

**A “HAVANA” DE CAMILA CABELLO: UM  
ESTUDO DA CANÇÃO, VIDEOCLÍPE E  
REPRESENTAÇÕES LATINO-AMERICANAS**  
CAMILA CABELLO’S HAVANA (FT. YOUNG THUG) SONG AND  
ITS REPRESENTATIONS

*Igor Lemos Moreira<sup>1</sup>*  
*Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)*  
*igorlemoreira@gmail.com*

*Submetido em 01/08/2019*  
*Aprovado em 02/10/2019*

## Resumo

O artigo discute, a partir de referenciais sobre o estudo da canção na História e da História do Tempo Presente, a música "Havana" (ft. Young Thug), da cantora Camila Cabello, lançada em 2017. Através da articulação entre canção e videoclipe, pretende-se discutir e abordar a música enquanto um processo fluido e relacional em determinados contextos (GONZALEZ, 2016), assim como articuladora de representações em torno da questão latina nos Estados Unidos, a partir das relações com as temporalidades. Como pressuposto teórico-metodológico, parte-se da perspectiva da análise de narrativas para compreender os processos de elaboração de histórias, intrigas e representações por meio de construções simbólicas e da ordenação de temporalidades na canção e em seu clipe. O estudo realizado possibilitou perceber algumas características que envolvem fenômenos da história da música *pop*, contribuindo para a discussão a respeito da música na indústria cultural contemporânea.

**Palavras-chave:** Camila Cabello; Canção; Representações; História do Tempo Presente.

## Abstract

Based on references to the study of the song in the History and the History of the Present Time, the article discusses the song Camila Cabello's Havana (ft. Young Thug), released in 2017. Through the articulation between song and music video, to discuss approaching music as a fluid and relational process in certain contexts (GONZALEZ, 2016), as well as articulating representations around the Latin issue in the United States, based on relationships with temporalities. As a theoretical-methodological assumption, we start from the perspective of narrative analysis to understand the processes of story making, intrigue and representation through symbolic constructions and the ordering of temporalities in the song and its clip. The study made it possible to understand some characteristics that involve phenomena of the history of pop music contributing to the discussion about the song in the contemporary cultural industry.

**Keywords:** Camila Cabello; Song; Representations; History of the Present Time.

---

1 Doutorando em História pelo programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGH-Udesc). Mestre e graduado em História (Licenciatura) pela mesma instituição. Integrante do Laboratório de Imagem e Som (LIS/Udesc) e associado à ANPUH-SC e ao IASPM-AL. Tem experiência na área de História, com ênfase em História das Américas, Teoria da História, História Moderna e Contemporânea.

## Notas iniciais

A canção "Havana" (ft. Young Thug) foi, até o momento de escrita deste artigo, o maior hit da cantora Camila Cabello, que, apesar de ter iniciado na indústria fonográfica estadunidense em 2013, passou a figurar nas paradas musicais como artista solo apenas em 2016<sup>2</sup>. Lançada em um contexto de *revival* das sonoridades e estilos latinos no campo da música *pop*<sup>3</sup>, a canção possui inspiração no reggaeton, assim como elabora uma série de representações e narrativas acerca das relações entre Cuba e Estados Unidos por meio de uma história romântica. Seu videoclipe, lançado no mesmo ano, atualizou a narrativa, contribuindo para repensar a música a partir da performance gravada e da relação entre imagem e som (SOARES, 2004; HANSON, 2006), reforçando a noção de canção enquanto processo (GONZALEZ, 2016).

O presente trabalho realiza um estudo sobre "Havana" (ft. Young Thug) a partir da canção e de seu videoclipe, procurando compreender as narrativas e as representações latinas envolvidas, levantando enquanto problemas algumas questões: a figura feminina associada à cantora; as representações de Cuba e dos Estados Unidos; as articulações com as temporalidades, e a construção da intriga que baseia a história e a justifica. A partir destes eixos, são abordadas as múltiplas dimensões que envolvem a música *pop* e os artistas que se inserem neste campo, considerando que, para além da relação mercadológica, existem outras tensões e processos que envolvem tais produções (MARTÍNEZ CANO, 2017), sendo a relação temporal e de usos do passado uma das vias possíveis.

Através da interseção entre história, comunicação e música, pretende-se analisar o material a partir da metodologia de estudos de narrativas, partindo de referenciais como Paul Ricoeur (1991, 1994, 2008) e Luiz Gonzaga Motta (2007, 2013). Do ponto de vista dos estudos sobre canção, adota-se como principal referencial os estudos de Juan Pablo Gonzalez (2016), Márcia Ramos de Oliveira (2002) e Luiz Tatit (2002, 2014, 2016a, 2016b). Em função dos poucos estudos sobre Camila Cabello, que possui uma trajetória relativamente recente, o que impossibilitou uma revisão da literatura sobre a cantora, optou-se por privilegiar o trabalho documental articulado ao uso de estudos anteriores sobre a música e/ou a cultura *pop*.

Vale destacar que, apesar das possibilidades de análises musicológicas, esse traba-

---

2 Entre os anos de 2013 e 2016, Camila Cabello integrou o *girl group* de música pop Fifth Harmony, formado nos Estados Unidos a partir do *reality show* The X-Factor, sendo empresariado pelo produtor musical Simon Cowell. Apesar do relativo "sucesso" do grupo, tendo alcançado as principais paradas musicais estadunidenses e sendo considerado pela revista *Billboard* como um dos principais grupos de seu segmento, Camila Cabello comunicou oficialmente seu desligamento do grupo em dezembro de 2016, iniciando então sua carreira solo. A respeito do rompimento entre a cantora e seu ex-grupo, recomenda-se a leitura de "Uma estrela em ascensão: o portal *popline* e a rápida ascensão na carreira multimídia da cantora Camila Cabello" (MOREIRA, 2017).

3 Apesar da complexidade em definir a música pop enquanto gênero, tendo em vista que este seria um mecanismo voltado, principalmente, a definir a música em seu mercado, assim como definir o próprio mercado dessa música (FRITH, 1998) e que seria homogeneizador e limitador, parte-se de um entendimento em que a música pop estaria diretamente associada à noção de popular-midiático. Nesse sentido, como destaca Thiago Soares (2015), a música pop não pode ser confundida com a música tradicional e/ou popular, apesar de existir a possibilidade de intercâmbio entre elas. Para o autor, "a 'música pop', como um gênero, opera sob a égide do ecletismo, mas aponta para lugares comuns na sua formação: as canções de curta e média duração, de estrutura versos-pontes, bem como do emprego comum de refrãos e estruturas melódicas em consonância com um certo senso sonoro preestabelecido" (SOARES, 2015, p.24)". Além disso, como se perceberá no decorrer deste artigo e que é um elemento citado por Soares (2004) e Cook (1998), essa canção, vista enquanto pop, está diretamente associada à mídia, em especial em sua circulação, consumo e hibridismo, através, por exemplo, dos videoclipes, que são característicos entre os artistas que constituem seu campo desde 1980.

lho adota uma perspectiva de estudo cultural sobre "Havana" (ft. Young Thug), partindo do olhar da história do tempo presente e do estudo da canção enquanto fonte para o(a) historiador(a) (NAPOLITANO, 2016). Neste sentido, entende-se que "Havana", enquanto 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" (OLIVEIRA, 2002, p.92). Como destaca Luiz Tatit (2014), apesar das possibilidades de análise da sua forma, estrutura e percurso harmônico, por exemplo, discute-se a canção a partir de sua relação entre letra, performance e melodia, o que permitirá discutir a construção da narrativa envolvida. Deste modo, parte-se da vinculação entre a imagem e o som (videoclipe e canção), procurando expandir estas discussões, mas, principalmente, problematizar as narrativas e representações.

## 1. A canção "Havana" (ft. Young Thug)

Apesar do lançamento de "Hey Ma", juntamente a J. Balvin e Pitbull em abril de 2017, ter promovido certo reconhecimento a Camila Cabello no segmento da música *pop* latina, a cantora, no decorrer do primeiro semestre de 2017, continuou lançando canções que não destacavam sua latinidade. Enquanto divulgava as faixas "Crying in the club" e "I have questions", realizando performances em premiações, como no *iHeartRadio Much Music Video Awards* de 2017, e lançando o videoclipe oficial que articulou ambas as canções, a cantora passou a integrar a *24k of Magic Tour*, do cantor Bruno Mars, como atração de abertura (CIRISANO, 2017). Nesse momento, a artista já estava compondo seu primeiro álbum individual, divulgando que o mesmo seria intitulado *The Hurting. The Healing. The Loving*, e apresentando parte das canções nos shows.

