ARTIGOS LIVRES

TEMPORALIDADE, “INTERSECCIONALIDADE” E “LATINIDADE” EM CAMILA CABELLO: UMA ANÁLISE DO VIDEOCLIPE “HAVANA”

TEMPORALITY, "INTERSECTIONALITY" AND "LATINITY" IN CAMILA CABELLO: AN ANALYSIS OF THE VIDEOCLIPE "HAVANA"

Igor Lemos Moreira[1]

Resumo: O presente trabalho analisa o videoclipe da canção Havana (Ft. Young Thug), de Camila Cabello, procurando entender as representações das identificações cubanas e de feminilidade associadas a cantora, manifestadas na performance. Baseado na perspectiva da História do Tempo Presente, em diálogo com autores decoloniais, este artigo procura compreender a identificação latina enquanto uma condição momentânea dos sujeitos, não sendo fixa, que é elaborada através de trocas. Neste processo a indústria cultural, em especial aquela de origem estadunidenses, ocupa um papel central, utilizando-se de determinados elementos referenciais para construção de representações sob uma visão dicotomia entre homogeneidade e heterogeneidade.
Palavras-Chave: Música Pop, História do Tempo Presente, Identificações latino-americanas.

Abstract: The present work analyzes Camila Cabello 's music video for Havana (Ft. Young Thug), trying to understand the representations of the Cuban identifications and femininity associated with the singer, manifested in the performance. Based on the perspective of the History of Present Time, in dialogue with decolonial authors, this article tries to understand Latin identification as a momentary condition of the subjects, not being fixed, that is elaborated through exchanges. In this process the cultural industry, especially that of American origin, occupies a central role, using certain referential elements for the construction of representations under a dichotomy vision between homogeneity and heterogeneity.
Keywords: Pop Music, History of Present Time, Latin American identifications.

Introdução

Figuras simbólicas, as artistas denominadas “divas” dependem de dois elementos centrais: A identificação como protagonistas dentro de seus segmentos pela indústria cultural e pelos fãs; A construção artística de tal perfil reforçada por determinadas imagens e comportamentos. Associada a práticas artísticas como a ópera, a figura de tais “divas” ou “*estrelas*” ocorre de maneira

[1] Doutorando em História pelo programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGH-UDESC), na linha de pesquisa Linguagens e Identificações. Mestre e Graduado em História (Licenciatura) pela mesma instituição. Integrante do Laboratório de Imagem e Som (LIS/UDESC). Bolsista CAPES-DS. E-mail: igorlemoreira@gmail.com

sistemática na indústria cultural desde o início do século XX. Edgar Morin (1989), em suas análises, utiliza a noção de *"star's system"* para entender a emergência da construção da ideia *divas* no cinema, processo que funcionou de maneira relativamente similar em outros veículos como o rádio, a televisão.

Para o autor, o principal elemento que auxiliou nesse processo foi uma inversão no significado atribuído pelo público ao próprio artista nas telas. A Diva, a partir dessa leitura, passa a ser uma figura relacional, um sujeito no qual sua representação e projeção extrapola os limites do cotidiano e do ordinário, sendo uma representação humana de um outro universo, dotada de idolatria. Na música *pop*, a Diva "consiste na capacidade que tem de reinventar constantemente seu personagem, por meio de uma performance na qual a teatralidade é preponderante, somada a um fortíssimo apelo corporal, conduzido pela dança". (VALENTE, 2003. p. 82).

Se anteriormente a identificação ocorria com os personagens em cena, a expansão do cinema e da mídia especializada na indústria cultural, favoreceu o crescimento de um culto direcionado ao artista que interpretava os personagens. Dois fatores foram fundamentais para isso, sendo um deles a já referida mídia que passou a contar com veículos especializados na cobertura da vida pública e também privada das atrizes e dos atores, muitas vezes geridas pelas próprias produtoras. Outro elemento foi a promoção de "artistas favoritas", prática que ocorria através da associação direta entre atrizes e companhias/empresas, ou ainda com veículos de comunicação no período (MACIEL, 2011).

Nesse sentido, as divas podem ser vistas enquanto fenômenos simbólicos e integrantes/estratégias das próprias indústrias culturais. Ao mesmo tempo, o fenômeno das *star's system* também se desenvolveu como espaço de trocas e criação de identificações ao redor do mundo, servindo como modelos e/ou ídolos para determinadas gerações no tempo presente. Entre múltiplas possibilidades, a música *pop* é um dos principais campos contemporâneos nos quais a presença das divas tem destaque.

Marcadas pelos fatores geracionais, compreendidos do ponto de vista elástico e não apenas como dados biológicos (SIRINELLI, 2006), "los modelos de divas del pop es un fenómeno que hunde sus raíces en los comienzos de la

música para las masas populares" (MARTÍNEZ CANO, 2017. p. 479). Tais figuras remontam a figuras como Ella Fitzgerald, Diana Ross, Cher, Madonna e Gloria Estefan. Desde a década de 1980, com a emergência dos videoclipes e das produções audiovisuais, uma das principais características do gênero musical, é perceptível a ampliação no número de artistas consideradas como "divas". No decorrer dessa expansão, percebe-se que o conceito foi alargado em meio a própria emergência da aceleração do tempo (HARTOG, 2013), em parte pela expansão dos veículos de comunicação, entre estes a Internet.

Ao olharmos essa sensação de aceleração do tempo (KOSELLECK, 2006) e para a própria indústria no século XXI, é possível observar um crescimento não apenas no número de artistas, mas também de espaços e de perfis que estes constroem em torno de si, proliferando as possibilidades de identificações. É justamente nessa discussão que este artigo se insere. Tomando como exemplo o caso da cantora cubana Camila Cabello, pretendemos discutir dois eixos pelos quais transitam sua constituição enquanto "diva": a identificação enquanto mulher; e sua identidade cubano-mexicana, entendida/promovida como uma identidade latina por alguns setores da indústria. Procurando entender a noção de diva a partir da própria trajetória e produção da cantora, tomando como estudo de caso o videoclipe da canção *Havana (ft. Young Thug)*, esse artigo pretende esboçar uma possível noção de "diva latina" do ponto de vista da historiografia, orientada pela perspectiva de análises da História do Tempo Presente, campo de estudos dedicado a compreensão dos processos históricos no presente, partindo de suas relações diretas com a temporalidade, os múltiplos estratos de tempo, a contemporaneidade do não contemporâneo, os usos do passado e abusos da memória.

Através do exercício de historicizar a sociedade ocidental contemporânea (ROUSSO, 2016), questão central da História do Tempo Presente, a análise aponta possibilidades de um projeto de pesquisa em andamento, muito mais do que fornecer uma noção fechada da noção de diva bastante complexa e ampliada. Parte-se do pressuposto defendido pela pesquisadora Silvia Martínez Cano (2017. p. 479), para a qual estas artistas são "un objeto cultural de

consumo, [...] que también produce significados que interactuán com las identidades de los receptaores, intervindendo en la construcción personal, temporal y concreta de los colectivos que conformar los distintos círculos sociales". Nesse sentido, associado a esse processo, defende-se que além de figuras simbólicas tais figuras são também sujeitos, possuidoras de agências e atuações dentro da indústria e da sociedade, não sendo exclusivamente "produtos mercadológicos", como se verá no caso de Camila Cabello.[2]

Camila Cabello: A jovem artista elevada a categoria de "diva"

Nascida em 1995, na cidade de Havana (Cuba) em meio ao Período Especial, Karla Camila Cabello Estrabao é filha de Sinuhe Cabello (Cubana) e Alejandro Cabello (Mexicano). O referido contexto, iniciado em 1989 após a crise do socialismo com a queda da União Soviética, é conhecido como uma das maiores crises econômicas vividas pela ilha desde a Revolução Cubana de 1959 (GOTT, 2006). Motivado, entre vários fatores, pelo reforço do bloqueio econômico, através da Lei Torricelli, durante os governos de George H. W. Bush e Bill Clinton, o chamado "Período especial em tempos de paz" foi marcado por uma série reformas econômicas e sociais, como a abertura parcial ao dólar, e a uma nova onda de migrações (CHOMSKY, 2015; MARTINEZ, 2017).

