



UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA EDUCAÇÃO - FAED  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**HALF OF MY HEART IS IN HAVANA: UMA  
ANÁLISE DA TRAJETÓRIA DA CANTORA  
CUBANA CAMILA CABELLO (2012-2018)**

IGOR LEMOS MOREIRA

FLORIANÓPOLIS, 2019

**IGOR LEMOS MOREIRA**

**HALF OF MY HEART IS IN HAVANA: UMA ANÁLISE DA TRAJETÓRIA DA  
CANTORA CUBANA CAMILA CABELLO (2012-2018)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História do Centro de Ciências Humanas e da Educação, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História

Orientadora: Profa. Dra. Márcia Ramos de Oliveira.

FLORIANÓPOLIS, SC

2019

**Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da  
Biblioteca Setorial do FAED/UDESC,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

Moreira, Igor Lemos

Half of my heart is in havana : Uma análise da trajetória da cantora cubana Camila Cabello (2012-2018) / Igor Lemos Moreira. -- 2019.

261 p.

Orientadora: Márcia Ramos de Oliveira

Dissertação (mestrado) -- Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2019.


1. História do Tempo Presente. 2. Camila Cabello. 3. Música Pop. 4. Narrativa. 5. Identificação Latina. I. Oliveira, Márcia Ramos de . II. Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação, Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.


## **Igor Lemos Moreira**

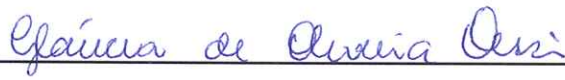
**“Half of my heart is in Havana: uma análise da trajetória da cantora cubana Camila Cabello (2012-2018)”.**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de mestre, no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina.

### **Banca julgadora:**

Orientador:   
Doutora Márcia Ramos de Oliveira  
Universidade do Estado de Santa Catarina

Membro:   
Adriane Aparecida Vidal Costa  
Universidade Federal de Minas Gerais

Membro:   
Doutora Gláucia de Oliveira Assis  
Universidade do Estado de Santa Catarina

**Florianópolis, 10 de julho de 2019.**





Este trabalho é dedicado aos jovens migrantes latino-americanos nos Estados Unidos, chamados *Dreamers*, os quais passei a conhecer durante este trabalho e que foram alvos de perseguição pelo presidente Donald Trump.



## AGRADECIMENTOS

A lembrança da minha primeira semana na graduação em História da UDESC, em fevereiro de 2013, ainda é bastante forte em minha mente. Uma das primeiras aulas que tive, possivelmente a primeira ou segunda da semana, foi a disciplina de Pré-História Geral e do Brasil, que era a mais ansiada por mim, um jovem de apenas 17 anos que sonhava desde que “se entendia por gente” em ser paleontólogo. Naquela ocasião a professora, logo após se apresentar, abriu o plano de ensino da disciplina com uma notícia que mudaria minha trajetória acadêmica a partir de então: Em momento nenhum estudaríamos dinossauros, afinal a história era a ciência que estudava os homens no tempo e não os animais. Aquilo foi um verdadeiro choque para mim e sai daquela aula em uma profunda crise existencial: estaria eu no curso errado? Tinha duas opções, continuar e seguir no curso em busca arriscando me reencontrar ou desistir e prestar vestibular novamente.

Resolvi arriscar, afinal apesar de encantado pelo universo da paleontologia e da biologia, o estudo e a investigação sobre o passado e também o presente era o que mais me encantava quando decidi, ainda criança, me tornar paleontólogo. É extremamente difícil para mim tentar entender e explicar como, depois de seis anos que envolveram minha graduação e o mestrado, acabei me dedicando ao estudo sobre mídias, música e História da América Latina. Apesar é fácil lembrar das pessoas maravilhosas e fundamentais que tornaram esse caminho possível a quem preciso e quero o agradecer, como também devo muito.

Em primeiro lugar a Izabel que não é apenas minha mãe, mas meu maior modelo de força e como pessoa. Só o universo sabe todos os desafios e enfrentamentos que vivemos juntos e você nunca me abandonou ou hesitou em largar minha mão nos momentos mais difíceis, que não foram poucos. Desculpe pelas ausências e pelo estresse constante e obrigado por sempre estar ao meu lado, pelo apoio em todos os momentos, mesmo quando você não concordava, por me trazer de volta a terra quando eu mesmo já não conseguia mais achar meu rumo e principalmente, por sempre me lembrar que a vida sempre nos deixará marcas profundas e que são elas que nós permitem sermos únicos.

A Helena Lemos Jorge, minha afilhada/sobrinha como falo para todos, por ser minha luz e me forçar (muitas vezes no auge do meu estresse) a largar tudo que estou fazendo simplesmente para responder a alguma coisa ou pegar algo e me trazer um sorriso no rosto com alguma das suas falas geniais. Você certamente foi uma das maiores motivadoras, inclusive todas as vezes que entrava no carro pedindo a música do “era unanana”, como você chamava *Havana*, me lembrando constantemente que eu “deveria” estar pesquisando/escrevendo. A

minha irmã, Izabela, e meu cunhado Carlos que apesar de não entenderem muito do mundo acadêmico ou mesmo de música *pop* aguentaram meu animo e meu envolvimento constante com a pesquisa, assunto de boa parte dos almoços de família.

Ao Gilberto Jr., Neto, Simone, Andrus e Natália por entenderem minhas ausências, mas estarem sempre ali quando eu comparecia como se não tivesse sumido por dias, ou mesmo faltado algum aniversário. A Samira que é um dos maiores presentes que a família Lemos me deu e também uma amiga e colega de profissão incrível que sempre se perdeu comigo nas viagens falando sobre música *pop*, mídia, ensino ou mesmo qualquer coisa aleatória. A minha avó, Maria da Glória pelo incentivo inconsciente sempre e ao meu pai, que permanece como símbolo de força e ancestral. A Indy por entender, respeitar e me apoiar no desenvolvimento dessa dissertação.

Aos meus *Real Friends*, como brinquei algumas vezes, sem que entendessem a referência a Camila Cabello. Carina por ser esse poço de carinho e amor, estando sempre ao meu lado e me aguentando nos meus dramas e dilemas, além de ter uma paciência gigantesca com meus “furos”. Ao Thiago, que é o meu irmão de outra mãe, e que me entende a mais de 10 anos, mesmo nos silêncios, inclusive quando preciso sair de casa, mas a pressão não me permite buzinando por horas no meu portão até me fazer sair do quarto e parar de escrever. Ao Alceu e Erick, meus outros dois “irmãos”, que são os mais chatos, mas que são também aqueles que mais me desafiaram nas conversas. A Sofia, João, Mutuka, Luiza, Jéssica, Wellinton, Joãozinho e Vitinho por todas as conversas, risadas, apoios e principalmente os abraços que eu muito precisava. A Gabriela Rigo e Débora Falcão, que são duas verdadeiras joias na minha vida e, que apesar do tempo e da distância, pois em mais de 10 anos nunca me abandonaram ou negaram qualquer forma de apoio, torceram muitas vezes de longe.

Aos amigos que fiz, e as amizades que se renovaram com minha volta para o Mestrado na UDESC. Ao Gilvan, que foi um dos maiores presentes que o mestrado me trouxe, agradeço por se incomodar, debater, rir, estudar e brigar comigo. À Flávia por todas as mensagens, telefonemas, cafés, conversas e, principalmente, por enfrentar vários desafios comigo e nunca me abandonar. À Stela, obrigado por sempre me lembrar que apesar dos pesares, nosso trabalho é o mais importante, o que podemos fazer naquele momento e naquelas condições. À Anne por sempre me lembrar que precisamos ter um compromisso e uma atuação como historiadores cada vez maiores e, por constantemente me fazer ser mais forte em meio as suas crises. À Márcia pelos sorrisos e abraços carinhos, além da generosidade constante. À Andreia por ficar inconformada e me incentivar sempre nas pesquisas. À Andrea, que apesar de não estar mais no Programa foi uma das melhores parceiras acadêmicas, amiga que a UDESC me presenteou.

Ao pessoal do LIS, onde me encontrei como historiador e que tem me oportunizado algumas das melhores experiências da minha vida desde 2014. À Patrícia, Jeanderson, Cristiane, Carlos Gregório, Lisandra, Letícia pelos anos de parceria e apoio. Ao Luciano por todos os cafés, trocas bibliográficas, conversas e pela parceria de viagens acadêmicas. Matheus, por todo apoio, brincadeiras e por as vezes me tirar do sério me fazendo focar em outras coisas. Ao Kadu que tem dividido momentos comigo desde que entrei no curso, obrigado por tudo. A Talita que pegou esse trabalho no meio, mas se tornou em menos de um ano uma das minhas maiores torcedoras e confidentes acadêmicas. A Gabriela por ajudar nos momentos onde minha mente historiadora não conseguia compreender teoria da música.

Aos meus amores e amoras dos cursinhos comunitários que participei como professor voluntário de História do Brasil (PVC e Lado B). A existência de vocês foi uma das coisas mais fantásticas que me ocorreram nos últimos anos, me transformando não apenas como professor, mas também como pesquisador. Obrigado a todos/as vocês, meus “chuchus”, que entenderam minhas loucuras em articular o conteúdo sempre aos demais eventos do continente americano e sempre possibilitaram que eu fosse eu mesmo em sala de aula. Vocês foram inspirações, fontes de energia e apoiadores desta pesquisa.

Ao Curso de Graduação em História da UDESC e ao Programa de Pós-Graduação em História da mesma instituição onde me graduei e agora me tornei mestre. Às professoras Silvia Liebel, Janice Gonçalves, Ana Luiza Andrade, Luciana Rossato, Caroline Cubas e Viviane Borges que me orientaram em diferentes momentos e fases da minha graduação até que eu me encontrasse no campo da mídia. À Profa. Maria Teresa Santos Cunha, Profa. Silvia Arend e Profa. Claudia Mortari, que atuaram nas disciplinas do Mestrado e fizeram esse trabalho cada vez mais ser percebendo como uma pesquisa fundamental para a sociedade contemporânea. A Profa. Mariana Joffily que me recebeu como estagiário docente na disciplina de História da América II e tem me auxiliado desde 2013 com indicações a respeito da área.