A participação na turnê foi fundamental para Camila Cabello, pois fez com que a cantora continuasse em circulação, realizando aparições/apresentações públicas e permanecendo na mídia. Ao mesmo tempo, tinha a oportunidade, enquanto ainda gravava seu álbum, de realizar testes com suas composições frente aos públicos. Esse foi o caso de algumas de suas músicas que só foram amplamente conhecidas posteriormente, por integrarem seu álbum e/ou serem lançadas como *singles*, entre elas: "OMG", "Havana" e "Inside out". Nessa primeira fase, as três composições ainda apresentavam formatos experimentais, sem a presença de *feat's* (parcerias) e com arranjos simples. Porém, percebe-se em ambas a influência de ritmos latinos, demonstrando a importância da participação em "Hey Ma".

Uma versão de composição de "Havana", por exemplo, foi apresentada durante o *B96 Summer Bash* realizado em junho de 2017, ainda sem a participação de Young Thug. Nesse momento, a canção possuía uma ponte extra antes do refrão, além de estar em grande parte sem letra, o que se percebe pelo fato da cantora substituir o canto por uma performance de dança enquanto o instrumental permaneceu tocando. Conseguir mapear esse processo e observar a dimensão de uma composição, que foi acompanhada pelos ouvintes e frequentadores dos shows, permite construir uma base da própria

história da canção antes de seu lançamento oficial. Como destacou Juan Pablo González (2016), observar esse desenvolvimento significa entender a música como processo criativo, em que múltiplos sujeitos interagem. Compreender as canções enquanto processo permite pensar que elas são objetos móveis, que dependem sempre de um outro (seja esse o ouvinte, o produtor, a gravadora), estando em constante ressignificação e alteração, e que por isso possuem uma relação direta com a subjetividade e com o sentimento.

A apresentação das canções, ainda em fase de composição, levou Camila Cabello a intensificar suas produções, procurando finalizar rapidamente as faixas. Ao mesmo tempo, a circulação de versões não concluídas nos meios digitais certamente passou a preocupar a artista, sua equipe e, em especial, a Syco e a Epic Records. Esse foi, provavelmente, um dos principais motivos para o lançamento de duas das canções citadas nas plataformas digitais em 3 de agosto de 2017. Nesse dia foram liberadas as versões oficiais de "OMG", que ganhou a participação do *rapper* Quavo, com quem a cantora já havia colaborado anteriormente para o disco do grupo Major Lazer, e uma versão finalizada de "Havana", que recebeu alguns cortes se comparada com a versão apresentada durante o *B96 Summer Bash*. Em sua versão final, a canção teve retirada a ponte que antecedia o refrão, além de contar com a presença do *rapper* Young Thug e do produtor musical Pharrell Williams, este último colaborando apenas no "coro".

Ambas as produções foram rapidamente identificadas pelo público e pela mídia especializada com produções que possuíam a influência de ritmos latinos e/ou urbanos. Como escreveu a jornalista Sadie Bell (2017) em matéria produzida para o portal da revista *Billboard*, "Enquanto 'Havana' irradia um toque latino, 'OMG' parece a primeira música pesada de hip-hop de Cabello, desacelerada com um baixo atmosférico sob um som suave e parecido com o rap do toque mágico de Cabello e Quavo" (BELL, 2017, tradução minha).<sup>4</sup> A identificação com gêneros latinos e urbanos, destacada pela jornalista, possivelmente foi um dos motivos que levaram a artista e sua equipe a não lançarem oficialmente uma das duas canções como *single*. Não tendo sido lançadas como *singles* ou músicas de trabalho, a artista e sua gravadora estavam liberadas de criarem planos de divulgação, como aparições em programas televisivos e o envio das canções para as rádios (BELL, 2017). Essa estratégia é comum na indústria<sup>5</sup> da música *pop*, especialmente quando o(a) artista ainda não está consolidado(a) no campo, que esperaria pela reação do público antes de optar por investir massivamente nem divulgação.

Parte dessa decisão esteve associada a uma nova expansão da música latina na in-

---

4 Versão na língua original: "While 'Havana' radiates a Latin flare, 'OMG' feels like Cabello's first hip-hop heavy song, slowed down with an atmospheric bass beneath a smooth, rap-like croon from Cabello and Quavo's magic touch" (BELL, 2017).

5 Neste trabalho compreende-se a noção de indústria fonográfica enquanto parte da indústria cultural, consolidada a partir do século XX, compreendendo que, para além das relações com as políticas de massas atentadas pelos teóricos de Frankfurt, ela deve ser compreendida enquanto um campo construído por diferentes sujeitos e que tem, em seu cerne, a relação com a formação e significação de identidades e representações (CANCLINI, 2015). Deste modo, a indústria fonográfica é compreendida neste artigo, para além da sua relação mercadológica, como um campo artístico perpassado por conflitos, embates políticos, projetos culturais e tensões sociais, que existe, ecoa e colabora na constituição das sociedades contemporâneas (BOURDIEU, 1998), sendo deste modo múltipla. Nesta perspectiva, sempre que se estiver fazendo menção à ideia de "indústria", se está fazendo referência a esse campo no qual a própria cantora Camila Cabello está situada e no qual suas produções também são desenvolvidas, o que implica determinadas características, mas também potencialidades e atuações.

dústria fonográfica anglófona em 2017. Neste ano em questão, ocorreu o crescimento do gênero caribenho urbano reggaeton no *mainstream* estadunidense, a partir, principalmente, do lançamento do *remix* da canção "Despacito" (Luis Fonsi e Daddy Yankee) com o cantor canadense Justin Bieber. Apesar da grande repercussão nos países falantes de língua espanhola, a nova versão da faixa e, por consequência, o gênero musical alcançaram grandes picos nas paradas internacionais, ocupando inclusive o primeiro lugar no *ranking* de músicas da *Billboard*.

A popularização do reggaeton, enquanto gênero musical no Caribe e nos países da América do Sul, ocorreu a partir dos anos 2000. Antes disso, "O reggaeton era um ritmo clandestino e, embora na realidade não haja consenso quanto à origem desse gênero musical, geralmente se diz que surgiu do intercâmbio cultural e musical que ocorreu nos anos 80 entre Panamá, Porto Rico e República Dominicana"<sup>6</sup> (ROJAS, 2012, p. 294, tradução minha). Conhecido especialmente pelo ritmo dançante e pelas letras com exaltação ao corpo feminino e ao romance, o reggaeton foi rapidamente incorporado pela indústria da música *pop* em um contexto de crise e de busca por novas sonoridades. Essa prática não foi nova no mercado, tendo em vista que o campo funciona de maneira cíclica (REYNOLDS, 2011; SOARES, 2015), a partir da retomada de referenciais anteriores em diálogo com aquilo que é mais "popular", em seu sentido midiático, naquele momento. Em outras fases da música *pop* produzida nos países anglófonos, a indústria já havia se aproximado e se apropriado de gêneros latinos urbanos (GONZÁLEZ, 2016), através do lançamento de artistas como Rihanna e Jennifer Lopez, ou ainda Gloria Estefan e Ricky Martin.

A partir de 2017, ocorreu o *revival* da música latina dentro da indústria fonográfica da música *pop*, com o lançamento de parcerias entre artistas latinos e estadunidenses, como Beyoncé e J. Balvin, Demi Lovato e Luis Fonsi, CNCO e Little Mix. Nestes lançamentos, ocorria geralmente a incorporação de temáticas e sonoridades ditas como associadas ao reggaeton, com destaque ao uso da percussão, juntamente ao uso de bases eletrônicas próprias da música *pop*. Apesar de certo diálogo entre os campos artísticos, materializado na sensualidade e no apelo emocional das letras, percebe-se, nestas, a predominância do inglês, como no caso de "Havana" (ft. Young Thug) e "OMG" (ft. Quavo), o que é demonstrativo dos processos híbridos da globalização contemporânea e da reafirmação do imperialismo estadunidense (CANCLINI, 2015).

Após o lançamento de ambas as canções, os serviços de *streaming* começaram a contabilizar um rápido crescimento nas reproduções de ambas, com maior destaque para "Havana" (ft. Young Thug). Esse crescimento demonstrou para a indústria e para a cantora uma possibilidade de divulgação da canção, tornando-a *single*, o que foi anunciado no final do mesmo mês. Daquele momento em diante, "Havana" (ft. Young Thug) recebeu uma nova forma de tratamento por parte de Camila Cabello, sua gravadora e equipe, com o envio da música para as rádios, a produção de um videoclipe e apresen-

---

<sup>6</sup> Versão na língua original: "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).

tações ao vivo em programas televisivos e premiações.

