

O LATIN GRAMMY E A COMUNIDADE CUBANA EXILADA: Tensões, Embates e Disputas Entre 2000 e 2003

THE LATIN GRAMMY AND THE CUBAN EXILED COMMUNITY: Tensions, Conflicts and Disputes Between 2000 and 2003

Igor Lemos Moreira¹

Resumo: Criado em 2000, o Latin Grammy consolidou-se como espaço de afirmação latina no *mainstream*, marcado por disputas em torno das identidades representadas. Este artigo analisa como a premiação, promovida pela LARAS e permeada por interesses diversos, tornou-se palco de tensões geopolíticas, especialmente ligadas à comunidade cubana no exílio. A partir das primeiras edições e da atuação Gloria e Emilio Estefan, figuras centrais para a comunidade cubana exilada, observa-se a politicização do evento, com destaque para o anticastrismo e as controvérsias sobre a representação da Latinidade. Discute-se, assim, a construção fluida, contraditória e complexa dessa identidade no contexto da premiação.

Palavras-Chave: *Latin Grammy*, *Gloria e Emilio Estefan*, *Latinidade*, *Comunidade cubana exilada*, *Latin Music*.

Abstract: Established in 2000, the Latin Grammy has consolidated its position as a space for the affirmation of Latin identity within the mainstream, marked by disputes over the identities it represents. This article analyzes how the award ceremony, organized by LARAS and permeated by diverse interests, became a stage for geopolitical tensions, particularly linked to the Cuban exile community. Through an analysis of the early editions, and the role of Gloria and Emilio Estefan — central figures for the Cuban exile community — the politicization of the event is observed, highlighting anti-Castroism and controversies surrounding the representation of *Latinidad*. Thus, this article discusses the fluid, contradictory, and complex construction of this identity within the context of the award ceremony.

Keywords: *Latin Grammy*, *Gloria and Emilio Estefan*, *Latinidad*, *Cuban Exile Community*, *Latin Music*.

Introdução

Em 13 de setembro de 2000, a jovem cantora de ascendência porto-riquenha Jennifer Lopez (J-Lo) subiu ao palco do *Staples Center*, em Los Angeles. Na ocasião, J-Lo — como era conhecida na indústria fonográfica — introduziu a performance de abertura da noite: um tributo ao músico norte-americano de origem porto-riquenha Tito Puente, falecido poucas semanas antes. A apresentação foi liderada por Celia Cruz e Gloria Estefan (cantoras cubanas exiladas), ao lado de Ricky Martin (artista porto-riquenho), com o acompanhamento de Israel “Cachao” López, Michel Camilo, Arturo Ortiz, Dave Valentin, Sheila E., Arturo Sandoval e David Sánchez. O número se baseou em um conjunto de canções de Puente, interpretadas pelos três artistas principais: Ricky

¹ Doutor em História pela Universidade do Estado de Santa Catarina, Pós-doutorando no Instituto das Cidades da Universidade Federal de São Paulo. Professor colaborador na Universidade do Estado de Santa Catarina. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6353-7540>. E-mail: igorlemoreira@gmail.com.

Martin ficou responsável por um dos maiores sucessos do músico, a faixa *Oye Como Va* (um chá-chá-chá lançado em 1962), enquanto Gloria Estefan e Celia Cruz dividiram os vocais de *Quimbara e La Boto*.

A homenagem a Tito Puente, um dos principais artistas a contribuir para a difusão da *Latin Music* e da *Afro-Cuban Music* para audiências não latinas (Abreu, 2015), naquele contexto, no entanto, não se explicava apenas por sua morte. A noite de 13 de setembro de 2000 marcaria também a realização da primeira edição do *Latin Grammy*, premiação criada para se “contrapor” à principal festividade musical do mainstream. Idealizado pela *Latin Academy of Recording Arts & Sciences* (LARAS), o evento, no entanto, funcionava muito mais como uma complementação segmentada para a indústria fonográfica, considerando que o grupo fundado em 1996 para organizá-lo integrava a *National Academy of Recording Arts & Sciences, Inc.*, responsável pelo “Grammy geral”.

A nova premiação tinha, naquele momento, um escopo definido em meio a certas polêmicas e contradições. O foco seria dar visibilidade a produções em língua espanhola ou portuguesa, independentemente da origem nacional dos músicos envolvidos. Desse modo, o *Latin Grammy* se colocava como uma produção pautada por um critério idiomático para pensar a comunidade “latina”, e não por critérios territoriais ou imaginativos, como no caso da América Latina. Retomando a noção de *Latin* como um grupo originário da língua “latina”, existia, de certo modo, uma perspectiva ibero-americana que aproximava colonizados e colonizadores (O’Gorman, 1992).

De acordo com Martinez (2006), o *Latin Grammy* foi uma resposta ao Grammy, que, entre o final dos anos 1990 e o início dos anos 2000, destinava cerca de sete das quase cem categorias à *Latin Music*. Insatisfeitos com a “falta de espaço”, setores das indústrias fonográficas e de movimentos sociais latinos passaram a se organizar em meio à chamada “década latina”, um momento de expansão da representação de latinos e latino-americanos na indústria cultural mundial. A LARAS foi resultado de tal processo e, como primeiro projeto de fôlego, elaborou a proposta do *Latin Grammy*. Em contraposição ao *Grammy* “geral”, a premiação criou aproximadamente quarenta categorias com o requisito estabelecido pela língua, segundo o qual o artista ou grupo interessado em participar precisaria ter ao menos 51% da composição ou do disco concorrente em espanhol ou português. A decisão abria espaço, desse modo, para o bilinguismo e, em particular, para o *spanglish*, característico das comunidades latinas viventes nos Estados Unidos. E, principalmente, atuava de forma a não excluir os artistas estadunidenses que poderiam, por exemplo, também concorrer nas categorias (Morales, 2002).

A premiação, no entanto, não era um consenso entre todos os setores envolvidos. A definição dos parâmetros, o local de realização, os procedimentos para escolha dos indicados, entre outros aspectos, suscitaram debates intensos dentro e fora da LARAS. Tais discussões foram potencializadas pelo envolvimento direto de segmentos civis e grupos políticos que, percebendo a movimentação, começaram a se posicionar na polêmica. No debate, o *Latin Grammy* era compreendido como uma proposta que excedia a mera noção de “premiação”. O projeto estava imerso em disputas culturais, políticas e sociais. Adotado como política cultural de uma comunidade latina dispersa, heterogênea e contraditória, essa iniciativa crescia nos setores econômicos e decisórios das indústrias americanas. Essa política cultural, no entanto, não estava diretamente associada a uma ação do Estado ou de órgãos governamentais. Tratava-se de um projeto que partia da interface entre sociedade civil e grupos econômicos com poder de atuar diretamente no campo, o que exige compreender as políticas culturais a partir de um ponto de vista diverso daquele tradicionalmente associado à atuação estatal,

Além de convidar à investigação do elemento “político” que a cultura abriga, permite refletir sobre o papel da cultura, seus sujeitos e seu lugar na esfera pública. Esses elementos podem ser explicitamente enunciados em um projeto estatal, um programa de partido, uma legislação, uma instituição que exerce algum mecenato; ou se manifestar menos formalmente em determinadas agremiações, práticas espontâneas, manifestações artísticas, movimentos ou “formações” de caráter coletivo, mais ou menos regradas em termos institucionais (Villaça, 2022, p. 154).

O *Latin Grammy* foi um projeto fruto de relações e tensões culturais que operavam dentro de um campo artístico mediado, em particular, por agentes múltiplos que promovem ações entre a cultura, a sociedade e a política (García Canclini, 2008). Nesse sentido, pensar a premiação enquanto uma política cultural, ou uma ação política por meio da cultura, significa reconhecer que sua construção se pautou na potencialização de uma narrativa sobre a identidade latina, mobilizando referências baseadas na linguagem, no território e na produção artística.