Uma das ações dos Estados Unidos nesse contexto foi um maior controle sobre a migração cubana para o país e posteriormente, dado o aumento nos fluxos migratórios, a reformulação do *Cuban Adjustment Act* em 1995, durante o governo Bill Clinton, criado originalmente em 1964. Tais políticas, que facilitaram a concessão de vistos, atingiram o governo cubano e intensificaram as migrações de cubanos descontentes com o cenário de crise no país. Com o adensamento dos fluxos migratórias, a ponte imaginária entre a ilha e a cidade de Miami, criada no contexto pós-revolucionário (AYERBE, 2004), consolidava-

[2] Neste sentido, algumas das bibliográficas mobilizadas, guardadas as suas devidas relativizações, auxiliam na compreensão geral sobre os processos que atravessam a produção artística a cantora, enquanto outras auxiliam em questões gerais da música, do audiovisual e das análises desenvolvidas.

se como uma possibilidade para estes sujeitos. Os primeiros anos de vida da cantora Camila Cabello atravessam esse contexto de conflitos políticos-sociais na ilha e também nos fluxos migratórios.

Formada em arquitetura, Sinuhe Cabello enfrentou uma série de problemas na tentativa de conseguir trabalhos e garantir uma situação financeira estável em meio as alterações econômicas do país entre a década de 1990 e o início dos anos 2000. Com uma carreira em busca por estabilidade e uma filha bastante jovem, a família Cabello atravessou um período em que o governo revolucionário buscou "criar oportunidades para que o povo cubano vencesse o subdesenvolvimento, mas, nos anos 1990, os empregos e oportunidades só pareciam existir no exterior." (CHOMSKY, 2015. p. 238). Motivados pelo horizonte de expectativas (KOSELLECK, 2006) incerto, marcado pela instabilidade e pelas dificuldades econômicas, Sinuhe e Alejando Cabello visualizaram na migração a possibilidade de busca por "melhores condições" de vida.

O primeiro destino, no início dos anos 2000[3], foi a Cidade do México, capital do país, tendo em vista a naturalidade mexicana de Alejandro. A tentativa de fixar moradia na região foi rapidamente abandonada, após os primeiros meses. Logo em seguida, a família entrou com uma solicitação para migrar legalmente aos Estados Unidos, por vias terrestres. Apesar da migração cubana ser facilitada, em parte através dos novos ataques do governo de George W. Bush a Cuba, outras nacionalidades como a mexicana não possuíam instrumentos de facilitação de migração para o país, como demonstrou Aviva Chomsky (2015). Ao solicitarem seus vistos através das políticas de auxílio, como o recém reformulado *Cuban Adjustment Act* e sua política do *"wet feet, dry feet policy",* apenas Camila Cabello e Sinuhe Cabello receberam a autorização para entrada nos EUA.

[3] A data da migração da família Cabello é bastante controversa nas fontes consultadas sendo o ano não referenciado em entrevistas ou publicações periódicas. Contudo, através da comparação entre diferentes revistas estimasse que as migrações ocorreram quando Camila Cabello tinha entre 5 e 7 anos de idade, ou seja, entre 2000 e 2003.

A impossibilidade de migração conjunta da família significou a separação momentânea das mulheres Cabello de Alejandro, que se uniu a família apenas alguns meses depois. Esse processo é narrado pela família nas falas a cinebiografia *Made In Miami (Artist Spotlight Story) - Camila Cabello,* enquanto incerto e de insegurança. Segundo a cantora, em entrevista dada a produção do documentário lançado em 2018, esse processo foi primeiramente marcado por uma falta de compreensão do próprio acontecimento, tendo em vista que sua mãe teria informado que estavam indo visitar a Disney. Em entrevista anterior, concedida a revista Glamour (2017)[4], a cantora já havia sinalizado esse mesmo processo, assim como falado sobre a lembrança de pegar um ônibus do México até Miami com sua mãe, carregando consigo poucos itens, entre eles uma mochila e um calendário ou uma revista do ursinho *Pooh.*

Camila Cabello, viveu parte de sua infância e adolescência na cidade de Miami, uma das regiões dos Estados Unidos com maior concentração de migrantes cubanos do país (AYERBE, 2004). Apesar de nascer em Cuba e se identificar enquanto cubano-mexicana, é preciso destacar que sua identificação com o país não é elaborada pelos modelos tradicionais de nação. Como procura elaborar Néstor Garcia Canclini (2008), esses processos de constituição do ser "latino-americano", como no caso de Camila, devem ser entendidos não apenas através da noção moderna de nação, atrelada especialmente ao fator de "identidade comum" e de território. Para ele, "a América Latina não está completa na América Latina. Sua imagem é devolvida por espelhos dispersos no arquipélago das migrações." (CANCLINI, 2008. p. 25). Nesse sentido, como veremos neste trabalho a noção de identificação (HALL,2006) cubana de Camila Cabello é perpassada pela experiência migrante, sendo constituída a partir não apenas dos laços com o país, mas também com parte de uma comunidade situada em outro território que reivindica uma determinada visão sobre Cuba (CHOMSKY, 2015).

[4] HAYASAKI, Erika. From Cuba, With Dreams. In: **GLAMOUR,** USA: Condé Nast Publications, May. 2017. p. 176-177.

Aos 15 anos, após realizar audições para a segunda temporada da versão estadunidense do *reality show The X-Factor,* Camila Cabello[5] passou a integrar o grupo *Fifth Harmony.* Formado durante o próprio programa, a partir de cinco integrantes dispensadas nas peneiras, o grupo orientado pelo produtor Simon Cowell, também produtor do programa, era inserido no grande manto música *pop* e formado por Ally Brooke, Camila Cabello, Normani Kordei, Lauren Jauregui e Dinah Jane. Em sua trajetória dentro da competição musical, o *girl group* conseguiu construir uma *fanbase* que a cada episódio votava pela sua permanência na competição, o que possibilitou a conquista do terceiro lugar naquela temporada. Não ter vencido em primeiro lugar a competição, significou ao *Fifth Harmony* a falta de um contrato inicial com uma gravadora.

Contudo, após um relativo sucesso nas plataformas digitais o grupo assinou com a Epic Records através da Syco Music, duas *indie's* ligadas da *Sony Music,* uma das principais *major's* da indústria fonográfica (VICENTE, 2014)[6]. Tendo fechado o contrato através do agenciamento do próprio mentor do grupo, Simon Cowell, e de um dos jurados da bancada do *reality show,* o também produtor musical L.A. Reid, o grupo passou a lançar músicas, álbuns, videoclipes e turnês mundiais a partir de 2013. Entre 2013 e 2016 o *Fifth Harmony* teve uma trajetória destacável dentro da indústria fonográfica, sendo considerado pela revista *Billboard*, principal veículo especializado no ramo, como o maior grupo musical estadunidense desde das *Destiny Child*[7].

Apesar dos projetos bem-sucedidos e de emplacar grandes *hits* nas plataformas digitais como *Worth It* (2015) e *Work From Home* (2016), que somam juntos mais de 1 bilhão de visualizações no *youtube*, as possíveis projeções de futuro do grupo foram abaladas em dezembro de 2016. Nesse mês, Camila Cabello notificou que estava deixando o grupo para trabalhar em sua carreira solo, projeto esse que vinha desde 2015 sendo desenvolvido paralelamente a

[5] Nessa ocasião a jovem passou a adotar o nome artístico de Camila Cabello, como vem sendo referenciada no decorrer de todo este texto

[6] SCHILLAC, Sophie; HALPERIN, Shirley. **'X Factor's' Fifth Harmony Signs With Syco Music, Epic Records (Exclusive).** The Hollywood Reporter. 17/01/2013. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/news/x-factors-fifth-harmony-signs-413118>. Acesso em: 28 maio 2018.