Aos colegas da vida acadêmica. Aos professores Rodrigo Bonaldo e Flávia Varella, colegas do outro lado do “Córrego”, que sempre estiveram ali para conversar e trocar ideias. À Profa. Marina Araujo que se tornou uma das minhas maiores interlocutoras e apoiadoras. A Dany que leu esse trabalho em vários momentos e colaborou em momentos chaves. Ao Gustavo T. Pontes e Vitor M. Costa pelas trocas e pelo apoio. À Profa. Daiane Bertasso, Ingrid Assis e Edwin Carvalho que me receberam no PÓSJOR por 6 meses antes do início do Mestrado. A Profa. Mônica Kornis que mesmo sem saber, e com sua delicadeza única, muito me incentivou em nossas conversas durante a ANPUH-RS 2018.

Não existe como agradecer o suficiente as duas grandes mulheres e pesquisadoras que compuseram minha banca de qualificação, e que aceitaram retornar para a defesa. À Profa. Glaucia de Oliveira Assis, minha professora desde a primeira fase e que tem me acompanhado desde então, muito obrigado por todas as contribuições ao trabalho, pelas leituras atentas e pelas “sacadas” geniais. À Profa. Adriane Vidal, autora de referência para mim desde as primeiras fases do curso e que muito me honra em ter aceitado ler este trabalho. Obrigado pelo apoio, pelas dicas, conselhos e bibliografias. Gostaria também de agradecer as professoras, assim como a minha Orientadora, pela indicação, na Banca de Qualificação, para a progressão direta ao curso de doutorado ressaltando a contribuição da pesquisa para área de história do tempo presente e a partir da discussão teórico-metodológica apresentada. Apesar do processo não ter sido possível por trâmites burocráticos, agradeço imensamente.

A minha orientadora Profa. Márcia Ramos de Oliveira, para a qual eu nem consigo pensar em palavras suficientes para agradecer, imagina resumir tudo em um curto parágrafo. Desde que entrei no curso suas pesquisas despertaram um interesse peculiar em mim, porém depois de alguns desencontros foi em 2014 que passamos a trabalhar juntos e, desde então, nossa parceria se tornou uma peça fundamental para mim. Com sua dedicação, energia e força você tem sido um grande modelo para mim não apenas como profissional, mas como pessoa. Mais que isso, nos últimos anos você se tornou uma grande amiga, alguém que espero ainda ter o prazer de continuar compartilhando experiências por muito tempo. Obrigado pelas orientações, pelos projetos, pelos cafés, viagens, incentivos, conversas, ligações e pela incansável luta e apoio não apenas na academia, mais também fora dela. Não pense que você ficou para o final do agradecimento por falta de importância, o motivo foi que entre todos você com certeza é a mais difícil de agradecer.

À Coordenação de Aprimoramento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da Bolsa de Estudos durante todo o desenvolvimento da pesquisa sem a qual essa dissertação não teria sido possível. Aos Presidentes democraticamente eleitos, Lula e Dilma, que através de projetos e políticas públicas incentivaram o crescimento do Ensino Superior de maneira a tornar minha experiência como acadêmico única, plural e diversa.

*Isso é ser artista. Seu poder está em sua individualidade, em ser exatamente quem você é. Não existem dois artistas iguais assim como não existem duas pessoas iguais. É por isso que não existe concorrência nessa área. O mais importante não é ser o maior ou o melhor, o rei ou a rainha. Essa ideia é tão ridícula. Essa competição ou comparação é, na verdade, o oposto do que significa ser artista. (Jennifer Lopez, 2014. p. 30).*





## RESUMO

Este trabalho analisa, em perspectiva historiográfica, a trajetória artística da cantora *pop* cubana Camila Cabello entre os anos de 2012 e 2018, a partir das construções narrativas presentes em suas produções e na mídia internacional. O recorte temporal compreende a trajetória profissional da cantora entre sua audição para o *reality show* *The X-Factor USA* (2012) e o lançamento de seu primeiro álbum como artista solo. Como objetivo principal, a pesquisa que resultou nessa Dissertação, pretendeu compreender de que maneira a trajetória artística de Camila Cabello foi construída pelos veículos midiáticos e por ela própria através de suas canções, videocliques, entrevistas e performances, com ênfase em sua representação latina. Neste sentido, o trabalho parte de uma problemática relacionada a história do tempo presente ao que diz respeito ao estudo dos processos e os mecanismos de funcionamento da indústria cultural contemporânea, e como atravessaram os múltiplos estratos de tempo e usos do passado. As fontes utilizadas em diferentes tipologias (canções, videocliques, programas televisivos, performances, entrevistas, mídias digitais, periódicos e revistas impressas...), foram reunidas, analisadas e articuladas a partir da metodologia de estudos da narrativa em torno de categorias chave como: identificação, representação, canção, acontecimento, trajetória, interseccionalidade. Não se prendendo a um formato biográfico, ou uma análise exaustiva sobre a cantora, esta Dissertação pretende contribuir para um melhor entendimento sobre a música *pop* ao desnaturalizar o cotidiano, historicizar o tempo vivido e problematizar as noções de trajetória na contemporaneidade.

**Palavras-Chave:** História do Tempo Presente; Camila Cabello; Música *Pop*; Narrativa, Identificação latina.



## **ABSTRACT**

This work analyzes, in a historiographical perspective, an artistic trajectory of the Cuban pop singer Camila Cabello between 2012 and 2018, from the narrative constructions present in her productions and in the international media. The timeline comprises a professional career of the singer between her audition for the reality show *The X-Factor USA* (2012) and the release of her first album as a solo artist. As its main objective, a research that resulted in this dissertation aimed to understand how Camila Cabello's artistic trajectory was used by the media and by herself through her music, video clips, interviews and performances, with emphasis on her Latin representation. In this sense, the work of a problematic part of the history of the present time presents what concerns the study of processes and mechanisms of functioning of the contemporary cultural industry, and how it has crossed the various periods of time and the uses of the past. The sources used in different typologies (songs, music videos, television programs, performances, interviews, digital media, periodicals and printed magazines ...) were gathered, analyzed and articulated from the methodology of narrative studies in categories such as: identification, representation, music, event, trajectory, intersectionality. Unable to display a biographical format, or an exhaustive analysis of a singer, this dissertation contributes to a better understanding of pop music to denaturalize the daily, historical or lived and problematic time as notions of trajectory in contemporary times.

**Keywords:** History of Present Time; Camila Cabello; Pop music; Narrative, Latin identification.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Camila Cabello durante a audição para o programa <i>The X-Factor</i> .....	52
Figura 2 – Videoclipe <i>Hey Ma</i> – Cena 01 .....	99
Figura 3 – Videoclipe <i>Hey Ma</i> – Cena 02 .....	101
Figura 4 – Videoclipe <i>Havana (Ft. Young Thug)</i> – Cena 01 .....	115
Figura 5 – Videoclipe <i>Havana (Ft. Young Thug)</i> – Cena 02 .....	117
Figura 6 – Videoclipe <i>Havana (Ft. Young Thug)</i> – Cena 03 .....	121
Figura 7 – Performance de Camila Cabello realizada no programa <i>Today Show</i> .....	142
Figura 8 – Apresentação de <i>Something's Gotta Give</i> no <i>Z Festival 2018</i> (São Paulo).....	188
Figura 9 – Capa e contracapa do álbum <i>Camila</i> .....	191
Figuras 10 e 11 – Capas dos discos do <i>Fifth Harmony</i> com Camila Cabello .....	192
Figura 12 – Encarte do álbum <i>Camila</i> (pag. 03 e 04) .....	196
Figura 13 – Cartaz de divulgação da <i>Never Be The Same Tour 2018</i> .....	208



## LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 01 - Desempenho da canção <i>Havana (Ft. Young Thug)</i> no <i>iTunes</i> .....	130
Gráfico 02 - Desempenho <i>Havana (Ft. Young Thug)</i> no <i>HOT 100 da Billboard</i> .....	132





## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>21</b>
<b>2. SER ARTISTA NA MÚSICA POP: TEMPORALIDADES E TRAJETÓRIA.....</b>	<b>37</b>
2.1 TEMPO PRESENTE E INDÚSTRIA FONOGRÁFICA.....	39
2.2 O <i>FIFTH HARMONY</i> E A CULTURA PARTICIPATIVA.....	50
2.3 O GRUPO E AS EXPERIÊNCIAS INDIVIDUAIS DE CAMILA CABELLO.....	63
2.4 O ROMPIMENTO .....	72
<b>3. FACES DA LATINIDADE MIGRANTE NOS ESTADOS UNIDOS: NARRATIVAS .....</b>	<b>85</b>
3.1 UM INDÍCIO LATINO.....	91
3.2 A CANÇÃO <i>HAVANA</i> E SUAS REPRESENTAÇÕES .....	106
3.3 AS REPERCUSSÕES DE <i>HAVANA (FT. YOUNG THUG)</i> E NOVAS PERSPECTIVAS.....	125
3.4 CAMILA CABELLO - A GAROTA QUE SE COLOCA.....	137
<b>4. CAMILA, O ÁLBUM: AUTORIA E MODOS DE NARRAR .....</b>	<b>155</b>
4.1. OS ANÚNCIOS DO ÁLBUM E ASCENSÃO DA COMPOSITORA .....	161
4.2. O PRIMEIRO ÁLBUM.....	181
4.3. <i>NEVER BE THE SAME</i> .....	197
4.4. <i>SHE LOVES CONTROL</i> .....	211
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>223</b>
<b>6. FONTES.....</b>	<b>228</b>
<b>7. REFERÊNCIAS .....</b>	<b>235</b>
<b>8. ANEXOS .....</b>	<b>246</b>
8.1. ANEXO A - LINHA DO TEMPO DA MÚSICA <i>POP</i> .....	246
8.2. ANEXO B - LINHA DO TEMPO DA TRAJETÓRIA DE CAMILA CABELLO (1997- JANEIRO DE 2018 .....	247
8.3. ANEXO C - DISCOGRAFIA DE CAMILA CABELLO (2012-2018).....	250
8.4. ANEXO D - LISTA DOS PRINCIPAIS SINGLES DE CAMILA CABELLO .....	252
8.5. ANEXO E & F - POSIÇÕES DAS MÚSICAS DE CAMILA NAS PARADAS MUSICAIS .....	256



## 1. INTRODUÇÃO

Publicada em 25 de janeiro de 2017, a revista semanal estadunidense *Billboard*<sup>1</sup> trouxe em sua capa a cantora Camila Cabello<sup>2</sup>. Além de apresentar um *photoshoot*<sup>3</sup> realizado exclusivamente para publicação no periódico, a edição contou com uma matéria escrita pelo jornalista Chris Martins (2017), baseada em entrevista com a própria cantora. Na publicação, Martins buscou construir um perfil da cantora a partir de dois eixos narrativos. Em primeiro lugar, percebe-se uma discussão constante da sua saída, naquele momento recente, do grupo ao qual havia iniciado sua trajetória, o *Fifth Harmony*, atentando para as dificuldades as quais ela viria a passar ao tentar carreira solo.

