

A fase escolhida para lembrar: monumentos, memórias do capitalismo e música *pop* latina

The Phase Chosen to Be Remembered: Monuments, Memories of Capitalism, and Latin Pop Music

Igor Lemos Moreira 

Doutor em História

Universidade Estadual do Paraná, Brasil

igorlemoreira@gmail.com

Resumo

O artigo analisa práticas contemporâneas de monumentalização da música *pop* latina nos Estados Unidos a partir de dois estudos de caso: o monumento Mirador de la Flor, dedicado a Selena Quintanilla em Corpus Christi, e o grafite de Gloria e Emilio Estefan na Calle Ocho, em Miami. Partindo do debate sobre memória social e memória pública, o texto investiga como essas homenagens selecionam fases específicas das trajetórias artísticas para serem lembradas, produzindo narrativas celebratórias que privilegiam a consagração comercial e a inserção bem-sucedida no mercado cultural. Argumenta-se que tais monumentos e intervenções urbanas operam como dispositivos de produção de “memórias do capitalismo”, nas quais a ascensão econômica e a consolidação no *mainstream* são incorporadas como dimensões estruturantes, ainda que frequentemente não nomeadas. Ao inscrever essas imagens no espaço urbano, as homenagens contribuem para estabilizar representações sobre identidade latina, pertencimento e sucesso, revelando os modos pelos quais cultura, mercado e memória se articulam na construção de passados públicos da chamada “Década Latina”.

Palavras-chave: Memória pública; Latin Pop Music; Memórias do capitalismo.

Abstract

This article examines contemporary practices of monumentalizing Latin pop music in the United States through two case studies: the Mirador de la Flor monument dedicated to Selena Quintanilla in Corpus Christi, and the mural depicting Gloria and Emilio Estefan on Calle Ocho in Miami. Drawing on debates in social and public memory, the analysis explores how these tributes select specific phases of artistic trajectories to be remembered, producing celebratory narratives centered on commercial success and mainstream recognition. The article argues that such monuments and urban interventions function as dispositifs of “memories of capitalism,” in which economic ascent and market consolidation are incorporated as structuring elements of remembrance, often without being explicitly named. By inscribing these images in urban space, the tributes help stabilize representations of Latin identity, belonging, and success, revealing how culture, market logics, and memory intertwine in the public construction of the so-called “Latin Decade.”

Keywords: Public memory; Latin Pop Music; Memories of capitalism.



<https://doi.org/10.28998/rchv17.n33.2026.0005>

Artigo publicado sob a [Licença Creative Commons 4.0](#)

Submetido em: 27/01/2026

Aceito em: 03/07/2026

Publicado: 31/07/2026

e-Location: 20538

Ao longo dos anos, fãs, grupos e a própria indústria da cultura vêm buscando reafirmar e ressignificar a trajetória de diferentes artistas a partir de relações entre memória, expectativas e significações (Reynolds, 2011). No caso de artistas latinos inseridos na indústria da música pop, esse processo soma-se à formação de identificações e reconhecimentos coletivos, possibilitando a ressignificação de suas carreiras e produções como expressões de identidades migrantes e exílicas (Moreira, 2026). Este artigo parte dessa perspectiva para refletir sobre como monumentos, memoriais e outras formas de inscrição da memória no espaço público produzem simultaneamente memórias sobre a música *pop* latina e memórias do capitalismo.

Mais do que meras homenagens, essas iniciativas funcionam como dispositivos de seleção do passado, nos quais determinadas imagens das trajetórias desses artistas são fixadas e reiteradas, em geral associadas a momentos de consagração midiática, reconhecimento público e sucesso comercial. Ao tomar essas materialidades urbanas como fontes, buscamos compreender como se constrói uma narrativa pública sobre a ascensão da música *pop* latina nos Estados Unidos dos anos 1990, bem como os silêncios e deslocamentos implicados nesse processo de monumentalização. Para tanto, analisamos dois estudos de caso: o Mirador de la Flor, dedicado à cantora Selena em Corpus Christi (Texas), e o grafite em homenagem a Gloria e Emilio Estefan, inaugurado em 2022 na Calle Ocho, em Miami.

Latin Pop Music e memórias do capitalismo: notas introdutórias de uma leitura possível

As décadas de 1980 e 1990 têm sido consideradas por pesquisadores como um contexto-chave para a consolidação da cultura latina como parte do *mainstream*, com particular ênfase no contexto estadunidense (Aparicio, 2004; Hernandez, 2010; Morales, 2019; Dávila, 2020). Esse processo, segundo Manzor (2022), esteve diretamente associado à convergência de diversos fatores, como a expansão demográfica, a diversificação dos mercados culturais, o protagonismo de figuras identificadas como lideranças latinas, a ampliação de veículos e meios de comunicação e o fortalecimento de políticas de valorização da identidade latina promovidas tanto por iniciativas das próprias comunidades quanto por setores financeiros e políticos. Do ponto de vista das produções culturais, esse contexto é particularmente relevante, uma vez que marcou o fortalecimento de posicionamentos críticos, por parte de grupos latinos, em relação a representações estereotipadas de identidades (Morales, 2019). Tal movimento de oposição, por

sua vez, ocorreu em paralelo ao reconhecimento do potencial comercial dessas identidades, impulsionado pela ampliação dos mercados locais e globais.

Segundo Dávila (2001; 2020), um processo central no período foi a emergência de novas políticas de representação mobilizadas por setores financeiros e por grupos sociais, políticos e culturais, que buscaram afastar-se da associação hegemônica e homogeneizadora da categoria “hispanico”. Esse movimento envolveu a crítica no lastro ibero-americano como principal elemento de identificação, em favor da valorização de experiências históricas inscritas no continente americano, como o processo colonial, a subalternidade e a incorporação seletiva de narrativas centrais da sociedade estadunidense, a exemplo do *American Dream*. Nesse processo, a “latinidade”, como categoria e marcador social, passou a ganhar como uma produção política de identidade construída na relação com o outro (Mignolo, 2007) e com uma ideia plural de América Latina.

Para parte dos movimentos que se consolidaram no contexto, a latinidade passou a ser compreendida como uma identidade viva, construída por meio das narrativas, e não mais como “apenas uma [como] narrativa ritualizada, a repetição monótona pretendida pelos fundamentalismos. Ao se tornar um relato que reconstruímos incessantemente, que reconstruímos com os outros, a identidade torna-se também uma coprodução” (García Canclini, 2015, p. 137). A noção de identidade latina como coprodução, isto é, como um ato relacional, tornou-se neste processo elemento central tanto pelos grupos que se engajaram nesse movimento quanto pelos setores comerciais e midiáticos que passaram a operar com essa categoria.

A consolidação da prática do *crossover*¹ na indústria fonográfica (com artistas como Selena e Gloria Estefan sendo promovidas como mediadoras entre comunidades latinas e o público *mainstream*) foi central nessas operações. A prática, existente desde o início do século XX, expandiu-se e transformou a identidade latina em um processo de tradução contínua, negociado entre diferentes audiências (Abreu, 2007; Hernandez 2010). Em paralelo, a expansão de canais midiáticos voltados ao público latino, como a *Univision* e a *Telemundo*, em escala

¹ Conforme indica Abreu (2007), a prática do Latin Crossover foi central para o estabelecimento de novos mercados e a criação de novos campos e representações nos mercados fonográficos. Por Crossover, neste contexto, entende-se o ato (concretizado) de um artista consolidado no nicho da Latin Music, em particular aquela cantada em espanhol, conseguir estabelecer e consolidar uma carreira em outro segmento dominado pelo inglês e/ou considerado como parte do *mainstream*. Artistas como Gloria Estefan, Celia Cruz e a cantora Selena, nos anos 1990, seriam considerados como alguns dos principais nomes a realizarem esse processo de forma completa, ao estabelecerem-se como figuras centrais da Latin Music e, posteriormente, efetivarem também uma carreira em outros segmentos, como a *pop music*.

nacional e global, reforçou a ideia de uma latinidade construída coletivamente por meio do consumo compartilhado de narrativas culturais. Por fim, a institucionalização de categorias latinas em premiações musicais internacionais, ao longo da década, contribuiu para legitimar essa identidade coproduzida, ao mesmo tempo diversa e padronizada, como uma identidade cultural e econômica no interior do mercado global do entretenimento.

Para Morales (2019) e Hernandez (2010), esse processo ganhou força na década de 1990, embora ecoasse iniciativas de aproximação entre artistas e grupos latinos e mercados mais amplos já observáveis na década anterior, consolidando-se apenas no início do século XXI, com a chamada *Latinx Explosion*. Sem a pretensão de realizar um amplo balanço historiográfico sobre os fatores que levaram a década de 1990 a ser identificada como a “década latina”, importa destacar o papel da dimensão mercadológica e comercial desse processo como elemento estruturante desse contexto, considerando que a consolidação desses projetos atravessou diretamente as indústrias culturais e redefiniu as formas de inserção das comunidades latinas no sistema capitalista. Nesse sentido, a chamada década latina pode ser compreendida, também, embora não exclusivamente, como parte de uma nova fase desses grupos no interior das lógicas mercadológicas e dos processos de ressignificação da própria categoria “latina” nesses espaços.