[7] **BILLBOARD.** USA: Nielsen Company, v. 128, n. 13, 14 MAY, 2016.

sua atuação no *Fifth Harmony*. Com esse rompimento, iniciam-se novos debates e projetos para a artista solo que precisava se "reinventar" enquanto artista.[8] Tendo em vista esse esforço, a ex-integrante passou a produzir algumas músicas, assim como seu primeiro álbum de estreia, procurando encontrar uma nova sonoridade e um novo espaço para si na indústria da música *pop*.

Apesar de alguns projetos como as canções *Crying in the club, I Have Questiones* e sua participação na faixa *Hey Ma*, do rapper *Pitbull* que contou também com o apoio de J Balvin, a carreira de Camila Cabello fora de seu grupo, passou a consolidar-se oficialmente com o lançamento de *Havana (ft. Young Thug)* e *OMG (ft. Quavo).* Apesar das produções anteriores alcançarem certo reconhecimento pela indústria, nas plataformas digitais e pelos veículos especializados, permitindo inclusive a permanência de produções de Camila Cabello nas rádios nas rádios, foram as duas canções referidas que a consolidaram como cantora solo no mercado no ano de 2017. Mais que isso, ambas as músicas reforçaram um determinado perfil no qual a artista passou as ser inserida a partir de então: uma cantora de música *pop,* de origem cubano-mexicana.

Apesar do lançamento de ambas ocorrerem em paralelo, e sem pretensão inicialmente comunicada de se tornarem *singles* ou faixas de trabalho (VICENTE, 2014), a canção *Havana (ft. Young Thug)* foi elevada a tal *status*, o que significou o início de um processo de divulgação por Camila Cabello, sua equipe e pela própria indústria. Esse processo coincidiu com o contexto de elevação nas discussões sobre migração nos Estados Unidos, em torno da gestão e política de Donald Trump (2018), e pela expansão do *reggaeton* na indústria musical estadunidense.

O lançamento de *Havana (ft. Young Thug):* Notas sobre a relação texto-contexto.

[8] A discussão sobre a saída de Camila Cabello do *Fifth Harmony*, assim como os embates de memória existente na mídia digital em torno desse momento são explorados por Igor Lemos Moreira (2017;2018).

O historiador Marcos Napolitano (2005), em seu livro História & Música, defende, entre as possibilidades de estudos da música por historiadores, a necessidade dos historiadores trabalharem com a relação texto-contexto. Essa necessidade fundamental para qualquer análise historiográfica, remete inclusive as discussões iniciadas por Jacques Le Goff (2003) acerca da noção documento/monumento. Entendo que a documento para o historiador não é algo dado *a priori,* mas sim uma construção do próprio pesquisador em seus momentos de análise e questionamentos, é fundamental entender que essa mesma fonte possui um caráter monumental aliado a uma memória coletiva e a um contexto de produção e elaboração.

No momento em que atribui um valor de testemunho e de vestígio de um passado, seja esse recente ou não ao documento, o historiador é convidado a perceber sua alteridade, suas possíveis intencionalidades e principalmente as marcas de tempo e usos destas fontes. A partir desse entendimento, cabe também ao historiador e

> pesquisador em música popular é mapear as camadas de sentido embutidas numa obra musical, bem como suas formas de inserção na sociedade e na história, evitando, ao mesmo tempo, as simplificações e mecanicismos analíticos que podem deturpar a natureza polissêmica (que possui vários sentidos) e complexa de qualquer documento [...] (NAPOLITANO, 2005. p. 77-78).

Primeiramente então é fundamental compreender, mesmo que rapidamente, o cenário no qual Camila Cabello irá produzir o videoclipe da canção *Havana* (*Ft Young Thug)*. Essa compreensão auxiliará a entendermos as relações do mesmo com construção um da visão sobre o ser “latino”, relacionada diretamente ao ser “cubano”, e ao feminino. Nesse sentido, primeiramente faremos um exercício de compreender o contexto do documento que pretendemos analisar para então entendermos as relações fluidas do texto-contexto.

O ano de 2017 marcou uma nova fase da política estadunidense. A posse do presidente eleito Donald Trump significou para estadunidenses e o restante do mundo um período de forte instabilidade. Como analisou o jornalista Michael Wolff (2018), a própria vitória de Trump nas urnas foi uma surpresa não só para

parte da população, mas também para o próprio candidato eleito que inicialmente se negava a investir em sua campanha. Filiado ao partido Republicano, o empresário que não possuía experiência na política contou com o auxílio e assessoria de uma equipe bastante extensa e constantemente em renovação por conflitos com o próprio.

Entre os membros de sua equipe, o assessor Steve Bannon tornou-se popularmente conhecido por construiu uma das principais plataformas política de sua campanha e gestão: a discussão sobre fronteiras e, principalmente a questão da migração. “Bannon acreditava que muita gente estava, de uma hora para a outra, receptiva a uma nova mensagem - o mundo deveria retornar a um tempo em que havia fronteiras. Quando os Estados Unidos eram grandes. Trump tinha se tornado a plataforma dessa mensagem.” (WOLFF, 2018. p. 17). Através de seus discursos xenófobos, materializados inclusive em uma proposta de campanha relativa a construção de um muro na fronteira entre o México e os EUA, Donald Trump e sua equipe construíram uma plataforma anti-imigração, especialmente latino-americana, que lhe garantiu apoio de setores mais conservadores da população estadunidense.

Nesse sentido, o então candidato a presidência apelava “ao público a favor da velha retórica anticastrista e estratégia da política austera.” (MARTINEZ, 2017. p. 335). Vale ressaltar ainda que nesse contexto, Trump concorria contra a candidata democrata Hillary Clinton, esposa de Bill Clinton, presidente responsável pela reformulação do *Cuban Adjustment Act* (1995). Apesar da relação indireta, é importante pontuar tal aproximação entre a construção do discurso do candidato republicano em um contexto no qual Hillary Clinton conseguiu relativo apoio de alguns setores migrantes como na Florida, estado onde a democrata venceu.

Após a posse de Donald Trump teve início uma série de políticas e reformas nos Estados Unidos que atingiriam diretamente as populações migrantes latino-americanas. A primeira destas medidas foi a suspensão de concessão do *Deferred Action for Childhood Arrivals* (DACA) para os jovens migrantes que tivessem entrado no país antes de completarem 16 anos de idade e que residissem nos Estados Unidos desde 2007. A criação desse projeto de

concessão de vistos foi feita através de um decreto em 2012, pelo então presidente Barack Obama, como uma estratégia para atender as comunidades migrantes após um outro projeto seu ter sido rejeitado pelo congresso nacional. Apesar de nunca ter sido aprovado, o projeto intitulado *Development, Relief and Education for Alien Minors Act* deu origem a uma forma de nomeação dos jovens que recebiam o DACA: Dreamers.

No período em que Donald Trump assumiu o governo e iniciou a implementação de suas pautas anti-migração, calcula-se que em média 800.000 latino-americanos que viviam nos Estados Unidos possuíam o DACA[9], sendo a maioria destes mexicanos. Com a suspensão do programa em 2017 emergiram vários movimentos contra a decisão presidencial, inclusive do próprio congresso e da classe artística. Nesse período, na indústria fonográfica observasse crescimento de uma nova fase dos gêneros latinos, incorporados a música *pop,* chamado *reggaeton.* Originário do Caribe,

> El reggaetón empieza a ser un ritmo popularmente aceptado y difundido por los medios a partir del año 2000. Galluci (2008) señala que antes del año 2000, el reggaetón era un ritmo clandestino y, aunque en realidad no existe consenso pleno en cuanto al origen de este género musical, suele a rmarse que surgió del intercambio cultural y musical que tuvo lugar en los años ochenta entre Panamá, Puerto Rico y República Dominicana (ROJAS, 2012. p. 294).