Como já mencionado, em sua nova versão, considerada como oficial, a canção passou por algumas alterações, tendo a ponte que antecedia o refrão removida, além da participação do *rapper* Young Thug. Inserida no gênero da canção romântica (PEREIRA, 2016), a composição assinada por Adam Feeney, Ali Tamposi, Andrew Watt, Brian Lee, Brittany Hazzard, Camila Cabello, Kaan Gunesberk, Louis Bell e Pharrell Williams narra a história de amor heterossexual entre dois personagens, sendo um estadunidense e uma cubana. Iniciada com uma batida eletrônica, com a participação de Pharell Williams no coro, e *riffs* que remontam a influência jazzística, a canção parte diretamente do refrão, sendo seguida pela primeira parte de Camila Cabello.

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. (CABELLO; YOUNG THUG, 2017).<sup>7</sup>

Na abertura, a temática da canção é apresentada. Apesar de retratar uma relação amorosa, sua narrativa assume um caráter metafórico para referir à identificação latina da cantora. Elaborada a partir de uma composição de simples comunicação (TATIT, 2002, 2016a; SOARES, 2015), a história dos dois personagens é narrada pela própria protagonista, que seria Camila Cabello. O tema da canção, assim como a construção de uma personagem "cubana" pela letra, é trabalhado no refrão e no título, assim como em outros espaços, como no primeiro verso, quando foi utilizada a palavra *malo*. De maneira rápida, para alguns ouvintes imperceptível, o uso de uma palavra em espanhol que significaria "mal", dizendo que o garoto teria algo ruim em si ou seria uma má influência, reforça uma estratégia que perpassa a canção: a reafirmação da identificação latina da cantora por meio de elementos diretos ou sutis.

Esse recurso faz parte dos processos de construção narrativa, que lhe atribuem sentido e estruturam a relação entre passado/presente e futuro no que se refere à história narrada. Como destaca Luiz Gonzaga Motta (2007, 2013), um dos processos de elaboração da narrativa se refere à criação de personagens e/ou sujeitos através dos quais a intriga se desenvolverá, podendo estes ocuparem ou não o lugar de narradores. Por meio desse processo, "o narrador imprime no texto marcas com as quais pretende

---

<sup>7</sup> Em função do próprio processo de análise e dos parâmetros poéticos da canção, optou-se por não realizar a tradução da letra, mantendo assim a narrativa original sem a perda ou adaptação da mensagem.

construir a personagem na mente dos leitores/ouvintes" (MOTTA, 2007, p.152). A construção das personagens, como se verá posteriormente, relaciona-se com elementos sociais e políticos. O que cabe aqui destacar é que, por meio das marcas deixadas na composição, que fazem referência à cantora, operacionalizam-se processos nos quais os ouvintes conseguem associar artista-trajetória-tema na canção.

Por meio dessa composição, foi possível que os ouvintes construíssem uma imagem acerca da personagem que estaria narrando a história: latina,<sup>8</sup> com uma relação especial com Cuba, apaixonada por um homem que seria reprovado por sua família. O laço emocional e a paixão como tema central seguem a narrativa até chegar ao refrão, quando a menção a Havana e à cidade de Atlanta aparecem novamente. Em entrevista concedida ao programa radiofônico *Zach Sang Show*, a cantora afirmou que a estrutura do refrão, que confere a principal identidade da canção (HERMETO, 2014; TATIT, 2016b), foi pensada a partir de dois elementos:

Basicamente, East Atlanta, primeiro: rimava. Segundo: Eu sinto que essa música decolou nessa coisa teatral, e, de repente, ficamos tipo "Ooh, e se você conhecesse esse cara, esse era o garoto mau por quem eu me apaixonei em Havana e ele me levou para a América e estamos nos apressando ... sinto falta de Havana". (CABELLO, 2018).<sup>9</sup>

Articulando a canção com a entrevista acima, publicada no canal do programa *Zach Sang Show* no dia 18 de janeiro de 2018, observa-se que a intriga narrativa (RICOUER, 1994) foi elaborada a partir de uma história romântica, que possibilitasse também tratar da trajetória de uma mulher migrante. A utilização desse elemento como tema para o refrão demonstrou um esforço dos compositores em reafirmar essa proposta, reorientando o ouvinte repetidamente ao foco da história após a entrada dos outros versos. Além disso, percebe-se na fala da cantora que esse processo em parte teve ligação com a construção da letra, pois um dos dois motivos listados foi a questão da rima. Apesar da cidade escolhida, no restante da fala de Camila Cabello é possível perceber que o interesse maior na composição estava em narrar a história de uma cubana que migrou para os Estados Unidos, e não necessariamente para o estado da Geórgia.

Essa observação aponta para um processo de identificação ampliada com a canção, especialmente por parte dos ouvintes migrantes. A menção à cidade de Atlanta é retomada logo após a primeira repetição do refrão, quando ocorre a entrada de Young Thug. Conhecido na indústria fonográfica pelos seus versos livres e suas composições metafóricas dotadas de críticas sociais e políticas, o *rapper* foi convidado, em parte, a participar da canção por ser natural da capital do estado da Geórgia (EUA), como destaca a cantora na entrevista. Juntamente a essa relação, elementos da trajetória pessoal

<sup>8</sup> Vale destacar que a concepção do ser "latino", nessa perspectiva, parte de uma compreensão do olhar estadunidense sobre estes sujeitos, que são vistos enquanto migrantes, indivíduos "não brancos" e nascidos no país. Deste modo, o ser latino é não apenas uma construção simbólica em contextos migrantes, mas também uma visão sobre um outro, visto como "diferente", a partir do olhar dos Estados Unidos.

<sup>9</sup> Versão na língua original: "*Basically, East Atlanta, one: it rhymed. Two: I feel like this song took off on this theatrical thing and all of the sudden we were like "Ooh, what if there was ya know this guy, that was ya know this bad boy that I fell in love with in Havana and he took me to America and we're hustling... I miss Havana"*" (CABELLO, 2018).



do artista, assim como a de Camila Cabello, são parcialmente retomados no rap, permitindo pensar que a narrativa, nesse caso a palavra cantada, e não a canção (MOLINA, 2018),<sup>10</sup> opera entre o lembrar, o representar e o esquecer/suprimir (NORA, 1993).

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 getting' mula, baby. (CABELLO; YOUNG THUG, 2017).

A menção ao personagem chamado Jeffery, logo na entrada do *rapper*, marca o processo de construção por meio da referenciação. Apesar de ser artisticamente conhecido como Young Thug, o nome do *rapper* é Jeffery Lamar Williams, o que, juntamente à sua relação com a capital da Geórgia, foi utilizado como recurso para a construção dos personagens na canção. Articulado a esse elemento existe a relação direta com a formação educacional do artista, mencionada em seguida, que foi enviado para um centro de detenção após quebrar o braço de sua professora na sexta série (VOZICK-LEVINSON, 2014). Ao contrário da relação anterior, percebe-se que a inversão na trajetória de vida do artista é o que exprime marcas no texto e constrói parte da narrativa (MOTTA, 2013), o que prescinde uma liberdade poética e certa projeção de um futuro-passado que não se cumpriu (KOSELLECK, 2006).

O rap como gênero musical possui semelhanças e aproximações com o reggaeton no Caribe e o funk no Brasil. Segundo Ricardo Teperman (2015), esse gênero emergiu dentro da cultura negra dos Estados Unidos, sob influência do soul, assim como da presença migrante latina, em especial caribenha, nas regiões de "periferia" dos EUA, sendo uma forma de denúncia das realidades sociais marcadas pela violência e exclusão. Parte das temáticas tratadas pelo rap faz denúncias diretas ao tempo presente por meio da exaltação de práticas ou da violência como forma de fala e expressão (TEPERMAN, 2015).