Ao problematizar a ideia de *Latinx Explosion*, ou de “boom latino”, Viñuela (2020) desloca a interpretação estritamente mercadológica desse fenômeno ao demonstrar como sua emergência esteve ancorada em transformações estruturais mais amplas. Nos anos 1990 e início dos 2000, a população hispânica nos Estados Unidos alcançou cerca de 38,8 milhões de pessoas (aproximadamente 13,3% do total da população estadunidense), com crescimento acelerado em relação à média nacional e à composição etária marcadamente jovem, com idade média de 24 anos. Para Morales (2019), essa expansão no censo pode ser compreendida, em grande medida, como o estabelecimento de uma geração inserida nos circuitos culturais e de consumo dos Estados Unidos, o que contribuiu para a expansão de um mercado cultural bilíngue e para o fortalecimento de uma infraestrutura midiática voltada ao público latino, incluindo canais de TV, rádio, imprensa e, progressivamente, departamentos especializados nas grandes gravadoras.

Tal processo foi acompanhado pela ampliação do poder de consumo das famílias hispânicas e pela crescente presença da música e de artistas latinos em espaços antes restritos ao *mainstream* anglófono, ao mesmo tempo em que figuras como Selena, Frida Kahlo e Eva

Perón foram reapropriadas e reconfiguradas como ícones culturais de latinidade em circulação global. Nesse cenário, a institucionalização de premiações específicas, como o Latin Grammy a partir de 2000, evidencia tanto a consolidação desse mercado quanto as tensões apontadas por Pacini-Hernández e Cepeda (2000), para quem tais reconhecimentos podem simultaneamente ampliar a visibilidade da música latina e reforçar sua segmentação em nichos específicos da indústria cultural.

Nesse contexto, a *Latin Pop Music* destacou-se como um dos campos privilegiados de visibilidade e negociação dessas novas formas de identificação (García Canclini, 2018). Ao longo dos anos 1990 e início dos 2000, a indústria fonográfica e a mídia estadunidense projetaram uma geração de artistas latinos que alcançaram circulação transnacional e forte presença em mercados globais, entre os quais se destacam Selena, Gloria Estefan, Marc Anthony e Enrique Iglesias, além de nomes associados à expansão da chamada “latinidade *crossover*”, como Ricky Martin, Shakira e Jennifer Lopez, que passaram a ocupar posições centrais em premiações, programas televisivos e grandes eventos culturais. Mais do que representantes de regiões específicas, esses artistas foram progressivamente construídos como figuras capazes de condensar uma latinidade ampla, flexível e mercadologicamente legível, apta a circular entre diferentes públicos e escalas de consumo cultural (Moreira, 2026). A circulação dessas trajetórias no mercado fonográfico, na mídia e em espetáculos contribuiu para consolidar a música pop latina como um espaço estratégico de produção simbólica, no qual a identidade latina é simultaneamente afirmada, negociada e convertida em valor cultural e econômico.

Apesar da centralidade da música *pop* latina nesse processo e de sua recorrente evocação como experiência estruturante para gerações contemporâneas de latinos nos Estados Unidos, as formas pelas quais esse período é lembrado tendem a se condensar em torno da figura de ícones e/ou divas. Essas memórias concentram-se, assim, em trajetórias individuais elevadas à condição de representantes coletivos, frequentemente sem explicitar outras camadas de sentido e conflito que atravessaram a chamada “Década Latina”. Nesse sentido, a construção de narrativas públicas sobre esse passado nem sempre se torna plenamente visível como processo histórico, assumindo, muitas vezes, uma dimensão restrita à valorização do indivíduo e à sua posterior monumentalização. A própria relação entre a consolidação das carreiras e a expansão mercadológica torna-se, em certo sentido, subterrânea e, progressivamente, é substituída por um processo de reconhecimento da trajetória que pouco problematiza os sentidos mercadológicos e/ou comerciais nela implicados.

É possível perceber, desse modo, que a construção de uma memória social é marcada, conforme sinaliza Mauad (2018), não apenas por disputas em torno do passado, mas também pela própria condição de rememoração que se estabelece e produz um perfil imaginado de uma memória viva e mutável. Essa operação resulta em uma memória monumentalizada da música *pop* latina atravessada por um contínuo processo de transmissão, que estabelece identificações e identidades por meio de lembranças individuais e coletivas (Assmann, 2011). Trata-se, contudo, de uma memória que opera dentro de uma lógica de seletividade, na qual a representação de determinadas narrativas idealizadas implica, simultaneamente, a exclusão de complexidades e o apagamento de outros processos paralelos. Trata-se de compreender, portanto, que a memória da música *pop* latina é “mediada por diferentes processos culturais, como narrativas, rituais, experiências ao longo da vida, subjetividades, práticas e símbolos compartilhados, constituindo-se como um meio pelo qual as sociedades produzem sentidos de coesão e pertencimento, ao mesmo tempo em que operam transformações” (Rovai; Lima; Moreira, 2025, p. 6-7).

É justamente nesse ponto que se inscreve a forma como essas memórias públicas se articulam às próprias lógicas de produção histórica do capitalismo. Conforme argumentam Bauer e Souza (2024), há um movimento recorrente de apagamento das memórias que o capitalismo produz sobre seu próprio funcionamento, tornando-se necessário interrogar como tais ausências são simultaneamente produzidas e nomeadas. Pensar as maneiras pelas quais as comunidades latinas nos EUA monumentalizam o passado da “Década Latina” implica, assim, refletir sobre os modos como são elaboradas as memórias de uma transformação histórica no interior do capitalismo ou, nos termos dos autores, as “memórias do capitalismo”.

Segundo Bauer e Souza (2024), a noção de “memórias do capitalismo” pode ser compreendida como o ato de identificar, nomear e problematizar os modos como o capitalismo, na condição de sistema amplo e não somente econômico, age na seleção e produção de relações com o passado ao passo que monumentaliza e/ou apaga a sua própria História. Trata-se de uma forma de memória do sistema capitalista, mas também da sociedade contemporânea e de sua relação com o tempo mediado por noções tais quais “inovação” e “produção”. Frequentemente associada à patrimonialização de espaços de memória vinculados ao trabalho ou ao discurso de uma modernidade prometida que, muitas vezes, se apresenta como ruína (Huyssen, 2014) e por isso apagada, Bauer e Souza (2024) defendem alargar esse entendimento para além dos bens materiais patrimonializados.

Trata-se, de certo modo, de uma operação que se inicia com o ato de, primeiramente, reconhecer “as condições de produção de memórias do capitalismo, [para as quais] é necessário partir de uma compreensão ampliada do capitalismo como uma razão cuja normatividade foi estendida a todas as dimensões da vida, afetando a relação com o passado e com o tempo” (Bauer, 2024, p. 61). Para os autores, trata-se de uma operação complexa, pautada na compreensão de que essas memórias nascentes a partir do capitalismo envolvem o reconhecimento da existência de “uma presença que não está nomeada. Portanto, a linguagem e a simbolização, por meio da inscrição e da nomeação, tornam-se formas de explicitar e, ao mesmo tempo, combater essa ausência” (Bauer e Souza, 2024, p. 12). A ação de nomear e identificar, defendida pelos autores, torna-se particularmente potente para a discussão sobre uma história da música *pop*, em particular quando esse segmento musical é frequentemente associado a dimensões como “efemeridade” e ao seu caráter supostamente apolítico.

Nesta chave, a categoria de “memórias do capitalismo” se coloca como debate epistêmico e teórico-metodológico importante para conferir lastro e historicidade ao estudo da música *pop* latina, inclusive permitindo pensar como a construção dessas “memórias” implica-se não somente na valorização de certas lembranças das indústrias da cultura, mas também na promoção de identidades e identificações dentro de projetos elaborados. No caso de monumentos e intervenções dedicados à música *pop* latina essas operações se colocam não somente como edificações que celebram trajetórias artísticas consagradas, bem como operam como dispositivos de inscrição simbólica que torna visível, ainda que de maneira seletiva e estabilizada, a memória de uma reconfiguração histórica das relações entre cultura latina, mercado e pertencimento social.

É no reconhecimento desse processo e no ato de “nomear” como parte de um trabalho de memória conforme defende Jelín (2002), que o presente artigo se insere. A partir de dois estudos de caso, busca-se problematizar as formas de rememoração de artistas latinos que se destacaram nos anos 1990, procurando compreender como essas elaborações mobilizam aquilo que Halbwachs (1990) definiu como uma “memória subterrânea”, articulada à centralidade do capitalismo e à ascensão desses artistas ao estatuto de “divas” e/ou “ícones”, cristalizada na escolha de quais fases de suas trajetórias serão monumentalizados. Em outros termos, pretende-se analisar de que modo produções voltadas à criação de vetores de memória (Gonçalves, 2015), como monumentos, galerias e intervenções pictóricas, operam seleções imagéticas que privilegiam períodos de consolidação comercial e mercadológica, construindo narrativas sobre

a ascensão desses artistas no interior da indústria fonográfica, ao mesmo tempo em que tais dinâmicas são frequentemente apagadas ou diluídas sob a retórica da valorização das “identidades latinas”.

Vale ressaltar que essas operações, no caso de artistas latinos inseridos no segmento *pop*, permitem tensionar as relações entre identidade e mercado, tendo em vista o entrelugar comercial e político ocupado pela comunidade latina nos Estados Unidos (Morales, 2019). Ao mesmo tempo, esses grupos buscam, na seleção de fragmentos de suas memórias, mecanismos de reafirmação de pertencimento e reconhecimento social (Moreira, 2026; Paredez, 2010). Perceber as memórias produzidas no cerne de narrativas sobre o capitalismo permite problematizar como um segmento comercial profundamente vinculado à afirmação de identidades migrantes e exílicas mobiliza elementos da própria lógica mercantil para construir discursos e narrativas sobre si.