Nos primeiros anos do *Latin Grammy*, um grupo em particular se apresentou como protagonista das tensões: os músicos e empresários cubanos exilados. Em parte, esse debate envolvia elementos ligados à indústria fonográfica e cultural da época, especificamente a competição entre grupos e setores localizados em Miami e Los Angeles — uma disputa que tentava estabelecer qual seria a “capital da *Latin culture*” desde os anos 1980 (Party, 2008). Por outro lado, existia uma tensão característica dos diferentes status migratórios dos setores envolvidos na premiação, especialmente entre cubanos

(com vistos de refúgio, considerados por muitos latinos nos EUA como privilegiados), porto-riquenhos (em situação complexa de protetorado estadunidense) e mexicanos e dominicanos (marcados pelas restrições a vistos e pelo estereótipo dos “migrantes indesejados”).

Neste artigo, essa tensão é explorada, com ênfase nas comunidades cubanas no *Latin Grammy*, a partir de dois pontos centrais: a premiação e o que a cerca. Analisando as três primeiras edições, problematiza-se o modo como os exilados cubanos se manifestaram, ocuparam espaços e/ou geraram desconfortos no contexto de construção e consolidação da premiação. Para isso, além do próprio perfil da cerimônia, debatem-se três eixos intrinsecamente conectados: a atuação do casal Emilio e Gloria Estefan na premiação; os debates sobre a realização ou não da premiação em Miami, como parte das disputas em torno da definição da capital da *Latin culture* nos EUA; e o uso da premiação como plataforma para a oposição à Revolução Cubana por grupos exilados.

Considerados líderes da *Latin pop music* nos Estados Unidos — desfrutando de amplo trânsito, que ia do Vaticano à Casa Branca, como porta-vozes da comunidade latina nos EUA e em meio às recentes polêmicas do caso Elián González — Emilio e Gloria Estefan foram protagonistas da maioria dos debates que envolveram a criação, implementação e consolidação do *Latin Grammy*. Dessa forma, o casal é tomado como um fio condutor possível da análise, ao se reconhecer sua centralidade na construção de políticas e projetos culturais da comunidade latina radicada nos EUA.

A principal tese defendida neste artigo argumenta que, mais do que um projeto de reafirmação de uma unidade coesa de representação latina em escala global (Martinez, 2006), o *Latin Grammy* fez parte de um processo de discussões e disputas acerca das identidades latinas em constante construção, tendo o casal Estefan como protagonista de embates representando a comunidade cubana exilada. A pauta e a representação do casal, como se buscará demonstrar, foram instrumentalizadas por grupos cubanos exilados para potencializar suas posições anticastristas, que, de certo modo, ecoaram nas polêmicas envolvendo o prêmio.

O Latin Grammy: debates introduções sobre a (in)definição do projeto

Composto por imagens, textos e publicidades, o caderno de programação da primeira edição do *Latin Grammy* foi entregue aos participantes da cerimônia como uma espécie de documento introdutório e de consolidação do projeto lançado pela LARAS. No livreto, o presidente da entidade, Michael Greene, assinou um texto publicado em

inglês, português e espanhol, no qual afirmava que a implementação do projeto ocorria após dez anos de elaboração, de modo que a premiação já seria lançada com o mesmo padrão de “excelência” do Grammy. CEO e empresário do ramo musical, Greene adotava uma visão mais administrativa e comercial do evento. Na abertura do texto, destacou que o mercado latino — em suas especificidades e segmentos — enfrentava dificuldades semelhantes às do restante da indústria fonográfica no período, com particular ênfase para a pirataria, o não cumprimento das leis de direitos autorais na Internet e a emenda estadunidense à Lei de Direitos Autorais (1976).

Também conhecida como *Copyright Act*, a legislação de 1976 abrangia todas as formas de produção que envolviam a detenção de “direitos autorais” — desde livros, músicas e filmes até programas de computador — garantindo uma proteção automática a partir da criação e do registro em um meio tangível de expressão, com validade mínima correspondente à vida do proprietário somada a 50 anos após sua morte (existindo exceções). No início do século XXI, a legislação foi atualizada por uma nova emenda, apelidada de *Mickey Mouse Protection Act*, que estendeu a duração dos direitos autorais, congelou a entrada de produções em domínio público e alinhou o marco legal estadunidense às legislações da União Europeia.

A menção à legislação inseria a LARAS em um campo mais amplo dos debates da indústria, reforçando seu perfil corporativo e também representativo, aproximando-se, assim, da perspectiva assumida pela National Academy of Recording Arts and Sciences (NARAS). Ao detalhar as diferenças entre o *Grammy Latino* e o *Grammy*, o empresário afirmava:

Assim como a Academia da Gravação, a Academia Latina é muito mais do que uma organização importante que somente entrega prêmios. A verdadeira missão da Academia Latina será a de apoiar músicos, profissionais criativos e técnicos, oferecendo-lhes oportunidades educativas, profissionais e culturais onde se reforce um espírito criativo e de colaboração que proteja a arte e a cultura latina. Da mesma forma, a missão de serviço da Academia Latina dirigirá seus esforços para preservar os suportes mecânicos e apoiará os criadores que realizam estes diversos estilos de música (Laras, 1999, p.8).

Apesar do discurso amplo e generalista, havia uma evidente aporia na visão sobre a premiação defendida pelo porta-voz da LARAS. Greene, ao adotar uma postura institucional e simbólica na representação da música latina, deixava claro que o *Latin Grammy* estava diretamente vinculado ao circuito dos Estados Unidos. Esse aspecto, embora pouco abordado na historiografia sobre o tema (Cepeda, 2001; Martinez, 2006; Watson & Amand, 2006), era justificado por Greene. Segundo o presidente da LARAS,

mesmo com a língua funcionando como critério central das indicações — priorizando canções em espanhol e português, ou que incluíssem parcialmente esses idiomas — o processo de concepção e realização da premiação seguia a lógica do mercado *mainstream* sediado nos EUA. Essa relação, inclusive, gerava disputas entre cidades como Miami e Los Angeles pelo direito de sediar as cerimônias, reforçando o papel da linguagem como elemento de identidade e comunidade (Butler & Spivak, 2018).

O discurso do presidente da LARAS não foi o único elemento que reforçou essa hipótese. A relação direta do *Latin Grammy* com o circuito estadunidense também ficou evidente na escolha dos apresentadores e personalidades convidadas para o evento, especialmente na função de *host*. De forma geral, a maioria desses convidados eram artistas com forte inserção ou residência no mercado norte-americano. Esse dado reforça o argumento de García Canclini (2008) e Daniel Party (2008), segundo os quais, desde a década de 1980, os Estados Unidos se consolidaram como o principal polo da indústria fonográfica latina. Nesse contexto, o mercado norte-americano passou a ser um divisor de águas na trajetória profissional dos artistas e um espaço quase obrigatório para o reconhecimento e o sucesso no campo musical latino.

Essa questão repercutiu na imprensa nos dias posteriores à cerimônia, demonstrando que a questão demandaria maiores discussões e debates. Em 23 de setembro de 2000, por exemplo, a jornalista Leila Cobo publicou na *Billboard* uma coluna sobre a premiação. O texto defendia que o *Latin Grammy* ainda não representava nada em específico, sendo sua primeira realização muito mais um experimento do que poderia ser o evento, do que necessariamente algo com perfil consolidado (*Billboard*, 23 de setembro de 2000, p. 55). Para Cobo, apesar de existir um potencial em sua concepção, o projeto precisava enfrentar alguns desafios, em particular quanto à inclusão da música regional e às categorias voltadas à chamada “música comercial”, de modo que ocupassem espaços específicos sem monopolizar.

Na contramão da lógica de centralidade do mercado estadunidense, fato que a jornalista criticava como algo que precisaria ser retrabalhado no futuro, Cobo exaltou as indicações da argentina Mercedes Sosa, do cubano Pablo Milanés e do brasileiro Caetano Veloso. Para a jornalista, existiria uma potencialidade e um reconhecimento central nessas indicações que deveria ser usado para repensar a premiação. Neste sentido, a coluna publicada na *Billboard* residia no campo das expectativas e projeções sobre um futuro possível do *Latin Grammy*, um horizonte de expectativas (Koselleck, 2006) de uma premiação que era anunciada.

