

**MÚSICA POP, AFETOS E COMUNIDADES EMOCIONAIS LATINO-AMERICANAS NOS EUA EM TEMPOS SOMBRIOS: A CANÇÃO *HAVANA* DE CAMILA CABELLO E OS DREAMERS**

**Igor Lemos Moreira<sup>1</sup>**

**RESUMO**

O presente trabalho tem como objetivo discutir as relações da música pop com o apelo emocional e os afetos, procurando entender especialmente seu papel na constituição de comunidades emocionais. Partindo da expansão do reggaeton no mainstream através dos últimos anos, e das discussões relativas à retirada de direitos de migrantes latino-americanos nos Estados Unidos durante o governo de Donald Trump, pretende-se analisar o papel desempenhado pela canção *Havana* (ft. Young Thug), da cantora cubana Camila Cabello, como modo de expressão e reafirmação da identidade latina. Com temática romântica, a canção narra o envolvimento romântico heterossexual entre dois jovens, sendo um dos personagens cubano e outro estadunidense, tendo como pano de fundo a própria relação entre a ilha e os EUA, assim como a identidade migrante. Entendendo as identidades como constituídas a partir de identificações e representações expressas, por exemplo, através produtos culturais, pretende-se observar os usos da canção pela/para comunidade migrante atingida pelas novas políticas estadunidenses. Nesse sentido, compreendemos *Havana* não apenas como produto, mas também como processo, analisada por meio de performances e de espaços de escuta e compartilhamento como os digitais, relacionada diretamente a comunidades emocionais nos Estados Unidos para compreender os possíveis impactos sociais e políticos da música pop, em especial quando associada a ritmos latinos na contemporaneidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Música pop; Comunidades emocionais; Canção; Identidade latino-americana; História do tempo presente.

**POP MUSIC, AFFECTIONS AND LATIN AMERICAN EMOTIONAL COMMUNITIES IN THE USA IN DARK TIMES: THE HAVANA SONG OF CAMILA CABELLO AND THE DREAMERS**

**ABSTRACT**

This paper aims to discuss the relationship between pop music and emotional appeal and affections, trying to understand especially its role in the constitution of emotional communities. Based on the expansion of reggaeton in the mainstream over the last few years, and discussions regarding the withdrawal of the rights of Latin American migrants in the United States during the Donald Trump administration, the intention is

---

<sup>1</sup> 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) e da Equipe de Apoio Editorial da Revista Tempo e Argumento. Bolsista CAPES-DS, associado a ANPUH-SC e a IASPM-AL.

to analyze the role played by the song Havana (ft. Young Thug ), by Cuban singer Camila Cabello, as a way of expressing and reaffirming Latin identity. With a romantic theme, the song narrates the heterosexual romantic involvement between two young people, one of the characters being Cuban and the other American, with the background of the relationship between the island and the USA, as well as the migrant identity. Understanding the identities as constituted from identifications and representations expressed, for example, through cultural products, it is intended to observe the uses of the song by / for the migrant community affected by the new American policies. We understand Havana not only as a product, but also as a process, analyzed through performances and listening and sharing spaces such as digital, directly related to emotional communities in the United States to understand the possible social and political impacts of pop music. , especially when associated with contemporary Latin rhythms.

**KEYWORDS:** Pop music; Emotional communities; Song; Latin American identity; History of the present time.

Ao participar do programa *Today Show* em 29 de Setembro de 2017, Camila Cabello apresentou mais do que apenas sua mais recente canção. Ao *performar Havana (ft. Young Thug)*, a artista iniciou junto ao público proferindo a frase “This is for the dreamers” enquanto caminhava pela multidão com bandeiras, dançarinos e músicos segurando bandeiras de outras nações que não os Estados Unidos e/ou camisetas em apoio aos jovens migrantes que tiveram seus vistos suspensos pelo presidente Donald Trump. No palco, montado no centro de Nova York, a cantora rompeu com as expectativas que uma apresentação matinal de música *pop* costumeiramente traria em rede nacional, levantando a discussão sobre a atualidade e principalmente as identidades de migrantes latinos nos Estados Unidos.

A questão levantada pela cantora ecoa a ideia que

Precisamos vincular as discussões sobre identidade a todos aqueles processos e práticas que têm perturbado o caráter relativamente “estabelecido” de muitas populações e culturas: os processos de globalização, os quais, eu argumentaria, coincidem com a modernidade (Hall, 1996), e os processos de migração forçada (ou “livre”) que têm se tornado um fenômeno global do assim chamado mundo pós-colonial. (HALL, 2000, p. 108).

Stuart Hall (2000), em celebre texto intitulado “*Quem precisa de identidade?*”, provoca ao leitor a questionar-se sobre o lugar das identidades nas sociedades contemporâneas marcadas por processos de migração e diáspora. Suas análises, que geraram outros escritos apontam para um entendimento da necessidade de revisitação

do próprio conceito de identidade, rompendo com os laços pré-estabelecidos e com uma visão engessada do termo. Para o autor, nas sociedades pós-modernas, “a identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2006, p. 13).

Nesse sentido, a constituição de uma identidade é um constante processo de revisitação, crítica e reinvenção de si mesmo, operacionalizado a partir de trocas, experiências e relações com indivíduos, ou como o autor defende “identificações”. Neste trabalho, compreende-se que a música e, principalmente, os artistas nesse debate ocupam um papel central, sendo a cantora Camila Cabello personagem fundamental em discussões contemporâneas sobre a identidade latina<sup>2</sup>, especialmente de sujeitos que migraram para os Estados Unidos.