Relacionado diretamente a uma ideia de “juventude” e, principalmente, de sensualidade e exaltação do corpo feminino, rapidamente a música *pop* estadunidense passou a incorporar o *reggaeton*, além de procurar parcerias com cantores caribenhos. O principal marco da indústria fonográfica nesse sentido foi certamente a canção *Despacito* (Luis Fonsi e Daddy Yankee) que, apesar do sucesso anterior nos países de língua espanhola, se tornou mundialmente conhecida após uma versão *remix,* gravada pelos cantores da música com o canadense Justin Bieber.

Tornando-se a primeira canção latina a ocupar o topo das paradas da Billboard, *Despacito* figurou em primeiro lugar nos *charts* da referida revista

[9] BBB. **Daca dreamers: trump vents anger on immigrant programme.** 02 de abril de 2018. <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-43612465>. Acesso em 23 de dezembro de 2018.

por mais de 15 semanas.[10] Tocando em temas do cotidiano, misturando aos embalos e ritmos dançantes, o sucesso da canção rapidamente trouxe de volta ao cenário internacional a presença da cultura latina em uma indústria que apesar de internacional é hegemonicamente dominada pelo mercada anglófona, com ênfase nas produções estadunidenses. Diferente do que ocorreu em outros momentos da indústria, é fundamental observar que um dos principais elementos a serem destacados, inclusive nesse cenário, foi a utilização predominante do espanhol por artistas ligados ao gênero.

Nesse contexto, novos artistas e grupos passaram a figurar nas plataformas e na indústria promovendo novos olhares para as culturas latinas como J. Balvin, Ozuna e Becky G. Vale destacar nesse cenário figuras que também transitam entre múltiplas línguas e gêneros musicais, procurando construir pontos de contato e diálogo entre diferentes ritmos do continente americano. Esse é o caso, por exemplo, da cantora Anitta que parte de uma base musical formada no funk, mas que tem produzido projetos que misturam uma série de ritmos e gêneros se tornando uma das precursoras nas possíveis relações entre o *Funk* e o *Reggaeton.* Outros artistas ainda, como o caso da dominicana Natti Natasha e o grupo CNCO passaram se destacar no cenário após o *boom* do gênero a partir de 2017, dialogando com a música *pop*.

Apesar do *reggaeton* consolidar-se a partir dos anos 2000, como afirma Rojas (2012), é interessante se destacar que seu protagonismo no *mainstream* estadunidense a partir de 2017, por um movimento da própria indústria. Muitos destes artistas como J. Balvin, Luis Fonsi, Daddy Yankee e Ozuna já possuíam carreiras relativamente consolidadas no Caribe e na América do Sul, assim como com os públicos latinos espalhados ao redor do globo. Então, cabe nos perguntar o que se altera nesse cenário e que afeta diretamente Camila Cabello? O movimento de artistas e da indústria estadunidense e inglesa em procurar esses mercados.

[10] O cálculo da Billboard é aquilo utilizado por é uma das principais formas de medir a circulação e escuta de canções, tendo em vista que calcula o número de vendas, reproduções em rádios e plataformas e menções digitais. Para saber mais sobre os números alcançados por *Despacito* consultar: https://www.billboard.com/articles/columns/chart-beat/7934255/despacito-hot-100-number-one-15-weeks

A parceria que lançou o remix de *Despacito* com a participação de Justin Bieber foi apenas a primeira de uma série de produções que ligaram artistas do *mainstream* de língua inglesa ao espanhol. Logo após o referido *remix* outros artistas procuraram por parcerias com artistas renomados no gênero como Beyoncé, que juntamente ao colombiano J. Balvin lançou um *remix* da canção *Mi Gente*, e o *girlgroup* britânico Little Mix que juntamente ao grupo CNCO relançou a faixa *Reggaeton Lento.* Nos três casos apontados até agora, é observado exatamente o processo de artistas naturais de língua inglesa que procuram artistas latino-americanos para lançarem versões *remix* de suas produções.

Paradoxalmente, o novo *boom* dos ritmos latinos na música *pop* nos Estados Unidos ocorre no mesmo contexto de ascensão de Donald Trump e de suspensão do DACA. Em meio ao cenário, a cantora Camila Cabello situava-se em um processo de reconstrução artística de si, em busca de uma outra imagem para sua carreira solo. Marcada pelo peso de sua experiência anterior, seu "espaço de experiência" (KOSELLECK, 2006) na indústria permanecia mantendo-a dentro de um formato de música já bastante conhecido: "canções de curta e média duração, de estrutura versos-pontes, bem como do emprego comum de refrãos e estruturas melódicas em consonância com um certo senso sonoro pré-estabelecido." (SOARES, 2015. p. 24). Em meio a essas primeiras produções, que seguiam esse formato, como *Crying In The Club* e *I Have Questions* Camila Cabello foi convidada[11] para gravar a canção *Hey Ma*, juntamente a J. Balvin e ao *rapper* Pitbull.

Sendo uma possível estratégia para saber como o mercado reagiria a uma guinada latina, as faixas passaram a ser divulgadas pelos próprios fãs e aos poucos pelas rádios até chegar em um momento no qual o crescimento de *Havana* possibilitou a cantora de torná-la um *single*. Foi nesse momento

[11] Essa canção integrou a trilha sonora do filme Velozes e Furiosos 8, que teve parte de sua história ambientada em Cuba, sendo as canções produzidas para o disco baseadas nos ritmos latinos como o *reggaeton*. O convite muito provavelmente assinalou para a cantora o reconhecimento de uma identificação latina que era pouco explorada por ela e pela própria indústria. Após a produção da canção, e do videoclipe, que foi transformada na principal trilha sonora do longa-metragem, Camila Cabello compôs e lançou, como já citado, as músicas *Havana (ft. Young Thug)* e *OMG (ft. Quavo).*

que, não apenas ocorreu a maior identificação de Camila Cabello enquanto cubana pela indústria, iniciou sua construção como latina pela indústria, mas em que a cantora, através de sua canção e do local e ocupava, se viu mergulhada em um contexto ainda maior. O mesmo período em que a artista se lançou a uma imagem artisticamente latina, era o contexto de perseguição aos migrantes latino-americanos que viviam no país em que crescerá. Teve início então, a partir da decisão por promover a faixa, também um maior envolvimento da cantora nessas pautas o que a tornaram um símbolo e uma figura referencial nos debates.

Videoclipe e Canção: o lugar do "feminino"

A canção romântica, como aponta Simone Luci Pereira (2016), é perpassada por elementos que permitem ao pesquisador entender mais que as relações amorosas retratadas na própria obra. Definição associada diretamente a música com apelo emocional, a canção romântica é permeada por sentidos sociais, políticos, culturais e até mesmo econômicos. Essas "canções desempenham um importante papel na esfera cultural e social, atuando na construção, modificação e reconstrução de identidades individuais e coletivas" (PEREIRA, 2016. p. 28). A palavra cantada, na canção romântica, narra geralmente uma história alimentada sentimento amoroso podendo esse ser motivo de alegria, tristeza, exaltação ou preocupação. Incorporada a indústria cultural, esse tipo de canção é capaz de despertar em seus ouvintes sentimentos, emoções e expectativas.