Tais conjecturas deviam-se não apenas à experiência de Leila Cobo cobrindo o segmento da *Latin Music*, mas principalmente ao trânsito pelos bastidores. Sua trajetória levava a projetar uma expectativa sobre a premiação, fruto das dimensões pessoais e interpessoais, nas quais o que “se realiza no hoje, é fruto presente, voltado para o ainda-não, para o não experimentado, para o que apenas pode ser previsto” (Koselleck, 2006, p. 310). As expectativas quanto ao *Latin Grammy* eram produto de um passado recente (o crescimento do mercado latino e da capacidade desses segmentos de atuarem no *mainstream*) de forma que não só permitia projeções, mas alimentava esperanças. Um elemento central precisa, neste sentido, ser retomado: a edição do ano anterior ao lançamento do *Grammy* em 1999. Naquela edição, o cantor porto-riquenho Ricky Martin, em ascensão comercial, foi convidado a realizar uma performance no *Grammy*, na qual optou por uma versão bilíngue, sendo uma rara ocasião em que isso ocorreu na cerimônia.

Nas palavras do cantor,

Disseram-me que o que aconteceu naquela noite nunca tinha acontecido na história do *Grammy*. Tinha decidido cantar uma versão um pouco modificada de “La copa de la vida” “à qual tinha acrescentado algumas frases em inglês. E, dessa vez — ao contrário da *Copa do Mundo* —, tínhamos um palco deslumbrante, com todo o aparato necessário: músicos, dançarinos, luzes e efeitos especiais. Foi um show espetacular em todos os sentidos possíveis, e empenhei toda a minha energia, carisma e emoção que tinha para dar... e muito mais! [...] Quando o aplauso finalmente se acalmou, as câmeras cortaram para Rosie O’Donnell — a anfitriã da cerimônia — que parecia surpresa. Ela ficou quieta por um instante, e, de, pois, baixinho, disse: “Quem era aquele fofochinho?”. Poucos momentos mais tarde, voltei ao palco para receber o primeiro *Grammy* da minha vida, por *Vuelve*, o de Melhor Álbum de Música Pop Latina (Martin, 2010).

Segundo Martinez (2006), a apresentação de Ricky Martin teve um papel fundamental para reafirmar o lugar da *Latin Music* na NARAS (organizadora do *Grammy*) e impulsionar a proposta de um prêmio segmentado. Em particular, ressalta-se a resistência da equipe produtora do evento em permitir a apresentação bilíngue, pressionando Martin para apresentar *Viva La Vida Loca* em inglês. Ao promover a apresentação em inglês e em espanhol, a organização se viu, de certo modo, afrontada e desprestigiada (Martinez, 2006). A performance consolidou aquilo que vinha sendo chamado como Década Latina (Manzor, 2022) e levou os anos 2000 a ficarem conhecidos como *The Latinx Explosion*¹. O cenário, caracterizado pela propulsão de novos artistas e de aumento comercial, foi favorável ao lançamento do *Latin Grammy*, mas deixou subentendido uma questão central e estruturante: “qual ou quais latinidades seria(m) representada(s)?”.

A performance de abertura do *Latin Grammy*, liderada por Ricky Martin, Celia Cruz e Gloria Estefan em homenagem a Tito Puente fornecia algumas indicações. Os três artistas incorporaram representações interessantes em um mosaico multigeracional. Célia Cruz representava uma vertente supostamente mais “tradicional” e popular, tendo em vista seu repertório, com uma circulação limitada a nichos latinos e latino-americanos específicos, mas que era detentora de certo consenso como figura referencial na indústria (Torres, 2022). Já Gloria Estefan marcava uma geração intermediária, que se consolidou entre 1970 e 1980 e teria participado de um processo de construção de identidades latinas próximas ao mercado estadunidense (caracterizada pelo bilinguismo, o experimentalismo sonoro, o uso complexo de estereótipos e os trânsitos em diferentes linguagens como cinema, televisão e música), transitando entre diferentes mercados e significando um dos primeiros passos em direção à *Latin Pop Music*. Ricky Martin, em outra ponta, era integrante de uma geração mais jovem que teria condições de utilizar da estrutura estabelecida anteriormente para romper certos padrões, a exemplo de Jennifer Lopez, Enrique Iglesias, Shakira e Christina Aguilera.

De modo geral, a noção de latinidade no *Latin Grammy* não possui uma definição clara e fechada, de modo que a contrapor a uma noção acadêmica pré-estabelecida poderia levar a análises distorcidas. Reconhecendo a latinidade enquanto uma identidade política, marcada pela dimensão colonial e pelos discursos sobre os outros, conforme destaca Mignolo (2005) é importante, no entanto, compreendê-la enquanto fruto de jogos de identificação e operações de representação na qual o elemento do trânsito pelos EUA marca um divisor com a Latino-americana (Hall, 2019). Neste sentido, mais que identidades advindas de experiências latino-americanas, latinidades são parte de construções complexas que dependem da elaboração de narrativas (García Canclini, 2015) que perpassam a América Latina e as experiências nos Estados Unidos.

Elemento importante para esse debate, por exemplo, era a *Latin Pop Music*, da qual Ricky Martin e Gloria Estefan são representantes. A análise da premiação por Alan Light, publicada na *Entertainment Weekly*, defendia essa hipótese, afirmando que a premiação demonstrava o potencial do pop para redefinir uma geração de artistas da *Latin Music*, sendo o *Latin Grammy* um palco para esses processos. Em interpretação aos argumentos defendidos por Ed Morales (2019), o qual foi um dos principais críticos e analíticos dos processos ocorridos no final do século XX e início do XXI na construção de representações sobre as comunidades latinas, é possível perceber que a compreensão que o prêmio talvez não viesse a construir uma “latinidade” hegemônica, como alguns interpretavam, mas permitia o afastamento do conceito de hispânicos² para se referir

àquelas figuras e à comunidade, marcando a emergência de uma autoafirmação a partir do termo que estes grupos mais se percebiam.

A questão dos gêneros musicais que vieram a ser inseridos na premiação foi central nesse ponto. Com ou sem categorias específicas — estando presentes nas listas de indicados, por exemplo —, gêneros populares-urbanos ligados a uma suposta América Latina “tradicional” foram ressignificados enquanto elementos de formação para definir o que seria a latinidade “imaginada” pela premiação, ao passo que o critério era linguístico. Nesse processo, gêneros como Salsa, Montuno, Merengue e Cumbia foram tão valorizados quanto outros mais contemporâneos, como hip-hop, rock, pop e o reggaeton. Segundo Dávila (2020) e Martinez (2006), a questão sonora foi central para a promoção de um olhar sobre o mercado para definir uma suposta “latinidade comercial”, em uma definição celetista, condicionada e majoritariamente branca³.

Analizar o *Latin Grammy* serve de pano de fundo, um recorte, para compreender um ambiente no qual as representações de identificações se apresentavam como demarcadas por uma tensão e uma aporia em torno da noção de “latinidade”. Talvez, como eixo central dessa questão, estivesse a capacidade de se afirmar frente a grupos que definiam o grupo a priori. Em outras palavras, talvez em primeiro lugar a premiação, como oposição ao *Grammy*, tenha se pensado como uma criação para “latinos”, pois estes se sentiam desprivilegiados na outra cerimônia, mas sem pensar o que reunia esses grupos insatisfeitos para além da linguagem. A coluna de Leila Cobo, bem como o programa da primeira edição, apontava para essa questão ao afirmar que a premiação seria ainda atualizada e construída, ou seja, estava em criação. Mas havia um consenso: apesar de “imperfeito”, ele existia e demarcava um projeto ou uma política cultural representativa das comunidades latinas. O jornalista Jon Pareles, por exemplo, destacou esse aspecto em sua reportagem ao *The New York Times*, afirmando que o *Latin Grammy* não era resultado da LARAS, mas de um prenúncio do século XXI para a comunidade latina no segmento artístico (*The New York Times*, 16 de setembro de 2000, p. B7). Esse prenúncio, porém, viria a ser profundamente abalado pelos debates e disputas internos entre segmentos latinos dentro e fora da premiação. Se existia certa unidade na contraposição ao *Grammy*, a sensação interna de indefinição quanto a latinidade abria espaço para disputas étnicas e de grupos específicos, espaço que levou a comunidade cubana exilada a provocar amplos tensionamentos.