Como destacam Butler e Spivak (2018), essas operações, que resultam tanto em performances quanto em memórias, tensionam discursos nacionais e globais vinculados ao capitalismo, aos Estados-nação e a discursos sobre a globalização/modernidade, os quais buscam estabelecer fronteiras de controle interno e delimitar quais e como determinados sujeitos, certas experiências e dados processos podem ser lembrados. A análise desses espaços permite discutir não a existência desse processo uma vez que, conforme sinaliza Dávila (2020), ele já se encontra consolidado, mas destacar que um de seus elementos estruturantes reside na significação e memorialização do sistema capitalista e na forma como a comunidade latina nos Estados Unidos se insere na dinâmica durante seu período de maior expansão comercial.

Para desenvolver essa discussão, o artigo propõe uma análise comparativa de dois estudos de caso: o *Mirador de la Flor* em Corpus Christi e o grafite em homenagem a Gloria e Emilio Estefan na Calle Ocho, em Miami. A escolha por Selena e Gloria Estefan justifica-se por suas posições centrais na consolidação da música *pop* latina ao longo da década de 1990, ainda que a partir de trajetórias distintas: no primeiro caso, uma carreira marcada pela ascensão interrompida e pela posterior mitificação; no segundo, um percurso de sucesso comercial continuado, associado à institucionalização de uma latinidade empresarial e midiaticamente legitimada.

Ancorado em debates da história pública, da monumentalização e das “memórias do capitalismo” (Bauer; Souza, 2024), o artigo argumenta que essas intervenções não apenas celebram figuras consagradas da música *pop* latina, como também operam seleções temporais

e imagéticas que fixam, no espaço público, fases específicas dessas trajetórias artísticas, precisamente aquelas associadas à consolidação mercadológica. Ao fazê-lo, produzem narrativas sobre a chamada “década latina” as quais tornam visível a ascensão desses artistas no interior da indústria cultural, ao mesmo tempo em que deslocam para segundo plano as dimensões estruturais do capitalismo que sustentaram esse processo.

El Mirador de la Flor: mito, mercado e a monumentalização da promessa latina

Selena Quintanilha nasceu em 1971 na cidade Lake Jackson (Texas), em uma família mexicano-estadunidense. Tendo crescido em uma casa de classe média/baixa nos Estados Unidos, aprendeu primeiramente a língua inglesa como principal forma de se comunicar, sendo o espanhol considerado uma espécie de “segundo idioma” (Paredes, 2010)². Selena começou a se aproximar da música ainda bastante jovem, por volta de 1980, cantando junto a seus irmãos Abraham III e Suzette, que atuavam, respectivamente, no baixo e na bateria, em um restaurante de comida mexicana gerenciado pelo seu pai em Lake Jackson.

Após a falência do restaurante, que levou os Quintanilla a serem despejados, a família mudou-se para Corpus Christi, onde o pai, Abraham Quintanilla II, tomou a decisão de investir na carreira musical dos filhos em torno do grupo *Selena y Los Dinos*. Como outros grupos musicais latinos nos anos 1980, a banda começou se apresentando em festas particulares ao passo que ampliava o seu repertório e reconhecimento. Enquanto a banda se apresentava em pequenas festas e eventos locais, de leste a oeste nos Estados Unidos, a música latina crescia no meio midiático e na indústria fonográfica, em particular a partir da expansão do mercado das gravadoras sediadas em Miami, e do investimento deste segmento como comercialmente interessante para o mercado interno e externo (Party, 2008). Segundo Hernandez (2010), a década de 1980 foi marcada³ justamente pela percepção das indústrias fonográficas que

o potencial econômico de tantos recém-chegados de língua espanhola se tornou impossível de ignorar. À medida que as majors reingressavam no negócio da música latina, selos independentes menores de propriedade de latinos que antes tinham o campo para si se viram competindo com as majors poderosas e ricas - embora desta vez, o pessoal da indústria da música, mesmo nas majors, estivesse longe mais provável de incluir latinos do que naquele passado. O crescente segmento de mercado

² A questão da língua, como veio a público posteriormente, tornou-se um de seus principais desafios quando Selena começou a carreira musical, materializada na busca de cantar em língua espanhola sem dominar esse idioma.

³ Apesar do crescimento expressivo a partir dos anos 1980 neste segmento é importante ressaltar que se trata, de fato, de uma expansão comercial e de representação de um mercado já existente desde a primeira metade do século XX, como identifica González (2016) e Hernandez (2010) de modo que se observa não a criação de um novo campo artístico, mas a sua complexificação e diversificação, além do aumento de capilaridade e circulação.

norte-americano de língua espanhola e orientado para a América Latina, no entanto, criou dilemas para uma indústria da música que se prepara para comercializar música “latina” etnicamente marcada em linhas étnicas e geográficas, nos Estados Unidos e na América Latina (Hernandez, 2010, p. 33).

Em meio a esse contexto, diferentes grupos e artistas individuais cresceram midiaticamente e comercialmente, uma vez que o rótulo “latino” se tornava cada vez mais comercializável. Nomes como *Miami Sound Machine*, Luis Miguel, Marc Anthony e Célia Cruz cresceram exponencialmente em suas vendas, bem como passaram a integrar o *mainstream* como representantes deste segmento. Contemporânea a esse processo, e parte dele, a *Selena y Los Dinos* aumentaram sua visibilidade a partir de 1984 com a gravação de seu primeiro álbum homônimo, identificado como um disco *tejano*, gênero musical do sul do Texas que articulava sonoridades como a rancheira e o mariachi com elementos europeus, a exemplo da polca e outros ritmos, em particular a cumbia. A inserção da banda nesse circuito regional permitiu a Selena construir uma trajetória marcada pela circulação entre mercados locais e públicos mais amplos, antecipando dinâmicas que se tornariam centrais para a música *pop* latina na década seguinte.

Ao longo do início dos anos 1990, Selena consolidou-se como uma das principais figuras da música latina nos Estados Unidos, tornando-se um símbolo da possibilidade de transição entre circuitos regionais, o mercado global e as redes globais (Matousek, 2022). Seu reconhecimento ultrapassou o universo do *tejano*, alcançando públicos diversos por meio de premiações, aparições televisivas e contratos com grandes gravadoras, em um momento em que a indústria fonográfica intensificava seus investimentos em artistas latinos capazes de operar como mediadores culturais. Para Paredez (2009) e Aparicio (2004), a projeção de Selena combinava elementos musicais, visuais e performáticos que a posicionavam simultaneamente como representante de comunidades latinas específicas e como figura acessível ao *mainstream*, consolidando-a como um ícone emergente da chamada “década latina”. Essa articulação/cominação teria provocado a construção de uma latinidade corporificada na cantora a partir da sua performance, o que Paredez (2009) denominou como “Selenidade”, uma vez que

assim como Selena mobilizou latinas e latinos, a [categoria] Selenidade mobilizou a latinidade, o processo de construção das identidades latina/o, em novas direções. A Selenidade operou como uma articulação que conectava e facilitava tanto os deslocamentos físicos realizados por corpos latina/os quanto os deslocamentos afetivos produzidos por latinas/os e por outros sujeitos investidos na latinidade. Nesse sentido, a Selenidade evidencia a relação entre estruturas emocionais e estruturas político-

econômicas que sustentam identificações nacionais, raciais e generificadas (Paredes, 2009, p. XIII).

A trajetória de Selenia, marcada por uma ascensão rápida e amplamente midiaticizada, tornou-se um dos referenciais centrais para a construção de identificações latinas nos Estados Unidos da década de 1990. Esse processo, no entanto, foi inesperadamente interrompido por seu assassinato em 31 de março de 1995. Sua morte, provocada pela presidente de seu fã-clube, produziu um impacto profundo e imediato nas comunidades latinas, desencadeando manifestações públicas de luto que ultrapassaram fronteiras regionais e nacionais e que evidenciaram a dimensão coletiva de sua projeção simbólica (Aparicio, 2004). Mais do que a perda de uma artista em ascensão, o episódio foi vivido como uma ruptura traumática de uma promessa de reconhecimento e mobilidade cultural, contribuindo para a consolidação de uma memória marcada pela comoção, pela identificação afetiva e pela cristalização de sua imagem como ícone.

A morte, no caso de Selenia, passou a estabelecer uma performance latente de memória na qual a relação estabelecida entre públicos/sujeitos com a figura da cantora alimenta a sua lembrança ao passo que também estabelece novas relações entre o visível e o invisível (Rancière, 2012). Na leitura de Taylor (2013), esse processo se instala na tragédia e no drama social de modo a permitir uma significação que extrapola o conhecimento direto da artista. É o processo, ou seja, o trauma e a situação limite que estabeleceu como mediação e elo de identificação (mais inclusive do que às vezes com a própria figura), em um processo que dependeria de sua performatividade. Para Paredes (2009) e Greenburg (2016), esse trauma coletivo desempenhou um papel fundamental na transformação de Selenia em uma figura central na memória da comunidade latina, cuja trajetória passou a ser lembrada não apenas por seu sucesso artístico, mas também pela interrupção abrupta que reforçou seu estatuto mítico no interior da chamada “década latina”.

Entre diferentes iniciativas de rememoração sobre sua figura, uma das mais simbólicas e analisadas é o monumento na orla de Corpus Christi conhecido como *Mirador de la Flor*. Inaugurado como um espaço público de homenagem permanente, o monumento resultou da articulação entre poder público local, familiares da artista e membros da comunidade, integrando-se ao circuito urbano e turístico da cidade. Conforme observa Matousek (2022), o *Mirador de la Flor* foi estruturado levando em conta a espacialização da memória de Selenia na cidade, processo que privilegiou sua trajetória e vínculo comunitário, oferecendo um local de

visitação, luto e celebração que organiza a experiência pública de sua lembrança. A iniciativa, inclusive, não era a única na cidade. Corpus Christi tem, até hoje, um grande circuito local de rememoração (inclusive com o auxílio de mapas) sobre a cantora, sendo o *Mirador* um dos principais monumentos elaborados para revisitar a memória de Selena.