A segunda observação foi que, através das perguntas a respeito de sua carreira, trajetória e família, ocorreu um reforço constante na identificação latina da cantora. Esse elemento aparece desde a introdução do texto, com a referência ao atraso de Camila Cabello e a agilidade como a mesma pede as refeições para o *brunch* em espanhol, até as perguntas referentes ao país de nascimento da cantora: Cuba. A reportagem de Chris Martins (2017), publicada na *Billboard* e intitulada *Gone Girl*, buscou responder parte de um questionamento que naquele momento era constante na mídia musical internacional, entre críticos musicais e também seguidores do gênero musical *pop*: Quem é Camila Cabello?

Karla Camila Cabello Estrabao, artisticamente conhecida como Camila Cabello, nasceu na cidade de Havana (Cuba) em 03 de março de 1997. Ainda quando criança<sup>4</sup> migrou junto com a família para o México. Após viver pouco tempo no país, a família tomou a decisão de migrar para os Estados Unidos, sendo que apenas Camila e sua mãe tiveram autorização legal

---

<sup>1</sup> Criada nos Estados Unidos da América em 1894 a *Billboard* apresentava até a década de 1950 um foco de pauta no mercado publicitário, porém a partir desse período a revista passou a concentrar-se no mercado musical assumindo hoje um papel central nas discussões a respeito da música ao redor do mundo. Iniciando em edições “simples” ainda no final do século XIX a revista atualmente já se encontra totalmente vinculada a plataformas digitais e também possui premiações musicais própria e é internacionalmente conhecida pela sua organização das paradas musicais tentando sistematizar as principais músicas tocadas ao redor do mundo. Entre estas, está a parada ou *charts* HOT 100 *Billboard* que sistematiza as 100 principais músicas da semana em um ranking que articula as reproduções das canções em rádios, vendas físicas e serviços de *Streaming*.

<sup>2</sup> MARTINS, Chris. *Gone Girl*. In: **BILLBOARD**. USA: Nielsen Company, v. 129, n. 5, 25 FEV, 2017. p. 44-51.

<sup>3</sup> *Photo-shots* são sessões fotográficas geralmente realizados na indústria da moda e/ou de celebridades, realizadas com uma finalidade específica geralmente associada divulgação de uma determinada mensagem, campanha e/ou ilustração de um conteúdo midiático.

<sup>4</sup> A idade oficial com a qual Camila Cabello fez os trajetos Cuba-México e México-Estados Unidos da América aparece de maneira dispersa e conflitante nos meios midiáticos, em alguns momentos afirma-se que o processo ocorreu com em média 6 anos de idade, em outros com 7 anos. Na edição já referenciada da *Billboard* a idade oficial divulgada foi 6 anos de idade.

para entrar nos EUA. O destino para fixar residência escolhido por sua mãe, Sinuhe Cabello, foi a cidade de Miami que desde a segunda metade do século XX já se consolidara como a região mais visada pelos migrantes cubanos (AYERBE, 2004; GOTT, 2006). Dessa ocasião, segundo entrevistas<sup>5</sup> concedidas pela própria, a cantora lembra de trazer consigo apenas uma mochila com roupas, uma boneca e uma revista ou um calendário do “Ursinho Pooh”, personagem do universo criado por Walt Disney. Além disso, também confessa que, durante o processo, não entendeu os motivos da tristeza do pai com o que para ela era apenas uma viagem, afinal acreditava que estavam indo para o *Walt Disney World*. A falta de entendimento foi logo substituída pela preocupação por ter deixado o pai para trás, que só conseguiu entrar no país um ano e meio depois<sup>6</sup>.

Após sua migração para os Estados Unidos, Camila passou a se dedicar aos estudos por influência da família que passava por um processo de adaptação à nova realidade. A mãe, que era uma arquiteta em Cuba, trabalhou em uma loja de departamentos, enquanto a filha, além de frequentar o ensino regular, aprendia a língua inglesa através de programas e animações na televisão (MARTINS, 2017). Ainda quando estudante, a jovem surpreendeu os pais quando, em seu aniversário de 15 anos, pediu de presente a autorização, e acompanhamento, para participar das seleções ao vivo do programa *The X-Factor*<sup>7</sup>. Na ocasião, Camila revelou aos pais um desejo que já vinha manifestando nos momentos que não se sentia observada: a pretensão de seguir carreira como cantora e viver de música<sup>8</sup>.

Apesar de, pelas regras do programa, já poder realizar as audições a partir dos 12 anos de idade, a vontade de tornar-se cantora foi reforçada pelo simbolismo do momento no qual a jovem optou por fazer o pedido. O aniversário de 15 anos para ela era também o momento de

---

<sup>5</sup> Informações retiradas de uma entrevista realizada pela jornalista Erika Hayasaki com Camila Cabello e sua mãe Sinuhe Cabello publicada na revista *Glamour* em maio de 2017, a matéria de Chris Martins para a revista *Billboard*, e do documentário *Made In Miami* dirigido por Tabitha Denholm e produzido pelo *Youtube*. Apesar das informações sobre o processo de migração serem dispersas e as vezes conflituosas optou-se por considerar principalmente as informações cedidas a *Glamour* e/ou presentes no documentário por trazerem entrevistas na íntegra diferente de outras revistas que articularam entrevistas e textos dos jornalistas que as executaram.

<sup>6</sup> Esse processo é destacado pela cantora e sua família em diferentes veículos midiáticos, mas uma versão concisa do processo está presente na cinebiografia “*Made in Miami*” (2018).

<sup>7</sup> Lançado em 2004 por Simon Cowell o programa é originalmente uma produção britânica que vai ao ar anualmente buscando encontrar um novo talento musical para ser lançado pela *Syco Entertainment*, companhia de Cowell. Em 2011 o programa ganhou uma versão produzida nos Estados Unidos através da *Fox Broadcasting Company* contando também com Simon Cowell na produção do programa.

<sup>8</sup> Em 9 de Setembro de 2010 a jovem criou um canal no *youtube* intitulado *karlacabello* para postar alguns vídeos rápidos fazendo *covers* de maneira amadora, sem muito trabalho de edição ou acústico. Esses vídeos eram gravados em sua casa, utilizando apenas uma *webcam* e seu computador. Atualmente a cantora deletou quase todos os vídeos desse canal, deixando apenas um no qual aparece cantando um trecho da música *Skyscraper*. O canal se encontra disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8SIyKF-bYLY>>.

sua *quinceñeira*, um evento e ritual de transição marcante para as jovens de origem latina que simboliza a passagem da infância para a vida adulta. Acompanhada da família, Camila Cabello viajou até o Estado da Carolina do Norte, onde aconteceram as audições para o programa que visava encontrar um novo talento, ou um grupo inovador, para ser lançado no mercado musical internacional (SILVA, 2015). A viagem foi marcada por uma apreensão, pois como candidata já havia recebido a informação, através de uma carta, que estava em uma espécie de “lista de espera”, ou seja, não era totalmente certo que faria a audição em frente aos jurados. Na segunda temporada do programa (2012) nos Estados Unidos, a bancada era composta por Demi Lovato, Britney Spears, L.A. Reid e o caçador de talentos e agente musical/televisivo Simon Cowell.

Em entrevista gravada pela rádio 97.3 *now*<sup>9</sup>, a cantora contou que, após esperar por dois dias pela oportunidade de subir ao palco, recebeu o conselho de não retornar para o último dia de audições, pois existia a possibilidade de não conseguir uma vaga nas audições com os jurados. Nesse momento, Simon Cowell que passava pelos bastidores, foi parado pela jovem que o pediu por uma vaga, sendo respondida que poderia fazer uma audição. O problema era que o produtor, e jurado do programa, não tinha oficialmente nenhuma participação na decisão de quem subia ao palco. Porém, de acordo a própria cantora, no outro dia, os produtores a deixaram subir por verem sua insistência em ter a oportunidade de participar da audição.

Após se apresentar, Camila Cabello foi aprovada para a segunda etapa das audições na qual era realizada uma “peneira” antes de se iniciar a fase seguinte do programa. Foi nessa condição, que era baseada em chamar os artistas novamente ao palco, depois de serem divididos em categorias<sup>10</sup> através de uma seleção feita por cada mentor/jurado que iria construir seu time, que os planos de Camila sofreram uma interferência. Naquele ano, a jurada responsável pelo time no qual a cantora poderia vir a integrar, “*as garotas*”, era a “princesa do *pop*” Britney Spears que não a incluiu entre as selecionadas. Apesar desse fato, o programa abriu uma nova oportunidade para a cantora, uma vez que Simon Cowell, responsável pelo time dos “*grupos*”, resolveu convidá-la para integrar uma nova *girlband* que seria criada no programa, juntando Camila e outras quatro artistas também rejeitadas<sup>11</sup>. Desse modo, foi criado o “*LYLAS*” que, por conta de um outro grupo já registrado com esse nome, foi posteriormente chamado de 1432

---

<sup>9</sup> CABELLO, Camila. **Entrevista gravada pela rádio 97.3 now**. 23 de março de 2016. Entrevista.