Em 1997, na cidade de Havana (Cuba), nasceu Karla Camila Cabello Estrabao. Filha de mãe cubana e pai mexicano, Camila Cabello, como é artisticamente conhecida, viveu parte de sua infância na cidade, tendo migrado para o México e posteriormente para os Estados Unidos, onde cresceu. Migrante, sua identificação, no que diz respeito a nacionalidade deve ser vista como marcada pela experiência e pelo deslocamento, marca também carregada por uma geração que logo no início de sua vida enfrentou múltiplos processos de migração (MOREIRA, 2019b). Quando completou quinze anos, passou a integrar o grupo feminino de música *pop* *Fifth Harmony*, formado na segunda temporada do *reality show* *The X-Factor*<sup>3</sup>, ao qual manteve-se ligada até 2016. A partir

---

<sup>2</sup> A escolha por empregar o conceito de latinidade neste trabalho refere-se a duas dimensões: (1) a opção da própria cantora em utilizar esse termo, e não outros como latino-americano ou hispânico; (2) a discussão contemporânea a respeito da noção de latinidade que, desde o final do século XX tem sido mobilizada pelas próprias comunidades latinas viventes nos Estados Unidos voltadas a positividade do conceito em oposição a sua carga negativa e, principalmente, ao emprego do termo *hispânico* (CHOMSKY, 2018). Tais debates, acadêmicos e também ligados aos movimentos sociais, reconhecem que a latinidade como conceito para determinar identificação étnica nasce dos discursos colonizadores, de práticas coloniais e de tentativas de enquadramento das próprias comunidades, diminuindo suas diversidades, heterogeneidades e atuações políticas (MIGNOLO, 2007; O’GORMAN, 1992; CHOMSKY, 2018; ORTIZ, 2018). Contudo, apesar desse discurso, muitas comunidades buscam positivar justamente esse processo de violência e imposição como meio de criar laços identitários entre aqueles que são afetados por essas políticas, buscando deste modo positivar o termo como elemento forma de mobilização social, o que ocorrer no caso de Camila Cabello.

<sup>3</sup> O *reality show* *The X-Factor*, é um programa de competição musical criado pelo produtor musical Simon Cowell e lançado, pela primeira vez, na Inglaterra. A proposta do *reality* é a de procurar novos/as artistas para lançamento na indústria através de um contrato com a *Syco Entertainment*, prêmio concedido



do mês de dezembro do referido ano, a jovem rompeu com seu grupo, lançando oficialmente não apenas sua carreira solo, mas também procurando elaborar uma outra imagem artística para si (MOREIRA, 2019a). É justamente nesse processo de renovação que observamos a retomada de elementos ligados à sua identificação migrante expressos em suas produções.

Em 03 de Agosto de 2017, Camila Cabello lançou, em plataformas digitais, duas canções que só haviam sido ouvidas em shows de abertura para a turnê do cantor Bruno Mars naquele mesmo ano. Intituladas de *OMG (ft. Quavo)* e *Havana (ft. Young Thug)*, nenhuma das duas faixas foram lançadas com o objetivo de serem músicas de trabalho ou *Singles*<sup>4</sup>. Nesse primeiro momento, ambas foram divulgadas como fonogramas promocionais, além de serem músicas que já estavam sendo apresentadas nos shows de abertura para a turnê do cantor Bruno Mars.

Destoando do estilo de canções que a cantora havia lançado até então, ao menos desde 2012 enquanto membro do *Fifth Harmony*, as faixas possuem sonoridades específicas, apesar de estarem dentro do grande gênero que compõem a música *pop*, sendo assim inseridas como *latin pop music* (MOREIRA, 2019a). Possivelmente, esse aspecto foi um dos elementos que impediram o lançamento das músicas como *singles* em um primeiro momento. Como artista que buscava construir uma nova imagem para si, a mudança de ritmo, mesmo sem romper totalmente com seu gênero principal, era algo arriscado.

---

ao primeiro colocado. Em 2011 foi produzida a primeira temporada nos Estados Unidos através da Fox Broadcasting Company, com também participação de Simon Cowell (MOREIRA, 2019a).

<sup>4</sup> A definição de uma canção enquanto *single*, ou seja, uma música de trabalho, está diretamente associada a própria configuração da indústria fonográfica e também dos ouvintes que estabelecem um fluxo “global” ou “principal” de escuta e circulação em constante alteração, esse fluxo é o chamado *mainstream* (VICENTE, 2014). Nesse esforço para adentrar no *mainstream*, quando as canções passam a ser ainda mais divulgadas, performadas e ocuparem as principais paradas de sucesso, artistas e/ou cantores/as as elevam a categoria de *single*, investindo massivamente em sua promoção na busca por torna-la um *hit*, uma música que emplaque nas paradas, rádios e nos meios digitais. Esse processo é uma das principais características da *música pop*, inclusive sendo constituidora de parte de seu campo de definição (SOARES, 2015). Partindo da leitura de González (2016) podemos observar que a emergência de uma música que pretensamente se afirma como global, chamada de *world music* (1980), tem ligação direta com o processo da indústria cultural de construção do campo do *mainstream*. Apesar de não serem sinônimos, a *world music* constantemente está associada a uma circulação mundial ampliada articulando padrões da música dita como “tendência” com elementos considerados “típicos”, “folclóricos” ou “populares”. Nesse sentido, percebe-se um esforço para uma hibridização da música e da arte próprio das últimas décadas da indústria cultural (CANCLINI, 2008) no refere-se a culturas latino-americanas.

O lançamento das faixas, em plataformas digitais, ocorreu no contexto de um novo *boom* da música latina nos Estados Unidos, através da consolidação da popularização do *reggaeton* e da canção *Despacito*, o que possivelmente também foi levado em conta no momento. Logo após a disponibilização das duas faixas, percebe-se um crescente envolvimento dos ouvintes da cantora, especialmente de seus fãs, com a divulgação das produções. Apesar do desempenho de ambas, nesse processo observa-se que uma das faixas se sobressaiu no ambiente virtual: *Havana* (ft. Young Thug). A letra da canção narra uma história de amor entre dois personagens, sendo um deles estadunidense e outro cubano que se apaixonam ainda jovens, apesar das indicações contrárias.