Ao longo de seu processo de construção, o memorial foi marcado por críticas e disputas em torno de qual memória seria preservada. O comitê instituído ainda em 1995 para pensar formas de homenagem pública à cantora apresentou o projeto apenas no ano seguinte, e a construção foi inaugurada formalmente em maio de 1997. Posteriormente, no mesmo ano, foi inaugurado o *Paseo de la Flor*, um caminho de mosaicos de rosas que complementa o conjunto memorial. Nesse processo, emergiram diferentes debates sobre a “imagem” e a “narrativa” associadas à cantora, em especial no que diz respeito à construção de sua representação como artista latina.

Tais debates levaram, por exemplo, à emergência de acusações de embranquecimento da imagem de Selena e sobre o formato arquitetônico e estético do *Mirador de la Flor*. Essas críticas apontavam que tais decisões privilegiavam uma representação higienizada e universalizável da cantora, associada a um passado cultural romantizado e compatível com o circuito turístico e cívico da cidade. Em contrapartida, tais escolhas seriam feitas em detrimento de referências mais explícitas às experiências de racialização, classe e conflito que marcam o presente mexicano-americano em Corpus Christi. Como observa Paredez (2009),

O *Mirador de la Flor*, seu embranquecimento (whitewashing) e a sugestão de marcas que persistem revelam os próprios processos por meio dos quais a identidade cívica é frequentemente forjada em cidades do sudoeste dos Estados Unidos, nas quais elites mexicanas-americanas e anglo-americanas, tanto estabelecidas quanto emergentes, (re)constroem marcos urbanos ou áreas da cidade que supostamente homenageiam um passado mexicano ou espanhol romantizado, apenas para tornar invisível o presente mexicano-americano da classe trabalhadora dessas cidades (Paredez, 2009, p. 61).

A partir dessa perspectiva, o monumento deixa de ser compreendido apenas como um espaço de homenagem e passa a ser analisado como um dispositivo urbano por meio do qual determinadas narrativas sobre pertencimento, identidade e passado são legitimadas, ao passo que outras experiências sociais contemporâneas são silenciadas. Pensar a construção de um memorial, centrado mas não limitado a uma estátua de Selena no meio do espaço, envolve perceber de que modo a figura da artista é corporificada e significada não somente como produção artística, mas também como espaço de recordação, ou seja, um vetor de memórias

(Gonçalves, 2015). Tal problematização aproxima-se da ideia de Santiago Jr. (2023), para o qual monumentos como estátuas de pessoas/indivíduos/personalidades podem ser compreendidos como “corpos cujas figuras incorporam uma imagem. [...] Nesse sentido, podemos dizer que as estátuas históricas são corpos materiais de imagens imateriais que frequentemente (se) confundem (com pessoas)”.

A escolha de como representar Selena no monumento foi central para a construção de uma memória a ser preservada sobre a cantora. Para Paredez (2009) e Matousek (2022), esse processo envolveu a seleção de uma imagem performática a partir de vestimentas frequentemente associadas à artista (jaqueta cravejada simulando couro e aberta, calças justas e um top também cravejado), que remetiam a elementos jovens e *pop*, mas que conservavam dimensões latinas e *tejanas*. A pose da cantora, que se apoia em um pilar sustentando um telhado de proteção e olha para a Baía de Corpus Christi associa sua memória a uma juventude desprentensiosa, mas também de contemplação infinita sem olhar diretamente para quem chega, uma vez que seu corpo se encontra reto e sua cabeça virada. Em paralelo, a associação à flor, presente no nome do monumento, faz-se por uma rosa, inserida na lateral do pilar.

A vinculação à rosa/flor cumpre uma função importante não somente do ponto de vista de qual “corpo” seria estabelecido e/ou o que remeteria a uma preferência pessoal da cantora, mas também envolveu uma seleção, uma fase artística a ser lembrada. Lançada em 1992, a canção *Como La Flor* foi um dos principais trabalhos de Selena. A faixa, inclusive, foi responsável por impulsionar seu nome em paradas musicais da *Billboard*. Junto ao reconhecimento da canção, a flor se consolidou como um símbolo de sua performance em palcos, reiteradamente retomado nas apresentações e em outras ocasiões, como uma espécie de assinatura. A associação entre a cantora e a imagem de uma rosa se tornou tão constante, a partir de então, que a própria artista passou a ser apelidada, em alguns círculos midiáticos, como *La Flor* (Matousek, 2021).

A escolha pela referência à “flor”, desse modo, traz dois eixos centrais para a memória a ser construída. Em um primeiro plano, a escolha remetia a um elemento de identificação, um objeto reiteradamente associado à sua memória por parte dos fãs e que, de certo modo, remetia à ideia de ser uma cantora jovem, feminina e “latina”, conforme aponta Paredez (2009). Em paralelo a essa dimensão, percebe-se uma operação consciente de seleção de uma memória comercial específica da cantora a ser rememorada, associando-a tanto a uma canção de grande sucesso comercial quanto a uma fase artística específica, a dos anos 1990, quando a artista

alcançou importantes marcos na indústria fonográfica. Nesse aspecto, tem-se a imagem a ser preservada e estabelecida como uma história voltada a ressaltar não somente a cantora, mas também a imagem de uma artista latina de “sucesso” comercial, cristalizando sua relação com o mercado e a própria indústria, mesmo que a associação primeira não fosse essa por parte do público.

Conforme aponta Oriá (2018), a elaboração de monumentos no espaço público envolve operações não somente de fixação de uma memória pública, como também a construção de espaços que selecionam e projetam as formas de ativação, rememoração e ressignificação. Essa operação envolve intenções por vezes explícitas, como homenagens, mas também implicam escolhas que produzem impactos que nascem da relação com os objetos (Bauer, 2024). No caso do memorial da cantora Selena, por exemplo, a ideia de “homenagear” uma cantora de destaque na cidade envolveu elencar qual perfil seria estabelecido, neste caso o artístico, e, em seguida, uma imagem artística escolhida, no caso do *Mirador*, para atrelar à memória de uma artista de sucesso comercial. Essa operação envolve, como registrado anteriormente, a compreensão de que uma série de processos de elaboração de memórias públicas de cantoras/es *pop* articulam construções sobre a memória do segmento e, desse modo, de uma trajetória comercial, tornando-se parte de uma operação complexa entre mercado e música.

Segundo Fraser (2024), o capitalismo apresenta-se, por vezes, como uma camada subcutânea dos processos históricos: reconhecido como estrutura, mas frequentemente percebido como algo dado, sem que suas formas de funcionamento sejam explicitamente problematizadas. Tal processo, como apontam Bauer e Nicolazzi (2023), envolve a construção de memórias sobre o próprio capitalismo, cuja historicidade tende a ser esvaziada quando subordinada a outras chaves interpretativas, como a identidade latina no caso do *Mirador de la Flor*. Nesse sentido, a operação memorial não elimina a centralidade do capitalismo na ascensão da artista e na consolidação do segmento latino na indústria cultural. Ao contrário, reinscreve essa centralidade de maneira silenciosa em uma narrativa celebratória, na qual processos de mercantilização, expansão de mercado e inserção no *mainstream* aparecem como desdobramentos quase espontâneos da trajetória de Selena. O capitalismo, assim, permanece como elemento estruturante da memória pública, constantemente presente, mas raramente tematizado como objeto de reflexão histórica.

O memorial da cantora Selena, nesta perspectiva, é um monumento também sobre a “década latina” e a expansão do segmento latino na indústria fonográfica nos anos 1990, na

medida em que elenca/estabelece uma narrativa que associa a cantora a uma imagem/canção/fase de sua carreira que foi central para o próprio campo. Trata-se, de certo modo, de uma ação deliberada que busca não apenas dar visibilidade – entendida como um ato de tornar visível grupos dentro da lógica capitalista em um país onde a discussão migratória é latente, conforme indicam Butler e Spivak (2018) –, como também tensionar os limites da representação sobre a própria comunidade latina articulando a identificação com um perfil de artista comercialmente de sucesso. A relação estabelecida buscava (e alimenta no tempo presente) uma imagem de cantora que é reconhecida e de referência para esse segmento na última década do século XX e que teria tido sua vida brutalmente interrompida. Tratava-se de estabelecer uma forma de lembrar Selena, mas também uma forma de lembrar a própria música *pop* latina dos anos 1990 por meio de sua monumentalização que encarna no corpo da estátua e nos elementos do memorial, a lembrança de um período de expansão comercial, econômica e renovação do próprio mercado.

A monumentalização da morte de Selena aprofunda e torna visível a dinâmica da produção de memórias que, ao celebrar trajetórias artísticas, fixam narrativas sobre a expansão econômica da latinidade nos Estados Unidos. Inserida no que Bauer e Souza (2024) conceituam como “memórias do capitalismo”, a morte violenta da cantora, ao interromper precocemente sua trajetória, converte-se em operador simbólico capaz de estabilizar uma imagem específica de Selena, vinculada ao momento de consolidação comercial da música *pop* latina nos anos 1990. O memorial, assim, não apenas rememora uma artista, mas monumentaliza a promessa latina como futuro imaginado, isto é, como expectativa de ascensão, visibilidade e reconhecimento mercadológico de um segmento que, naquele período, passava a ocupar lugar central na indústria cultural estadunidense. A interrupção da vida de Selena, longe de romper essa narrativa, é reelaborada como elemento constitutivo de uma memória que transforma a promessa inacabada em horizonte pleno de sentido e futuros.