<sup>10</sup> As categorias eram modos de diferenciação do perfil de orientação de cada mentor. As mais comuns na história do programa foram: Os Grupos, As Garotas, Os Garotos e os Maiores de 25, sendo que para inscrição no programa a idade mínima variava entre 14 e 15 anos.

<sup>11</sup> **THE X-FACTOR (Episódios 07, 08 e 09)**. Los Angeles: Sycotv/fox Broadcasting Company, 10 de outubro de 2012. Color.

(sigla que em inglês significaria *I Love You Too*), e por fim lançado oficialmente como *Fifth Harmony*.

Com uma trajetória destacável no programa, o grupo ficou em terceiro lugar no *reality show*, chegando as semifinais com o apoio da votação do público telespectador. Apesar de “perderem” a competição em 2012, o grupo assinou contrato com a *Epic Records*<sup>12</sup> através da *SyCo Music*, gravadora do antigo mentor do grupo no programa Simon Cowell. Desde 2013, momento de assinatura do contrato com a *Epic Records*, até 2016, o grupo *Fifth Harmony* ultrapassou barreiras e quebrou recordes que por anos haviam permanecidos intactos. Composto por Ally Brooke, Camila Cabello, Dinah Jane, Lauren Jauregui e Normani Kordei, de acordo com a revista *Billboard* em 14 maio de 2016, o *girlgroup* estadunidense tornou-se o mais reconhecido e consumido desde *Destiny Child*. Com dois álbuns lançados entre 2013 e 2016, seis turnês como artistas principais e outras três enquanto atrações de abertura o *5H*, como também foi identificado<sup>13</sup>. Nas plataformas digitais, seus dois maiores *hits*, *Worth It* (2015) e *Work From Home* (2016), já ultrapassaram a margem de 1 bilhão de reproduções e, de acordo com a edição da *Billboard* de 25 de fevereiro de 2017, as vendas do grupo já superavam mais de 7 milhões de dólares em vendas digitais<sup>14</sup>.

Apesar do crescente sucesso de vendas e de sua consolidação na indústria fonográfica, uma notícia no final de 2016 abalou seus seguidores, assim como os veículos especializados em cultura e música *pop* ou no ramo do entretenimento e celebridades. No dia 19 de dezembro de 2016, Camila Cabello, após fazer parte do *Fifth Harmony* desde sua criação, anunciou que estava deixando o grupo para seguir carreira solo. Em comunicado publicado nas redes sociais e posteriormente respondido pela própria ex-integrante, ficava nítido que sua saída foi diretamente articulada e seguida por uma série de discussões a respeito do futuro do *Fifth Harmony* quanto a um possível encerramento de suas atividades, entrando para o *hall* de outros grupos (FRITH; STRAW; STREET, 2001), alegando-se que não conseguiram se sustentar após a saída de algum integrante, a exemplo de grupos como *Spice Girl's*, *Destiny Child*, *Jackson 5*.

Foi a partir deste impasse, ou da suposta crise na carreira de Camila Cabello, que essa Dissertação teve início. Com sua saída do *Fifth Harmony*, observou-se uma série de discussões,

---

<sup>12</sup> Dentro das relações destacadas por Eduardo Vicente (2014) entre *Major's* (grandes empresas globalizadas) e *Indie's* (grupos empresariais menores ligados geralmente a gravadoras maiores, chamadas de empresas “mãe”, a Epic Records seria uma indie ligada a Sony Music, uma das principais multinacionais da indústria fonográfica.

<sup>13</sup> Além disso o grupo acumulou aproximadamente 83 indicações a prêmios internacionais, vencendo uma média de 60 até o momento até 2017.

<sup>14</sup> **BILLBOARD**. USA: Nielsen Company, v. 129, n. 5, 25 FEV, 2017.

tentativas e mecanismos voltados a construção da carreira solo da artista, ao mesmo tempo que existiram estratégias em criar uma visão acerca de seu passado da cantora. Esse “novo passado”, a partir de então, não se referia apenas ao grupo e ao programa que a lançou no mercado, mas a própria trajetória individual da cantora desde seu nascimento, destacando a nacionalidade cubana, e com menor frequência a herança mexicana, chegando a atualidade, articulada a uma dimensão de memória coletiva sobre a América Latina e a própria indústria fonográfica.

A busca por um formato de construção narrativa, focado na trajetória pessoal desta artista, está diretamente associada às reflexões de Pierre Bourdieu (2006), ao evocar a “Ilusão biográfica”. Tomando por referência essa acepção, onde as representações sobre a vida de Camila Cabello que passaram a ser apresentadas a partir de uma linha de tempo contínua, na qual os problemas enfrentados até a consolidação de sua carreira seriam justificativos para sua “vitória” e, assim, evidenciando-a como parte do processo de idealização. As tentativas de criação de um passado, ou “passados”, para Camila Cabello, estariam no centro das discussões entre dois eixos fundamentais no universo musical *pop*: a mídia e as produções artísticas. Ao mesmo tempo que os veículos midiáticos desde 2016 ressignificaram a trajetória de Camila Cabello, ao construir o perfil de uma “estrela em ascensão” destacando sempre suas origens e seu percurso rumo ao “sucesso”, as produções da cantora foram dominadas por escritas autorais e pessoais, refletindo novas camadas de personalidade da artista, destacando além da intérprete, a autora/compositora.

Nesse sentido, enfatiza-se uma nova identificação artística da cantora como artista solo. Esses embates, as articulações com os usos do passado, os mecanismos de construção de memórias, suas representações e as demais discussões apresentadas neste trabalho encontram-se inseridas no campo de estudos da história do tempo presente, compreendida como uma abordagem dedicada aos estudos das múltiplas temporalidades que compõem o espaço de tempo identificado como “presente” (ROUSSO, 2016). O estudo da atuação de uma cantora de música *pop* latina, naturalizada nos Estados Unidos, proeminente no cenário internacional dentro dessa indústria fonográfica apoia-se na noção de “balizas móveis” (DOSSE, 2012), tendo em vista que as representações, discussões e narrativas a respeito de Camila Cabello transitam sobre problemáticas dos séculos XIX e XXI. Tal perspectiva auxilia na compreensão da definição de “presente”, tal como é construído subjetivamente através das camadas de temporalidades (KOSELLECK, 2006; 2014), contribuindo para a problematização sobre a indústria cultural contemporânea, em especial aquela inserida no campo do *mainstream*.

Os embates e interações entre mídias e produções artísticas da cantora apontam para uma das principais características do regime de historicidade presentista, no qual as sociedades



contemporâneas ocidentais estão inseridas. Ferramenta heurística discutida pelo historiador francês François Hartog (2013), o regime de historicidade é um modo de observar as formas pelas quais as sociedades, grupos ou indivíduos, constroem relações com as dimensões de passado/presente/futuro. Esse instrumento comparativo, auxilia na busca por uma compreensão dos modos como as sociedades se relacionam com as temporalidades, possibilitando perceber as principais mudanças referentes a outros contextos e rupturas na ordem do tempo, caracterizadas como “crises”.

Através da observação de uma suposta aceleração do tempo, François Hartog, afirma que as sociedades ocidentais vivem, a partir da Segunda Guerra Mundial, um crescente movimento de supervalorização do presente. Tal perspectiva evidencia-se especialmente ao final do século XX, com a queda do muro de Berlim em 1989, que se tornou central nas discussões sobre as relações entre passado e futuro, mas também assumiu um aspecto onipresente, hipertrofiado e dominador. A partir das reflexões de François Hartog (2013) e Reinhart Koselleck (2006), evidencia-se que às sociedades ocidentais, em especial na região europeia, viveram sob um regime de historicidade moderno onde o presente era uma fase transitória para o futuro progressista, ao passo que na Idade Contemporânea, desde os anos de 1950, ocorreu uma inversão na ordem no tempo, apontando para o crescimento de um medo do futuro diante da capacidade destrutiva do ser humano.

Se um novo regime de historicidade emergiu a partir da chamada "crise do tempo", é preciso uma pequena ressalva, estes autores referem-se ao contexto europeu sobre as experiências no tempo, em função do forte impacto resultante das duas grandes guerras mundiais. Porém, será esse o caso do continente americano, ou mais especificamente da realidade estadunidense? Apesar de desde o início do século passado os Estados Unidos viverem um contexto de aceleração do tempo e supervalorização do presente, questões que inclusive são fundamentais para entender a crise de 1929, uma hipótese possível é de que teria existido uma nova crise do tempo, ou sua intensificação a partir do atentado terrorista em 11 de setembro de 2001 (DOSSE, 2012). Ainda que Roussio (2016) advirta para os riscos de o(a) historiador(a) do tempo presente interpretar eventos do século XXI, em função da proximidade temporal, é possível observar neste evento a mudança no posicionamento político-social dos Estados Unidos. Até os atentados, os EUA viviam sob uma imagem e um discurso de progresso e avanço, uma "terra de promessas" que remontava ao Destino Manifesto do século XIX. A data que ficou conhecida apenas como “11 de setembro” marcou, segundo François Dosse (2013) um momento de ruptura com esse discurso. Em consequência, a ascensão de novas ideologias e preocupações sobre um futuro que se insinua incerto, ameaçado, apesar da

continuidade de uma imagem de progresso veiculada, o ataque terrorista ao *World Trade Center* provocou impactos significativos a essa associação (DOSSE, 2013).