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 Ooh-ooh-ooh, I knew it when I met him // I loved him when I left him // Got me feelin' like // Ooh-ooh-ooh, and then I had to tell him // I had to go, oh na-na-na-na-na  
Havana, ooh na-na (ay, ay) // Half of my heart is in Havana, ooh-na-na (ay, ay) // He took me back to East Atlanta, na-na-na (uh huh) // Oh, but my heart is in Havana (ay) // My heart is in Havana (ay) // Havana, ooh na-na (CABELLO, Camila. 2017).<sup>5</sup>

A narrativa articula a experiência de um amor juvenil, com a própria ideia da migração e herança identitária ligadas as origens nacionais, destacando não apenas o amor, mas também experiência migrante. A história narrada pode ser pensada também como exemplar da própria constituição identitária da cantora Camila Cabello que nasceu em Havana apesar de nunca ter visitado a cidade desde que deixou Cuba, ainda quando criança. *Havana* (ft. Young Thug) foi composta com inspiração em ritmos latinos urbanos (LÓPEZ CANO, 2011), mas cantada em língua inglesa. A escolha do

<sup>5</sup> Livre tradução dos autores: “Ele não chegou com aquele “e aí?” (Ugh) // (quando ele entrou no local) // Ele disse que haviam várias garotas, eu posso lidar com isso // (mas não sem você) // Em um minuto parecia que eu conhecia ele desde sempre // (Durante aquela noite de verão em Julho) // E papai disse que ele tinha algo ruim nele // Ele me fez sim... // Uuh, uuh, uuh uh uh // Eu sou quando o conheci // Eu o amava quando o deixei // Uuh, uuh, uuh uh uh // E então eu tive que dizer para ele // que eu tinha que partir oh na na na na na // Havana, ooh na na (ayy, ayy) // Metade do meu coração está em Havana na na (ayy, ayy) // Ele me levou de volta para o Leste de Atlanta oh na na na // Ah, mas meu coração está em Havana // Meu coração está em Havana // Havana, uh na na.

inglês na escrita da canção provavelmente foi uma estratégia para circular com maior facilidade na indústria fonográfica internacional, especialmente no segmento da música *pop* que é predominantemente dominada pelas produções anglófonas. Com um domínio do piano e do uso de *riffs* que demonstram a influência do *Blues* e do *Jazz*, a canção pode ser discutida dentro no campo da música *pop* e de suas relações com as canções que tem como temática central o apelo emocional.

Compreender *Havana (ft Young Thug)* como canção elaborada a partir de laços emocionais permite aproximar a análise das discussões sobre a canção romântica, em especial aquela de origem latina, por serem ambas consideradas produções “que tratam de emoções, amor, construções de gêneros, intimidade, sentimentos, afetos e outras questões da vida privada podem revelar sentidos políticos e afetivos, indo além de enfoques redutores que veem nestes repertórios apenas alienação, evasão e ideologias.” (PEREIRA, 2016, p. 25). Nesse sentido, a canção *Havana (ft Young Thug)* se destaca como fonte de análise uma vez que sua letra, ritmo, composição, videoclipe e *performance*<sup>6</sup> estão diretamente atreladas a constituição de uma representação acerca do que seria “Cuba”, a partir da construção artística de Camila Cabello, de sua experiência e do laço emocional. Ao mesmo tempo, a dimensão performativa, como se verá na apresentação ao vivo da faixa, na voz e corporalidade mobiliza um processo de compartilhamento de memórias, gestualidades e criação coletiva acerca das narrativas e identidades projetadas (TAYLOR, 2013).

Em outras palavras, observamos que representação de uma identidade cubana na cantora atravessa processos de constantes identificações e representações, sendo que estas, como lembra Roger Chartier (1991; 2009), possuem diretamente relação com referenciais dos sujeitos envolvidos. Tais representações, são processos de elaboração que articulam o “ver” e o “invisível”, como destaca Jacques Rancière (2018), ao trazerem a ausência de objetos, narrativas e sujeitos a partir da ação de construir uma visão acerca do que se representa mediada pelo próprio representante, o que em diversos

<sup>6</sup> Neste trabalho não realizaremos uma análise a respeito do videoclipe da canção *Havana* (Ft. Young Thug), tendo em vista que o foco principal se refere a apresentação em 2017 da cantora no programa *Today Show*, destacando a politização e a mensagem construída naquele momento. Neste sentido, as menções ao videoclipe ocorrem apenas quando necessárias para pensar a própria canção e seu impacto midiático e cancional. Uma análise detalhada do videoclipe foi publicada anteriormente em: MOREIRA, Igor Lemos. A Havana de Camila Cabello: um estudo da canção, videoclipe e representações latino-americanas. *ORFEU*, v. 4, p. 143-168, 2019b.

casos é influenciado pela conexão afetiva. Os referenciais mobilizados nesse processo de representação foram múltiplos por articularem construções da artista, da indústria e também de seus ouvintes, além de buscarem construir uma determinada “visão hegemônica” das identificações. Compreender esses processos, em especial naquilo que referente a suas representações e sentidos, diz respeito a entender um dos elementos fundamentais colocados por Marcos Napolitano (2005) a respeito da análise da música na história: a relação texto-contexto. De acordo com o historiador

O grande desafio de todo 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 de natureza estética. Portanto, o historiador, mesmo não sendo um musicólogo, deve enfrentar o problema da linguagem constituinte do “documento” musical [...]” (NAPOLITANO, 2005, p. 77-78).

