é também uma forma de linguagem e criação artística no tempo presente na medida em que articula diferentes temporalidades na produção de representações, ao mesmo tempo em que tematiza essas mesmas temporalidades em suas narrativas. A língua utilizada, o espanhol, ocupou um dos eixos da análise na medida em que seu uso constitui uma estratégia da narrativa e de produção simbólica da reivindicação que perpassa a composição. Essa reivindicação era voltada a uma projeção de futuro, uma forma de expectativa de um futuro incerto e de um tempo por vir em Cuba, mas que seria mediado pelas experiências e contradições de uma produção de cultura popular.

Por fim, as discussões sobre o futuro imaginado foram perpassadas pela temática da nostalgia que ocupou a última parte do artigo. Brevemente, procurou-se perceber de que maneira a nostalgia foi mobilizada como base da canção e influenciou no modo com a narrativa e sua mensagem foi articulada por esse sentimento partilhado. Desse modo, essa abordagem procurou auxiliar a “entender como a nostalgia persiste, insiste,

modifica-se e instaura novas sensibilizações tanto em sua busca por algo que se perdeu com o término de uma forma anterior à modernidade” (FELIPPE, 2017, p. 122). Percebe-se em *Esperando (Cuando Cuba Sea Libre)* que ao contrário de um sentimento de nostalgia associado ao passado, é justamente sua relação intrínseca com a projeção de um futuro imaginado que configura a emoção. Mais que um tempo já vivido, a nostalgia na canção é uma presentificação dessas experiências visando à consolidação de um imaginário e de um discurso sobre um futuro que estaria incerto, porém desejado e esperado de ocorrer a qualquer momento.

Em meio a tais jogos, a dimensão da escala narrativa, que ora foca-se no intérprete e ora convoca uma imagem coletiva, é associada à representação que articula passado, presente e futuro. Certamente, no momento em que a canção foi lançada, Gloria Estefan e os demais compositores não tinham como saber quais seriam os eventos futuros que marcariam a história de Cuba, como a saída de Fidel Castro do poder, o governo de Raul Castro, a aproximação com os Estados Unidos e, mais recentemente, a convocação de novas assembleias constituintes. Contudo, sua atualidade permanece como forma de perceber quais foram os desejos e anseios de parte da comunidade exilada anticastristas no início do século XXI, auxiliando a compreender as múltiplas camadas de temporais que compõem nosso presente, inclusive na atualidade de embates levantados desde o século passado reforçados na arte contemporânea.

## **Referências Bibliográficas**

### **Fontes**

*BILLBOARD*. USA: Nielsen Company, v. 115, n. 41, OCTOBER 11, 2003.

*BILLBOARD*. USA: Nielsen Company, v. 119, n. 30, JULY 28, 2007.

*BILLBOARD*. USA: Nielsen Company, v. 120, n. 41, SEPTEMBER 29, 2007.

*THE NEW YORK TIMES*. USA, 17 de setembro de 2007.

ESTEFAN, Gloria. *90 Millas*. Estados Unidos: Burgundy Records/SonyBMG, 2007. 1 CD, 14 faixas.

ESTEFAN, Gloria. *Esperando (Cuando Cuba Sea Libre)*. In: *90 Millas*. Estados Unidos: Burgundy Records/SonyBMG, 2007 (4:40 min).

### **Bibliografia**

AYERBE, Luis Fernando. *Estados Unidos e América Latina: a construção da hegemonia*. São Paulo: Ed. da UNESP, 2002.

\_\_\_\_\_. *A Revolução Cubana*. São Paulo: Ed. da UNESP, 2004.

ANDERSON, Benedict R. O'G. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BARBOSA, Marialva. Como construir uma história da imprensa. In: *II Encontro da Rede Alfredo de Carvalho*, 2004, Florianópolis. Florianópolis: UFSC, 2004.

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

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

CANCLINI, Néstor García. *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

\_\_\_\_\_. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 2015.

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?*. São Paulo: Editora 34, 2016.

FELIPPE, Eduardo Ferraz. Renovar votos com o futuro: nostalgia e escrita da história. *História Da Historiografia*, p. 117-134, 2017.

GLICK SCHILLER, Nina. 'Transmigrants and nation-states: something old and something new in US immigrant experience' in C. Hirschman, J. DeWind and P. Kasinitz (eds) *Handbook of international migration: the American experience*, New York: Russell Sage, 1999.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Pensando a música a partir da américa latina: Problemas e questões*. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

GOTT, Richard. *Cuba: Uma História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2013.

HENNION, Antoine. "The Production of Success: An Antimusicology of the Pop Song" In: FRITH, Simon; GOODWIN, Andrew (Org.). *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*. New York: Pantheon Books, 1990.

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

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro-Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto / Ed. PUC-Rio, 2006.

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

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

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

MOTTA, Luiz Gonzaga. *Análise Crítica da Narrativa*. 1. ed. Brasília: Editora da UnB, 2013.

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

\_\_\_\_\_. A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica. *Temáticas*, v. 37-38, p. 25-56, 2011.

OLIVEIRA, Márcia Ramos de. O (Lp) Banquete dos Mendigos e a Censura Musical. *Resonancias*, v. 18, p. 155-180, 2014.

\_\_\_\_\_. *Uma Leitura Histórica da Produção de Lupcínio Rodrigues*. Tese de Doutorado - UFRGS, 2002.

PHILIPS, Jane. *Gloria Estefan (Women of Achievement)*. US: Chelsea House Publishers, 2001.

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

RANCIÈRE, Jacques. *Figuras da História*. São Paulo: Editora Unesp, 2018.  
\_\_\_\_\_. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RICOEUR, Paul. *O Si-mesmo como outro*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

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

SARDO, Susana. *Guerras de Jasmim e Mogarim: Música, Identidade e Emoções em Goa*. Alfragide: Texto Editores LDA, 2010.

SCANDAROLLI, Denise. História e Musicologia: duas apropriações do passado. *História Da Historiografia*, v. 22, p. 225-237, 2016.

SCHAFER, R. Murray. *Vozes da Tirania: templos de silêncio*. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

SCHOULTZ, Lars. *Estados Unidos: poder e submissão: Uma História da política norte-americana em relação a América Latina*. Bauru: Edusc, 1998.

SOARES, Thiago. Percursos para estudos sobre música pop. In: SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério (Orgs.). *Cultura Pop*. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2015.

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

\_\_\_\_\_. *Estimar canções: Escutas íntimas na formação do sentido*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2016.

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

TULCHIN, Joseph S. *América Latina x Estados Unidos: Uma relação turbulenta*. São Paulo: Editora Contexto, 2016.

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

VIEIRA, Renan Alves. Os cubanos querem deixar cuba? In: SANTOS, Fabio Luis Barbosa dos; VASCONSELOS, Joana Salém; DESSOTTI, Fabiana Rita (Org.). *Cuba no século XXI: Dilemas da revolução*. São Paulo: Elefante, 2017.