A perspectiva de brecha do tempo é fundamental para a reflexão acerca da música e da indústria da cultura *pop* ligada aos Estados Unidos no século XXI, em especial no pós-11 de setembro de 2001 e dos novos processos que esse marco inaugurou. Nos últimos anos, foram publicadas matérias em portais de notícias brasileiros comentando a situação estadunidense no ramo, diagnosticando uma suposta nova crise de mercado e de produções, que neste trabalho é associado ao presentismo<sup>15</sup> e a ideia de *retromania* (REYNOLDS, 2014). Textos como “*As divas pop estão passando por uma crise e ela parece longe de acabar*” publicado pelo site brasileiro *It Pop* abril de 2017 ou “*Artistas pop atuais são chamados de “lixo” e “fim da música” – a exemplo de ídolos pop do passado*” escrito por Leonardo Torres no portal *Popline* em setembro de 2015 no Brasil, apontam para essa perspectiva. Funcionando de maneira cíclica, a cultura *pop* baseia-se em algumas estruturas principais, entre estas o perfil “jovem de ser”, ou seja, uma necessidade constante de reinvenção e uma identificação com a inovação (VELASCO, 2010).

Tais publicações demonstram uma preocupação crescente com o gênero musical, e a cultura que o rodeia, na sociedade contemporânea, em especial, na construção das *divas*. Tais figuras femininas, encontravam-se presentes na indústria cultural desde os anos 1920, através da consolidação das *Star's system* e da transição mediada pela mídia da identificação do público com o personagem para um processo de culto ao artista e sua performance (MORIN, 1989). Nesse sentido, como elemento destacado, originalmente, no teatro e da ópera, a figura feminina continuou ocupando papel de destaque na indústria cultural do século XX, sendo uma das principais características da música *pop* a partir de 1950.

Ao analisar a diva da música *pop*, a partir do caso de Madonna e de suas contribuições para o campo, Heloísa Valente (2003. p. 82) destaca que a novidade “consiste na capacidade que tem de reinventar constantemente seu personagem, por meio de uma performance na qual a teatralidade é preponderante, somada a um fortíssimo apelo corporal, conduzido pela dança”. Dessa característica comum, como se observará no decorrer deste trabalho, a *diva* para além de uma construção artística é igualmente fruto de seu contexto e dotada de certas liberdades controladas, assumindo a condição de um produto de mercado e, um sujeito relacional de seu

---

<sup>15</sup> A referência a uma “nova crise” foi utilizada em função das discussões de Eduardo Vicente (2014), para o qual as crises fonográficas contemporâneas não são inéditas e descoladas do desenvolvimento da própria indústria. Conforme destaca o autor, a própria indústria em várias ocasiões usou do argumento da crise para construir renovações mercadológicas e trazer ao campo novos olhares. Nos EUA, por exemplo, o autor destaca a crise enfrentada pelo setor na década de 1980 e que teve reverberações diretas no Brasil nos anos 1990.

tempo. Madonna, Gloria Estefan, Rihanna, Shakira, Mariah Carey e Jennifer Lopez<sup>16</sup>, são alguns dos nomes mais destacados neste sentido, que antecederam a carreira de Camila Cabello, mas que se fizeram presente a sua trajetória, em especial no caso das identificações latinas, representadas em Gloria Estefan, Shakira e Rihanna e Jennifer Lopez.

Uma interpretação possível sobre os portais anteriormente comentados, vincula-se a necessidade do imediato inerente ao de nosso regime de historicidade, junto ao desenvolvimento da *web 2.0*, onde um artista precisa constantemente estar na mídia e lançando novos *hits* para não ser excluído do mercado. Tal transformação está relacionada a necessidade de garantir espaço no campo e na memória da música, retomando as discussões de Paul Ricouer (2008) acerca das relações entre lembrar e esquecer, ou seja, a construção de uma demanda de memória atrelada a um processo de esquecimento, do qual os artistas/cantores querem escapar. A sensação da aceleração do tempo, a hipertrofiação do presente e as supostas “crises” de temporalidades apontam para essa necessidade e disputa constante de memórias.

Nas palavras de Hartog, “o presente tornou-se o horizonte”; sem futuro e sem passado quando passa a produzir diariamente o passado e o futuro de que sempre precisa, um dia após o outro, valorizando o imediato.” (HARTOG, 2013. p. 148). Retomando o objeto de estudos deste trabalho, é perceptível um exercício constante na trajetória de Camila Cabello como reinvenção de si, de seu passado, suas experiências e suas trajetórias, da mídia e da indústria, diante de uma valorização do presente, do “hoje” vivido pela artista. Esse presente ou a atualidade de Camila, não é isolado de um passado ou de seu contexto (NAPOLITANO, 2016), o que permite pensar a cantora como parte da relação de consumo no mercado, mas especialmente como um instrumento de rememoração de passado e, um ícone de projeções para o futuro. Mas, que passado e que futuro seriam estes?

As narrativas elaboradas pela própria artista, em suas músicas, assim como os jogos temporais realizados pelas mídias, mobilizaram duas categorias fundamentais de análise na compreensão das temporalidades: os espaços de experiências e os horizontes de expectativas. Categoria meta-histórica cunhada por Reinhart Koselleck (2006), o espaço de experiência faz referência a dimensão do passado vivido e interiorizado pelos sujeitos. Contudo, essa

---

<sup>16</sup> Nesta listagem foram citadas apenas algumas cantoras inseridas na música pop, popularmente conhecidas como divas, com carreiras lançadas entre o final do século XX e início do XXI. Rihanna, Jennifer Lopez e Shakira seriam parte de uma geração mais recente desta indústria, com destaque no campo por serem latinas e/ou descendentes de migrantes, o que reverbera em suas produções. Já Gloria Estefan, Madonna e Mariah Carey possuem carreiras temporalmente um pouco maiores, com suas consolidações ocorrendo entre os anos 1980/1990 influenciadas principalmente pelo videoclipe. Vale destacar que nesse segundo grupo, a maioria destas artistas são estadunidenses, com exceção de Gloria Estefan que é cubana. Um ponto em comum entre todas as artistas citadas também é seu perfil de multi-artista, tendo em vista que sua trajetória atravessa outros suportes como o cinema, e não apenas a canção.

experiência, como é no caso de Camila, não precisa ter sido vivida propriamente pela cantora no decorrer de sua vida. A noção de experiência, neste trabalho, é pensada também como espaço de vivência que atravessa os indivíduos, permeando suas constituições (SCOTT, 1999).

A partir de 2016, na definição como artista solo, Camila Cabello foi exibida junto a mídia identificando sua trajetória como cubana, e cubano-mexicana. Nesse processo ocorreu uma constante articulação de elementos ligados ao *American Way Of Life*<sup>17</sup> e o *American Dream*<sup>18</sup>, no caso estadunidense e ao *Período Especial em Tempos de Paz*<sup>19</sup> em Cuba, juntamente com as relações históricas entre Estados Unidos e Cuba. Ao realizar um exercício de historicização e problematização dos estratos de tempo (KOSELLECK, 2014) presentes nas narrativas, é possível perceber um retorno aos projetos estadunidenses para a América Latina desde o final do século XIX até o século XXI. Tais estratos são materializados nas narrativas que expressam permanências da Doutrina Monroe (SANTOS, 2007), e das políticas paternalistas/imperialistas dos EUA, como a Emenda Platt (SCHOULTZ, 1998; AYERBE, 2004), nos movimentos de migração pós-revolução cubana, em especial na terceira onda de migrações em 1990 e, mais recente, na ascensão de Donald Trump (WOLFF, 2018). Nesse caso, tendo em vista a articulação identitária “nacional”, é necessário problematizar a noção globalizante e territorial que cerca a imagem de Camila Cabello.

A canção denominada *pop*, assim como a indústria cultural e a mídia especializada que existe ao seu redor, não possui fronteiras limitadoras, principalmente diante dos processos de globalização, a expansão dos meios digitais, a *Web 2.0* e o crescimento das culturas digitais participativas (JENKINS, GREEN, FORD, 2014). Mas, ao contrário do que muitas vezes é pensado na cultura *pop*, a questão do território e das nações não é abolida (SOARES, 2015),

---

<sup>17</sup> Enquanto conceito o *American Way Of Life* refere-se à exportação de um determinado “padrão” e de uma publicidade sobre o ser estadunidense a partir de século XX, especialmente através do cinema e da televisão. Como propaganda, essa forma de construção da imagem dos Estados Unidos consolidou processos de influência culturais e comportamentais no restante da América Latina, integrando aquilo que Santos (2007) e Schoultz (1998) denominaram como imperialismo cultural.

<sup>18</sup> Emergente desde o período da colonização, associado também a uma exportação da imagem dos Estados Unidos, o *American Dream* integra o *ethos* da identidade estadunidense, sendo parte fundamental da construção do país e das identificações nacionais. Associado, a partir do século XX, ao *American Way Of Life*, a ideia de Sonho Americano faz parte de uma construção narrativa do Estado Nação baseada na ascensão do país sob os demais ao redor do mundo, a justificação das ações, a terra de promessas e de oportunidades. Como destaca Messadié ““de que tudo o que é americano é superior, simplesmente porque é americano, e, assim como o que é bom para a General Motors é bom para a América, o que é bom para a América é necessariamente bom para o resto do mundo” (MESSADIÉ, 1989, p. 120).

<sup>19</sup> A denominação “Período Especial Em Tempos De Paz” faz referência ao contexto pós-queda da União Soviética, marcado pela crise economia, novas ondas migrantes e a dolarização (CHOMSKY, 2016, GOTT, 2006). Maiores discussões acerca desse contexto, em especial das migrações e da presença feminina, serão apresentadas no capítulo 2.

sendo fundamental na compreensão das narrativas e dos jogos no campo. A canção de Camila Cabello é inserida nas paradas musicais como “internacional” e os veículos midiáticos a categorizam como “sucesso global”, porém sua representação e narrativa são sempre relacionadas a identificações nas quais a nação ocupa papel de destaque e como em suas referências a ser cubana ou, a carreira construída nos Estados Unidos.