Os embates entre as primeiras edições do Latin Grammy e a comunidade exilada cubana

Pivôs de muitas das discussões que marcaram as edições do *Latin Grammy*, Gloria e Emilio Estefan chamaram a atenção ainda quando o prêmio anunciava suas indicações para a primeira edição. Emilio Estefan, considerado um dos principais agentes de consolidação da *Latin Music*, foi indicado a seis categorias, além de receber o *Latin Academy's Person of the Year*, prêmio criado para homenagear sujeitos que atuaram ao longo de sua carreira e/ou ano em prol da comunidade artística latina (Cepeda, 2001). Gloria Estefan não recebeu tantas honrarias quanto o esposo, mas igualmente chamou a atenção ao ser nomeada uma das apresentadoras da noite e indicada a três categorias, tendo vencido o segmento *Best Music Video* com a produção *No Me Dejes de Querer*.

Além do destaque dado a Emilio e Gloria Estefan na cerimônia, era possível perceber uma preocupação com a influência do casal na LARAS, de modo que setores e grupos das indústrias fonográficas alertassem sobre o receio com uma hipervalorização da produção cubana no evento. O anúncio dos indicados ter ocorrido em um estabelecimento do casal Estefan, reforçou esses pensamentos por parte de setores das indústrias. A preocupação principal, conforme indica Cepeda (2010), não era com a hipervalorização cubana, mas o detimento de outras identidades — com particular ênfase aos grupos porto-riquenhos, tejanos e dominicanos. O que ficava evidente, como citado anteriormente, era um desconforto com o confronto frequente com o privilégio ocupado por certos cubanos exilados nos EUA, em particular pelo seu status migrante que lhes atribuía direitos de refúgio enquanto outros, como mexicanos, viviam situações mais complexas ou mesmo indocumentadas.

De certo modo, a indústria fonográfica ecoava os debates sociais aos quais a comunidade latina se via envolvida, em particular as frustrações e complexificadas em torno dos laços de solidariedade (Morales, 2019). Nessas discussões, muitas vezes em ocasiões como esta, os exilados reivindicavam para si uma outra identificação junto a de cubanos exilados, a de cubanos-americanos. Artistas como Gloria Estefan, por exemplo, se identificavam como cubano-americanos (em função de vistos ou mesmo de radicação), buscavam associar suas identificações a dois Estados-Nacionais que se comunicavam em torno de um posicionamento e projetos políticos. Desta forma, como afirma Moreira (2023), perceber-se enquanto cubano-americano envolvia colocar-se em um entrelugar de pertencimentos, em uma operação complexa de identificação não somente territorial, mas temporal, além de uma categoria política de reforço a posicionamentos, legitimidades e garantias. Tais identificações, elaboradas dentro da experiência exílica e da mobilização discursiva construída pelos Estados Unidos dentro de um complexo jogo de oposições,

repressões e influências na Revolução Cubana (Moreira, 2020), configuram-se enquanto narrativa e representação, e marcam os debates em torno do *Latin Grammy*, inclusive com acusações de politização em prol de discursos anticastristas.

Apesar da centralidade do casal Estefan para a indústria fonográfica enquanto indivíduos, é importante ressaltar que a aproximação deles com a *Sony Music* e a sua gravadora – a *Crescent Moon Studios*, responsável pelo lançamento e/ou produção de uma série de artistas como Albita Rodrigues e Shakira — foi certamente um dos pontos que mais possibilitou a articulação com a LARAS e despertou as primeiras críticas à comunidade exilada⁴ na premiação.

Essa influência foi criticada por alguns grupos, a exemplo dos executivos da *Fonovisa*. Fundada em 1980, em Los Angeles, a *Fonovisa* integrava um grupo considerado como “opositor” à hegemonia dos cubanos nos debates sobre a cultura latina nos EUA, um debate que se estenderia ao longo de anos (Manzor, 2022). Poucos dias antes da premiação ocorrer, quando os indicados já estavam sendo debatidos e analisados, alguns executivos da gravadora vieram a público acusando o casal Estefan de utilizar sua influência para favorecer artistas exilados em detrimento de outros. Para os executivos as ações dos Estefans e as defesas pela cidade de Miami como capital do evento, por exemplo, visavam usar da legislação local que dificultava a viagem de cubanos vivendo na ilha para participar do evento, de modo a garantirem mais indicações. Segundo Martinez,

Executivos da Fonovisa e muitos artistas que assinaram com o selo Fonovisa questionaram o quão próximo Emilio Estefan e sua gravadora Crescent Moon, uma subsidiária da Sony, estavam ligados à NARAS. Acusações foram feitas sobre o controle de Estefan sobre o procedimento de indicação ao Grammy Latino. As alegações de uma “máfia de Miami” que controlava a música latina se tornaram mais difundidas após a coletiva de imprensa anunciando os indicados ao Grammy Latino de 2000. A coletiva de imprensa, que se concentrou em muitos atos da Sony, foi realizada em um dos muitos restaurantes de Emilio Estefan em Miami (Cobo, 2000). Sua localização era vista como indicativa da prevalência do império de Emilio Estefan na cidade de Miami e um lembrete visual de seu papel iminente como porteiro, supervisionando o desenvolvimento de uma instituição que deveria abraçar toda a música Latina (2006, p. 385).

Ao acusarem publicamente o casal de influenciar a premiação em prol dos cubanos exilados, citando uma suposta “máfia das comunidades exiladas”, a *Fonovisa* chamou a atenção da imprensa ao assunto em um movimento que levou a mídia a procurar Emilio por explicações. Ao *El Miami Herald*, um jornal publicamente defensor do exílio cubano e anticastrista, Emilio Estefan concedeu uma entrevista “exclusiva” ao veículo

com o qual historicamente construiu uma relação de diálogo. A entrevista foi usada para a composição da matéria *Estefan rompe el silencio y riposta* (El Nuevo Herald, 06 de setembro de 2000, p. 5), na qual o produtor acusou os empresários de criarem “confusão” ao influenciarem o *Latin Grammy*, pois, em sua visão, “o único prêmio que não pode ser influenciado por alguém é o *Grammy*” (El Nuevo Herald, 06 de setembro de 2000, p. 5). A matéria, assinada pelo jornalista Erwin Perez, demonstrava uma tentativa de Emilio Estefan em rechaçar a acusação de “mafioso”, defendendo suas indicações e reconhecimento. Como um “contra-argumento”, Perez procurou os executivos da *Fonovisa*, representados por Gilberto Morena, que declarou ao *El Nuevo Herald* que a premiação soava, para ele, como “uma festa de Emilio Estefan”.

Apesar da tentativa de responder às críticas, Emilio tomou a decisão de se afastar, ao menos publicamente, da LARAS e da premiação. O “afastamento”, no entanto, entrava em choque com o fato de ser o primeiro a receber o *Person of the Year*. No caderno de programação, que os participantes receberam na cerimônia de setembro de 2000, Emilio recebeu uma extensa narrativa biográfica sobre sua vida e carreira, na evidente tentativa de reforçar uma excepcionalidade, tomando a narrativa biográfica como um mecanismo de fixação de memórias edificantes e não críticas. Produzia-se no caderno, como parte da operação do *Person of the Year*, uma ilusão biográfica (Bourdieu, 2006) de excepcionalidade e referencialidade de Emilio Estefan para justificar sua indicação ao prêmio.

A coluna que Leila Cobo publicou, em 23 de setembro de 2000, na *Billboard* destacava as questões em torno da indicação de Emílio Estefan e os embates sobre sua influência. Para a jornalista, a indicação de Estefan ao primeiro *Person of the Year* justificava-se por ele ter sido uma figura “instrumental para a concepção do prêmio”. Respondendo às críticas para o texto da *Billboard*, que tinha como pano de fundo o debate sobre a presença dos cubanos exilados, Emilio Estefan afirmou que “‘Sinceramente, caí como se tivesse de abaixar a cabeça porque fui bem-sucedido’, diz Estefan. ‘E respeito a academia porque fui nomeado durante anos e quase sempre perdi. Você não pode influenciar a academia’” (*Billboard*, 23 de setembro de 2000, p. 55). O argumento, que beirava a meritocracia, tentava responder as críticas que tinham certo fundamento. Como parte da LARAS, Emilio pode não ter tido controle individual sobre as indicações, mas exerceu influência direta ou indicava, inclusive pelos trânsitos e contatos que tinha.