Sendo o amor e a paixão um tema constante no repertório de artistas da música *pop*, é interessante entendermos as relações entre o gênero com a canção romântica latino-americana. Esse é o caso da música *Havana (ft. Young Thug)* de Camila Cabello, lançada em 03 de Agosto de 2017. Retratando a paixão entre dois personagens, a canção narra a história de uma cubana apaixonada por um outro rapaz, provavelmente estadunidense, que a leva para morar nos Estados Unidos.

> Havana, ooh na-na (ayy) // Half of my heart is in Havana, ooh na-na (ayy, ayy) // He took me back to East Atlanta, na-na-na, ah // Oh, but my heart is in Havana (ayy) // There's somethin' 'bout his manners (uh huh) // Havana, ooh na-na (uh)
> He didn't walk up with that "how you doin'?" (uh) // When he came in the room // He said there's a lot of girls I can do with (uh) // But I can't without you // I knew him forever in a minute (hey) // That summer night in June // And papa says he got malo in him (uh) // He got me feelin' like…

O início da canção, transcrito acima permite pensar justamente esse embate. A música *pop* é marcada por uma identidade ligada a música de mercado (SOARES, 2015), que tem uma identidade própria baseada geralmente em uma composição de simples comunicação (TATIT, 2002; 2016). Deste modo, a narrativa simples e direta entoada por Camila Cabello nos leva a imaginar a cena na qual os personagens se conhecem. Nessa narrativa, através de sua voz, a cantora ocupa o lugar da protagonista da história e também de narradora, que apesar das indicações contrárias, manifestadas pela presença da palavra "*malo*", que significaria "mal" em espanhol, se apaixonaria pelo rapaz que esbanjaria dinheiro inclusive na própria companheira.

Vale ressaltar que essa "simplicidade" identificada por Luiz Tatit (2016) é um dos principais elementos da canção apontados também por Oliveira (2002. p. 92), para a qual "a canção é uma peça musical feita para ser cantada que não implica em uma demasiada especialização musical, podendo ser criada e executada de forma mais simples e que é um instrumento de expressão utilizado por todas as culturas ao longo da história.". Desta maneira, a cena é apresentada ao público que consegue através de recursos semióticos e mnemônicos (TATIT, 2016) imaginar a cena construída oralmente pela voz de Camila Cabello.

Em seguida, o refrão da música, que confere a sua principal identidade e que é apresentado logo ao início é retomado destacando sempre a ligação entre a cantora e a capital cubana. O trecho de "*Half of my heart is in Havana*" é talvez o elemento referencial mais importante deste momento, no qual o espaço de experiência (KOSELLECK, 2006) da cantora e, daqueles que a conhecem, é mobilizado com maior intensidade. Dando seguimento após o refrão, o *rapper*

Young Thug faz sua entrada, ocupando o papel masculino na canção e narrando a relação com a personagem cubana.

> Jeffery, just graduated, fresh on campus, mmm // Fresh out East Atlanta with no manners, damn (fresh out East Atlanta) // Bump on her bumper like a traffic jam // Hey, I was quick to pay that girl like Uncle Sam (here you go, ayy) // Back it on me // Shawty cravin' on me, get to eatin' on me (on me) // She waited on me (then what?) // Shawty cakin' on me, got the bacon on me (wait up) // This is history in the makin', on me (on me) // Point blank, close range, that B // If it cost a million, that's me (that's me) // I was gettin' mula, baby

Perpassada pela mistura de temáticas própria do *rap* como a exaltação do corpo feminino e o culto a ostentação e ao dinheiro, a parte de Young Thug vai ao encontro do próprio conteúdo geralmente abordado pelo *reggaeton*[12]. Tendo esse ponto de contato, sua inserção ressignifica e aproxima dois estilos que inicialmente eram ditos como "*outsiders*" da sociedade. Misturando sua experiência de vida, como na menção a *East Atlanta* que é a região onde o *rapper* cresceu, com a própria temática da canção, o *rap* ocupa em parte uma posição crítica na canção.

Segundo Miriam Hermeto (2012. p. 132) o *rap* emergiu dentro dos movimentos negros nos Estados Unidos, sob influência do Soul, e se consolidou como uma maneira "de denúncia de uma realidade social de exclusão". Muitas vezes exaltando um determinado elemento para criticá-lo, podemos pensar que a participação de Young Thug na canção tem uma via de mão dupla. Em primeira instância ele realiza uma crítica direta, porém pouco observada/ouvida, ao fazer a referência ao "Uncle Sam", comparando os demais países da América Latina a "garotas", remetendo ao comportamento dos Estados Unidos em sua política externa.

Essa mesma referência aponta para uma narrativa que destaca o culto a feminilidade e sua hipersexualização que é ao mesmo tempo marcante no *rap* e

[12] Vale ressaltar que aqui estamos procurando elaborar uma possível aproximação no que se refere a canção Havana (Ft. Young Thug) e a um perfil no conteúdo de uma parte das letras no rap. Não se pretende aqui afirmar que ambos os gêneros são iguais ou semelhantes, principalmente em suas origens e elementos bases que são bastante distintos e dotados que causas sociedades diferenciadas. Pretende-se através da comparação apontar para um possível ponto de contato no que se refere especificamente a canção de Camila Cabello e na possível justificativa para seu conteúdo e a forma de cantar escolhida.

no *reaggeton.* Como destaca Rojas (2012. p. 295), esse elemento é observado no gênero latino quando “su discurso promueve la pérdida de los valores morales y personales, la trasgresión de códigos sociales, incita al sexo y convierte a la mujer en un instrumento sexual.”. Se retomarmos as discussões de Silvia Martinéz Cano (2017), é fundamental compreendermos essa discussão não sob um olhar pré-estabelecido, mas sim atentando para os processos e para o lugar ocupado pela mulher nesse cenário. Nas análises da autora, o discurso construído por determinadas artistas, consideravas “divas” tem sido fundamental para o entendimento das novas relações com o corpo e do potencial de tais figuras ocuparem o *mainstream* para justamente romper com determinadas relações de gênero e de controle feminino pré-estabelecidas.

Ao assumir uma postura de controle e de consciência sobre si mesma, estas artistas utilizam dos próprios estereótipos ou até mesmo daquilo que é dito como “vulgar”, para reafirmar sua posição social. Essa é uma prática que vem desde o século XX com artistas já consagradas na música *pop* como Madonna e Cindy Lauper (O’BRIEN, 2018), mas que na virada do século XXI é resignifica a partir das demandas do presente. Nesse sentido, como discute Hartog (2013) e Henry Rousso (2016), o presente procura outras configurações a contemporaneidade, dando novos sentidos e adotando outras posturas sobre o tempo vivido, seu passado e o futuro imagino. Trazendo para o cerne da discussão a contemporaneidade de discussões que possuem em si historicidade e não são apenas efémeras, essas/es artistas olham para uma atualidade discursivamente construída sobre o controle dos corpos femininos, (SCOTT, 1995; LUGONES, 2008) resignificando e transformando ele em seus próprios movimentos de resistência e de libertação.

Apesar dos possíveis problemas e do reforço dos alguns elementos estereótipos que esse tipo de narrativa e análise possam incutir, especialmente quando a canção possui a participação de uma figura masculina na voz, é fundamental experimentar esse tipo de discussão dentro da música *pop*. A canção *Havana (ft. Young Thug)* está situada justamente nessa linha tênue. Nesse caso, é preciso entender não apenas a canção em seu conteúdo e circulação, mas também os significados atribuídos a ela em seu videoclipe, e por

consequência na performance de ambos os artistas. É justamente nesse espaço que “música, cuerpo y sexo, tradicionales cánones machistas se imponen de nuevo en el mainstrean” (MARTINEZ, 2017. p. 487), sendo o campo da música *pop* marcado pela cultura dos videoclipes, expandida principalmente após a criação da MTV (VICENTE, 2014; O’BRIEN, 2018).