É preciso destacar que este trabalho não se define exclusivamente como uma história da globalização, ainda que analise questões mais amplas como fenômenos globais (SANTOS; NICODEMO; PEREIRA, 2017.). Existe um processo - que este trabalho igualmente visa problematizar - que é a dimensão “global” de Camila Cabello e da indústria fonográfica da música *pop* contemporânea, o que provoca a compreensão sobre como esta artista é construída na mídia digital e na autoria das próprias canções. As identificações construídas no entorno, e por ela própria, como representações, apontam para “estratégias complexas de identificação cultural e de interpelação discursiva que funcionam em ‘nome do povo’ ou ‘da nação’ e os tornam sujeitos imanentes e objetos de uma série de narrativas sociais e literárias”. (BAHBHA, 1998. p.229). Nesse caso, é perceptível uma relação direta entre o ser, o representar e a identificação onde tais processos são fluidos e não fixos, estando sempre condicionados as relações (HALL, 2006; 2000).

Camila Cabello situa-se entre o global e o local, em um processo no qual sua trajetória e locais onde viveu foram referenciados e reforçados por representações, e seu espaço de atuação passou a ser o mundo. Neste sentido, a nação, Cuba ou Estados Unidos, assumiram um caráter constitutivo de si, mediante disputas para além das fronteiras nacionais. A discussão sobre o “*glocal*” se fez presente a medida em que Camila Cabello tornou-se um fenômeno “mundial” fruto do processo de globalização, da música *pop* através da mídia (SOARES, 2015; VELASCO, 2010), e, em especial, dos veículos digitais. O processo de inscrição pública de uma “história” da artista, incorpora “formas não institucionais de história e memória” (SANTHIAGO, 2016. p. 28), onde as identificações situam-se entre o global e o local do continente americano, e mais especificamente, nas referências estadunidenses e cubanas.

Retomando categorias meta-históricas de Koselleck (2006), esse trabalho tem como base apenas a premissa de estudos acerca dos espaços de experiências que constituem Camila Cabello. E, como parte da construção de sua trajetória como artista, a cantora e os veículos midiáticos atuam na fabricação do ídolo juvenil e significação de acontecimentos. Ou seja, a seleção de fatos que são midiaticamente transformados em acontecimentos e significados, revela camadas de passados, presentes e futuros imaginados (DOSSE, 2013; BARBOSA, 2016; MENESES, 2016).

Para François Dosse (2013), é preciso levar em conta que um dos elementos fundamentais na constituição dos acontecimentos é a narrativa, pautada principalmente no presente. De acordo com Paul Ricoeur (1994), a narrativa é acompanhada de um jogo de temporalidades, onde o momento de escritura é o articulador. No processo de construção e significação de acontecimentos, o desenvolvimento da relação passado/presente busca dar sentido a um passado, em grande maioria recente, para o presente. Além disso, existe uma articulação presente/presente, manifestada no momento de escrita, leitura, produção e ao circuito comunicacional, e outra ligada ao presente/futuro podendo essa ser curta (um futuro próximo como a circulação de uma notícia ou *single*) ou longa (como a perspectiva de escrita para evitar o esquecimento ou perpetrar determinada imagem).

Deste modo, a problemática central desta dissertação - **de que maneira a trajetória artística de Camila Cabello é construída pelos veículos midiáticos e pela própria através de suas canções, com ênfase a sua representação latina** – é analisada através da narrativa presente nas fontes midiáticas e nas canções tendo como referenciais teóricos as reflexões dos autores Paul Ricoeur, Luiz Gonzaga Motta, Sônia Meneses, Márcia Ramos de Oliveira, Pablo Juan Gonzalez, Miriam Hermeto e Marcos Napolitano. Essa problemática central nos leva a uma compreensão sobre os **processos e os mecanismos de funcionamento da indústria cultural contemporânea**. Neste sentido, interessa em Camila Cabello, através de sua relação com a indústria e com a mídia, compreender sua trajetória artística, mas igualmente sua atuação na indústria fonográfica e as configurações desta no que diz respeito ao papel cultural das cantoras associadas a música *pop*. Sob este prisma, é preciso destacar que as fontes (que são canções, videocliques e mídias) propiciam uma discussão biográfica que evidência uma possível identificação “latina”<sup>20</sup>, em um momento de suposta crise da música *pop* existiria.

Nesse contexto, houve o crescimento de uma série de discussões nos Estados Unidos em torno das políticas de migração durante o governo de Donald Trump, assim como da redução de direitos historicamente construídos com relação aos migrantes cubanos no país. O surgimento de uma artista como Camila Cabello pelos motivos que foram elencados, em um contexto onde a noção de global passa a ser vista sob a ótica do “*glocal*”, nos leva a percebê-la

---

<sup>20</sup> Como será destacado neste trabalho, a noção de identificação latina neste trabalho parte de uma acepção a marca da migração e a reivindicação desse passado migratório pela cantora e a mídia muito mais que um conceito fechado acerca de uma origem específica. Como destaca Canclini (2015), mais do que uma representação fechada, sua identidade é em si própria um processo de identificação fluída e articular de narrativas, memórias e produções artístico-midiáticas. Contudo essa mesma acepção parte de uma lógica estadunidense do ser latino que está associada não apenas ao sujeito latino-americano, mas a sua marca como um “outro”, como o “estrangeiro”, que carregaria um peso racial inclusive em seu paralelo ao sujeito “não branco”, tendo em vista que nos EUA o ser latino parte de uma ideia de raça associada também a insígnia da cor.

sob outro viés. Tal perspectiva possibilita visualizar processos, através da arte, onde a história não é uma única linha temporal, mas sim, o entrecruzamento entre histórias conectadas e múltiplas (GRUZINSKI, 2003).

Conforme Walter Mignolo (2017, p. 3), “A globalização tem dois lados: o da narrativa da modernidade e o da lógica da colonialidade.”. A partir desta leitura, compreende-se a possibilidade de observação destas duas ênfases no caso da cantora, em meio a contextos de reafirmação das identidades latino-americanas. O estudo de sua trajetória possibilita pensar os mecanismos pelos quais a modernidade enquanto discurso, encontra-se sempre articulada a colonialidade, atuando na constituição de sujeitos, projetos e sociedades sob o princípio da interferência e/ou supressão nas identificações. Como destaca Juan Pablo González (2016, p. 122), “no caso do *pop* anglo-saxão, Hawkis afirma que a canção pode confirmar, resistir ou subverter os valores dominantes (2002, p. 03). O interessante é que também podem coexistir funções contraditórias em uma mesma canção: a de promover a mudança e ao mesmo tempo resistir a ela”. Camila Cabello representa a confluência das próprias relações entre Estados Unidos e Cuba, em uma série de contextos como a política de Boa Vizinhança e o *Big Stick*, o período revolucionário cubano e seus desdobramentos, a implementação e reformulação do *Cuban Adjustment Act*, chegando até as políticas recentes desenvolvidas por Donald Trump para a América Latina.

É importante destacar que, na perspectiva da história do tempo presente (DOSSE, 2012), existe sempre um campo de disputas e um processo que visa construções futuras, pois o regime de historicidade presentista elege um futuro, mesmo que esse, em muitos cenários, seja distópico. No decorrer da pesquisa destacamos as estratégias empregadas pela mídia. A primeira delas alinhava a trajetória de Camila Cabello, colocando sua suposta “ascensão” ao estrelato. Já a segunda, tinha como pretensão assegurar uma imagem acerca da cantora que eliminava algumas partes e valorizava outras, previamente escolhidas. nas suas produções artísticas, de autoria, percebeu-se tal esforço para compreender a canção como uma extensão de “si”, partindo de suas experiências no ato de compor. Ao mesmo tempo, estas produções foram inseridas em um mercado (NAPOLITANO, 2016) e em um circuito no qual representações e produções impactaram diretamente na configuração do *mainstream*.

O estudo sobre a da trajetória de Camila Cabello situa-se nas relações entre Mídia e Canção, uma vez que estes ambos os campos são considerados, no segmento da música *pop*, indissociáveis. Ao tratar de canção está se fazendo referência de seus conteúdos e letras, e a abordagens que apontam para a necessidade de uma compreensão ampliada da canção (NAPOLITANO, 2016; OLIVEIRA, 2002; VALENTE; FERREIRA, 2016; GONZÁLEZ,

2016), compreendendo outros sujeitos envolvidos na indústria como arranjadores, intérpretes, produtores, cantores de segunda voz, além de aspectos como o circuito de produção e a dimensão dos ouvintes como críticos e fãs.

Conforme destaca Simone Luci Pereira (2016. p. 28): “as canções desempenham um importante papel na esfera cultural e social, atuando na construção, modificação e reconstrução de identidades individuais e coletivas”. Concordando com a autora, neste trabalho igualmente a canção é percebida como uma produção que necessita de uma articulação entre contexto de produção/interpretação, circulação e performance, onde os veículos midiáticos colaboram/atuem constantemente. Tal consideração destaca a narrativa como algo intencional, que possui relações, estratégias, finalidades, mas que também está sujeita a (re)interpretações e (re)significações. Afinal, “as narrativas são formas de relações que se estabelecem por causa da cultura, da convivência entre seres vivos com interesses, desejos, vontades e sob constrangimentos e condições sociais de hierarquia e poder.” (GONZAGA, 2007. p. 146).

Metodologicamente, a articulação entre mídia e canção foi empregada neste trabalho considerando suas relações e diálogos. As produções da cantora foram analisadas em aspectos como letra, sonoridade, composição e interpretações, tomando a oralidade como fator fundamental na compreensão da canção (OLIVEIRA, 2002; TATIT, 2016). Sempre que possível, foi realizada uma análise dos videocliques, partindo das indicações metodológicas de Thiago Soares (2004) e da noção de representação de Roger Chartier (CHARTIER, 1991; 2009) partindo de uma construção de análise imagética em diálogo com as sonoridades, compreendendo esse processo como a estruturação de narrativas por meios da elaboração de signos, ações e performances.