Em meio aos embates, e em uma demonstração da influência do casal, Gloria Estefan foi convidada a apresentar a premiação, em uma evidente tentativa de conseguir atrair um maior público de telespectadores para a transmissão que a CBS realizaria.

Aquela seria, inclusive, a primeira transmissão em espanhol do canal. No período, Gloria era uma das artistas com maior vendagem comercial no segmento latino e uma cantora considerada “diva” da *Latin Pop Music* (Moreira, 2019), fator que inclusive se fazia presente em parte das críticas. Os demais artistas convidados seguiam um processo semelhante, com nomes como Jennifer Lopez, Arturo Sandoval, Antonio Bandeiras e Jimmy Smits, todos com alguma conexão identitária com os EUA retomadas junto à identidade latina/latino-americana. Não é possível aferir que esse foi o único, ou o principal motivo, para a alta audiência da premiação, mas é fato que o *Latin Grammy* de 2000 contou com aproximadamente 7.469.000 expectadores, algo próximo dos 9% da audiência televisiva dos EUA naquela noite.

Como visto anteriormente, a primeira edição do *Latin Grammy* foi marcada pelos embates acerca de “qual latinidade” seria projetada pela premiação, enquanto esses debates eram atravessados e atravessavam a influência do casal Estefan. Já a segunda edição da cerimônia seria marcada pelas figuras de Gloria e Emilio, dessa vez em meio a embates maiores e mais politizados. Por contrariedade ao prêmio não ocorrer em Miami, sob os argumentos da LARAS que o clima político local poderia ser um risco aos participantes dado que grupos exilados cubanos ameaçavam realizar protestos, Gloria e Emilio Estefan anunciaram que boicotariam a premiação (El Nuevo Herald, 02 de setembro de 2001). Deste modo, de atuantes na construção e acusados de conspiração no *Latin Grammy*, o casal se tornava uma espécie de oposição.

O debate começou muito antes do anúncio de boicote, em setembro de 2001. Ainda em março daquele ano, representantes das indústrias da cultura, artistas e políticos realizavam lobbys e defesas públicas para a transferência da premiação para Miami. Cientes da movimentação, integrantes de grupos anticastristas passaram a se organizar, convocando manifestações contrárias à participação de cubanos não-exilados na premiação ou na cidade, afirmando que a presença ou visibilidade a músicos não-exilados implicaria em fornecer espaço de visibilidade ao governo revolucionário (Billboard, 23 de setembro de 2000, p. 55). O tópico não era um consenso na heterogênea e aguerrida comunidade exilada em Miami.

A *Cuban-American National Foundation* (CANF), por exemplo, defendiam o projeto junto ao prefeito de Miami Beach, Neisen O. Kasdin. No entanto, a manifestação da instituição não teve o mesmo peso que em outras ocasiões, em função de poucas semanas antes a CANF ter sido acusada por Agustín Tamargo, de ser liderada por um representante mais flexível e aberto às negociações com Washington em torno da questão cubana, enquanto figuras como Gloria Estefan⁵ representariam a essência do patriotismo

anticastrista (*The New York Times*, 05 de abril de 2001 p. A12). O caso da CANF serviu como uma espécie de alerta para a LARAS e personalidades envolvidas, em particular pois demonstrava que a comunidade cubana estava politizando debates recentes na cidade e poderia impactar no prêmio. Em carta de Carlos G. Ordéñez ao *El Miami Herald* no mês anterior ao boicote de Gloria Estefan, percebia-se o clima de efervescência, em particular no trecho em que afirmava “somos todos cubanos e queremos a liberdade do nosso país. Mas nem todos pensamos da mesma forma” (*El Nuevo Herald*, 11 de agosto de 2001, 19A).

O debate acalorado foi percebido por veículos de imprensa nacionais que demonstravam certa preocupação com a dominação da cerimônia recém-criada pela comunidade cubana, isso desde o ano anterior. O *The New York Times*, meses antes da realização da premiação, já cobria esse debate e se colocava na discussão, afirmando que a comunidade exilada estaria novamente tomando para si um evento mais amplo da comunidade latina, visando promover o anticastrismo. Tal movimentação, aos olhos do jornal, era percebida

entre alguns imigrantes cubanos mais velhos que se lembram da vida na Cuba pré-Revolução e adotam uma linha dura contra Castro e alguns cubano-americanos mais jovens que nunca viveram na ilha. No que os observadores veem como irônico, a campanha para o Grammy está sendo defendida em parte por Jorge, Mas Santos, presidente da Cuban-American National Foundation, a principal organização para exilados cubanos. Mas Santos é filho do falecido Jorge, Mas Canosa, figura icônica entre os cubano-americanos que fundou a organização e sintetizou a linha dura (*The New York Times*, 30 de março de 2001, p. A14).

Para o jornal, ao politizar o debate em torno do anticastrismo e da oposição integral e fervorosa a tudo que vinha de Cuba, setores da comunidade cubana exilada perdiam a chance de promover uma atualização da sua imagem pública e do posicionamento anticastrista. Segundo Bustamante (2021), o debate não era visto somente em veículos de imprensa do período, mas ecoava uma posição ligada a gerações de filhos e netos de exilados que, já nascidos e crescidos nos EUA, defendiam o repositionamento da oposição ao governo cubano, não mais como mera derrubada/intervenção estadunidense na ilha, mas uma política ampla de negociação e voltada à geopolítica contemporânea. A posição era, evidentemente, rechaçada por setores mais conservadores do anticastrismo e colocava figuras como a geração de nascidos em Cuba, mas que cresceram nos EUA (como Gloria Estefan) em uma situação delicada.

É importante destacar que a transferência da segunda edição da premiação de Los Angeles para Miami foi inicialmente aceita pela LARAS. Porém, em função do crescimento dos debates e da convocação de manifestações para o dia do evento, a academia passou a demonstrar preocupações, o que culminaria no retorno do evento a Los Angeles. A preocupação era, de fato, legítima do ponto de vista da segurança. Poucas semanas antes da cerimônia, ao menos cem grupos de cubano-americanos estavam mobilizados para protestar contra o governo revolucionário, tomado a visibilidade para si. Outros iam além, e afirmavam que o protesto deveria se estender à participação de cubanos não-exilados na cerimônia, como Isaac Delgado e Omara Portuondo. Tentando convencer a LARAS que estava tudo “seguro”, autoridades de Miami previram espaços locais reservados para as manifestações, longe dos holofotes principais da American Airlines Arena, o que não foi o suficiente para convencer a Academia (MTV, 2001).

Faltando menos de três semanas para o *Latin Grammy*, a LARAS anunciou que a premiação seria realocada de volta para Los Angeles. Segundo Michael Greene, CEO da entidade, a preocupação com os mais de dez mil envolvidos na cerimônia e as histórias sobre manifestantes terem adquiridos ingressos para o evento, visando interromper a sua realização ao vivo em protesto ao governo cubano, levaram a LARAS a tomar a decisão. Segundo Greene, as informações levantadas sobre as mobilizações eram tão preocupantes que um grupo, ao se organizar, defendia a invocação da Primeira Emenda dos Estados Unidos caso fosse impedido de se manifestar na premiação (MTV, 2001).

Verídicas ou não para os artistas exilados, em particular para Gloria Estefan, as justificativas pareceram exageradas e a decisão desagradável. Dez dias antes do evento, a cantora e seu esposo anunciaram publicamente seu boicote a premiação, recebendo cobertura da *Reuters* e publicações na capa de jornais locais de Miami, a exemplo do *El Nuevo Herald* (El Nuevo Herald, 02 de setembro de 2001). Ao converter um fato ordinário (não comparecer a um show) em pautas jornalísticas, Gloria e Emilio Estefan visavam realizar uma ação política a partir da visibilidade, ou seja, assumir o contato com a imprensa como uma forma criar fatos e transformá-los em acontecimento de modo a agir sob o presente (Motta, 2013). Através disso, jogava-se luz para uma outra narrativa sobre os eventos, convertendo o boicote em símbolo e a mudança em uma decisão política (inclusive soando como inviabilização da comunidade latina em Miami, em particular a cubana).