Entre os assuntos mais abordados, que é retomado na canção "Havana (ft. Young Thug)" e serve de ponto de contato entre o rap e o reggaeton, está a hiperssexualização feminina. Muitas destas narrativas promovem a inversão de valores considerados como "tradicionais" das classes médias, ademais "a transgressão de códigos sociais, incita o

---

<sup>10</sup> Apesar de estar inserido em uma canção, vale destacar que o rap está muito mais associado à palavra cantada – que remonta à própria noção da oralidade e da expressão poética pela voz (OLIVEIRA, 2002) – do que à canção, como destaca Sergio Molina (2018). Nesse caso, apesar de parte integrante de "Havana", a letra de Young Thug é dotada de uma outra estrutura narrativa e de reflexão, permeada por outros processos de composição que articulam rima, fluidez e improvisos.

sexo e converte a mulher em um instrumento sexual"<sup>11</sup> (ROJAS, 2012, p.295). Esse processo ocorreu parcialmente em "Havana", como estratégia para fazer menção à política estadunidense para os países latino-americanos, como Cuba.

No trecho "*I was quick to pay that girl like Uncle Sam*", o *rapper* faz referência a uma representação da mulher como fraca e vulnerável para fazer uma crítica aos Estados Unidos, através da analogia ao *Uncle Sam*. Por meio desse processo, é elaborada uma representação da América Latina como frágil e desprotegida, além de aberta ao capital estadunidense, enquanto os Estados Unidos são apresentados como o elemento "masculino", visto como forte e protetor. Essa construção em si é histórica e é em parte baseada nas representações e nos discursos políticos do país em diferentes momentos, como na política do *Big Stick* ou na charge de William Allen Rogers (1904), onde o presidente Theodore Roosevelt aparece segurando um grande porrete enquanto circula o mar do Caribe. Lars Schoultz (2000) associa esse processo a projetos que visavam à submissão por meio do exercício do poder, da propaganda e do imperialismo no qual o país desenvolveu ações de controle e criação de dependência dos países latino-americanos.

Apesar de poder incutir em uma perspectiva que considere a comparação como um reforço de um preconceito/machismo acerca da figura feminina, é possível pensar no uso da metáfora, que materializou a representação como um elemento que procurou utilizar de estereótipos de gênero na tessitura de críticas sociais e políticas, próprias do rap (TEPERMAN, 2015) e do reggaeton (ROJAS, 2012). Essa possibilidade é atendida em estudos recentes sobre a representação do feminino nas produções da música *pop* e/ou latinas (GONZÁLEZ, 2016; MARTÍNEZ CANO, 2017), o que caminhará para uma forma de leitura a contrapelo. Em suas discussões, a pesquisadora Silvia Martínez Cano (2017) atenta que, dentro do campo da música *pop*, é possível mapear esforços de artistas que utilizam estereótipos, ou mesmo os inflam, para abordar estas temáticas e procurar criar novas rupturas sociais.

Ao mesmo tempo, tais esforços têm se materializado em movimentos que utilizam a hiperssexualização, o que acontece em parte na canção, como estratégias para reafirmação da mulher enquanto autônoma, independente e empoderada. Na construção destes processos, "música, corpo e sexo, tradições canônicas machistas se impõem novamente no *mainstream*" (MARTINEZ CANO, 2017, p.487).<sup>12</sup> A apropriação temática da história, assim como seu enquadramento no gênero da música romântica (PEREIRA, 2016), permite a visualização da canção como uma composição entrecruzada por elementos sociais, políticos, econômicos e culturais que atuam sobre seu tempo, resignificando práticas e atuando no meio social no qual circulam. Enquanto categoria de análise histórica e marcador social, o gênero, nesse caso, é não apenas um campo de lutas simbólicas, mas igualmente espaço de relações de poder, de tensões sociais e construções de identificações por meio das representações.

Associado à performance, à representação e à constituição de si, é preciso compre-

11 Versão Original: "*la trasgresión de códigos sociales, incita al sexo y convierte a la mujer en un instrumento sexual*" (ROJAS, 2012, p.295).

12 Versão na língua original: "*música, cuerpo y sexo, tradicionales cánones machistas se imponen de nuevo en el mainstream*" (MARTINEZ, 2017, p.487).

ender que o ponto de vista interseccional expande os horizontes de estudos e colabora para uma pluralidade do campo. Como destaca María Palacios (2013), até aproximadamente as décadas de 1970 e 1980, a musicologia histórica havia construído análises globalizantes das produções artísticas voltadas em torno da figura masculina e/ou de uma subordinação feminina ao homem. Esse processo fez parte das produções artísticas e representa a construção de um espaço misógino na música popular latino-americana nesse mesmo contexto, com a presença feminina tendo destaque apenas em contextos específicos (GONZÁLEZ, 2016).

Outra abordagem recente vem destacando não apenas a presença das mulheres no campo, mas a necessidade de articulação entre corpo, canção e gênero onde a perspectiva interseccional expande os horizontes e traz para discussão outros elementos, como raça, religião e classe (PALACIOS, 2013). Partindo de tais leituras, o corpo feminino torna-se parte integralizadora da artista, transformando através da performance parte da voz e do ser artístico onde o espaço de enunciação ou lugar de fala do artista torna-se um corpo expandido de si e da canção (NOGUEIRA, 2017). Integrante do ser da artista, marcadores sociais como gênero e identificação "latina" se tornam não apenas um dos elementos definidores de Camila Cabello como sujeito, mas também "demarcador deste lugar, estabelecendo fronteiras e diálogos" (NOGUEIRA, 2017. p.6).

No caso específico de Camila Cabello, o gênero é entrecruzado por outros marcadores sociais e categorias sócio-históricas em uma perspectiva interseccional, sendo indissociável de suas diferentes representações e narrativas sobre a latinidade marcadas por processos históricos de dominação e colonialidade (LUGONES, 2008; MIGNOLO, 2017). Aliado a isso, o modo de representação e de performance da cantora está situado dentro deste contexto marcado por embates de poder e cruzamento de experiências articuladas nos marcadores sociais. Percebe-se parte desse processo pela inserção da cantora dentro de reafirmações do corpo feminino por meio da canção. Compreender a identificação cubana e, por consequência, latina, atravessa a constituição da cantora enquanto mulher, ao mesmo tempo que as diferentes latinidades observadas em si são perpassadas pelas diversas narrativas sobre o feminino. Esses elementos, apesar de superficiais no exame da canção, podem ser melhor visualizados na sua resignificação a partir do videoclipe lançado em 24 de outubro de 2017,<sup>13</sup> reforçando a necessidade de articulação entre clipe e canção na compreensão da música *pop*.

---

13 Visando um melhor adensamento do problema de pesquisa, e partindo da importância dos videoclipes para a música pop (SOARES, 2015), a discussão sobre canção a partir deste momento será realizada aliada à narrativa do clipe, interpretando que parte dos sentidos da canção é mais bem interpretado na articulação entre o visual e o sonoro.

## 2. O videoclipe de "Havana": questões entre imagem e som

Com 6 minutos e 43 segundos de duração, o videoclipe de "Havana" (ft. Young Thug)<sup>14</sup> foi elaborado partindo de uma narrativa que atravessou diversas histórias paralelas, jogando com diferentes personagens, espaços e representações. Logo de início a tela preta é substituída por uma porta aberta bruscamente por Camila Cabello, trazendo um vestido amarelo e cabelos cacheados. Nessa primeira cena, a personagem interpretada pela cantora, que logo foi identificada apenas como "Camila", depara-se com aquele que acreditava ser seu amado, chamado Ruan, nu na cama acompanhado pela melhor amiga da personagem, que recebeu o nome de Maria, e a empregada, que estava escondida em cobertores ao chão. A cena possui um sentido humorístico e se tornou ainda mais cômica quando um outro personagem aparece saindo de um armário, afirmando ser o verdadeiro Ruan.

Nesse momento, o irmão gêmeo que aparece fala que estava escondido no armário, sendo questionado por Camila: "Mas então agora você está fora do armário?". A pergunta foi utilizada como estratégia para manter o humor da historieta, pois a frase brincou com a clássica analogia sobre o momento em que homens homossexuais assumem sua sexualidade para conhecidos e/ou familiares. Em seguida, Ruan explica que estava fora do armário por Camila, que o homem na cama era na verdade Rodrigo, seu irmão gêmeo, para em seguida se ajoelhar e pedir a personagem em casamento.

A cena é progressivamente desacelerada, sendo reduzida para caber em uma tela de televisão que era assistida por Camila Cabello em uma sala de estar de um apartamento, usando óculos e o cabelo amarrado, enquanto segurava um lenço para sinalizar emoção com a cena. Em seguida, a televisão é inesperadamente desligada por um homem travestido de senhora de idade (interpretando uma avó) na cozinha, o que deixa a cantora agitada, questionando a sua *abuelita* se ela saberia o que aconteceu com a televisão. A personagem afirma, em espanhol, que não sabia e nem teria tocado no controle.