O videoclipe da *Havana (ft. Young Thug)* foi lançado em 24 de Outubro de 2017, um pouco mais de dois meses após o lançamento da canção. Nesse período, o cenário de perseguição aos migrantes, liderada por Donald Trump, já havia se alastrado levando Camila Cabello a se colocar numa posição de resistência. Em ocasiões anteriores a cantora já havia sinalizado seu posicionamento, mostrando-se politicamente ativa na causa em favor dos *Dreamers*, como na performance realizada em final de Setembro daquele ano em meio ao centro de Manhattan durante o programa *Today Show*.

Nessa ocasião, a cantora além de dedicar a apresentação a esses jovens, levou muitos deles ao palco, segurando bandeiras de suas nacionalidades e/ou vestindo camisetas em apoio a causa enquanto tocam instrumentos. Ao final da performance, a cantora ainda fez um breve discurso sobre os Estados Unidos como terra das promessas e da liberdade, imagem essa construída desde a noções de *American Way of Life* e *American Dream*, mas que são ressignificadas pela trajetória latina migrante que como muitos jovens em sua idade que possuem sua identidade “desenvolvida por espelhos dispersos no arquipélago das migrações” (CANCLINI, 2008. P. 25). Esse discurso em si demonstra o quão especifica será a identificação latina construída e representada por Camila Cabello, especialmente nas marcas deixadas pelo seu processo de migração.

A narrativa do videoclipe de *Havana (ft. Young Thug)* procura trabalhar em cima de estereótipos, de elementos autobiográficos e da relação temporal da cantora com sua própria identificação cubana. Partindo inicialmente de uma cena inspirada nas clássicas imagens de telenovelas, marcada por traições, irmãos gêmeos e romances a narrativa do videoclipe parte do cotidiano de famílias latinas viventes nos Estados Unidos: a cultura das telenovelas, a presença da matriarca e do respeito a ancestralidade. Especialmente observa-se o elemento matriarcal, característica central de muitas culturas latinas que tinham/tem a

mulher como núcleo organizados da família (LUGONES, 2008), que é inserido no videoclipe como pela estratégia de utilizar um ator vestido de mulher para incorporar a figura da *abuelita.* Essa mesma figura que aparece após Camila Cabello, que interpreta uma personagem chamada Karla em referência a si mesma, gritando e ditando o que suas netas deveriam fazer reforça a presença feminina e a importância das mulheres nessas famílias, especialmente no que diz respeito ao cuidado e a autoridade.[13]

Um outro elemento fundamental, aparece nas cenas seguintes, quando Karla vai ao cinema para assistir ao filme "*Camila in Havana*". Em um cinema vintage, mergulhado em uma moda *retro* característica de nossa sociedade presentista (HUYSSEN, 2014), a cantora se dirige a uma sala de exibição que projeta na tela a imagem da ilha de Havana em preto e branco. O modo como a cena do filme inicia é particularmente interessante pois retoma não apenas um padrão do cinema estadunidense nas décadas de 1940 e 1950, mas também ao próprio formato de apresentação utilizado pelos documentários produzidos pelo *birô* interamericano no contexto da política da Boa Vizinhança (PRADO, 1995). A projeção da ilha de Cuba em preto e branco, vista através de uma projeção de um mapa, com o título que aparece escrito em uma tipografia em itálico, provoca certo sentimento de nostalgia, remontando a um passado que hoje já não se faz cotidianamente presente e marcado por uma promessa de tempo que não se concluiu (HUYSSEN, 2014).

Além disso, o próprio cinema e a cultura audiovisual foram fundamentais na constituição da identificação de Camila Cabello que desenvolveu parte da sua aprendizagem em inglês por meio da televisão. A escolha pelo cinema e pela ambientação dá seguimento a ideia de Camila Cabello em debate a questão latina a partir de estereótipos e do cotidiano. Como destaca Miriam Rossini (2001. p. 71) esse tipo de produção e "o cinema estadunidense, em especial, trabalha com um estereótipo sobre povo latino e seu espaço, facilmente identificável pelo público mundializado.". Nestor Garcia Canclini (2008), destaca o papel do mesmo veículo, como integrante da indústria cultural, no processo de

[13] A construção videoclipe brinca diretamente com a relação entre dois lados da artista, divididos pelos nomes Karla (personagem fora das telas) e Camila (personagem nas telas).

construção da identificação latino-americana em seu sentido mais amplo e diversificado. Ao mesmo tempo que estimula um processo de homogeneização das identidades, o cinema gera possibilidades infinitas, efêmeras ou duradouras, de identificações sendo uma linguagem fundamental para os sujeitos nestes processos.

Após esse momento, ocorre uma transição que mistura breves cenas coloridas com outras em preto e branco procurando causar no espectador a sensação de um mergulho temporal, processo esse marcante na construção de enquadramento que dão sentido a própria narrativa audiovisual (HAGEMEYER, 2012). A cena seguinte constrói uma Havana boêmia, marcada pela cultura musical, pelas bebidas e pela dança. As imagens associadas a música e a corporalidade de Camila constroem a paisagem sonora (SCHAFER, 2011) do videoclipe dando sentido a própria construção artística e biográfica da cantora. A corporalidade e a performance são alguns dos principais pontos de análise de videoclipes destacados por Thiago Soares (2004) no âmbito da comunicação, cabendo também a discussão historiográfica. Entender como a performance, mesmo que gravada, suspendem eternamente o tempo do videoclipe ao presente, é um modo de entender o próprio corpo e a própria construção da artista.

Marcada pela experiência migrante, assim como por sua identificação latina, a condição feminina em Camila Cabello deve ser entendida através de sua interseccionalidade, (LUGONES, 2008), é fruto de seu tempo mergulhada por estratos do tempo (KOSELLECK, 2014) e marcada por outros marcados sociais que não apenas o gênero, compreendido como uma construção sócio-histórica e cultural que atravessa as temporalidades e procura discursivamente constituir representações e papeis de feminilidade e masculinidade para além dos fatores biológicos, apesar destes serem fundamentais para sua definição (SCOTT, 1995). O decorrer das cenas intensifica o processo em que sua performance é marcada por um processo colonial do ser que acaba por ser resignificado e apropriado em prol de uma identificação marcada por um entre-lugar (BHABHA, 2011). Esse entre-lugar, no qual os sujeitos são permeados por marcadores sociais encontram no passado e em si mesmas questões para agir

no presente, é observado no decorrer de cenas em que a cantora aparece dançando, acompanhada por bailarinos, cantando no microfone, ou ainda as cenas seguintes quando encontra um homem que chama sua atenção.

Em todo o decorrer do videoclipe, embalado pela canção e, especialmente durante o *rap* de Young Thug, Camila Cabello joga com a sensualidade e o controle sobre seu próprio corpo. Nesse sentido "jugando con una identidad muy feminizada desde el punto de vista sexual por un lado, pero por otro, buscando un giro de libertades personales en torno al cuerpo como constructo mostrable, en un ejercicio de voluntad emancipada «mi cuerpo es mío»" (MARTINEZ CANO, 2017. p. 487). Atribuindo a si um papel feminino estereotipado e hegemônico de mulher latina jovem e sensual, a cantora reivindica um corpo e um controle autônomo para si a partir de sua experiência. Como nos lembra Lugones (2008), esse é um elemento fundamental de entendimento do ser mulher em Camila Cabello pois as discussões clássicas de gênero na perspectiva reivindicada pelas feministas brancas de 1980 não caberiam a realidade da cubana. Nesse sentido, sua construção/representação feminina atravessa outros aspectos como lembra a autora, dentre os quais se destaca sua própria condição migrante e sua origem não estadunidense.