Esse tipo de abordagem, conforme Juan Pablo González (2016), vem sendo proeminente nas pesquisas da área de música popular no continente americano. Segundo o autor, um levantamento realizado nos principais trabalhos e temas apresentados nos encontros da seção latino-americana da *International Association for the Study of Popular Music* (IASPM-AL), indicam que as produções recentes passaram a incorporar as redes de circulação e os meios de comunicação em suas análises na medida em que “a mediação tecnológica, ao mesmo tempo em que constitui um mecanismo de comunicação e consumo, se constitui forma de escritura, permitindo o desenvolvimento de novas estratégias de composição e *performance*.” (GONZÁLEZ, 2016. p. 102). A partir do século XX, especialmente das últimas décadas, ocorreu uma aproximação cada vez maior entre mídia e comunicação advindas de desenvolvimento tecnológico acelerado que marcaria a virada dos anos 2000. No caso da



música *pop*, esse processo esteve associado a expansão da cultura de videocliques desde a década de 1980 (SOARES, 2004).

Uma das articulações possíveis para um estudo que relacione mídias e música na carreira de Camila Cabello é justamente o viés narrativo envolvendo camadas de temporalidades. Seja no momento de publicação em portais de notícia, produção de pautas jornalísticas, composições musicais ou interpretações de canções, a palavra oral ou escrita torna-se linguagem (incluindo a dimensão corporal) passível de investigação e interpretação (SCHAFER, 2011). Através das linguagens é possível construir e dar sentido ao mundo, trazendo à tona representações e imagens inclusive de experiências que não foram necessariamente vividas pessoalmente pelos sujeitos. Conforme declara 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), pois é através desse jogo no qual existem processos de identificações e (re)conhecimentos que se formam identidades coletivas e individuais. (HALL, 2006; 2013; GILROY, 2007; BHABHA, 1998). Neste sentido, é preciso destacar que qualquer texto/música não existe fora de seu suporte de fabricação/produção.

Com relação a documentação analisada neste trabalho, foram selecionadas quatro canções, sendo que destas, três integram o primeiro álbum solo de Camila Cabello. Presentes em *Camila*, os fonogramas *Havana* (ft. *Young Thug*), *Never be the Same* e *She Loves Control* foram escolhidas em função de seu *status* de *singles* e/ou de um perfil narrativo (auto)biográfico da cantora, como no caso da última canção citada que não foi tratada como faixa de trabalho. Uma quarta canção selecionada foi a primeira produção de Camila Cabello associada à sua imagem “latina”, intitulada *Hey Ma*, mas não inserida no primeiro álbum por integrar a trilha sonora do filme “*Velozes e Furiosos 8*”. Vale destacar que as análises das canções foram associadas a outros suportes e/ou performances, a exemplo dos videocliques, procurando-as compreendê-las como processos e não como objetos fixos em uma temporalidade (GONZÁLEZ, 2016).

Além destas quatro canções, a pesquisa foi desenvolvida também através de periódicos e/ou portais de notícias online, para além daqueles especializados em música e na indústria do entretenimento. Sobre as revistas impressas e ilustradas, optou-se por aquelas que desde 2015 traziam a cantora na capa e/ou publicaram matérias que visaram traçar um perfil sobre a cantora, entre estas estão as publicações estadunidenses *Billboard*, *Glamour* e *Latina*. Quanto aos portais de notícias utilizados ressaltam-se o *The New York Times*, *Popline* e *Forbes*. Dentre os documentos midiáticos ainda foram problematizadas, em menor quantidade, as produções

audiovisuais e/ou entrevistas de Camila Cabello, como no caso das concedidas a plataforma *Genius* e ao programa *LOS40*.

Além destas fontes, foi consultado o encarte do álbum “*Camila*”, que permite observar a materialidade e os processos de construção narrativas que envolveram o primeiro lançamento solo da cantora, assim como a produções de representações sobre si e sua trajetória. Nesse sentido, foi incorporada a análise o primeiro cartaz da turnê deste álbum, procurando discutir especialmente as projeções imagéticas da cantora como parte de sua trajetória. As redes sociais de Camila Cabello e do grupo *Fifth Harmony*, assim como informações e dados de plataformas de *streaming* e venda de músicas, foram acessadas com o propósito de reconstituir eventos da trajetória artística da cantora, identificando contextos e situações específicas na análise.

Os capítulos desta dissertação foram estruturados observando este conjunto de problemáticas. No primeiro capítulo intitulado “**Ser artista na música pop: temporalidades e trajetória**”, procura-se abordar aspectos da indústria da música *pop*, sua historicidade e cenário recente partindo da noção de “crise” (HARTOG, 2013) e de *retromania* (REYNOLDS, 2011). A discussão sobre a indústria cultural no contexto de lançamento e circulação das primeiras produções de Camila Cabello foi necessária para compreender sua inserção no contexto e a relação com a música *pop* na cultura contemporânea. Nesse sentido, foi discutido brevemente o conceito de *diva*, fundamental para um melhor entendimento do campo e da carreira da cantora, incluindo o estudo de caso dedicado a Camila Cabello na proximidade histórica de outras artistas femininas da música *pop*. Ainda neste capítulo, sua presença foi observada no grupo *Fifth Harmony*, no programa *The X-factor*, considerando os espaços de experiência em sua formação (KOSELLECK, 2006), e, em seguida foram problematizadas as primeiras colaborações de Camila Cabello sem seu grupo, tendo por referência os horizontes de expectativa (KOSELLECK, 2006) que passaram a circular na mídia. Por último, foi dimensionada a saída da cantora e os embates midiáticos envolvidos, especialmente na relação com a construção de si e na inscrição do evento (MENESES, 2016; MOTTA, 2007), a partir da criação de uma memória estendida e midiográfica além da carreira. Tendo em vista o foco na trajetória (AVELAR, 2018; BOURDIEU, 2006), como é apresentado no início desse capítulo, foram escolhidos alguns momentos como parte da análise.

O segundo capítulo, “**Faces da latinidade migrante nos estados unidos: narrativas**”, apresenta uma breve discussão sobre a migração de Camila Cabello, aproximando-a do panorama das relações entre Estados Unidos e Cuba entre o século XIX e XXI (SANTOS, 2007; SCHOULTZ, 1998; AYERBE, 2002;2004; VIEIRA, 2017; COSTA, 2013), a partir das discussões sobre a migração existente nos EUA, apresentando alguns elementos como a

identificação latina, a percepção sobre os Estados Unidos e a representação feminina (LUGONES, 2008), como latina migrante, tematizada nas canções e demais narrativas na mídia. Neste capítulo foram feitas as análises de duas canções, e respectivos videoclipes, que marcaram a guinada latina em sua produção: *Hey Ma (juntamente a J. Balvin e Pitbull)* e *Havana (ft. Young Thug)*. Dado o protagonismo da canção *Havana (ft. Young Thug)* em sua trajetória, foram identificadas outras informações, a exemplo de sua repercussão, com destaque ao posicionamento político e engajamento da artista (NAPOLITANO, 2011) no videoclipe analisado. Especialmente, evidencia-se seu envolvimento com os jovens latino americanos, os *Dreamers*, na campanha pela afirmação de seus direitos nos Estados Unidos, no contexto do governo de Donald Trump, mediante alusão as falas públicas, como discursos e performances, dentro das lógicas de táticas e estratégias (CERTEAU, 2009).

O terceiro capítulo, **“Camila, o álbum: autoria e modos de narrar”**, tematiza a carreira de Camila Cabello após o sucesso e reconhecimento proporcionado pela sucesso da canção *Havana (ft. Young Thug)*. Partindo de entrevistas e publicações procurou-se observar a valorização de sua figura como autora/compositora no contexto midiático. Novamente foram problematizadas as tensões sobre seu perfil “engajado” (NAPOLITANO, 2016; GONZÁLEZ, 2016), e junto as narrativas sobre sua trajetória de vida, estabelecendo um diálogo com a ideia de protagonismo da autoria feminina na música e de sua representação como compositora. Sobre tais aspectos, foi retomada a análise sobre o primeiro álbum da cantora, “Camila”, procurando compreendê-lo como uma construção complexa sobre ela, identificado como construção de si. Foram analisados o encarte, a referência a mudança do nome e as faixas do disco, junto aos estudos sobre as canções.

De modo geral, como já foi destacado, essa dissertação não pretende ser uma biografia sobre a vida da cantora, nem um magazine ao divulgar suas atividades. Está voltada a refletir sobre sua construção artística, apoiada na ideia de trajetória, ao focalizar parte dos enfoques sobre sua vida profissional, relacionados a processos particulares. Dentro desta proposta, convido o(a) leitor(a) a entender, a partir do caso da cantora Camila Cabello, como os artistas inseridos no campo da música *pop* são parte do processo e de construção de representações que articulam temporalidades, questões políticas, sociais, culturais e econômicas e auxiliam uma melhor compreensão sobre a música *pop* e a indústria fonográfica contemporânea. Fica então o convite para compreender parte da historicidade de nosso tempo e da música *pop*, onde sujeitos, e principalmente artistas, são resultados da indústria cultural, mas também adquirem certo protagonismo, ainda que limitado as regras do campo

## 2. SER ARTISTA NA MÚSICA POP: TEMPORALIDADES E TRAJETÓRIA

A prática de escrita de “biografias” é uma das mais antigas abordagens da história. Desde a antiguidade as sociedades encontraram modos e funções diferentes para narrar a vida de personagens, figuras, sujeitos e grupos. Conforme destaca François Dosse (2009), em alguns momentos, como na antiguidade grega clássica, tais narrativas estiveram revestidas por funções ligadas a perspectiva *Magistra Vitae*, momento em que se narravam os grandes feitos de homens “ilustres” para que, de algum modo, houvesse inspiração nestas figuras, criando-se assim ídolos. Esse processo teve permanências, por exemplo, durante a idade média com a produção das hagiografias, narrativas que ainda se pautavam nessa concepção da criação de modelos de inspiração, aplicados a religião com a história de santos, bispos ou beatos. Em ambos os casos, se buscava, para além de uma narrativa de engrandecimento daqueles personagens narrados, se construir e/ou moldar um sujeito: o leitor.