A operação memorial pode ser lida, ainda, como construção de memórias sociais, como afirma Mauad (2018), na medida em que a fixação pública da imagem de Selena silencia as mediações estruturais do capitalismo cultural ao mesmo tempo em que reforça seus efeitos simbólicos. Ao selecionar uma fase específica da carreira da cantora, precisamente aquela associada à expansão mercadológica, o monumento atua como vetor de memória (Gonçalves, 2015), organizando temporalidades, imagens e afetos no espaço urbano. Desse modo, a monumentalização da morte não apenas preserva uma lembrança individual, mas também

participa da construção de uma narrativa sobre a chamada “década latina” que torna visível a incorporação econômica da latinidade, ao mesmo tempo em que desloca para segundo plano as assimetrias, disputas e condicionantes que estruturaram esse processo no interior do capitalismo.

O grafite de Gloria Estefan na Calle Ocho: arte, espaço e fixação de uma imagem de “sucesso”

Gloria María Milagrosa Fajardo García nasceu em 1957, em Havana, Cuba, e se exilou ainda criança nos Estados Unidos com sua família logo após o início da Revolução Cubana, estabelecendo-se na cidade de Miami, na Flórida. O deslocamento para o exílio esteve diretamente associado ao envolvimento de seu pai com as forças de apoio a Fulgêncio Batista em Cuba, circunstância que motivou, inclusive, sua participação ativa na oposição ao governo revolucionário em território estadunidense, tendo integrado as fileiras do ataque à Baía dos Porcos, em 1961. Criada em um contexto familiar marcado pela experiência do exílio no sul da Flórida, em particular em meio a grupos anticomunistas, Gloria teve o inglês como principal língua de socialização, enquanto o espanhol permaneceu fortemente associado ao espaço doméstico e às memórias familiares.

Essa condição bilíngue e exílica desempenhou papel central em sua formação identitária e artística, especialmente no modo como sua trajetória viria a articular referências musicais latinas e sonoridades do pop estadunidense. Sua aproximação sistemática com a música ocorreu ainda na juventude, quando passou a integrar, no final da década de 1970, a banda *Miami Latin Boys*, posteriormente rebatizada como *Miami Sound Machine*, grupo liderado por Emilio Estefan, com quem Gloria construiria uma parceria artística, amorosa e empresarial decisiva para sua inserção na indústria fonográfica. Inscrita inicialmente nos circuitos musicais de Miami, com presença recorrente na Calle Ocho⁴, epicentro do principal bairro cubano nos Estados Unidos, a banda consolidou-se como uma das principais vozes do movimento

⁴ A *Calle Ocho*, oficialmente denominada *Southwest 8th Street*, constitui-se como um dos principais eixos simbólicos, culturais e comerciais de Miami, especialmente no bairro de Little Havana. Historicamente associada à experiência do exílio cubano a partir dos anos 1960, a Calle Ocho consolidou-se como um espaço de sociabilidade, circulação econômica e produção de identidades latinas, reunindo restaurantes, lojas, centros culturais, murais e eventos públicos que articulam memória, pertencimento e visibilidade urbana.

conhecido como Miami Sound, caracterizado pelo hibridismo e experimentalismo sonoro na articulação entre referências musicais cubanas e estadunidenses (Moreira, 2024a).

Foi a partir da *Miami Sound Machine* e de sua relação com a comunidade cubana exilada de Miami que Gloria Estefan alcançou particular visibilidade ao longo da década de 1980. Esse processo a levou a assinar contrato com a CBS Discos International, uma das principais gravadoras dos Estados Unidos no período, inicialmente como vocalista do grupo e, posteriormente, como artista solo pela Sony Music (Party, 2008). Ao longo dos anos 1980, Gloria consolidou-se como uma das principais vozes da música *pop* latina, especialmente após o sucesso da canção “Conga”, lançada em 1984. A faixa impulsionou a circulação global da banda e é recorrentemente rememorada como um dos *singles* definidores do gênero (Cobo, 2021). O crescimento exponencial nas paradas musicais, das turnês e de sua circulação internacional permitiu à cantora, em paralelo, estabelecer uma plataforma relevante para a difusão de narrativas anticastristas. Também favoreceu a rememoração do exílio cubano a partir de representações nostálgicas e de disputas em torno de “autenticidades identitárias” (Moreira, 2026).

Ao longo da década de 1990, Gloria Estefan consolidou-se como uma das principais figuras da música latina nos Estados Unidos, ocupando uma posição estratégica na mediação entre públicos latinos e o *mainstream*. Diferentemente de trajetórias marcadas por uma ascensão abrupta, sua carreira nos anos 1990 foi caracterizada por um movimento de *crossover* inverso (Abreu, 2005), em que, já consolidada na música pop em inglês, a artista passou a gravar álbuns em língua espanhola, com destaque a *Mi Tierra* (Moreira, 2024). Esse processo foi marcado por sua reaproximação com sonoridades populares urbanas em Cuba como o Son e o Montuno, em meio a um contexto político de embates em torno da Crise dos Balseiros. Essa vinculação foi, inclusive, importante para sua trajetória, uma vez que Gloria ocupou lugar de destaque como uma das principais artistas engajadas na pressão ao governo cubano e no apoio a iniciativas estadunidenses, a exemplo da operação *Sea Signal*. Esse papel estendeu-se ao longo do início do século XXI, quando Gloria passou a ser reiteradamente acionada como ícone de uma latinidade bem-sucedida, associada à profissionalização, ao empreendedorismo cultural e à capacidade de transitar entre circuitos nacionais e globais.

Um elemento central para compreender a construção da carreira de Gloria Estefan, nesta leitura, foi o seu diálogo e inserção direta em embates políticos, em particular em movimentos anticastristas e antirrevolucionários. Ao contrário de Selena, que construiu uma carreira mais

em diálogo com o universo musical em si, sem um engajamento político estrutural de sua carreira, o percurso artístico da cantora cubana exilada é indissociável de seu compromisso político e da oposição à revolução. Apesar de essa característica poder ser observada desde o início de sua trajetória, foi justamente nos anos 1990 que Gloria Estefan mais se engajou no processo, reafirmando em entrevistas e em espaços públicos o seu compromisso com a oposição e a campanha pela derrubada de Fidel Castro (Moreira, 2026)⁵. A partir de Bustamante (2021), é possível considerar que a cantora se insere na construção do anticastrismo como uma identidade em constante elaboração, marcada pela espera permanente por uma intervenção estadunidense em cuba, a criação de uma cultura do exílio pautada em sentimentos como a nostalgia, em uma espécie de “dever de memória” e no engajamento político.

Para amplos setores da comunidade latina e, em especial, da comunidade cubana exilada na Flórida, Gloria Estefan passou a representar, sobretudo ao longo dos anos 1990, não apenas o sucesso artístico, mas também a possibilidade de uma inserção socialmente reconhecida na indústria cultural. Sua trajetória contribuiu para a consolidação do mito da cubana exilada bem-sucedida no exterior, reforçando sua centralidade como figura emblemática da chamada “Década Latina” e de seus desdobramentos posteriores. Esse processo, contudo, não ocorreu de forma dissociada dos elementos que estruturaram sua trajetória pública e política, sua base de fãs e sua relação com a comunidade cubana exilada em Miami.

Um fator central para essas operações se constituiu na centralidade da relação de Gloria Estefan com a cidade de Miami e, em particular, com a Calle Ocho. Situada no coração de Little Havana, a Calle Ocho estabeleceu-se, ao longo das últimas décadas, como um espaço de memória, sociabilidade e visibilidade pública da experiência cubano-americana (Greiner; Moebus, 2015). As formas pelas quais esse espaço rememora Gloria Estefan, entretanto, permanecem pouco exploradas pela literatura e apresentam níveis relativamente limitados de institucionalização memorial.

A presença recorrente da artista, desde o início de sua carreira, em eventos locais, celebrações comunitárias e iniciativas culturais contribuiu para associar sua imagem à própria narrativa urbana de Miami como capital simbólica da latinidade nos Estados Unidos. Ainda assim, os locais de memória dedicados a Gloria Estefan permaneceram menos numerosos do

⁵ Em função do espaço limitado para este artigo, e de o foco se voltar a uma discussão específica, recomendamos para uma compreensão mais detalhada acerca do anticastrismo de Gloria Estefan e sua relação com a comunidade cubana no exílio a leitura de: MOREIRA, Igor Lemos. *Cubanidades em movimento: os ritmos e os engajamentos de Gloria Estefan*. São Paulo: Letra e Voz, 2026.

que aqueles vinculados a outros artistas em Miami e em diferentes regiões do país, como a cantora Selenia em Corpus Christi. Até 2022, por exemplo, a artista não tinha nenhum espaço de homenagem direta além de uma estrela na calçada da fama local, identificada como *Gloria Estefan and Miami Sound Machine*, e de uma rua batizada, ainda na década de 1980, como *Miami Sound Machine Boulevard*, localizada nas imediações da principal avenida de Little Havana. Sua imagem, seu corpo e sua performance não ocupavam, portanto, um lugar de destaque na paisagem memorial da região, enquanto figuras como Celia Cruz, Israel “Cachao” López e a própria Selenia eram celebradas por meio de grafites, pinturas e outras formas de homenagem pública.