Entender a canção a partir de sua relação texto-contexto, ou seja, a ideia de situar historicamente o documento, permite compreender as dimensões não apenas de produção do gênero, mas também sua circulação, impacto e (re)significados. Complementando essa ideia, é preciso destacar que discutir produções como *Havana*, que foi considerada posteriormente ao seu lançamento enquanto *single*<sup>7</sup> ou faixa de trabalho, aponta também para a debate sobre trajetória da cantora. Seja em sua composição, promoção ou performance, a canção está associada a diferentes fases da vida de Camila Cabello sendo singular do ponto de vista de sua construção artística. Nesse sentido, compreender a *Havana* (ft. *Young Thug*) como produção musical situada em um determinado contexto, significa analisar parte da trajetória e identificação da própria artista através de suas produções e performances, o que procuramos ensaiar neste texto a partir de um estudo de caso. Neste sentido, neste artigo, interessa-nos perceber a relação da canção com seu contexto e como esse momento influenciou na sua circulação e significação por parte da cantora e público.

O contexto no qual Camila Cabello produziu e lançou a canção possui três pontos principais, sendo que o primeiro deles diz respeito a sua própria trajetória. Nesse

<sup>7</sup> A ideia de canção de trabalho ou *single* estaria ligada diretamente a um investimento da gravadora e da própria artista com a divulgação de sua produção através das mídias e de performances ao vivo (VICENTE, 2014), além da inclusão nas últimas décadas da produção de videoclipes.



momento, como já citado, a artista procurava construir uma outra representação e identidade artística para si mesma por romper com seu antigo grupo *Fifth Harmony*. Durante sua carreira entre 2012 e 2016, períodos no qual atuou no *girlgroup*, a cantora construiu uma determinada imagem sobre si, voltada especialmente a um perfil de jovem, alegre, delicada, muitas vezes vista como a “energia” do grupo. Suas primeiras tentativas de afastamento do *Fifth Harmony* iniciaram ainda em 2015 tanto artisticamente, em produções colaborativas com o cantor Shawn Mendes, como midiaticamente através de entrevista para revistas como a *Latina* (Novembro, 2015). A partir desse ano Camila Cabello passou a realizar uma série de testes de sonoridade, imagem e performance, transparecendo um processo constantemente em mudança (MOREIRA, 2019a). A produção da *Havana (ft Young Thug)* em 2017 é um marco desse contexto, demonstrando uma tentativa de Camila Cabello em se aproximar das sonoridades latina em um momento em que a própria música *pop* também estaria fazendo esse movimento, além do próprio contexto político do país, sendo estes os dois outros pontos a serem vistos.<sup>8</sup>

O ano de 2017 pode ser visto como um momento de *revival* dos ritmos latinos e da música urbana caribenha nos Estados Unidos. A ideia de uma nova onda, ou novo *boom* da música latina não significa dizer que o campo estava encerrado ou “parado”, mas faz referência a uma renovação do campo e o surgimento de novos artistas e/ou *hits*. A presença da música latina no cenário *pop*, que é predominantemente anglófono, oscilou no decorrer das últimas décadas tendo alcançado grandes picos nas décadas de 1970 e 1990. Em ambos os momentos citados, nomes como Gloria Estefan, Ricky Martin, Shakira e Jennifer Lopez se destacaram dentro da indústria, mesclando uma série de ritmos, performances e identificações de diferentes países latino-americanos em suas produções que continuam atuando no cenário até a atualidade.

Ao mesmo tempo, como destaca Juan Pablo González (2016) do ponto de vista musicológico, as décadas de 1980 e 1990 simbolizam a emergência dos Estudos Latino-

---

<sup>8</sup> Alguns meses (março) antes do lançamento de *Havana*, a cantora colaborou na música Hey Ma juntamente a Pitbull e J. Balvin em um clipe que possui referenciais diretos a Cuba. Porém, essa canção e videoclipe seriam produções encomendadas pela produção do filme *Velozes e Furiosos 8* se situando dentro de uma perspectiva pré-fabricada que articula a narrativa a história do filme e não propriamente a trajetória dos artistas, apesar de estas serem utilizadas como justificativa para suas participações na canção.



americanos a partir da musicologia norte-americana. Para o autor é fundamental entendermos que essa renovação nas análises coincide com a emergência de tais artistas que se inserem no “início da globalização da cultura e da aparição do conceito de *world music* nos anos 1980, com sua carga multiétnica de apelo a uma nova autenticidade” (GONZÁLEZ, 2016, p. 37). Esse processo que ocorre, por exemplo com a internacionalização de ritmos folclóricos, pode ser observado também dentro do *mainstream* a partir da construção de determinados artistas de vários países como “símbolos” da latinidade, em uma visão muitas vezes generalizante da indústria.

O que é observável a partir de 2017, sendo um diferencial fundamental para as outras décadas referidas, é a emergência de um novo ciclo da indústria da música *pop* marcada em especial pela consolidação do *reggaeton*, gênero que se popularizou nos Estados Unidos desde 2004 com o lançamento de Gasolina (J. Balvin). Esse processo está ligado principalmente a cultura urbana e ao cenário jovem, com destaque a sensualidade, exaltação do corpo feminino e as relações do gênero. Nesse sentido, de maneira cíclica e mergulhada por uma forma constante de “*retromania*” (REYNOLDS, 2011), baseada na retomada de determinados aspectos sobre seu próprio passado, a música *pop* retoma a influência latina em sua composição, a partir de um novo “gênero” ou “roupagem”.

Sobre o gênero pode-se pensar especialmente que

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 afirmarse 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).