O diálogo é interrompido pela entrada da *digital influencer* colombiana Lele Pons, responsável no videoclipe por interpretar a personagem Bella, que adentra na cozinha e é questionada pela *abuelita* sobre o porquê de não levar a irmã, interpretada por Camila Cabello, para dançar. A personagem e a cantora iniciam então uma discussão em inglês, sobre ela não querer levar a irmã para dançar, mandando-a ficar em casa assistindo às suas *telenovelas*. Após a discussão, que envolveu gritos e correrias pela cozinha, a *abuelita* ordena que ambas se sentem na mesa da cozinha para então começar a brigar com as garotas, afirmando que ela não estaria viva para sempre e que elas precisariam aprender a viver suas vidas.

---

14 O videoclipe completo pode ser acessado no canal oficial da artista do *youtube* através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=BQ0mx-QXmLsk>.



Figura 1: Videoclipe "Havana" (ft. Young Thug) – Cena 1  
 Fonte: Videoclipe de Havana (ft. Young Thug) disponível no canal *Camila Cabello*

Nesse momento, percebem-se dois fatos interessantes, sendo um deles a confirmação de um elemento fundamental na narrativa. Em primeiro lugar, existe uma troca fluida entre o inglês e o espanhol nas falas das personagens, sendo um elemento fundamental para a representação das comunidades latinas viventes nos Estados Unidos (CANCLINI, 2015, 2008; CHOMSKY, 2015), demonstrativo da hibridez das culturas<sup>15</sup> e de sua fluidez. Tal fato é complementado e reforçado também pois, nos momentos das falas em espanhol, a edição disponibilizou uma legenda em inglês fixa, o que não ocorre nas falas em inglês.

De acordo com Nestor Garcia Canclini (2015), o videoclipe é uma forma de produção da contemporaneidade representativa da hibridização cultural que marcaria uma ruptura entre as artes populares, o meio urbano e a "alta cultura". Enquanto produções culturais, videoclipes são formas de representação do tempo vivido e de como esse se relaciona com as temporalidades e com as diferentes identificações, rompendo com as barreiras do real e o ficcional (SOARES, 2004). Ao mesmo tempo, tais narrativas audiovisuais são também características fundamentais da música *pop*, associada à ideia de música popular-midiática, desde os anos 1980 (COOK, 1998), contexto no qual se consolidou a ideia da performance gravada associada aos artistas do gênero.

Em segundo lugar, nesse momento é mencionado pela primeira vez o nome da personagem interpretada por Camila Cabello nessa parte do vídeo, chamada Karla. A escolha dos nomes das duas personagens representadas pela cantora até aquele momento é reveladora de uma estratégia narrativa que parte não apenas da representação das comunidades e culturas latinas, como no uso do espanhol, na presença da *abuelita* ou das *telenovelas*, mas também de uma reinvenção de si (ARTIÉRES, 1998) por meio de referências da trajetória da cantora. Enquanto a personagem nas telas foi chamada "Camila", o mesmo nome artístico utilizado pela cantora e que é seu segundo nome, a

15 Vale destacar que, conforme pontua Canclini (2015), observar a hibridização dos processos contemporâneos significa uma análise que engessa as culturas ou as compara procurando observar a existência de um elemento superior ou inferior. Para o pesquisador, "se falarmos de hibridização como um processo ao qual é possível ter acesso e que se pode abandonar, do qual podemos ser excluídos ou ao qual podem subordinar, entenderemos as posições dos sujeitos a respeito das relações interculturais" (CANCLINI, 2015. P. XXV).

personagem "comum" é nomeada de Karla, revelando uma dualidade do ser e do que é ser uma cantora dentro do segmento *pop*.

Para Thiago Soares (2004), o uso de tal estratégia é característico da montagem de alguns videoclipes, que possuem uma preocupação com a elaboração de personagens e histórias aprofundadas, como modo de construção da trama, o que é fundamental, do ponto de vista metodológico, para um melhor entendimento de tais produções. Brincando com os dois nomes, a narrativa jogou com a pluralidade da artista e seus múltiplos lados, ao mesmo tempo que reafirmou a cantora e suas origens a partir de uma construção biográfica onde o nome próprio é revelador da identidade do sujeito (BOURDIEU, 2006). Ao mesmo tempo, esse recurso utilizou do reforço e da reinvenção da cantora, que se apresentava a novos públicos e conectou-se com seus fãs a partir de uma construção narrativa que reestruturou suas experiências e trajetória, processo enquadrado na *ipseidade* (RICOUER, 1991), selecionando aquilo que se pretendia representar.

Na cena seguinte, Karla foi apresentada assistindo televisão sentada no sofá enquanto sua *abuelita* dormia ao seu lado. Após aproximadamente 2 minutos e 30 segundos sem música, a canção "Havana" (ft. Young Thug) começa a tocar, entrando discretamente como trilha e atuando na construção da paisagem sonora<sup>16</sup> (SCHAFER, 2011; SOARES, 2004) que anunciava ao espectador que uma performance estaria em vias de iniciar. Em seguida, a personagem apareceu caminhando na rua, indo em direção a um cinema *palace*, com letreiros em neon onde se lia "Camila In Havana". Ao entrar na sala de cinema, Karla está segurando um pote de pipocas enquanto, ao fundo, no telão, é projetado um mapa de Cuba em preto e branco, cruzado por letras em itálico que escrevem a palavra *Havana*.

---

16 O conceito de paisagem sonora, ou *soundscape*, discutido nas obras de R. Murray Schafer pode ser aplicado a um conjunto diverso de elementos e produções inseridos no campo de estudo acústico, segundo o próprio pesquisador. Uma composição, programas de rádio, *podcast*, ambientes como shows e/ou casas noturnas, podem ser analisados como dotados e elaboradores de paisagens sonoras, ou seja, a "paisagem sonora consiste em eventos *ouvidos* e não em objetos *vistos*" (SCHAFER, 2011, p.24). Segundo as análises do autor, propor um estudo da paisagem sonora refere-se a um processo de compreender como diferentes sonoridades em diferentes contextos compõem visões de mundo e imagens visuais/sonoras nos indivíduos de maneira que existe um ambiente projetado através do som. Nesse sentido, uma *soundscape* é variável e historicamente construída, sendo o ponto de partida para inclusive se compreender outras noções e diferentes conceitos do mundo contemporâneo, como a esquizofonia, ou seja, a presença massiva de sons que compõem e também destroem as paisagens sonoras.



Figura 2: Videoclipe "Havana" (ft. Young Thug) – Cena 2  
 Fonte: Videoclipe de "Havana" (ft. Young Thug) disponível no canal *Camila Cabello*

A imagem utilizada como abertura é demonstrativa de um esforço para criar a ideia de um "filme de época", onde o espectador inferiria que o filme seria produzido em um contexto anterior ou que faria menção às produções do século XX. Nesse sentido, ampliam-se as questões apontadas por Nicholas Cook (1998) a respeito das relações entre música e contexto, em seus aspectos midiáticos, interpretando que o contexto passa a ser não apenas o momento de produção e circulação, mas também aquele que é referenciado e mobilizado na narrativa do presente da canção (NAPOLITANO, 2016). A opção pela estética utilizada diz muito sobre o imaginário, e as utilizações de referenciais históricos pelas produções audiovisuais têm em vista a construção de uma sensação de verossimilhança com o passado (HAGEMEYER, 2012). O modo como o mapa e as letras são apresentados indica uma possível inspiração nos modelos de cinedocumentários produzidos no decorrer das décadas de 1930 e 1950, com maior intensidade a partir de 1940, através da atuação do Office for Inter-American Affairs. Enquanto criadora de uma atmosfera que transporta o espectador a uma "Cuba" do século XX, a representação faz "ver o que não se vê, o que está debaixo do visível: um invisível que é, simplesmente, o que faz com que o visível exista" (RANCIÈRE, 2018, p.64).

Entre as funções do órgão criado por Nelson Rockefeller estava a produção de audiovisuais, com ênfase no gênero documentário, que apresentassem não apenas os EUA para a América Latina, mas que igualmente exibissem uma determinada visão dos países latinos para a população estadunidense (PRADO, 1995). Grande parte destas produções foi fundamental para a criação de determinadas visões da América Latina no país, inclusive no referente às representações de artistas nacionais, como Carmen Miranda (MACEDO, 2014). Articuladas a essa esfera, tais produções foram peças-chave para a constituição de identificações, em especial de latino-americanos em contextos de migração. A utilização da imagem, nesse caso, visa não apenas a uma representação, mas também explorar o elemento da identificação da cena e o potencial da arte para articular diferentes temporalidades (RANCIÈRE, 2018), expressando-as em um tempo que é o presente a partir de seus sentidos, funções e potencialidades.