Esse cenário mudou, em particular, em 2022, quando o projeto Kcüll Shop convidou Disem, artista e ilustrador de ascendência panamenha, colombiana e italiana, para elaborar um grafite em homenagem à cantora. O projeto Kcüll Shop configura-se como uma iniciativa cultural e comercial sediada em Miami que articula moda, design e intervenções de arte urbana, atuando diretamente na produção de imagens e narrativas sobre a cidade e suas identidades culturais, especialmente em Little Havana. Ao mobilizar a arte urbana como linguagem de valorização simbólica e turística, o projeto se insere em dinâmicas mais amplas de mediação entre cultura, mercado e espaço público, nas quais iniciativas privadas assumem papel central na seleção das figuras e estéticas a serem celebradas (Hariman; Lucaites, 2016). Nesse contexto, o convite para o artista Disem revela-se significativo: sua trajetória como ilustrador e muralista é marcada por uma linguagem visual que combina referências latino-americanas, cultura pop e grafismo contemporâneo. A escolha do artista para homenagear Gloria Estefan, portanto, articulou afinidade estética e adequação comunicacional, produzindo uma imagem compatível com a narrativa de sucesso, empreendedorismo cultural e latinidade institucionalizada que estrutura a memória pública da música *pop* latina na Calle Ocho.

Apesar de se tratar de uma homenagem à cantora, o convite foi respondido com uma contraproposta: incluir na homenagem Emilio Estefan, empresário, esposo da artista e uma das figuras mais influentes da comunidade cubana exilada em Miami, e um dos fundadores da *Miami Sound Machine*. Segundo Disem, a escolha respondia à percepção de que Gloria e Emilio constituem uma unidade simbólica indissociável na consolidação da música *pop* latina. Para o artista, o *Miami Sound Machine* marcou suas primeiras experiências de escuta musical ainda na infância, mediadas pela convivência familiar e pela circulação cotidiana da música no espaço doméstico. Ainda que não diretamente, essa vinculação remetia ao protagonismo do casal entre

grupos exilados e anticastristas em Miami, que os identificavam como “embaixadores culturais” ao longo das décadas de 1980 e 1990 (Moreira, 2026). Compreender essa relação imbricada de Gloria e Emilio como referências para a comunidade cubana torna-se, desse modo, fundamental para também compreender que sua homenagem pública articulava não apenas o reconhecimento de suas contribuições para a música, mas também o papel político desempenhado em torno da experiência do exílio cubano. Além disso, conforme indicam Poey (2014) e Cepeda (2001), a representação do casal como liderança da música *pop* latina esteve longe de constituir um consenso, sendo frequentemente alvo de críticas e disputas em diferentes setores da indústria fonográfica.

Para elaborar a proposta do grafite, o artista buscou fitas cassete do grupo, inspirando-se na visualidade de suas capas, e assumiu a *Miami Sound Machine* como a fase a ser representada visualmente. Disem afirmou, à época, que “não havia nada mais Miami do que Gloria e Emilio”, reforçando a centralidade do casal como síntese da identidade cultural da cidade e optando por um momento em que ambos atuaram conjuntamente, ao longo dos anos 1980, para fixar a memória convertida em imagem. O grafite resultante representou Gloria e Emilio lado a lado, em tamanho que cobria grande parte da parede do edifício em que foi pintado, por meio de traços estilizados e cores vibrantes, inseridos em uma composição que combina referências à estética *pop-rock* das décadas de 1980 e 1990 (Kellner, 2001), elementos gráficos contemporâneos e símbolos associados à latinidade urbana de Miami, consolidando uma narrativa visual que privilegia a parceria artística, empresarial e afetiva como eixo estruturante da memória pública celebrada na Calle Ocho.

Os elementos mobilizados no grafite produzem, desse modo, uma imagem-performance, conforme propõe Taylor (2013), na qual a articulação entre representação, projeção e visualidade constitui um ato evocativo da narrativa elaborada. Nessa perspectiva, a imagem de Gloria e Emilio Estefan foi construída para operar como vetor das memórias acionadas, na medida em que as representações dos “corpos dos artistas e dos observadores participantes reativam um repertório de gestos e significados” (Taylor, 2013, p. 58). Como imagem-performance, o grafite estabeleceu um controle narrativo sobre a memória a ser evocada a partir da seleção de signos que se inscrevem no corpo representado (como o cabelo, o olhar e as vestimentas) e que são posteriormente ativados e significados pelos observadores. A memória, compreendida como mediada e resultante de processos culturais, políticos e sociais

(Assmann, 2011), aparece, assim, como parte de um ato de produção narrativa incorporada à imagem.

No grafite, o uso de cores vibrantes e contrastantes, organizadas em uma paleta quente que remete tanto ao imaginário tropical quanto à estética pop da época, evoca a visualidade característica da Música Pop Latina dos anos 1980, marcada pela exuberância, pela performatividade e pela centralidade da dança como linguagem expressiva. O vestuário retratado, inspirado em figurinos de palco associados à fase em que a banda divulgava álbuns como *Eyes of Innocence* (1984) e *Let It Loose* (1987), bem como em aparições públicas da cantora nesse período, reforça uma imagem vinculada ao momento de *crossover* em que o grupo latino conseguiu articular referências musicais latinas a sonoridades pop globais, ampliando sua circulação midiática e consolidando sua inserção no *mainstream* (Moreira, 2025). Tal escolha, que articulava peças como ternos e paletós e calças jeans, roupas rasgadas e cabelos esvoaçados consolidou-se como parte de um estilo característico de artistas pop nos anos 1980, o flash-Trash que mobilizou diferentes setores jovens e associou-se à representação dessa geração pela “possibilidade de produzir uma identidade própria, de afirmar a sua própria moda e de rejeitar os códigos da moda convencional.” (Kellner, 2001, p. 346).

Ao mobilizar esses elementos visuais, o grafite não apenas homenageava Gloria Estefan, mas também reinscrevia sua trajetória em uma temporalidade específica, associando sua imagem à expansão comercial e à legitimação da música latina no *mainstream* dos anos 1980, período em que a identidade latina passou a ser performada de forma positiva, dançante e comercialmente bem-sucedida no cenário cultural estadunidense. Como criação artística e narrativa, a representação elaborada permite tensionar a ideia na qual as imagens “nos contam histórias (fatos/acontecimentos), atualizam memórias, inventam vivências, imaginam a história” (Mauad, 2005, p. 135). Pensando que o grafite se insere no campo de uma imagem-imaginada, vale perceber que para além de estabelecer uma representação sobre Gloria e Emilio Estefan do ponto de vista de seu reconhecimento, a imagem fixa um “contexto”.

Tratava-se de uma escolha deliberada e consciente sobre qual “fase artística” seria lembrada, de modo que se torna central perceber “o que não pertence ao visível, reforçando, atenuando ou dissimulando a expressão de uma ideia, fazendo experimentar a força ou a contenção de um sentimento” (Rancière, 2012, p. 21). O grafite buscava reforçar uma narrativa mítica/fundadora que exaltava uma fase de crescimento comercial, ligado diretamente à ideia de sucesso na trajetória de ambos os artistas. Retomando um perfil já existente em outros

espaços de homenagem na região, como sinalizados anteriormente, optou-se por selecionar uma memória que evocava um período de amplo crescimento global da carreira de Gloria e Emilio Estefan para reforçar a narrativa de um casal cubano exilado que haveria conseguido se tornar bem-sucedido nos Estados Unidos a partir da música e que, para além disso, valorizava suas identificações latinas.

Ademais, essa operação permitia reativar a memória e a representação do exílio antiafricano vinculado aos artistas. Ocupando um espaço público central para as comunidades cubanas em Miami, o grafite se estabeleceria a partir de sua inauguração como parte de um cenário maior de uma região onde cada espaço é pensado como parte de uma arena de performances de identidades e valorizações de uma imagem idealizada e fabricada de identidades cubanas no exílio (Gosin, 2019). Na condição de parte desse espaço, as imagens se tornavam ambientação e parte de uma performance que tensionava fronteiras, reafirmava posicionamentos políticos, configurava sentidos e impactava as percepções da relação de quem passa e/ou ali vive com o mundo. Para Nóvoa, Ismach e Bruno (2025), essa dimensão envolve justamente a construção de ambientes e/ou projetos que buscam estabelecer vetores de identificação, tensionamento e identificação. Trata-se, na visão dos autores, de entender a arte a partir de uma relação com o espaço público como narrativa pública sobre o passado, ou seja, de uma história pública sobre uma memória evocada, construída e mediada na arte, que encontra em quem ali passa e/ou vivencia seu principal interlocutor.

Como ressalta Bauer (2024), ao problematizar as formas como as memórias do capitalismo são elaboradas, torna-se central compreender que estas resultam não de uma ação concreta com essa finalidade, mas da elaboração de uma identificação e/ou do ato de nomear uma produção como parte desse processo. Dessa forma, trata-se de perceber ausências de significações como parte de operações em significados já atribuídos, uma vez que essa

ausência não é entendida como falta, mas como uma presença não nomeada, um silêncio que, conforme Pierre Laborie (2003), significa uma maneira específica de recordar. A “memória do capitalismo” como uma ausência, pensada como não inscrição ou simbolização, significa a possibilidade de articular certas experiências em uma rede de sentidos através da linguagem. É pela palavra e por sua força que a elaboração se torna possível, tanto pela transformação da vivência em signo e significado, como pela construção de sentido pelo sujeito (Bauer, 2024, p. 5).

Essa operação envolve, em sua primeira etapa, o ato de nomear e/ou identificar determinados elementos como constitutivos de uma memória do capitalismo. O grafite de

Gloria e Emilio Estefan inscreve-se nesse processo e permite aprofundar uma primeira leitura, ao evidenciar uma operação de valorização de uma narrativa segundo a qual latinos e cubanos exilados teriam se destacado positivamente no mercado cultural⁶. A dimensão econômica aparece como central não apenas do ponto de vista financeiro, mas também como expressão de crescimento, reconhecimento e *status*. A escolha de representar o casal, assim como a valorização do período dos anos 1980, ecoa a intenção de ressaltar que um grupo identificado com uma sonoridade cubano-estadunidense, surgido em Miami, teria alcançado projeção global sem se desvincular simbolicamente da comunidade local e que era parte de uma comunidade cubana exilada no sul da Flórida.