Apesar de emergência do *reggaeton* desde os anos 2000, como demonstra Rojas (2012), sua popularização no cenário internacional alcançou seu máximo com o lançamento da música *Despacito*<sup>9</sup> em 2017 por Luis Fonsi e Daddy Yankee. Com a

<sup>9</sup> *Despacito* é uma canção lançada em 2017 pela Universal Music Latin, interpretada pelos artistas porto-riquenhos Luis Fonsi e Daddy Yankee. A canção teve grande repercussão nas rádios e na indústria fonográfica, chegando a ocupar o primeiro lugar das paradas musicais após a produção da versão remix dos dois artistas com o cantor Justin Bieber. A versão sem a participação de Bieber quebrou o recorde de vídeo mundial com maior número de visualizações na plataforma do *Youtube*. Para saber mais: ROIZ, Jessica. **Luis Fonsi Breaks Seven Guinness World Records Titles Thanks To 'Despacito'**. Billboard.

difusão cada vez maior da canção, reforçada pelo *remix* lançado pelos cantores com Justin Bieber, o *reggaeton* passou a dominar o cenário musical internacional, possibilitando a entrada de novos artistas latinos no circuito da música *pop* predominantemente anglófona. Entre estes artistas podemos destacar a *boyband* CNCO, a cantora Becky G e cantores como Maluma e J Balvin. Os três últimos, apesar já possuírem algum tempo dentro da indústria eram ainda pouco conhecidos dentro da indústria, sendo convidados especialmente em ocasiões que se necessitasse de representantes “latino”, como foi o caso da cantora Becky G na série *Empire*<sup>10</sup>.

O lançamento da canção *Havana* (ft. *Young Thug*), assim como de *OMG* (ft. *Quavo*), está inserido justamente nesse cenário musical de *revival* da música latina através do *reggaeton* (MOREIRA, 2019b). Desse modo, o momento propício ao lançamento de músicas ligadas a gêneros e ritmos latinos é o segundo elemento do contexto para compreender não apenas o lançamento das canções, mas também a escolha por transformar *Havana* (ft. *Young Thug*) em *single*<sup>11</sup>. Apesar de não ser o foco de análise desta comunicação, cabe aqui destacar que após a recepção positiva de *Havana* (ft. *Young Thug*) a cantora reestruturou seu primeiro álbum, que estava quase finalizado, procurando inserir canções que ressaltassem sua identificação latina.

Nesse sentido, é importante pensarmos que, apesar do provável interesse comercial por trás das produções consideradas enquanto “latinas” ou com “influências latinas” da cantora, existiu um processo de construção identitária que marca não apenas a sua trajetória artística, mas também um contexto maior. A identidade neste sentido, deve ser entendida não como uma projeção fixa e imutável do sujeito, mas como

---

17 de outubro de 2018. Disponível em: <<https://www.billboard.com/articles/columns/latin/8480426/luis-fonsi-despacito-breaks-guinness-world-records>>. Acesso em: 19 de dezembro de 2018.

<sup>10</sup> Lançada em 2015, a série *Empire* (FOX) narra a história da família Lyon, dona de uma suposta grande gravadora estadunidense, chamada *Empire*, dedicada especialmente a agenciar cantores e artistas negros e/ou afrodescentes. A participação da cantora acontece em um arco de episódios em que é explorada a possibilidade da gravadora resolver apostar em artistas latino-americanos, porém percebe-se mesmo nesse movimento a reprodução do cenário da música anglófona em destaque, ou seja, apesar de serem personagens definidos como “artistas latinos”, as canções apresentadas por eles são sempre no inglês. Nesse sentido, percebe-se uma possibilidade de construção verossímil da série no que diz respeito a representação do funcionamento da indústria estadunidense relativa a artistas latinos que assumem a latinidade como parte integrante de sua produção artística.

<sup>11</sup> TRUST, Gary. **Camila Cabello's 'Havana' Breaks at Pop Radio: 'It's a Great Representation of Who She Is as an Artist'**. Billboard. 19 de setembro de 2018. Disponível em <<https://www.billboard.com/articles/columns/chart-beat/7968838/camila-cabello-havana-pop-radio-programmers-despacito>>. Acesso em: 19 de dezembro de 2018.

processo de construção histórica e social que se altera cotidianamente a partir de jogos de identificação (HALL, 2003).

Deste modo, identidade e narrativa estão diretamente articuladas no processo de representação perante um “outro” e/ou um movimento de oposição (HALL, 2006). Através dessa observação, podemos compreender sua inserção artística nos meios sociais, sendo Camila Cabello uma figura que se constitui a partir do contexto vivido, ao mesmo tempo vivenciado e influenciado por ela (LEVI, 2000). Essa compreensão aponta para as análises de trajetória onde o sujeito é entendido como um indivíduo “possuidor de um *status* ligado a uma ordem social diferente dos demais indivíduos devido às redes de integrações que estabelece” (CARNEIRO, 2018, p. 37).

A emergência de novas produções ligadas a gêneros, ritmos e estilos latinos, está também associada ao contexto político vivido nos Estados Unidos. Desde a posse presidencial de Donald Trump (2017) no país, verifica-se a emergência de uma série de novos debates em torno da migração nos Estados Unidos, em especial aquela referente as populações latino-americanos. Essas pautas não são em nada inovadoras, sendo um dos principais pontos de debate na política estadunidense inclusive em campanhas ao governo (WOLFF, 2018; SANTOS, 2007). No caso específico das políticas do país referente a Cuba, é possível remontar a movimentos como a participação dos Estados Unidos na independência de Cuba; a constituição de seu protetorado e posteriormente a criação da Emenda Platt, em 1903 (SANTOS, 2007); e a intensificação no fluxo das migrações ocorridas para os EUA ao longo do pós-revolução, sendo especialmente marcante para a cantora o contexto do Período Especial cubano (CHOMSKY, 2015).