Baseado nisso, o uso de uma imagem no presente, que associa uma estética con-

solidada no passado, dota seu sentido de uma nostalgia que transporta o espectador, mesmo que inconscientemente a uma sensação de mergulho temporal em um período do passado, que ele pode ou não saber discernir. Esse teria sido um dos fatores de uma estética *vintage* para o filme, porém cabe o questionamento sobre o cinema como elemento do videoclipe, sendo que a canção não o menciona. Sua utilização esteve associada à construção da narrativa, que precisava criar um modo de levar a artista a se envolver com a história elaborada na canção. Através do cinema, foi possível construir uma conexão entre as cenas anteriores e o romance descrito em "Havana" (ft. Young Thug), por meio de um recurso fundamental não só na indústria cultural, mas na cultura migrante estadunidense.

O cinema, assim como as produções audiovisuais, foi fundamental no estabelecimento de Camila Cabello nos Estados Unidos após sua migração. Segundo entrevistas para as revistas *Billboard* (2017) e *Glamour* (2017), a cantora, quando jovem, usou os filmes da Disney e da televisão como modo se ambientar no país, procurando aprender a língua enquanto não estava na escola. Essa utilização não é algo restrito apenas à cantora, tais produções "ajudaram os migrantes a aprender a viver e a expressar-se na cidade, a atualizar sua moralidade e seus mitos" (CANCLINI, 2015, p.262). Possivelmente, tendo em vista os elementos biográficos presentes no videoclipe, nota-se que esse foi um elemento levado em consideração na montagem do roteiro.

A cena seguinte, que se colore aos poucos, mostrava a personagem Camila sentada em um bar bebendo e dançando com figurantes, enquanto canta os primeiros versos da canção. Usando um vestido e uma boina vermelha, seus gestos, expressões e comportamentos permitem pensar na já citada inversão de papéis e controle feminino por meio da música, apesar da sua letra contribuir para um possível reforço de estereótipos. Ao beber mais que os homens na mesa, dançar com diferentes homens em passos sensuais, ou simplesmente os rejeitar, a cantora reafirmou uma tendência onde "mais que os suportes para materialização das composições, todas as técnicas utilizadas, a escolha dos instrumentos, os timbres, o uso da voz, o modo de produção e, principalmente, o corpo são reconhecidos como campo político e de reinvenção" (HOLLANDA; CUNTO; BOGADO, 2018, p.179).

Nesse sentido, a artista rompeu com padrões e representações do "feminino" consolidados na mídia, a partir da canção associada à performance (MARTÍNEZ CANO, 2017), contribuindo para um melhor entendimento das operações da música *pop*, distinguindo-se da imagem elaborada na canção "Hey Ma". Durante a execução da performance, o corpo da performer rompe com as barreiras prévias e com os limites impostos por padrões, discursos e políticas de controle do feminino possibilitados pelo envolvimento emocional (DOMENICI, 2013). Se até poucas décadas atrás a imagem feminina estava associada à voz, à delicadeza ou mesmo à sua subordinação ao homem (GONZÁLEZ, 2016; HOLLANDA; CUNTO; BOGADO, 2018), nas produções contemporâneas do gênero é observada a inversão de papéis, reafirmando o protagonismo e o papel da mulher.

Fundamentalmente, o filme no qual a cena se desenrolava estava situado em um contexto histórico do século XX. Esse elemento é demonstrativo de uma possível ressig-



nificação do destaque feminino na história. Mais do que ressignificar a canção por meio da corporeidade e da performance (ZUMTHOR, 2014), a cantora mobilizou seu corpo como parte da cena, transformando-o em elemento constitutivo da narrativa, ressignificando-a. Nesse caso, é interessante perceber que no campo da música *pop*, desde 1980, a corporeidade da cantora rompe com os padrões definidos tradicionalmente sobre o controle do corpo durante as performances. Cantoras como Camila Cabello jogam com uma noção geral onde "a desinibição do corpo na performance é frequentemente percebida como uma ameaça" (DOMENICI, 2013, p.103), como estratégia de reafirmação de uma reivindicação do corpo feminino. No caso da cantora, essa reinvidicação ainda convoca a dimensão da latinidade, que não se vê dissociada do gênero.

Essa possibilidade foi reforçada nas cenas seguintes, quando, por exemplo, a cantora se dirigiu ao palco montado no bar, deixando um de seus parceiros de dança nos braços de outro, ou, em seguida, quando o *rapper* Young Thug aparece no mesmo palco, enquanto a cantora desceu novamente em meio aos dançarinos, deixando o seu parceiro de música em destaque. Logo após a parte de Young Thug, que saiu de cena tão rapidamente quanto entrou, introduziu-se um novo personagem em forma de vulto que revelasse ser um homem de chapéu interpretado pelo ator estadunidense Noah Gregory Centineo. Enquanto cantava o refrão de "Havana", Camila se dirigiu ao vão da porta no qual o vulto masculino apareceu, sendo levada até um beco do lado de fora do bar. Nesse espaço, os personagens, dançando próximos a um carro "antigo", demonstraram estarem fisicamente apaixonados. A encenação leva o ouvinte e espectador a entender que o homem seria o mesmo rapaz citado na canção.

É nesse momento que o videoclipe fornece uma nova quebra com o que seria tipicamente esperado da cena, talvez uma das mais marcantes de sua montagem. A partir do momento em que os dois personagens estão juntos, a edição começou a mostrar novamente Karla, que assistia ao filme nitidamente envolvida. Nesse momento, as imagens se descolorem e o filme perde o som, buscando lembrar ao espectador do afastamento entre as duas histórias. Em meio ao diálogo rápido trocado entre Camila e o homem, a personagem afirmou que, apesar de amá-lo, o amor por si mesma era maior, sendo por isso que não poderiam ficar juntos. Se na narrativa da canção o sentimento de saudade de Cuba é percebido por meio do refrão que destacada "*Half of my heart is in Havana*", o videoclipe oferece um outro caminho para a história, onde a personagem que se apaixonou não deixa a cidade e prefere ficar na capital cubana.



Figura 3: Videoclipe "Havana" (ft. Young Thug) – Cena 3  
 Fonte: Videoclipe de "Havana" (ft. Young Thug) disponível no canal *Camila Cabello*.

A quebra no roteiro "esperado" levou Karla a se manifestar contra a cena exibida em seguida, enquanto Camila observava o carro do amado saindo pela rua. Ao pedir que o filme pare, questionando seu final, a personagem foi surpreendida por Camila, que, através da quebra da barreira entre cinema e realidade, responde que, se não estava feliz, saísse para escrever sua própria história. Essa quebra na narrativa simboliza o momento em que Karla e Camila finalmente se cruzam, em que a personagem idealizada pela garota comum se comunica com ela e a incentiva diretamente a se tornar aquilo que ela projetava nas telas, o que simbolizaria a identificação entre fã e artista.

A cena seguinte, uma das últimas, apresentou Karla saindo do cinema tentando realizar alguns passos de dança no meio da rua, quando se depara com um homem caindo de bicicleta. Nesse exato momento, a câmera corta para a *abuelita*, que está em casa varrendo quando parece "sentir algo", em uma referência a possíveis ligações espirituais. De volta à cena externa, Karla foi retratada auxiliando o homem, que é interpretado por Noah Gregory Centineo, trazendo o personagem das telas para a "vida real", enquanto o refrão tem entrada progressiva ao fundo. A partir dessa ocasião, os dois personagens são representados trocando poucas palavras e começando a dançar juntos no meio da rua, em passos desengonçados, sendo encontrados por Bella, a irmã, que conclui o videoclipe mostrando para os amigos que a acompanhavam que aquela era sua irmã, em uma manifestação de orgulho por ela estar acompanhada. Por fim, a câmera mostra novamente a *abuelita* no apartamento, dançando com uma vassoura ao som do refrão da música, com as palavras *The End* aparecendo logo em seguida. Após o escurecimento da cena, ao final do videoclipe, uma última frase aparece escrita, onde se lê: "Isso é dedicado aos Dreamers".