Entre a construção visual do objeto a ser lembrado e sua inscrição no espaço público, opera-se um segundo movimento fundamental: a seleção de qual momento, imagem ou “fase” da trajetória será convertida em memória legítima. Como indicam Mauad (2018) e Assmann (2011), a memória pública não se estrutura pela totalidade da experiência passada, mas por escolhas que estabilizam determinados recortes em detrimento de outros, produzindo narrativas coerentes, transmissíveis e socialmente reconhecíveis. No caso da música *pop* latina, essa operação de seletividade tende a privilegiar fases de consagração, reconhecimento e sucesso, capazes de condensar sentidos positivos e amplamente compartilháveis da trajetória artística. A “fase escolhida para lembrar” sobre a cantora, portanto, não constituía um dado neutro, mas um efeito de mediações culturais e políticas que articulam identidade, mercado e pertencimento urbano. Ao selecionar um período específico como referência memorial, essas iniciativas produzem aquilo que Bauer e Souza (2024) identificam como uma presença não nomeada do capitalismo: a consagração mercadológica aparece incorporada à narrativa celebratória, ao mesmo tempo em que suas condições históricas de produção são naturalizadas.

A observação desse aspecto indica a construção de uma narrativa que aproxima o grafite de outros espaços de rememoração analisados ao longo do artigo, os quais também privilegiam,

⁶ Esse aspecto apresenta-se como particularmente interessante uma vez que a comunidade cubana exilada em Miami, inicialmente, enfrentou resistências locais para sua fixação no local nos anos 1960, passando a ocupar regiões periféricas da cidade, mas também ser alvo de campanhas como a “No Cubans, No Pets, No Children” para negar alugueis e/ou acessos a determinados espaços. O Espaço da Calle Ocho foi um dos principais lugares onde estes grupos conseguiram se fixar, de modo que a representação do casal assume um vetor importante de nota deste processo. Sobre o tema da chegada e resistência aos cubanos exilados em Miami, recomendamos a leitura de BRADFORD, Anita Casavantes. *The Revolution Is for the Children: The Politics of Childhood in Havana and Miami, 1959-1962*. Chapel Hill: University of North, 2015; CONOLLY, N. B. D. *A World More Concrete: Real Estate and the Remaking of Jim Crow South Florida*. Chicago: University Of Chicago Press, 2014. GOSIN, Monika. *The Racial Politics of Division: Interethnic Struggles for Legitimacy in Multicultural Miami*. Ithaca: Cornell University Press, 2019.

em primeiro plano, a relação entre artistas consagrados e territórios específicos da cidade. Ainda que, ao longo dos anos 1990, Gloria Estefan tenha mantido vínculos diretos com a comunidade local, participando de atos políticos e frequentando a Calle Ocho, ao mesmo tempo em que ampliava sua presença no mercado global com álbuns como *Mi Tierra* (1993) e *Abriendo Puertas* (1995), a seleção da imagem e a composição do grafite optam por cristalizar uma memória associada à banda, à parceria com o esposo e a um momento de valorização simultaneamente local e comercial. Ao fixar uma imagem associada à fase de maior reconhecimento e estabilidade da carreira de Gloria Estefan, o grafite contribuiu para a produção de uma memória pública na qual a ascensão e a consolidação no mercado são incorporadas como dimensões silenciosas, porém estruturantes, do ato de rememorar.

Considerações finais

A problemática que atravessa estas páginas coloca-se a partir de estranhamentos no tempo presente ao procurar desnaturalizar e historicizar a cultura *pop*, com destaque a uma questão: como artistas, fãs e setores produzem espaços de memória e recordação sobre o universo do pop e, nesta operação, quais seriam as narrativas construídas? Mais do que fixar identidades ou celebrar trajetórias individuais, essas práticas operam como produções da memória, orientando não apenas aquilo que deve ser lembrado, mas também as narrativas intrínsecas a suas formas de lembrar. Como sugerem os debates sobre memória social, lembrar implica sempre condições específicas de rememoração, mediadas por disputas, linguagens e enquadramentos que produzem sentidos no presente (Mauad, 2018). Nesse processo, o passado da música pop latina é reorganizado a partir de imagens estabilizadas de sucesso, reconhecimento e pertencimento, convertendo trajetórias artísticas em narrativas de ascensão em meio a processos de produção de identificações e identidades.

É justamente nesse ponto que se inscreve a discussão sobre as memórias do capitalismo. Ao selecionarem determinados momentos, imagens e experiências para serem monumentalizados, essas iniciativas não apenas recordam artistas e comunidades, mas também produzem narrativas sobre o mercado, o sucesso comercial e a expansão da indústria da cultura. Tais processos tendem a naturalizar essas trajetórias como resultados espontâneos do mérito individual, obscurecendo suas múltiplas implicações, inclusive políticas. As formas de lembrar a música pop latina tornam-se, assim, também formas de recordar, e simultaneamente silenciar,

as condições históricas, econômicas e culturais que possibilitaram sua consolidação como segmento central da cultura *pop*.

O memorial da cantora Selenia e o grafite de Gloria Estefan indicam que a memória pública da chamada “Década Latina”, alargando seu período para incorporar os anos 1980, constrói-se por meio da escolha de fases específicas da trajetória dos artistas. Essas fases condensam sentidos amplamente compartilháveis e reforçam o significado dessas figuras para suas comunidades. Ao mesmo tempo, produzem narrativas de sucesso comercial que privilegiam momentos de reconhecimento e expansão mercadológica que mobilizam discursos inseridas no cerne dos sistemas capitalistas e da lógica comercial existente na indústria da cultura. Nesse sentido, essas construções podem ser compreendidas também como memórias do capitalismo, pois transformam processos históricos de inserção no mercado em referências centrais para recordar o passado, ressaltando junto a elas diferentes formas de lembrar e significar a experiência latina dentro do discurso de sucesso e/ou de artistas renomados.

Como já indicavam Halbwachs (1990) e Assmann (2011), a memória, e aqui podemos inserir a ideia de “memórias do capitalismo”, é social, comunicável e orientada por referências coletivas que tornam determinadas imagens reconhecíveis e transmissíveis. Essas disputas pela memória expressam tensões entre comunidades e Estado-nação, especialmente em torno do pertencimento e da visibilidade pública (Butler; Spivak, 2018). Desse modo, a memória torna-se uma produção ancorada em performances, atos e produções artísticas que se estabelecem em espaços públicos e provocam identificações em meio a processos de transferência e significação (Taylor, 2013). Em paralelo, essa memória evidencia também narrativas sobre experiências comerciais e mercadológicas constantemente esvaziadas de seu sentido econômico e/ou de seu caráter de monumentalização dentro do capitalismo resultado, como sinaliza Bauer (2024), no apagamento da vinculação com a lógica capitalista.

A consagração comercial, o momento de maior circulação midiática ou a fase de maior reconhecimento midiático tornam-se, assim, parâmetros privilegiados de recordação. Ao eleger esses recortes, a memória monumentalizada produz narrativas celebratórias, nas quais conflitos, assimetrias e negociações que atravessaram essas trajetórias são deslocados para camadas menos visíveis da experiência histórica, assim como a dimensão mercadológica parece ser naturalizada. É justamente nesse deslocamento que se torna possível perceber a complexidade e potencialidade de se tensionar a noção de “memórias do capitalismo”. A monumentalização da música *pop* latina não apenas preserva o passado, como também busca estabelecer

mecanismos sobre lembrar o capitalismo cultural sem nomeá-lo. Compreender essa dimensão implica reconhecer que, para além dos vínculos com uma identidade “latina”, essas produções de lugares de recordação ou de memória constituem também espaços de lembrança de um período de ascensão comercial dos artistas, isto é, de sua movimentação no interior de uma trajetória do capitalismo que é transformada em memória, potencializando essa dimensão na medida em que “o reconhecimento e a nomeação da memória do capitalismo, portanto, pressupõe sua desnaturalização” (Bauer; Souza, 2024, p. 11).

Trata-se, dentro dessa chave de análise, de perceber a criação de espaços de culto e/ou rememoração de identidades, mas que também são lugares de evocação de uma “memória do capitalismo”, não como uma memória de mercado, mas como uma lembrança de como a narrativa sobre o próprio sistema capitalista se estabelece dentro de trajetórias individuais que são monumentalizadas com intencionalidades coletivas. Nota-se, no memorial e no grafite, a presença de uma presença estrutural que opera de forma naturalizada: o mercado aparece incorporado às narrativas como sinônimo de êxito, integração e maturidade artística, enquanto suas lógicas (seleção, hierarquização, mercantilização) permanecem implícitas. A ideia/representação de “sucesso” deixa de ser compreendida como resultado de condições históricas específicas e passa a funcionar como atributo quase orgânico da trajetória lembrada e como um lembrete de algo que as comunidades latinas poderiam projetar, seja a partir da lembrança de um futuro promissor interrompido (Selena) ou da ascensão seguida de estabelecida e conversão em “trajetória de sucesso” (Gloria Estefan).