No caso específico da migração, a constituição de novos mecanismos de controle da migração cubana para os EUA esteve articulado ao contexto pós-revolução de 1959. De acordo com Renan Alves Vieira (2017), após o rompimento da ilha com o país, a implementação do socialismo e a aproximação com a URSS durante a Guerra Fria, os Estados Unidos passaram a implementar uma série de leis e projetos voltados não apenas ao plano político internacional, mas também a recepção dos migrantes cubanos que buscavam exílio na região. Um dos principais casos ocorreu em 1966 com a implementação do *Cuban Adjustment Act*, modificado em 1995 por Bill Clinton (1993-2001), que durante o *Período Especial em Tempos de Paz* intensificou

novamente as migrações de cubanos para os EUA (CHOMSKY, 2015). O *Cuban Act* criou uma política de “facilitação” na concessão de vistos para os cubanos que conseguissem entrar, mesmo que ilegalmente, no país.

Camila Cabello e sua produção estão situadas em um contexto posterior, mas impactado por tais políticas. A trajetória pessoal e profissional da cantora foi marcada pelo período de algumas tentativas de aproximação dos países, em especial durante o governo de Barack Obama (2009-2017). Em especial, a implementação de um projeto voltado a conceder vistos temporários a jovens latino-americanos que migrassem para o país, projeto esse chamado de *Deferred Action for Childhood Arrivals* (DACA) implementado em 2012. A implementação do DACA foi uma estratégia para suprir a dificuldade de aprovação de um outro projeto bastante semelhante nomeado *Development, Relief and Education for Alien Minors Act*. Foi inspirado no projeto não aprovado, foi que os jovens atendidos pelo DACA se inspiraram para se autodenominar *Dreamers*, estando esse nome também associado a própria ideia do *American Dream* e suas propostas de um “sonho americano”, baseado em padrões estadunidenses, a ser alcançado (SANTOS, 2007).

O lançamento da canção *Havana* (ft *Young Thug*) ocorreu no momento em que Donald Trump, enquanto presidente dos Estados Unidos, suspende os vistos concedidos aos jovens latino-americanos através do DACA em 2017. A partir de então, é possível pensar a canção como uma produção que passou a circular em um contexto de quebra com o horizonte de expectativa (KOSELLECK, 2006) de vários jovens que veem seu futuro no país cada vez mais incerto, ou seja, como um elo emocional de identificação que partia e reconfigurava identidades (HALL, 2006; 2000). Enquanto a canção era lançada e crescia nos EUA, ocorria a estruturação de uma série de organizações, movimentos e produções associadas a defesa desses jovens que passaram a ter seus direitos sociais cassados, vivendo sob a constante possibilidade de deportação. Esse cenário influenciou *Havana* e a própria constituição da trajetória e carreira de Camila Cabello, na medida em que a cantora ocupou um lugar central nos debates por ser uma jovem migrante situada no *mainstream*.

Nesse mesmo contexto político, Camila Cabello iniciou o processo de divulgação da canção *Havana* (ft *Young Thug*), que envolveu aparições em rádios,



programas televisivos e performances. Entre estas, uma das principais foi a anteriormente citada performance realizada no dia 29 de setembro de 2017, durante o programa matinal *Today Show*, em uma rua próxima a *Times Square*, na cidade Nova Iorque. Durante essa performance a cantora reafirmou um posicionamento político pelo qual ficou conhecida nos meses seguintes.

Iniciando a performance com a fala “*this is for the Dreamers*”, a cantora se colocou ao fundo do público, fora do palco caminhando ao lado da plateia, acompanhada por músicos com instrumentos utilizando a camisetas escritas “*I stand with the Dreamers*” e de dançarinos que seguram bandeiras de diferentes nações. Intensificando a proposta, vale destacar que os dançarinos, que compõem a performance, eram migrantes que seguravam bandeiras possivelmente de suas próprias nações de continentes desde a Ásia até as Américas.

A performance da canção *Havana*, nessa ocasião, assume uma outra conotação, para além apenas de seu sentido romântico, ampliando o sentido emocional da canção. Conforme nos afirma Hermeto (2012, p. 53) “a performance vocal e corporal do cantor tem tamanho e peso, junto com o arranjo e sua execução musical, que costuma atribuir sentidos marcantes à canção popular.”. Nesse sentido, ao ser apresentada no palco, a canção que originalmente era entendida como a junção de oralidade e ritmo (OLIVEIRA, 2002) se expande, incorporando o elemento corporal como modo de expressão (TAYLOR, 2013). Além de palavra cantada, a canção se transforma em uma construção oral de uma história e de uma determinada narrativa, situada em um determinado espaço e tempo mediado pelo próprio contexto das performances.

Nessa ocasião a apresentação de *Havana (ft Young Thug)* é significada não apenas uma canção para um determinado contexto vivido, mas também assume um perfil para quem a escuta que remete ao engajamento, uma expressão artística que adota a defesa de um determinado posicionamento político. Para Marcos Napolitano “a arte engajada – de caráter mais amplo e difuso, define-se a partir do empenho do artista em prol de uma causa ampla, coletiva e ancorada em “imperativo moral e ético” (2011, p. 29) que acaba desembocando na política, mas não parte dela.”. Partindo dessa consideração, percebe-se por meio da relação texto-contexto.

É o que se percebe, por exemplo, no caso da performance de *Havana* (ft. *Young Thug*) citada. A canção que poderia muitas vezes ser vista enquanto uma balada romântica é apresentada sob a pretensão de ser uma forma de identificação para um grupo socialmente ativo nas causas dos direitos sociais migrantes no país. A performance direciona o olhar e o ouvir para a presentificação (GUMBRECHT, 2010) de um discurso sobre o passado do próprio país na medida em que ao final da apresentação as bandeiras passam a fazer um movimento sincronizado, formando uma fila atrás da cantora que entoava palavras sobre sua visão sobre a “América”, se referindo aos Estados Unidos.