O videoclipe de "Havana" (ft. Young Thug), ao contrário de muitos outros do segmento da música *pop*, está inserido em um tipo de produção contrário ao que destacou Canclini (2015) e Sarlo (2006) acerca da frieza e da impessoalidade de tais produções. Sua narrativa, ao invés de produzir um sentido descontextualizado da música ou um jogo de imagens frias e distorcidas do próprio original da música, encarna a história que tematiza a composição, valendo-se de referenciais contemporâneos e elementos

autobiográficos da cantora, o que em parte já era observado na letra e na sonoridade. Expandindo a própria narrativa da música, a visualidade e a performance em cena colocam novos sentidos e significados para a canção, midiaticizando-a a partir de um outro suporte para além do campo de análises exclusivo da teoria musical (COOK, 1998). Nesse tipo de produção, "o videoclipe agrega conceitos que regem a teoria do cinema, abordagens da própria natureza televisiva e ecos da retórica publicitária" (SOARES, 2004, p.48). Do ponto de vista narrativo, ocorre um processo de construção de uma articulação temporal e a formulação de uma estrutura que possui início, meio e fim, permeada pela elaboração da intriga e construção de personagens (RICOUER, 1994; MOTTA, 2013).

Parte destes elementos, como a construção de personagens, faz-se a partir de uma articulação entre a projeção dos artistas, suas trajetórias e a canção. Apesar de ser composta e gravada, na maioria dos casos, antes da produção de videoclipes, som e imagem tornam-se elos fundamentais (CHION, 2008) na história do fonograma, a partir de seu lançamento, demonstrando articulações e a história do artista e seu tempo. Nesse sentido, o videoclipe, enquanto representação da canção – e, nesse caso específico, da cantora –, atua de duas maneiras diferentes: "as relações entre o representado e as formas de sua representação, e outra, a relação entre essas formas e a matéria em que elas se realizam" (RANCIÈRE, 2018, p.64). Partindo das aproximações entre cinema, canção e videoclipe propostas por Soares (2004), observa-se que a elaboração destas narrativas e representações não se situa apenas no plano ficcional, por mais que grande parte de sua constituição o seja.

Pesquisadores como Robert Rosenstone (2010) e Rafael Rosa Hegemeyer (2012) destacam, a partir de contextos diferentes, que a produção audiovisual utiliza de referenciais do tempo vivido para tornar verossímilante a narrativa de suas produções. O mesmo processo ocorre com videoclipes, em especial aqueles que possuem uma preocupação em formular uma história organizada que extrapola os limites de tempo da canção. Por um lado, compreende-se que a canção existe sem o videoclipe, porém é indispensável ver imagem e som como produtos em diálogo constante após a produção do clipe. Atentando apenas para a canção, é possível pensar que ela é uma narrativa dotada de traços autobiográficos e ficcionais, através da qual a cantora se reinventou dentro da indústria sem romper com alguns elementos predefinidos, como a utilização predominante do inglês ou os recursos eletrônicos possibilitados pelos processos tecnológicos da indústria contemporânea (MOLINA, 2017).

Essa narrativa estruturada, que foi a primeira composição onde a cantora assumiu em sua própria produção a trajetória migrante e a relação com Cuba, parte de uma escrita de experiências permeada pela subjetividade, inclusive na escolha por uma canção romântica. Percebe-se nesse caso que as canções românticas, como no caso de "Havana" (ft. Young Thug), excedem os limites do puro romantismo, sendo produzidas "como artefatos ou sistemas peritos [...] que os indivíduos e grupos se utilizam para construir sentidos de si, identidades individuais e coletivas" (PEREIRA, 2016, p.30). A história construída pela canção, a partir de sua sonoridade e, principalmente, da letra,

possibilita pensar um processo de relação direta entre autoria e obra, apesar desta ser um processo de construção coletivo e constante (GONZÁLEZ, 2016).

## Considerações finais

Seja na influência jazzística – da percussão no instrumental –, nos traços relativos à latinidade da cantora ou na trajetória do *rapper* Young Thug, é perceptível que a canção foi encarada como reveladora de um determinado lado da cantora que passou a ser explorado constantemente nas fases seguintes de sua carreira. Ao mesmo tempo, o videoclipe intensificou a música, incorporando novos elementos e criando uma nova teia narrativa com personagens através de jogos de câmera, fala e som.

A canção no videoclipe é encarada como base, roteiro e, principalmente, parte do processo, e não apenas enquanto único elemento fundamental. Retomando as discussões realizadas por Matt Hanson, o processo desenvolvido na relação imagem e som no caso de "Havana" esteve associado a uma característica na qual histórias, em especial aquelas tematizadas pelo amor com "início, meio e fim são universais. E se você pode gravá-lo em um videoclipe de quatro minutos, você está em muito boa forma" (HANSON, 2006, p.21).<sup>17</sup> Nesse sentido, a canção foi ressignificada pelo videoclipe, que forneceu novas informações ao ouvinte por meio do audiovisual, com a reafirmação e a ressignificação de determinados elementos.

Nesse caso, ao analisar enquanto historiador do tempo presente essas produções, refletindo sobre os múltiplos usos das temporalidades no videoclipe, e principalmente sobre os processos de sua construção narrativa, é possível perceber a relação entre tempo, canção e audiovisual. De modo geral, considera-se que tais produções possuem não apenas um caráter presentista (HARTOG, 2013) em sua produção e circulação, mas no cerne de seus *status* como produto/fonte. Produzida em um "presente", a canção, assim como o videoclipe, parte de uma suspensão do tempo que é ressignificado a cada instante pelo ouvinte/espectador. Não sendo apenas um congelador do tempo, como alguns teóricos da imagem apontam (MAUAD, 1994), o videoclipe deve ser pensado como uma produção que encontra sentido no presente de quem o assiste.

Ao mesmo tempo que é produzido em um passado e um presente, representando e articulando diferentes camadas de temporalidade, o videoclipe e a canção encontram lugar de morada na experiência de quem o assiste e ouve, sendo uma constante, admitindo uma interconexão com os sujeitos que consomem essas produções (TATIT, 2016a, 2016b). Nesse sentido, a noção da canção enquanto processo (GONZÁLEZ, 2016) é fundamental e pode ser aplicada ao videoclipe, pois é sempre uma obra aberta à espera de um ouvinte e do espectador, que, naquele presente, a experiencia e significa, independentemente de ser a primeira ou a centésima vez que a ouve/assiste. Um dos fatores fundamentais nesse processo é a possibilidade da arte/música na era da reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 1989), que contribui para a expansão de pontos de escuta e a

---

<sup>17</sup> Versão na língua original: "*Beginning, middle, and end is universal. If you can pull it o in a four-minute music video, you are in pretty good shape*" (HANSON, 2006, p.21).

visualização de produções.

Retomando as considerações de Paul Ricoeur (2008), percebe-se que esse mesmo processo de construção das representações, articulando símbolos e referenciais ao século XX, faz parte de um processo de invenção da memória e construção de uma memória expandida de Camila Cabello. Nascida no final do século XX, a cantora teve contato muito posterior com essas produções audiovisuais e com a imagem representada de Cuba, através dos processos da indústria cultural e da cultura estadunidense. Ao mesmo tempo, a cantora cresceu em Miami, em uma comunidade emocional (SARDO, 2011) de cubanos – em sua maioria anticastristas –, o que a influenciou em sua constituição identitária e na ligação com o país de nascimento. Ao representar Havana e invocar uma memória acerca do país, convertida em usos e representações sobre o passado, a canção e o videoclipe criaram uma imagem acerca da ilha, da cultura latina e dos(as) latinos(as) que articula formas sociais de memória coletiva (RICOEUR, 2008).

Relacionada à experiência transmitida e à constituição das comunidades, partindo de Paul Ricoeur (2008), essa memória coletiva pode ser pensada como um conjunto de marcas e relações carregadas por uma determinada comunidade sem depender necessariamente da vivência direta, conferindo à cantora uma historicidade que reforça pertencimento à América Latina e aos Estados Unidos. Independentemente de ter vivenciado tal contexto ou não, os usos de imagens, sonoridades e práticas constroem uma narrativa em Camila Cabello que causa uma sensação ao ouvinte e ao expectador de memória expandida, em que sua representação reúne experiências comuns de gerações anteriores. Como uma espécie de memória forçada e projetada pela indústria, o objeto ausente (a história e a vivência cubana de contextos anteriores à cantora) se faz presente por meio da representação (CHARTIER, 1991), que transforma a performance e a canção em elementos representativos que buscam jogar com o esquecimento e a memória.