Tais práticas de rememoração não produzem apenas lembranças sobre artistas, mas também sobre lugares e sobre a forma como esses espaços são significados como palcos de carreiras artísticas e comerciais. Ao inscrever determinadas imagens no espaço urbano, monumentos e grafites participam de processos contínuos de transmissão da memória por meio do estabelecimento de monumentos que são paralelamente performances, as quais “funcionam como atos de transferências vitais, transmitindo conhecimento social, memória e senso de identidade por meio de comportamentos reiterados” (Taylor, 2013, p. 9). Nesses processos, produções de obras artísticas/monumentos, a relação entre artista, cidade e mercado torna-se mutuamente reforçadora: a cidade legitima a trajetória, a trajetória projeta a cidade, e ambas são integradas a uma memória pública que associa pertencimento cultural à integração econômica e à visibilidade global.

Como ressalta Santiago Jr. (2023), essa operação envolve a monumentalização de uma memória pensada e construída como representação por meio de imagens e visualidades, em uma conversão do corpo/sujeito/artista em memória pública e social. Nessa operação, nota-se que

a memória como monumento depende de sua materialidade como objeto cultural, cuja existência surge do seu firmamento em praça pública, ou, se preferir, de sua inscrição como documento. A condição de firma-registro do ancestral (ou evento) como documento é pré-condição da permanência e possibilidade de seu funcionamento memorial. Ao ser documentada em suporte material, a imagem-memória enfrenta a morte e realiza o poder (Santiago Jr., 2023, p. 12).

Tanto o grafite de Gloria e Emilio Estefan quanto o monumento dedicado a Selena podem ser compreendidos como operações de memória que dependem, de forma decisiva, de sua inscrição material no espaço público para produzir permanência, visibilidade e autoridade simbólica. Ao se firmarem como objetos culturais documentados (seja na forma do monumento escultórico, seja na imagem mural monumentalizada), essas homenagens transformam trajetórias artísticas em registros duráveis, capazes de enfrentar o esquecimento e reivindicar lugar na paisagem urbana e na memória coletiva. Nesse processo, figuras centrais para comunidades latinas são elevadas à condição de referências ancestrais contemporâneas, cuja lembrança passa a operar como signo de pertencimento e continuidade.

A escolha por fases marcadas pela consagração e pela estabilidade profissional projeta, assim, uma memória que não apenas celebra indivíduos, como também inscreve no espaço público narrativas de ascensão e consolidação dentro da indústria cultural. Trata-se de uma operação na qual o reconhecimento simbólico e a materialidade do monumento atuam conjuntamente, produzindo memórias que afirmam a presença de sujeitos historicamente considerados pouco expressivos nos anos 1980 e 1990, ao mesmo tempo em que associam essa presença ao êxito, à permanência e ao exercício de poder no interior do capitalismo.

Referências

ABREU, Christina. "Celebrity, 'Crossover,' and Cubanidad: Celia Cruz as 'La Reina de Salsa,' +1971- 2003." **Latin American Music Review**. 28, no. 1 (Spring/Summer 2007): 94-124.

_____. **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.

APARICIO, Frances R. U.S. Latino Expressive Cultures. In: GUTIÉRREZ, David G. (ed.). **The Columbia History of Latinos in the United States Since 1960**. New York: Columbia University Press, 2004. p. 355-390.

ASSMANN, Aleida. **Espaços de recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Unicamp, 2011.

BAUER, Caroline Silveira. Uma interpretação do monumento de inauguração da rodovia Transamazônica como memória do capitalismo. **Acervo: revista do arquivo nacional**, v. 37, p. 1-27, 2024. Disponível em: <https://revista.an.gov.br/index.php/revistaacervo/%20article/view/2229> . Acesso em: 23 dez 2024.

_____; SOUZA, Leandro Ferreira. Memória do capitalismo como ausência. **História da historiografia**, v. 17, p. 1-30, 2024. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/2146> . Acesso em: 23 dez 2024.

_____; Comemorando a ditadura, celebrando o capital: uma interpretação do Monumento a Castelo Branco como “memória do capitalismo” (Porto Alegre, Brasil, 1979). **Historia y Sociedad**, n. 49-73, 2024. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/293995> . Acesso em: 23 dez 2024.

_____; NICOLAZZI, Fernando. O capitalismo, suas memórias e suas vítimas. **História da Ditadura**, 6 mar. 2023. Disponível em: <https://www.historiadaditadura.com.br/post/o-capitalismo-suas-memorias-e-suas-vitimas> . Acesso em: 23 dez 2024.

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

BUSTAMANTE, Michael. **Cuban Memory Wars**: Retrospective Politics in Revolution and Exile. Chapel Hill: University of North Caroline Press, 2021.

CEPEDA, Maria Elena. **Musical imagiNation**: U.S.-Colombian identity and the Latin music boom. Nova York: New York University Press, 2010.

COBO, Leia. **Decoding “Despacito”**: An Oral History of Latin Music. Nova York: Vintage, 2021.

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

FRASER, Nancy. **Canibalismo canibal**. São Paulo: Autônoma Literária, 2024.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas**. 4. ed. 7 reimp. São Paulo: Edusp, 2015.

_____. **A Globalização imaginada**. 2. ed. ampl. São Paulo: Iluminuras, 2018.

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

GONÇALVES, Janice. Lugares de memória, memórias concorrentes e leis memoriais. **Revista Memória em Rede**, v. 7, p. 015, 2015. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/283835261_Lugares_de_memoria_memorias_concorrentes_e_leis_memoriais . Acesso em: 23 dez 2024.

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

GREENBURG, Rachael Anne. **Is Yolanda Saldívar Homo La Flor? Revisiting Selena, Commodities, and the (Im)Possibility of Queer Latinx Cultural Citizenship**. 2016. Dissertação (Mestrado) – The University of California, Los Angeles, Los Angeles, 2016.

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

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HARIMAN, Robert; LUCAITES, John Louis. **Public image: photography and civic spectatorship**. Chicago; London: Chicago University Press, 2016.

HERNANDEZ, Deborah Pacini. **Oye como va! Hybridity and Identity in Latino Popular Music**. Philadelphia: Temple University Press, 2010.

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

JELÍN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*, Bauru, SP, EDUSC, 2001.

MAUAD, Ana M. Usos do passado e história pública: a trajetória do Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense (1982-2017). **História Crítica**, n. 68, p. 123-145, 2018. Disponível em: <https://biblat.unam.mx/hevila/HistoriaCriticaBogota/2018/no68/2.pdf> . Acesso em: 23 dez 2024.

_____. Na Mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 1, n. 13, p. 133-176, 2005.

MATOUSEK, Amanda L. Selena Schema: Sharing Space through Stories about Selena Quintanilla Pérez. **Camino Real**, vol. 14, no. 17, 2022, p. 87-116. Disponível em: https://institutofranklin.net/sites/default/files/revistas/%5B2022-11/CaminoReal_17_5.pdf . Acesso em: 23 dez 2024.

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.

MOREIRA, Igor Lemos. **Cubanidades em movimento**: os ritmos e os engajamentos de Gloria Estefan. Letra e Voz: São Paulo, 2026.

_____. Miami Sound Machine: notas de pesquisa sobre o projeto de uma Banda do exílio cubano. **Temporalidades**, v. 15, p. 771-796, 2024a. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/temporalidades/article/view/42702> .Acesso em: 23 dez 2024.

_____. Exílio, Cubanidades inventadas e anticastrismo em Gloria Estefan: apontamentos sobre o álbum *Mi Tierra*. **Contrapulso** - Revista latinoamericana de estudios en música popular (Chile), v. 06, p. 07-22, 2024. Disponível em: <https://contrapulso.uahurtado.cl/index.php/cp/article/view/235> . Acesso em: 23 dez 2024.

NÓVOA, Alexandra; ISMACH, Victoria; BRUNO, Mauricio. Fotografia e espaço público: reflexões a partir da prática expositiva das fotogalerias do Centro de Fotografia de Montevideú. In: MAUAD, Ana Maria; SANTHIAGO, Ricardo. (org.). **Arte, compromisso e história pública**. São Paulo: Letra e Voz, 2025.

ORIÁ, José Ricardo. O direito à memória como direito fundamental: uma contribuição ao estudo dos direitos humanos no Brasil contemporâneo. In: MENEZES, Sônia (org.). **História, memória e direitos**. São Paulo: Letra e Voz, 2019, p. 53-68.

PAREDEZ, Deborah. **Selenidad**: Selenia, Latinos, and the Performance of Memory. Carolina do Norte: Duke University Press, 2006.

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

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

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

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

ROVAI, Marta Gouvea de Oliveira; LIMA, Livia Morais Garcia; MOREIRA, Igor Lemos. Escutas sensíveis e plurais: deslocamentos de uma História Oral Pública. **Varia História**, v. 41, p. e25050, 2025. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/vh/a/vNfPCjLHNbW5Gpj9yW9Zx4d/?format=html&lang=pt> . Acesso em: 23 dez 2024.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Auto de fé para o Borba Gato: historicidades públicas e chaves historiográficas. **História** [Internet]. 2023;42:e2023032. Disponível em: [researchgate.net/publication/376433010_Auto_de_fe_para_o_Borba_Gato_historicidades_publicas_e_chaves_historiograficas](https://www.researchgate.net/publication/376433010_Auto_de_fe_para_o_Borba_Gato_historicidades_publicas_e_chaves_historiograficas) . Acesso em: 23 dez 2024.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2013.

VIÑUELA, Eduardo. Pop in Spanish in the U.S.: A Space to Articulate the Latino Identity. **Estudios del Observatorio / Observatorio Studies**, Instituto Cervantes at FAS – Harvard University, n. 063-09/2020EN, 2020. Disponível em: https://cervantesobservatorio.fas.harvard.edu/sites/default/files/63_en_vf_2.pdf . Acesso em: 23 dez 2024.