Nesse sentido, a performance elabora também uma representação sobre os Estados Unidos. Para Chartier, “por um lado, a representação faz ver uma ausência [...] de outro, é a apresentação de uma presença, a apresentação pública de uma coisa ou de uma pessoa” (1991, p. 183). Sua fala, assim como performance presentificam, em um período de ausência, a discussão sobre a representação do país que, no decorrer do século XX através de suas ações políticas para a América (SANTOS, 2007), se constitui através do país de sonhos e meta de vida para muitos migrantes. Ao mesmo tempo, essa construção da visão dos Estados Unidos é feita a partir de uma experiência migrante que altera o olhar da cantora tendo como base sua origem cubana, e em parte mexicana, condicionando sua identidade a esses jogos de identificação (HALL, 2003; 2006). Sua visão também é formada a partir de uma identificação latina, porém extremamente fragmentada e complexa “desenvolvida por espelhos dispersos no arquipélago das migrações” (CANCLINI, 2008, p. 25).

No final do mês seguinte a performance, foi publicado no canal do youtube da cadeia radiofônica espanhola *LOS40*<sup>12</sup>, uma entrevista com Camila Cabello conduzida por Xavi Martínez. Na ocasião a cantora fez nova referência ao contexto vivido pelos latino-americanos no país, com ênfase nos impactos da eleição de Donald Trump para essas populações, e a sua identidade latina. Percebe-se em sua fala a repetição de uma mesma representação acerca dos Estados Unidos e da identidade expressa na

<sup>12</sup> Fundada na Espanha em 1966, a cadeia radiofônica *LOS40* é um dos principais veículos de comunicação no país, sendo veiculado também em países latino-americanos como Argentina, Chile, Equador, Costa Rica e Guatemala. Pertencente ao Grupo Prisa nos últimos anos a *LOS40* tem desenvolvido também gravações para o seu canal no *youtube*, realizadas em alguns casos durante a transmissão dos programas em rádio.

performance, contudo dessa vez muito mais dialogada do que necessariamente cantada, dadas as condições de fala. Apesar dessa observação, o mesmo discurso sobre o contexto é dotado de um outro lugar específico de fala, estando nessa ocasião mais associado à sua própria identificação e direcionado a um programa espanhol. Em ambas, fica registrado um esforço para compreender a identificação e a nação partindo das experiências, principalmente migrantes, diferindo muito mais pelo fator referencial e pelo modo de dizer.

É possível considerar que Camila Cabello está inserida naquilo que é chamado de “Entre-Lugar”. Para Homi Bhabha (2011), um entre-lugar é a criação simbólica de um espaço, muitas vezes existente no interior dos indivíduos, no qual o sujeito migrante, por exemplo, não se enquadra no seu lugar de origem, nem do destino. Um entre-lugar é resultado de processos relacionais nos quais sujeitos não se identifica com suas origens ou com as novas realidades não necessariamente por vontade própria, mas também por pressões e contextos externos.

Como migrante, a cantora viveu/vive em uma condição específica na qual sua identidade é intercambiada por sua nacionalidade e os países para os quais migrou, com maior ênfase nos Estados Unidos. Essa condição é o principal motor para a construção do engajamento da cantora, e de várias outras pessoas em situações semelhantes, impulsionando a retomada de um discurso acerca da imagem dos Estados Unidos como a terra das “promessas” e das oportunidades através do *American Dream*. Ao afirmar a sua visão sobre os Estados Unidos, Camila Cabello constrói a partir de seus referenciais uma representação acerca da nação e do país que diz respeito não apenas ao que ele é no presente, mas também destaca as ausências e incongruências do cenário político nacional.

A representação acerca do território estadunidense, a partir da cantora, ocorre não apenas da ausência (CHARTIER, 1996; RANCIÈRE, 2018) de uma promessa de país, mas também por suas experiências de vida mobilizadas na canção e na performance, nas relações entre melodia e palavra cantada. A fala e performance construíram uma representação de sua própria identificação cubana, que assume um perfil cosmopolita de “latinidade”, uma vez que, conforme destacou Stuart Hall (2003; 2006) essa se manifesta a partir dos já citados processos e jogos de identificação

(geralmente de oposição). Essa mesma identidade é construída também como parte de um movimento maior, que tem entre suas influências os Estados Unidos como terra de possibilidades e de “América para os americanos”.

A esse respeito, pensando seu lugar social e como essa representação e identidade é construída também a partir de sua experiência, cabe aqui destacar as considerações de Joan Scott sobre experiência. Para a autora,

Não são os indivíduos que têm experiência, mas os sujeitos é que são constituídos através da experiência. A experiência, de acordo com essa definição, torna-se, não a origem de nossa explicação, não a evidência autorizada (porque vista ou sentida) que fundamenta o conhecimento, mas sim aquilo que buscamos explicar, aquilo sobre o qual se produz conhecimento. (SCOTT, 1999, p.27).

Partindo das considerações da autora, é possível pensar que a experiência de Camila Cabello, relativa à migração que se coloca em cena através das performances e falas, é também a representação de uma experiência coletiva do processo migratório. Em especial é destaca aquela referente a grupos sociais mais jovens, pelo qual se expressa sua identidade e onde ocorrem processos de compartilhamento dessa com o público. A performance no programa *Today Show*, ou ainda os questionamentos realizados em sua entrevista para LOS40 são exemplares disso, tendo em vista que a cantora faz referência ao cenário estadunidense e a sua identificação migrante. Essa experiência convocada e instrumentalizada não é apenas sua, mas sim compartilhada por outros sujeitos que inclusive são representados por bailarinos e músicos no palco apesar das particularidades.