No videoclipe de "Havana" (ft. Young Thug), a passagem que levou o espectador e ouvinte para dentro do longa-metragem procura conferir justamente essa relação direta entre representação e memória coletiva. Naquela ocasião, a personagem Camila, que encarna uma função e parte da narrativa da cena (SOARES, 2004), torna-se a representação dessa mesma memória coletiva, sendo sua história elaborada por uma narrativa situada em uma tensão eterna entre memória e lembrança (RICOEUR, 2008), que provoca justamente a ideia de verossimilhança e identificação com a canção. Ao mesmo tempo, nessa produção, a cantora foi apresentada dentro de um cenário maior de identificações latinas, retomando a noção de pertencimento (RANCIÈRE, 2018) não apenas ao país, à comunidade latina ou à música, mas ao tempo e, principalmente, à história. Ao produzir essa relação, e no decorrer das construções observadas, uma outra dimensão emerge e merece atenção: a partir desses jogos, a cantora procurou se reafirmar como cantora latina, destacando sua herança cubana, o que reconfigurou sua vendagem de canções, seus posicionamentos políticos e, principalmente, a recepção às suas produções por parte do público e da indústria.

## Referências

### Fontes

BELL, Sadie. Camila Cabello releases new songs 'havana' featuring Young Thug & 'OMG' featuring Quavo. *Billboard*, 3 ago. 2017. Disponível em: <https://www.billboard.com/articles/columns/pop/7889755/camila-cabello-new-songs-havana-young-thug-omg-quavo>. Acesso em: 13 jan. 2019.

CAMILA Cabello / Havana (HQ) / Legendado (PT/BR). Música: Havana. [S. l.]: Celebrrs, 2017. 1 vídeo. (2min18seg), son., color. Legendado. Publicado pelo canal do Youtube CELEBRRS. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L7KekXndyW4>. Acesso em: 13 jan. 2019.

CABELLO, Camila. *Camila Cabello Talks CAMILA, Demi Lovato & Havana*. United States: *Zach Sang Show* (4min35s). son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b6S-cVgx-Kc&feature=youtu.be&t=24m16s>. Acesso em: 14 jan. 2019.

CIRISANO, Tatiana. Camila Cabello Will Hit the Road With Bruno Mars for 24K Magic Tour. *Billboard*, 27 jun. 2017. Disponível em: <https://www.billboard.com/articles/news/7849196/camila-cabello-bruno-mars-24k-magic-tour>. Acesso em: 13 jan. 2019

HAVANA. Intérpretes: Camila Cabello e Young Thug. *In*: CAMILA. US: Epic Records/Syco, 2017. 1 CD, Faixa 4 (3min37seg).

HAYASAKI, Erika. From Cuba, With Dreams. *Glamour*, Condé Nast Publications, p. 176-177, may 2017.

MARTINS, Chris. Gone Girl. *Billboard*, Nielsen Company, v. 129, n. 5, p. 44-51, 25 feb. 2017.

VOZICK-LEVINSON, Simon. Perma-Stoned Oddball Young Thug Is the Hottest Voice in Rap. *Rolling Stones Magazine*, 4 dec. 2014. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/music/music-features/perma-stoned-oddball-young-thug-is-the-hottest-voice-in-rap-66515/>. Acesso em: 18 jan. 2019.

## Bibliografia

- ARTIÉRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Revista Estudos Históricos*, v. 11, n. 21, p. 9-34, 1998.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In: \_\_\_\_\_*. *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. *In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.)*. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2006. p. 183-191.
- \_\_\_\_\_. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CANCLINI, Néstor García. *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Culturas Híbridas*. 4. ed., 7 reimp. São Paulo: Edusp, 2015.
- CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 5, n. 11, jan./abr. 1991.
- CHION, Michel. *A audiovisual: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.
- CHOMSKY, Aviva. *História da Revolução Cubana*. São Paulo: Veneta, 2015.
- COOK, Nicholas. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- DOMENICI, Catarina. A performance musical e o gênero feminino. *In: NOGUEIRA, Isabel Porto; FONSECA, Susan Campos*. *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Goiânia, Porto Alegre: ANPPOM, 2013.
- FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1998.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Pensando a música a partir da América Latina: problemas e questões*. São Paulo: Letra e Voz, 2016.
- HAGEMEYER, Rafael. *História & Audiovisual*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- HANSON, Matt. *Reinventing music video*. Oxford, UK: Focal Press, 2006.

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, 2012.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; CUNTO, Julia de; BOGADO, Maria. Na Música. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

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

\_\_\_\_\_. *Estratos do tempo: estudos sobre a História*. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2014.

LUGONES, María. Colonialidad y Género. *Revista Tabula Rasa*, Bogotá, n. 9, p. 73-101, jul./dic. 2008.

MACEDO, Kárita Bernardo de. *Carmen Miranda em Hollywood: filmes para uma boa vizinhança*. 2014. 244 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

MARTÍNEZ CANO, Silvia. Las divas del pop y la identidad feminista: reivindicación, contradicción y consumo cultural. *Revista Investigaciones Feministas*, v. 8, n. 2, p. 475-492, 2017.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história interfaces. *Tempo*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 73-98, 1996.

MIGNOLO, Walter. Colonialidade. O lado mais escuro da modernidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 32, n. 94, p. 1-17, jun. 2017.

MOREIRA, Igor Lemos. Uma estrela em ascensão: o portal popline e a rápida ascensão na carreira multimídia da cantora Camila Cabello. *Revista Transversos*, v. 0, p. 81-91, 2017.

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

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



\_\_\_\_\_. Análise pragmática da narrativa jornalística. In: LAGO, Cláudia; BENETTI, Marcia (Orgs.). *Metodologia da pesquisa em jornalismo*. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 144-167.

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

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, PUC-SP, n. 10, p. 1, 1993.

NOGUEIRA, Isabel Porto. Lugar de fala, lugar de escuta: criação sonora e performance em diálogo com a pesquisa artística e com as epistemologias feministas. *Revista Vórtex*, v. 5, p. 1-20, 2017.

OLIVEIRA, Márcia Ramos de. *Uma leitura histórica da produção de Lupcínio Rodrigues*. Tese (Doutorado) – UFRGS, Porto Alegre, 2002.

PALACIOS, María. Feminismos expandidos, queer y poscoloniales em la musicologia histórica. In: NOGUEIRA, Isabel Porto; FONSECA, Susan Campos (Orgs.). *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Goiânia, Porto Alegre: ANPPOM, 2013.

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

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

RANCIÈRE, Jacques. *Figuras da história*. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

REYNOLDS, Simon. *Retromania: pop culture's addiction to its own past*. New York: Macmillan, 2011.

RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Campinas: Papyrus, 1991.

\_\_\_\_\_. *Tempo e Narrativa (Tomo I)*. Campinas: Papyrus, 1994.

\_\_\_\_\_. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2008.

ROJAS, Yesid Penagos. Lenguajes del poder. La música reggaetón y su influencia en el

- estilo de vida de los estudiantes. *Plumilla Educativa*, n. 10, p. 290-305, 2012.
- ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- SARDO, Susana. *Guerras de Jasmim e Mogarim: música, identidade e emoções em Goa*. Alfragide: Texto Editores LDA, 2010.
- SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pos-moderna: intelectuais, arte e video-cultura na Argentina*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2006.
- 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.
- SCHOULTZ, Lars. *Estados Unidos: poder e submissão. Uma História da política norte-americana em relação a América Latina*. Bauru: Edusc, 1998.
- SOARES, Thiago. Percursos para estudos sobre música pop. In: SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério (Orgs.). *Cultura Pop*. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Videoclipe: o elogio da desarmonia*. Recife: Livro Rápido, 2004.
- TATIT, Luiz. *Estimar canções: estimativas íntimas na formação do sentido*. Ateliê Editorial: São Paulo, 2016a.
- \_\_\_\_\_. A arte de compor canções. *Revista USP*, v. 111, p. 11-20, 2016b.
- \_\_\_\_\_. O "cálculo" subjetivo dos cancionistas. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, v. 59, p. 369-386, 2014.
- \_\_\_\_\_. Analysing popular songs. In: HESMONDHALGH, David; NEGUS, Keith (Orgs.). *Popular Music Studies*. London: Arnold, 2002. p. 33-50.
- TEPERMAN, Ricardo. *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil*. São Paulo: Claroenigma, 2015.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.