Situada posteriormente ao contexto de escrita de Angela Davis (2017), em suas análises desenvolvidas na década de 1990, Camila Cabello no clipe da *Havana* está inserida no processo alertado pela autora pois, apesar da intensidade do capitalismo e do controle das músicas pela indústria, existem espaços e possibilidades de inversões de discursos. É nesse espaço que analisar o videoclipe expande os significados da canção, não sendo então necessária sua análise exaustiva inclusive pelas infinitas possibilidades e tópicos (SOARES, 2004). Passível de múltiplas interpretações o videoclipe pode ser analisado, partindo das considerações de Soares (2004), como uma construção narrativa inserida dentro de uma indústria que possui uma intencionalidade para cada elemento inserido em sua construção. Nesse sentido, metodologicamente se considera que o videoclipe é também uma produção narrativa que pode ser analisado como tal a partir da observação de uma estrutura elaborativa do "texto" narrado que articula imagem, som e movimento. O que interessa é justamente o

ponto de contato e encontro dessa possibilidade com a performance e a narrativa. A cantora, no momento em que canta e também na ocasião de entrada do *rapper* transita entre uma dança sensual e as mesas de bares, inclusive encenando uma disputa de bebedeira com um homem a qual ela sai vitoriosa. Sua ação é sútil, não rompendo totalmente com as estruturas, mas abalando-as.

Além do modo como a artista se coloca, através dos passos de dança em casal com um dançarino, essa ideia é intensificada quando na cena seguinte, após ela seguir o já citado homem misterioso, a música para e ocorre um diálogo entre os dois personagens que aparentemente já se conhecem. Inclusive esse aspecto é reforçado pois o refrão da música, marcado principalmente pela frase "*Half of my heart is in Havana*". Após esse trecho ambos os personagens se encontram em um beco, provavelmente em uma área externa do bar em Havana. O aparentaria ser uma cena romântica clássica e clichê marcada por tapas, beijos e um carro *vintage,* tem sua linha narrativa imaginada pelo expectador quebrada quando o homem olha para a personagem afirmando que ela o ama e recebe em resposta um sim, porém que ela amaria a si mesma ainda mais.

Nesse momento, a cena do filme passa a se alternar com outra de Karla assistindo à projeção, destacando o lado romântico da cantora. Em seguida, a edição mostra Karla inconformada com a cena da personagem no filme que assiste o "amado" ir embora e questiona "Espere aí, esse é o fim". Em uma jogada que quebra as relações entre cinema e realidade (HAGEMEYER, 2012), a personagem nas telas responde a outra que caso ela não goste de sua "história" que saída do cinema e vá escrever sua própria. Essa inversão é fundamental se vista do ponto vista linear da narrativa. Se inicialmente, a personagem Karla assiste a telenovelas permeadas por clichês, ao final a cantora assiste a um filme "vintage" ou com referências a um passado próximo, com uma personagem segura de si que representa a mulher independente, controladora de sua sensualidade e comprometida com sigo mesmo.

A inversão dos papeis geralmente atribuídos a mulheres, em contextos diferentes, é bastante interessante para entendermos o lugar do "feminino" que tratamos no decorrer de toda essa análise e que cruza a construção da latinidade. O feminino de Camila Cabello é operado não apenas através da

construção binomial do gênero (SCOTT, 1995), mas também de outros marcadores sociais como a “nacionalidade”. Nesse sentido, como atentou Lugones (2008), o gênero é operacionalizado também na chave dos discursos colonizadores do ser, direcionando-se a quebra de determinados papeis e discursos sobre a mulher latina partindo dos mesmos para tecer suas críticas.

Esse é, por exemplo, o processo que ocorre ao escolher um homem para interpretar a *abuelita* ou ainda com a quebra do perfil romântico ligado a mulher passiva e submissa ao homem ao final do videoclipe. Mais que isso, o perfil sensual da mulher latina, marcante do cinema e da indústria cultural estadunidense é então resignificado não como elemento “exótico”, mas como parte da constituição dos indivíduos. Nesse sentido, essa sensualidade não é renegada, mas sim resignificada tornando-se algo de controle e poder feminino, não atendendo a uma sociedade patriarcal. Esse é um perfil determinante não apenas da constituição identitária de Camila Cabello como artista, e individuo, mas também do papel ocupado pelas artistas femininas no segmento da música *pop* desde a década de 1980.

Cientes de seus próprios corpos, da necessidade de ocupar determinados espaços na indústria fonográfica e incorporando discursos de empoderamento e liberdade feminina artista desde esse período tem atuado de maneira semelhante a Camila Cabello: incorporando o controle sob seus corpos e sua interseccionalidade como ferramenta de resistência e conscientização (MARTINEZ CANO, 2017), através de marcadores como gênero, sexualidade, raça e religião. Vale ressaltar que mesmo nas músicas populares latino-americanas, como as que influenciaram a *Havana (Ft. Young Thug)*, existe uma relação diretora com os “sistemas econômicos, administrativos e políticos modelados na Europa e Estados Unidos, e também estéticos e artísticos” (GONZALEZ, 2016. p. 74). Obviamente esses movimentos e experiências que buscam trabalhar temáticas relacionadas a gênero ou a própria valorização da identificação latina ocorrem dentro da própria indústria cultural que muitas vezes homogeneíza ou se apropria de tais discursos (ADORNO, 1986). Porém, mesmo dentro de tais espaços, existe a possibilidade de atuação e/ou agência dentro destes espaços ainda é extremamente significativa e convoca a reflexões. Em

especial, o perfil de construção/projeção de si, através da performance e seus impactos sociais é o que interessa a esse trabalho.

Vale ressaltar que o papel ocupado pela cantora e sua produção (canção e videoclipe) é destacável dentro dos jogos políticos e sociais do governo Trump por tocar também em pautas latinas ligadas ao contexto de perseguição aos migrantes nos Estados Unidos. Como visto anteriormente, o contexto em que a canção e principalmente o videoclipe foram lançados foi marcado por ataques diretos a esses setores da população inclusive com a suspensão do DACA. Ao adotar esse papel também político, tendo em vista que a cantora se vê como uma migrante latina, Camila insere-se também nas discussões dos movimentos jovens latinos contra o presidente, dedicando inclusive o videoclipe aos DREAMERS, como indicado nos créditos.

Considerações finais

Através da canção e do videoclipe é possível perceber o processo de representação da mulher latina que entrecruza temporalidades, sendo uma produção no presente perpassada por camadas de passados não finalizados, também chamados de estratos de tempo (KOSELLECK, 2014). Ao trazer um "objeto ausente" para o presente (CHARTIER, 1991), a representação da mulher latina em ambas as produções situadas no presente permitem ao historiador do tempo presente analisar a contemporaneidade de fenômenos não contemporâneos (ROUSSO, 2016). Pensando primeiramente na relação direta com o contexto é interessante perceber que a emergência de um momento de crise do tempo (HARTOG, 2013) e de contradição de discursos, como ocorre no caso das eleições presidenciais de Donald Trump e da implementação se suas pautas anti-migração, convoca ao cerne dos debates o posicionamento político de artistas do *mainstream* que enfrentam nos últimos anos novos processos de significação.

Estas mesmos artistas/divas, como se procurou demonstrar no caso de Camila Cabello, resignificam o passado atuando em um presente marcado por

novas demandas sociais ligadas ao pensamento também interseccional, o que possibilita pensar maneiras como a música *pop* possibilita outras formas de representação do feminino e das identificações migrantes. Nestes casos, não propondo necessariamente uma implosão com discursos e narrativas hegemônicas, tais produções propõem diferentes formas de agência de atuação situando-se na tensão entre táticas e estratégicas, retomando as análises de Michel de Certeau (2009).