Retomando a noção de canção, ela “é uma peça musical feita para ser cantada que não implica em uma demasiada especialização musical, podendo ser criada e executada de forma mais simples e que é um instrumento de expressão utilizado por todas as culturas ao longo da história.” (OLIVEIRA, 2002. p. 92). Através da construção narrativa, e do uso de determinados símbolos e cenários, percebemos que a representação dos Estados Unidos é calcada em uma visão articulada ao século XIX e XX. Com relação direta, a construção de Cuba também foi pautada em contextos que conectariam o presente ao passado, com ênfase em uma em uma visão em parte boêmia da ilha marcado pelas cores, danças, ritmos e cores. Ao se referir ao país, através de sua própria identificação, percebemos que Camila Cabello constrói uma



representação partindo de sua experiência migrante e dos relatos familiares. A representação de Cuba elaborada a partir da cantora é baseada em visão que parte de sua experiência nos Estados Unidos, ou seja, uma visão mediada pelo país em que crescerá, através do qual também passou a construir sua visão acerca dos ser “latina”, partindo de um outro espaço geográfico e de uma outra indústria cultural (CANCLINI, 2008).

De certo modo, a produção, circulação e apresentação da canção, construíram uma ideia de identificação comum não necessariamente a respeito do “território” cubano, mas de uma experiência migratória cubana tomada nestas manifestações como uma produção demonstrativa do que é “ser latino” (CANCLINI, 2008). Neste sentido, “a música é um intermediário na articulação e gestão das emoções de um indivíduo na sua relação consigo próprio – a fruição individual passiva é um comportamento da idade do fonógrafo – e sobretudo na sua relação com seus pares criando e reforçando a coesão dos grupos.” (SARDO, 2011, p. 69). As falas de Camila Cabello sobre migrações e as intencionalidades ao apresentar *Havana* no programa *Today Show* a partir do destaque aos *DREAMERS* possibilita pensar a canção como elemento criador de vínculos dentro de seu contexto.

Relacionar produção ao seu contexto de produção e circulação, pensando em especial seu vínculo político, neste caso extrapola uma análise apenas da canção ou da comunicação pois visa compreender os modos como uma música é está diretamente relacionada ao seu contexto de produção e circulação. Somado a isso, essa discussão indica também as potencialidades de pensar a circulação musical e a importância das canções em sociedades tomando os fonogramas como linguagem “permite que, pelo menos momentaneamente, um grupo voluntariamente em performance esteja em sintonia, reconhecendo cada um dos seus elementos em si e nos outros a sua pertença ao grupo pela eficácia do ‘diálogo musical’” (SARDO, 2010, p. 69).

Apesar desta questão, é possível observar que tais performances da canção indicam indícios de uma possível “comunidade emocional”, como destacaria Susana Sardo (2010), onde esse laço de um determinado grupo não ocorre necessariamente aos aspectos físicos, mas sim a “ideia” de um grupo coletivo cujo território não é o definidor das fronteiras. Esse processo é exemplificado através da própria canção e de

suas reverberações, assim como a própria vinculação dela com os migrantes considerados *Dreamers*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BHABHA, H. **O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

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

CARNEIRO, D. F. Os usos da biografia pela micro-história italiana: Interdependência, biografias coletivas e network analysis. In: AVELAR, A. de S.; SCHMIDT, B. B. (Orgs.). **O que pode a biografia**. São Paulo: SP, 2018.

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

\_\_\_\_\_. **A História ou a Leitura do Tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

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

\_\_\_\_\_. **"They Take Our Jobs!": and 20 Other Myths about Immigration**. Boston: Beacon Press, 2018.

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

GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

\_\_\_\_\_. **Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_. Quem precisa da identidade? In: SILVA, T. T. (Org.); HALL, S.; WOODWARD, K. **Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

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

LEVI, G. **A herança imaterial**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LÓPEZ CANO, R. Juicios de valor y trabajo estético en el estudio de las músicas populares urbanas de América Latina. In: SANZ, J. F.; LÓPEZ CANO, R. **Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina**. Caracas: Fundación Cearg, 2011.

MIGNOLO, W. **The idea of Latin America**. Nova Jersey: Blackwell Publishing, 2007.

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

\_\_\_\_\_. A Havana de Camila Cabello: um estudo da canção, videoclipe e representações latino-americanas. **ORFEU**, v. 4, p. 143-168, 2019b.

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

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

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

ORTIZ, P. **An African American and Latinx History of the United States**. Boston: Beacon Press, 2018.

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

RANCIÈRE, J. **Figuras da História**. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

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

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

SANTOS, M. **O poder norte-americano e a América Latina no pós-Guerra Fria**. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2007, p. 145-174.

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

SOARES, T. Percursos para estudos sobre música pop. In: SÁ, S. P. de; CARREIRO, R.; FERRARAZ, R. (Orgs.) **Cultura Pop**. Salvador: EDUFBA ; Brasília : Compós, 2015.

SCOTT, J. W. Experiência. In: **Falas de Gênero**. Florianópolis: Editora Mulheres, 1999, p. 21-55.

TAYLOR, D. **O Arquivo e o repertório**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

VIEIRA, R. A. Os cubanos querem deixar cuba? In: SANTOS, F. L. B. dos; VASCONSELOS, J. S.; DESSOTTI, F. R. (Org.). **Cuba no século XXI**: Dilemas da revolução. São Paulo: Elefante, 2017.

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

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

**Recebido em 11 de abril de 2020**

**Aprovado em 05 de setembro de 2020**