A ação de boicotar o evento teve uma outra dimensão, para além dos debates políticos: a reafirmação dos Estefans como líderes de um segmento da indústria da cultura e da comunidade cubana. Ao se colocarem contra a mudança e defenderem a ação dos

cubanos exilados, os artistas reforçavam uma tentativa de serem referências, impulsionando o imaginário sobre a suposta “Mafia de Miami” (Martinez, 2006). Um elemento que reforçou a intenção e compromisso era o fato que Emilio Estefan naquela edição ser parte do *President's Advisory Council*, além de sua empresa (a *Estefan Enterprise Inc.*) ter adquirido direitos de propaganda, inclusive no caderno de programação. De modo geral, era evidente que Gloria e Emilio Estefan manifestavam uma força coletiva em prol da politização do evento, mas em paralelo estavam diretamente amarrados a uma expectativa em torno de suas figuras, afinal, como figuras centrais do anticastrismo, existia um risco evidente de perda de influência caso concordasse com os argumentos da LARAS.

O debate talvez tivesse tido maiores contornos e impactos caso a cerimônia do *Latin Grammy* realmente tivesse ocorrido em 2001 conforme o previsto. Programado para 11 de setembro, o evento foi suspenso em função dos atentados terroristas ocorridos naquele mesmo dia, e como medida de segurança nacional, levando a cerimônia a ser convertida em uma coletiva de imprensa realizada em 30 de outubro de 2001, no *Conga Room* de Los Angeles (The New York Times, 19 de setembro de 2002, A31). Os desdobramentos do boicote, no entanto, vieram no ano seguinte, quando Gloria Estefan foi convidada para ser a apresentadora da edição de 2002 do *Latin Grammy*. O anúncio foi amplamente apoiado pela jornalista Leila Cobo, que reforçava a importância do aceite da cantora, inclusive como uma forma de conciliação após os eventos do ano anterior (Billboard, 31 de agosto de 2002, p. 45). A decisão foi, inclusive, apenas uma das ações da LARAS que, naquele ano, resolveu dar maior ênfase ao debate sobre a participação de artistas cubanos (exilados ou não-exilados).

Apesar dos esforços, a sensação de que as ações da LARAS teriam algum efeito resolutivo permanente logo desapareceu. Apesar de parte dos participantes do boicote do ano anterior participarem em 2002, a presença dos artistas cubanos levou a um debate mais amplo envolvendo acusações de censura do governo estadunidense e jogando a LARAS de volta ao centro do debate. No dia da cerimônia, em 18 de setembro de 2002, uma notícia da BBC escancarou a situação (BBC, 2002). Segundo o veículo, cerca de vinte e dois artistas cubanos indicados ao *Latin Grammy* tiveram seus vistos negados pelo governo estadunidense. Um dos principais denunciadores foi o Ministro da Cultura em Cuba, Abel Acosta, que acusou os Estados Unidos de censurar a participação do grupo que já estava, inclusive, preparado para a viagem. Entre os artistas que integrariam a delegação estavam nomes como Chicho Valdés, Rey Guerra e X-Alfonso, todos indicados a categorias de prestígio na premiação.

Acompanhando o caso, o *The Washington Post* publicou uma matéria na qual ressaltava a estranheza com a demora do processo, afinal artistas renomados e indicados à premiação não deveriam ter vistos analisados por tanto tempo já que escapariam de um perfil de “ameaça típico” de Cuba (*The Washington Post*, 19 de setembro de 2002). Sem definir o perfil de “ameaça típica”, o jornalista que assinava a publicação — David Segal — possivelmente estaria fazendo alusão aos defensores da Revolução, a pessoas próximas do governo cubano e críticas aos Estados Unidos, ou integrantes de organizações, por esse ser o perfil hegemônico de representação sobre cubanos que apoiavam o governo no imaginário político estadunidense (Chomsky, 2015). Em resposta ao *The Washington Post*, um funcionário do departamento de Estado nos EUA afirmou que o processo mais “lento” de triagem dos vistos era decorrente do *Enhanced Border Security and Visa Entry Reform Act*.

Criada como parte das ações da administração George W. Bush em sua guerra ao terror, uma forma de resposta aos atentados de 11 de setembro, a legislação continha uma longa lista de países supostamente apoiadores, patrocinadores ou coniventes com grupos terroristas, autorizando instituições como FBI e CIA a promoverem análises próprias para solicitações de vistos. Cuba estava entre os países e, segundo o governo, por isso os vistos foram negados. Kelly Shannon, porta-voz do Escritório de Assuntos Consulares do Departamento de Estado, na época ironizou a situação, afirmando que independentemente de serem indicados à premiação, não poderiam abrir exceções, mesmo entre aqueles que queriam “fazer a rumba”.

O impasse viria a se adensar, inclusive com a manifestação de grupos civis e artísticos, como a *Unión de Escritores y artistas de Cuba*, que acusavam de abuso de poder e de instrumentalização política do *Latin Grammy* por parte dos EUA e dos exilados. Além de impedir que os artistas participassem da cerimônia, a impossibilidade de se fazer presente impediu que músicos, como Chucho Valdés, concorrente na categoria *Best Pop Instrumental Album*, recebessem os prêmios conquistados. O caso, porém, não parece ter levantado uma grande mobilização, apesar de essa ser perceptível. Em linhas gerais, o principal elemento que se percebe é o reforço da ideia de politização, por parte da comunidade cubana exilada, do *Latin Grammy*, processo esse que teve impactos que extrapolaram as questões de programação e indicação, levando a discussões nas relações internacionais entre EUA e Cuba. Transformado em palco maior que apenas o das apresentações, o *Latin Grammy* passava a ser uma arena importante para ação de anticastristas e para o debate sobre a latência da Revolução Cubana.

Em 2003, o *Latin Grammy* foi transferido para Miami, com seu palco montado na *American Airlines Arena*. No *Host Committee*, um nome já integrante do *Board of Trustees* da premiação, que defendia fervorosamente a mudança: Emilio Estefan. Enquanto Emilio recebeu destaque e ênfase, Gloria não teve grande proeminência na programação do evento. Apesar disso, o casal demonstrava que a transferência da premiação do *Latin Grammy* era um passo fundamental das indústrias da cultura no segmento latino, mas que só fora possível por uma demonstração de amadurecimento das comunidades exiladas em Miami (The New York Times, 03 de setembro de 2003). A argumentação da maturidade, não muito detalhada publicamente no momento, convenceu a LARAS a manter o evento em Miami mesmo após manifestações da comunidade cubana exilada estarem agendadas e autorizadas a ocorrerem em frente a American Airlines Arena.

Enquanto de um lado cubanos exilados se organizavam para protestar durante o evento contra o governo cubano e a Revolução, de outro, ao menos dez artistas não exilados foram indicados a categorias naquela edição. Novamente, porém, os indicados se viram em meio a problemas com a emissão de vistos, que impediram a sua participação na cerimônia. O caso, no entanto, não recebeu tanta atenção de jornalistas do período. Jon Pareles foi um dos jornalistas e trabalhou nesse modo operante:

Cuba foi presença e ausência na cerimônia. O programa começou com uma homenagem a Célia Cruz, a expatriada cubana que foi rainha da salsa, que morreu este ano. A homenagem incluiu apresentações de expatriados cubanos, incluindo a cantora Gloria Estefan e o trompetista Arturo Sandoval, além de cantores do Panamá, Porto Rico e Nova York. Mas nenhum músico que vive em Cuba, incluindo indicados e premiados, compareceu ao evento, por falta de vistos (The New York Times, 04 de setembro de 2003, p. A18).

Conforme nota-se na cobertura da imprensa do período, apesar das novas questões ligadas à presença e ausência de cubanos, e das manifestações marcadas para a data, o foco principal em torno da participação cubana no *Latin Grammy* de 2003 foi o tributo a Celia Cruz. Repetindo a fórmula do primeiro tributo realizado pela premiação, a homenagem à Cruz reuniu um amplo espectro de artistas, de diferentes estilos e nacionalidades, entre eles: Marc Anthony, La India, Oscar de Leon, Olga Tañon, El General, Arturo Sandoval, Gloria Estefan, Victor Manuelle, Johnny Pacheco e Willie Colón. Protagonista nesse momento, Celia Cruz foi “representada” por uma outra líder do seu segmento, considerada por alguns como sua sucessora e por outros uma de suas principais interlocutoras (Moreira, 2023): Gloria Estefan. Deste modo, se Gloria não teria função de destaque no prêmio — como cerimônia —, ela ocupou função central na

homenagem e na representação que a mídia construiu posteriormente em torno tanto dos artistas como das identidades cubanas.