Enquanto migrante cubana, com descendência também mexicana, a cantora se colocou em um posicionamento em que o passado da migração e da busca por um outro país, que não vivesse em tempos de crise, foi fundamental para sua constituição enquanto individuo. Ao mesmo tempo esse processo e a experiência gerada por ele atravessa seu corpo (SCOTT, 1999), assim como o de vários outros sujeitos, servindo de base para sua identificação que está representada nas narrativas da canção e do videoclipe. Dentro disso, a questão de sua identificação e posicionamento, como é expresso nas produções, é perpassada pelo próprio espaço ocupado pela cultura latina e principalmente pelo protagonismo feminino nos levando então ao questionamento sobre o lugar ocupado pelo feminino em Camila Cabello. Essa interrogação levou a observar que sua constituição enquanto latina nas produções, marcadas pelos jogos com o contexto e também pela retomada de discursos sobre esse, é atravessa pela sua própria constituição enquanto mulher. Apesar disso, essa constituição é resignificada e quebra com uma visão da mulher latina enquanto sexualizada estando associada a uma visão “fraca”, “passiva” e “receptiva” do prazer como foi constituído historicamente (SCOTT, 1995; LUGONES, 2008).

A construção da representação do feminino em Camila Cabello se situa em um novo movimento, aliado a pautas feministas que tem sido aderida nas últimas décadas pelas chamadas divas da música *pop* (MARTINEZ CANO, 2017). Estes movimentos, tem reivindicado o corpo feminino enquanto livre podendo a mulher lidar abertamente com sua sensualidade/sexualidade. Dentro disso, estas artistas atribuem um novo sentido ao ser diva que não é mais o padrão discutido por Edgar Morin (1989) dentro das estrelas do cinema e que até o presente permanece na indústria fotográfica. Tais mulheres convocam um

novo sentido ao feminino atribuindo a este não apenas a dimensão da agência, mas também de historicidade demonstrando os processos colonizadores do ser que atravessam a própria categoria de “gênero” e a condição “feminina” (LUGONES, 2008). Dentro disso, Camila Cabello aparece como um estudo de caso fundamental pois reivindica não apenas o corpo jovem, mas também a própria cultura latina com protagonismo matriarcal como elemento a ser resignificando, como aparece no videoclipe com a presença da *abuelita.* Através destes meandros, passado e presente se veem em eterna confluência na medida em que estes processos apesar de “imediatizados” são causados por processos históricos que em si mesmos aparecerem direta e/ou indiretamente.

Apesar da temática, da escolha da fonte e do recorte extremamente recente poderem causar alguns estranhamentos aos historiadores, este trabalho partiu da proposta de entender o presente não pelos seus usos do passado, mas pela sua própria constituição observando a emergência de novos processos. Entendendo que o presente é também um espaço de reflexão do historiador sobre a contemporaneidade (ROUSSO, 2016), procurou-se entender a constituição de Camila Cabello na chave latinidade-feminilidade por sua própria produção, através da uma operação historiográfica que entende procurou não comparar ela diretamente a outras artistas. Essa pretensão não significa dizer que a cantora seria a única ou seria dotada de uma unicidade, mas sim que possui particularidades que podem ser entendidas apenas em um estudo direto sobre as suas produções, sua trajetória e o contexto em que circularam.

Referências

ADORNO, Theodor W. Indústria Cultural. In: **Sociologia**. SP: Ática, 1986. p. 92-99.

AYERBE, Luis Fernando. **A Revolução Cubana.** SP: Ed. da UNESP, 2004.

BHABHA, Homi. **O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses.** RJ: Rocco, 2011.

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

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano** (V. 1).16.ed.Petrópolis:Vozes, 2009.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados**. Vol. 5, n.11. São Paulo. Jan/Abr. 1991.

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

DAVIS, Angela. **Mulheres, cultura e política.** São Paulo: Boitempo, 2017.

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

GOTT, Richard. **Cuba**: uma nova história. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

HAGEMEYER, Rafael. **História & Audiovisual.** BH: Autêntica Editora, 2012.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade:** presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

HERMETO, Miriam. **Canção popular brasileira e ensino de história:** palavras, sons e tantos sentidos. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

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

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

LE GOFF, Jacques. **História e Memória.** Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

LUGONES, María. Colonialidad y Género. **Revista Tabula Rasa**, Bogotá - Colombia, nº 9, p. 73-101, julio-diciembre, 2008.

MACIEL, Ana Carolina Moura. Delfim. **"Yes, nós temos bananas":** Cinema industrial paulista: a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, atrizes de cinema e Eliana Lage. Brasil. Anos 1950. São Paulo: Alameda, 2011.

MARTINEZ, Alfredo Juan Guevara. Da Revolução Cubana à Era Obama: das tensões à normalização. **Revista Esboços**. Florianópolis, v. 24, n. 38, 2017.

MARTÍNEZ CANO, Silvia. Las divas del pop y la identidad feminista: reivindicación, contradicción y consumo cultural. **Rev. de Investigaciones Feministas** 8(2), 2017, 475-492.

MORIN, Edgar. **As Estrelas**: mito e sedução no cinema. RJ: José Olympio, 1989.

MOREIRA, Igor Lemos. Uma estrela em ascensão: O portal popline e a rápida ascensão na carreira multimídia da cantora Camila Cabello. **Transversos**: Revista de História. Rio de Janeiro, n. 11, p. 81-97, 2017.

_____. Um ano de carreira solo: A 'rememoração' nos meios digitais através do caso Camila Cabello. **Escritas:** Revista do Curso de História de Araguaína, v. 10, p. 247-261, 2018.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música:** história cultural da música popular. 5. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

O'BRIEN, Lucy. **Madonna 60 anos:** A biografia do maior ídolo da música pop. 2. ed. amplo. e. rev. Rio de Janeiro: Agir, 2018.

OLIVEIRA, Márcia Ramos de. **Uma Leitura Histórica da Produção de Lupcínio Rodrigues.** Tese de Doutorado - UFRGS, 2002.

PRADO, Maria Ligia. Ser ou não ser um bom vizinho: América Latina e Estados Unidos durante a guerra. **Revista da USP**, São Paulo, jun.-ago. 1995, p. 52-61.

PEREIRA, Simone Luci. Matrizes e mediações das canções românticas na América Latina. ULHOA, Martha; PEREIRA, Simone Luci (Org.). **Canção romântica:** Intimidade, mediação e identidade na América Latina. 1. ed. Rio de Janeiro: Folio Digital/Letra e Imagem, 2016, p,25-46.

ROJAS, Yesid Penagos. Lenguajes del poder. la música reggaetón y su in uencia en el estilo de vida de los estudiantes. **Plumilla Educativa**. n. 10, 2012, págs. 290-305.

ROSSINI, Miriam de Souza. O que mostramos de nós? A América Latina nas telas. **Sessões do Imaginário**, Porto Alegre, v. 7, n.7, p. 17-23, 2001.

ROUSSO, Henry. **A Última catástrofe:** a história, o presente, o contemporâneo. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 2016.

SCOTT, Joan. Experiência. In: **Falas de Gênero.** Florianópolis: Ed. Mulheres, 1999.

_____. "Gênero: Uma categoria útil de análise histórica.". **Educação e Realidade**. 20(2), juldez, 1995, pp. 71-99.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo:** uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto de nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SIRINELLI, Jean-François. A Geração. In: FERREIRA, Marieta de Moraes. AMADO, Janaína (orgs). **Usos e abusos da História Oral.** Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006.

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

_____. **Videoclipe:** o elogio da desarmonia. Recife: Livro Rápido, 2004.

TATIT, Luiz. Analysing popular songs. In: David Hesmondhalgh and Keith Negus (eds.) **Popular Music Studies.** London: Arnold, 2002, pp. 33-50.

_____. **Estimar canções**: estimativas íntimas na formação do sentido. Ateliê Editorial: São Paulo, 2016.

VALENTE, Heloísa de A. Duarte. **As vozes da canção na mídia.** São Paulo: Via Lettera: FAPESP, 2003.

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

WOLFF, Michael. **Fogo e Fúria:** Por Dentro da Casa Branca De Trump. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.