Em fotografia publicada na capa do *The Miami Herald*, em manchete sobre o evento, Gloria aparecia centralizada seguida pelos demais artistas. Como proposta central da escolha e da montagem da imagem, tinha-se a ideia de construir uma representação de “totalidade” da cerimônia e do consenso em torno da figura de Celia Cruz: a que a comunidade latina que tanto discutia e brigava entre si era passível de unificação em torno de certos pontos. A representação pode ser compreendida a partir de um trabalho com as imagens, destaca Rancière (2021), na qual a imagem não é mera propaganda ou defesa de uma narrativa quando instrumentalizada no regime de representação (marcado pelo uso intencionalmente dirigido, condicionado e destinado). A fotografia se tornava uma espécie de operadora de diferença e da semelhança, uma tensão que se dá entre o discurso pretendido e sua capacidade de afeto entre o estético e o político.

A imagem publicada, e a performance destinada a Celia Cruz na ocasião, foi determinantemente pensada dentro de um trabalho de: fixação de uma memória sobre uma das grandes representantes do exílio Cubano; demarcar uma espécie de “latinidade desejada” na qual os cubanos eram elemento central; demonstrar visão sobre quais seriam os sujeitos “legítimos” ligados às ilhas caribenhas — os exilados; mostrar uma certa coesão, em meio das diferenças, do *Latin Grammy* quando se tratava de pensar os seus pares e eleger cânones. Esses elementos se reuniram, por exemplo, no reconhecimento pelo presidente da LARAS na ocasião, Gabriel Abaroa, ao afirmar que a homenagem foi um dos principais momentos da cerimônia, por Celia Cruz representar uma espécie de “matriarca” incontestável da *Latin Music* (Billboard, 02 de setembro de 2003).

O clima de debate, tensão e latência analisado ao longo dos primeiros anos do *Latin Grammy* pode não ter se expressado, a partir de 2003, de forma tão frequente em torno da figura de Gloria e Emilio Estefan, mas a sociedade seguiria pautando a dimensão política e as relações com a comunidade cubana exilada no prêmio. Na mesma edição em que a premiação foi transferida para Miami, a seção de cartas do *The Miami Herald* (*The Miami Herald*, 05 de setembro de 2003), um dos principais impressos da cidade, publicou uma série de mensagens acerca do *Latin Grammy*, com ênfase nos usos políticos. Um leitor, chamado Jorge H. Santis de Fort Lauderdale, por exemplo, acusou a cerimônia de censura aos artistas cubanos não exilados, como o grupo Orishas, que mesmo vencedor na categoria Best Rap/Hip-Hop Album, foi ignorado pela organização. Outros leitores afirmaram estar constrangidos com os rumos do evento e da premiação, em especial nas

formas como certos estereótipos eram reproduzidos, a exemplo de Georgette Bannan, de Hollywood.

Em linhas gerais, os vestígios sobre o *Latin Grammy* de 2003 demonstram a continuidade de problemas existentes desde a sua primeira edição. De um lado, as tensões em torno de uma comunidade exilada que considerava a premiação um espaço de disputas, embates e formas de se contrapor à Revolução Cubana mesmo que quase cinquenta anos após a derrubada do governo de Fulgêncio Batista. Se a latência e os ecos da Revolução estavam presentes nas mobilizações, eles também viraram pautas do debate organizacional da cerimônia, inclusive com a dificuldade de participação de cubanos não exilados na cerimônia. Como uma proposta de evento aglutinador, de visibilidade e construção coletiva da comunidade latina dentro das indústrias da cultura, existia uma cobrança por parte de alguns setores para que se, caso apresentado como política cultural, o *Latin Grammy* se atentasse para todos os que se enquadravam na premiação, sem censuras e/ou barreiras para a ampla participação.

Por outro lado, o *Latin Grammy* ainda se apresentava como um projeto cujos debates sobre a construção e, principalmente, a representação da comunidade latina nos EUA ainda seguiria não em torno de elementos comuns ou da solidariedade, mas sobre qual “latinidade” era proposta no escopo. Nas sete cartas de leitores publicadas no *The Miami Herald*, a cerimônia aparecia como controversa e emblemática, uma espécie de promotora de um debate acalorado sobre a capacidade ou não de representação das identificações nacionais e/ou comunitárias através dos artistas envolvidos. Essa discussão, como afirma Morales (2019), permeou a comunidade latina nos EUA na virada do século tanto como meio de edificação coletiva, como uma afirmação dos capitais políticos e dos marcos financeiros voltados à formação de grupos com poder decisivo na economia, cultura e sociedade.

Considerações finais

Ao ser criado, o *Latin Grammy* foi atravessado por uma série de críticas e debates sobre a centralidade da comunidade cubana em sua construção, na cerimônia e na própria LARAS, com o casal Estefan figurando como protagonista das discussões (Cepeda, 2001; Martinez, 2006). Entre as principais ações e envolvimentos dos Estefans esteve a atuação de Emilio Estefan, enquanto integrante de grupos internos da LARAS, ora como porta-voz de determinadas decisões, ora como crítico incisivo quando era vencido pela maioria.

Esse comportamento gerou críticas às suas atividades que, ao serem externadas, evidenciavam um componente político e social ligado à comunidade cubana exilada.

Grupos de cubanos exilados — presentes em diversas indicações e em certo protagonismo criticado por outros setores — também entendiam que a dimensão política do *Latin Grammy* extrapolava a visibilidade e a representação proporcionadas pela premiação. Com isso, passaram a utilizar o evento como espaço de manifestação contra a Revolução Cubana, inserindo uma cerimônia que buscava se consolidar no *mainstream* da indústria cultural global no centro de debates geopolíticos e internacionais. O *Latin Grammy*, então, convertia-se em instrumento político, inclusive entre os próprios cubanos e exilados cubanos, tornando-se palco de disputas, frustrações e censuras.

O pano de fundo — ou elemento estruturante — de todo esse debate era a discussão em torno da noção de “latinidades”, conceito que ganhava força como uma outra forma de significar e compreender a comunidade anteriormente chamada de “latino” ou “hispânica”. A noção de latinidade promovida pelo *Latin Grammy* era percebida como uma identidade não natural, marcada desde a origem não pela homogeneização, mas pela aglutinação. Conforme aponta Mignolo (2007), tratava-se de uma construção política de um outro que, embora não fosse necessariamente subalternizado (uma vez que a premiação tentava valorizá-lo), era marcado pelo colonialismo e definido relationalmente em oposição ao *mainstream*. Conforme demonstrado ao longo desta análise, esse ponto — complexo e profundamente político-social — mobilizou grupos, afetou identidades e contribuiu para a conversão de uma premiação inicialmente concebida como espaço de reafirmação em uma verdadeira arena de embates, disputas e choques.

Referências

ABREU, Christina D. *Rhythms of Race: Cuban Musicians and the Making of Latino New York City and Miami, 1940-1960*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2015.

BBC NEWS. *Cuba accuses US of Grammys ploy*. 11 set. 2002. Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/2266114.stm>. Acesso em: 11 jun. 2022.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: Amado, Janaína; Ferreira, Marieta de Moraes (Org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2006, p.183-191.

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

CANEDY, Dana. Discord over Miami's bid for Latin Grammys. *The New York Times*, Nova York, 30 mar. 2001, p. A14.

CANEDY, Dana. Miami gets Grammy show and promise of protests. *The New York Times*, Nova York, 5 abr. 2001, p. A12.

CEPEDA, Maria Elena. Columbus effect(s): chronology and crossover in the Latin(o) music “boom”. *Discourse*, v. 23, n. 1, Winter 2001, p. 63-81.

CEPEDA, Maria Elena. *Musical ImaginNation: U.S.-Colombian Identity and the Latin Music Boom*. Nova York: New York University Press, 2010.

COBO, Leila. Latin Grammys make their debut. *Billboard*, Nova York, 23 set. 2000, p. 1.

COBO, Leila. In brief. *Billboard*, Nova York, 31 ago. 2002, p. 45.

COBO, Leila. Latin Grammys aim for “credibility”. *Billboard*, Nova York, 13 set. 2003. p. 1.

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

CHOMSKY, Aviva. “*They Take Our Jobs!*”: And 20 Other Myths about Immigration. Boston: Beacon Press, 2007.

DÁVILA, Arlene. *Latinx Art: Artists, Markets, and Politics*. Durham: Duke University Press Books, 2020.

EL NUEVO HERALD. Las cartas del sábado. *El Nuevo Herald*, Miami, 11 ago. 2001. p. 19A.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas*. Ed. 4. 7 reimpr. São Paulo: Edusp, 2015.

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

HALL, Stuart. *El triángulo funesto: Raza, etnia, nación*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2019.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

LARAS (LATIN ACADEMY OF RECORDING ARTS & SCIENCES). *1st Annual Latin Grammy Awards Program*. Los Angeles: George Rice & Sons/James Shelton, 2000.

MANZOR, Lillian. *Marginality Beyond Return: US-Cuban Performances in the 1980s and 1990s*. Londres: Routledge, 2022.

MARTINEZ, Katynka Z. American idols with Caribbean soul: Cubanidad and the Latin Grammys. *Latino Studies*, v. 4, 2006, p. 381-400.

MIGNOLO, Walter. *The idea of Latin America*. Nova Jersey: Blackwell Publishing, 2005.

MORALES, Ed. *Latinx: The New Force in American Politics and Culture*. Nova York: Verso Books, 2019.

MORALES, Ed. *Living in Spanglish: The Search for Latino Identity in America*. Nova York: St. Martin's Press, 2002.

MOREIRA, Igor Lemos. *Uma voz da cubanidade no exílio: Gloria Estefan entre representações e engajamentos*. 2023. Tese (Doutorado em História). Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2023.

MOREIRA, Igor Lemos. Música pop, afetos e comunidades emocionais latino-americanas nos EUA em tempos sombrios: a canção *Havana* de Camila Cabello e os *dreamers*. *Tropos: Comunicação, Sociedade e Cultura*, v. 9, p. 1-20, 2020.

MTV. *Latin Grammys relocated to avoid Miami protests*. 2001. Disponível em: <http://www.mtv.com/news/1446795/latin-grammys-relocated-to-avoid-miami-protests/>. Acesso em: 11 jun. 2022.

O'GORMAN, Edmundo. *A invenção da América: reflexão a respeito da estrutura histórica do Novo Mundo e do sentido do seu devir*. São Paulo: Ed. da UNESP, 1992.

OJITO, Mirta. Latin Grammy show puts Miami to the test. *The New York Times*, Nova York, 3 set. 2003, p. E01.

PARTY, Daniel. The Miamization of Latin-American Pop Music. In: CORONA, Ignacio; MADRID, Alejandro (Orgs.). *Postnational Musical Identities: Cultural Production, Distribution and Consumption in a Globalized Scenario*. Lanham, MD: Lexington Books, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *O trabalho das imagens: conversações com Andrea Soto Calderón*. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2021.

REUTERS. Gloria y Emilio no irán a los Grammys. *El Nuevo Herald*, Miami, 2 set. 2001, p. A1.

STRAUSS, Neil. Latin Grammys return, with the focus on the music. *The New York Times*, Nova York, 19 set. 2002, p. A31.

THE MIAMI HERALD. The readers' forum – Latin Grammys over, but not the controversy. *The Miami Herald*, Miami, 5 set. 2003, p. 6B.

THE WASHINGTON POST. Visa delays cost Cuban musicians. *The Washington Post*, Washington, 19 set. 2002.

TORRES, María de Los Angeles. *In the land of mirrors: Cuban exile politics in the United States*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001.

TORRES, Rosa Marquetti. *Celia en Cuba (1925-1962): Los años de Celia Cruz en Cuba*. Madrid: Desmemoriados, 2022.

VILLAÇA, Mariana. Políticas culturais na América Latina. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação* (Sesc), São Paulo, v. 14, p. 152-168, 2022.

WATSON, Mary R.; ANAND, N. *Award ceremony as an arbiter of commerce and canon in the popular music industry*. *Popular Music*, 25, 2006, p. 41-56.

Artigo recebido em 13/02/2025

Aceito para publicação em 30/06/2025

Editor(a) responsável: Laura Duarte Ozelin

¹ Termo empregado pelo músico e produtor Thomas Mottola para se referir a explosão de artistas, produções e produtos latinos e em língua espanhola no *mainstream*.

² Conforme indica Manzor (2022), a virada do século marcou a consolidação da transição do conceito de “hispanidade” para “latinidade” para se referir a grande parte da comunidade latina. Emergente nos EUA em especial a partir dos anos 1970 e 1980, o termo “hispânico” passou a ser empregue ao censo e a política estadunidense como forma de identificar aqueles que falariam a língua espanhola no país. No entretanto, ao longo do tempo tal nomenclatura e identidade passou a se associar, em particular, a uma defesa que associava esses grupos a relação ibérica-estabelecida, e não tanto as experiências latino-americanas, inclusive sendo incorporado como termo corrente em propostas mais conservadoras ligadas a grupos do Partido Republicano. Em particular, nota-se o seu uso durante o governo Richard Nixon para as pesquisas do censo, ainda nos anos 1970, levando a uma incorporar por parte de certos setores, como grupos de cubanos exilados, que passaram a defender uma espécie de incorporação a realidade nacional, tomando a “hispanidade” como uma identidade de transição, mas que permitia a aproximação aos EUA em função da “branquitude” (Morales, 2019). Segundo Chomsky (2007, p. IX), as críticas, muitas vezes, partiam especialmente de grupos do sudoeste do país, para os quais “foi um termo que tentou despoliticizar sua identidade e, em particular, apagar as origens indígenas e africanas de muitos latino-americanos”.

³ Esse traço se apresentava no caderno de programação da primeira edição do prêmio, na qual ao final existiam fotografias de pessoas envolvidas na construção do Latin Grammy: a maioria eram homens brancos, muitos nem mesmo se identificavam como latinos.

⁴ Conforme aponta Torres (2001), a comunidade cubana exilada não deve ser compreendida enquanto um grupo fechado, coeso e homogêneo, mas sim como uma comunidade imaginada, baseada em mitos fundadores, pautada na oposição a Revolução (em particular pelo anticastrismo), na nostalgia e na experiência de desterritorialização. Deste modo, ao longo deste artigo quando for mencionada a “comunidade cubana” estamos falando em grupo marcado pela fragmentação, pela concordância e discordância, e, especialmente, pelo choque geracional. O traço geracional talvez seja um dos principais elementos definidores das diferentes posições e defesas, mas, apesar das diferenças existentes, é possível traçar um perfil comum a essa comunidade. Conforme indica Bustamante (2021), tais grupos geracionais seriam marcados pelas diferentes formas como lidam com o anticastrismo, a nostalgia e o ressentimento. Para o autor, um primeiro grupo de exilados pós-Revolução, seria caracterizado por um discurso profundamente antirrevolucionário, anticastrista e pelas tentativas armadas de intervenção em Cuba. Essa geração (que chegou aos EUA logo após a Revolução) se reuniria em torno da sensação de “traição” e da ausência de um país prometido que existiria nas suas próprias narrativas. As gerações posteriores seriam marcadas pelas experiências destes primeiros grupos, mas também pela reflexão, revisão e renovação dos embates, em particular entre aqueles que deixaram o país após o Abertura do Porto de Mariel e, na década seguinte, a Crise dos Balseiros, de modo que a organização política se tornaria um movimento frequente, mas fragmentado. Esse elemento explica os motivos de, por exemplo, no *Latin Grammy* existirem diferentes manifestações convocadas por diferentes grupos que possuíam suas convergências, mas também divergências.

⁵ Muito do debate foi influenciado pela situação do jovem Elián González, em 1999-2000, cujo a condução levou a fissuras na comunidade e nas organizações, bem como o impulsionamento de figuras como Gloria Estefan enquanto “mediadoras ideais”. Sobre este debate, recomendamos a leitura de: Moreira, Igor Lemos. A participação de artistas latinos no caso Elián González. *Revista Latino-Americana de História*, v. 11, p. 232-251, 2022.