A biografia transita pela história possuindo momentos de destaque e outros em que foi relegada a diferentes campos, como a literatura ou ao jornalismo. Com o crescimento das abordagens estruturalistas na história, assim como das proposições econômicas e sociais da escola dos *Annales*, o gênero biográfico, no início do século XX, foi distanciado (SCHMIDT, 2018), mas não totalmente excluído, da história. Esse processo ocorreu, em especial, por uma associação direta entre biografias e o campo do político em um contexto onde “a história política, rica em acontecimentos e apresentada por meio de uma narrativa linear, estava condenada ao limbo historiográfico” (AVELAR, 2011. p. 140). Durante essa fase, as produções biográficas foram vistas como envolvidas diretamente pelo campo da “superficialidade”, do imediatismo e desligadas da longa duração. Foi apenas com a renovação da História Política, assim como das emergências de campos como a História Cultural, a História Social da Cultura (FERREIRA, 2018) e do crescimento das ondas memorialistas (HUYSEN, 2014) que a biografia passou a ocupar novos campos de protagonismo.

Segundo Philippe Levillain (2003), a partir da década de 1970 ocorre a retomada das discussões em torno da biografia na França. Isso não significa dizer que as produções de biografias até então haviam parado, mas sim que existiu uma rejeição do gênero, dito como uma produção sem comprometimento científico, afinal era destinada ao grande público. Não deixando de ser publicadas, as biografias caminharam ao longo dos anos ao lado da história. A divisão entre história e biografia como gêneros separados remonta ainda à antiguidade grega quando a história, em um sentido de crônica, deveria contar os processos de mudança, alteração,

e os acontecimentos. Já a biografia era destinada a celebração dos homens e de suas vidas (DOSSE, 2009).

Levillain (2003) destaca dois pontos centrais: existe sempre alguma identificação entre biógrafo e biografado; a ficção, discutida especialmente no ramo biográfico, é elemento da biográfica na medida que as fontes não são suficientes para explicar toda a vida de um sujeito, tendo em vista a impossibilidade de sua reconstituição total. O retorno da biografia, para o autor, estava relacionado a uma renovação do individualismo e um interesse, emergente no final do século XX, pelas relações entre passado e presente. A emergência de novos estudos e discussões acerca do gênero biográfico, trouxe ao campo uma de suas mais pertinentes discussões, iniciadas ainda na década de 1980: A Ilusão Biográfica.

Dentro da perspectiva das ciências sociais, Pierre Bourdieu (2006) aponta para a existência de uma suposta ilusão biográfica pela qual os biográficos correriam o risco de passar. Segundo o sociólogo, essas pessoas tenderiam, ao “produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção” (BOURDIEU, 2006. p. 185). A ilusão cegaria o pesquisador ou narrador que eliminaria os percursos acidentados da vida ou buscaria construir uma narrativa partindo já de um pré-conhecimento daquele sujeito, gerando uma perspectiva de trabalho teleológica. Nesse sentido, o que Pierre Bourdieu pretendeu ao alertar acerca da “ilusão” seriam os riscos os quais não apenas os biógrafos, mas também os narradores de trajetórias de vida correriam.

Este primeiro capítulo está inserido dentro das problemáticas presentes nas narrativas de trajetória de vida. Tais discussões, desde os primeiros esboços da escrita biográfica ainda na antiguidade e na sua relação com a História *Magistra Vitae*, até as recentes discussões acerca da “Ilusão Biográfica”, pautam os debates desta primeira parte do trabalho a qual visa entender a atuação da mídia na constituição das fases iniciais da carreira de Camila Cabello e em suas narrativas de vida. Essa questão aponta para uma necessidade dos estudos recentes nas áreas não apenas de história e biográfica, mas das artes e das ciências humanas/sociais: a compreensão dos sujeitos como não dissociados dos meios nos quais se inserem, que não apenas os moldam, mas também são moldados por eles (LEVY, 2000).

A respeito da constituição do campo de estudo sobre biografias e trajetória, na área de música, a historiadora Márcia Ramos de Oliveira (2016. p. 133), aponta que estas concentram “fortes tendências a evidenciar aspectos ligados a traços de identidade regionais ou nacionais, implicando na imagem do artista biografado, que por si mesma envolve, além do valor simbólico, o valor econômico associado à mesma” (p. 113). Nesse sentido, no decorrer deste capítulo pretendemos analisar alguns momentos da vida profissional da cantora Camila

Cabello, como uma artista cuja a trajetória é construída e narrada de maneira não dissociada do campo (BOURDIEU, 1998), no qual se insere, que a influência e é influenciado por ela.

Não renegando as abordagens da biografia, esse capítulo pretende compreender o início da carreira da cantora partindo da perspectiva de Alexandre Avelar (2018) sobre trajetórias. Para o autor, a opção pela análise de trajetória, associada ao campo da biografia, lida com a vida de um sujeito como um “fio condutor” permitindo ao pesquisador “percorrer os caminhos traçados pelos indivíduos a partir das relações que eles construíram em distintos espaços e tempos” (AVELAR, 2018. p. 131).

Nesse sentido, é preciso destacar a própria constituição do campo atual da música *pop* estadunidense e sua indústria, ou seja, uma forma de campo artístico. Essa questão nos leva as considerações novamente do sociólogo Pierre Bourdieu (1992, p. 15-16) para o qual é preciso

procurar na lógica do campo literário ou do campo artístico, mundos paradoxais capazes de inspirar ou de impor os "interesses" mais desinteressados, o princípio da existência da obra de arte naquilo que ela tem de histórico, mas também de trans-histórico, e tratar essa obra como um signo intencional habitado e regulado por alguma outra coisa, da qual ela é também sintoma. É supor que aí se enuncie um impulso expressivo que a formalização imposta pela necessidade social do campo tende a tornar irreconhecível.

Neste capítulo, a trajetória de Camila Cabello tem início dentro de uma determinada indústria cultural, perpassada tanto pela noção de campo como de redes de sociabilidade que a compõem e de um contexto (NAPOLITANO, 2016). Sobre esse “contexto”, observamos a emergência da cultura participativa e de uma suposta “crise” dentro da música *pop*. Não pretendendo reconstituir toda a vida tanto profissional quanto pessoal da cantora, o que se verá a seguir são algumas problematizações que relacionam mídia e trajetória, entre o período de lançamento do grupo *Fifth Harmony* e o momento de divulgação de sua carreira solo em dezembro de 2016.

## 2.1 Tempo Presente e Indústria Fonográfica.

No dia 02 de setembro de 2015, o ator brasileiro José de Abreu foi considerado como uma das principais pautas dos veículos digitais de comunicação voltados ao setor da cultura *pop*, entre estes o portal EGO.<sup>21</sup> De acordo com a publicação do jornalista Luis Pasin (2015) no referido portal<sup>22</sup>, o ator, que na época fazia parte do elenco da novela “A Regra do Jogo”, da

<sup>21</sup> O Portal foi lançado em 2006 pelo grupo Grupo Globo com a proposta de ser um portal de notícias sobre o mundo das celebridades nacionais e internacionais. Em 2017 o site foi descontinuado.

<sup>22</sup> PASIN, Luis. **José de Abreu critica vencedores do Prêmio Multishow e Anitta rebate**. 02/09/2015. Portal EGO. Disponível em: <<http://ego.globo.com/famosos/noticia/2015/09/jose-de-abreu-critica-vencedores-do-premio-multishow-e-anitta-rebate.html>>. Acesso em: 27 maio 2018.

rede Globo, havia publicado comentários polêmicos em suas redes sociais a respeito da 22ª edição do Prêmio *Multishow*. Na edição de 2015, o evento premiou vários artistas e cantores nacionalmente conhecidos como Luan Santana e Anitta.

Nessa ocasião, Abreu, que na época tinha aproximadamente 69 anos de idade, afirmou que a premiação do canal *Multishow*, integrante do grupo Globo, era um marco no processo que denominou como “O fim da música”. Suas publicações online acabaram chamando a atenção da cantora Anitta, premiada pelo evento e que, através de seu perfil no *Twitter*, questionou o artista afirmando que talvez aquele fosse o início de uma nova fase, afinal se estava falando de uma nova “geração” dentro da indústria. Não parando por aí, José de Abreu respondeu a cantora que existiria uma confusão entre “pouca idade” com o “novo”, afirmando que aquilo que muitos consideravam como “novo” possuía em seu cerne uma dimensão “velha”.

Poucos dias depois, e de maneira semelhante, a cantora estadunidense *P!nk* teceu comentários acerca do mesmo tema durante o *MTV Video Music Awards* de 2015. No dia 04 de setembro, o portal de notícias *POPline*, publicou uma matéria onde aproximava os comentários da cantora com os do autor José de Abreu intitulando a matéria de “Artistas *pop* atuais são chamados de “lixo” e “fim da música” – a exemplo de ídolos *pop* do passado”<sup>23</sup>. Produzida por Leonardo Torres (2015), um comunicólogo especializado em jornalismo cultural, a publicação aproximava os dois artistas que se sentiam deslocados frente a uma nova geração que não representava mais o mundo artístico em suas respectivas visões. No caso da cantora *P!nk*, que iniciou sua carreira no ano 2000, ela não apenas se sentia deslocada e “envergonhada”, em suas próprias palavras, mas também considerava que as músicas recentes eram um “lixo” sem potencial político algum e sem a capacidade de “salvar a vida” de ninguém (TORRES, 2015).

Apesar das diversas discussões possíveis, o que chama mais a atenção na produção de Leonardo Torres, e tantas outras em outros portais como a de Guilherme Tintel (2017) “As divas *pop* estão passando por uma crise e ela parece longe de acabar.”<sup>24</sup>, é que os próprios produtores de conteúdo se colocavam como participantes deste processo e questionavam esses posicionamentos, apontando que as discussões estavam de forma geral, mas não exclusivamente, relacionadas um embate geracional. O debate acerca da noção de geração é

---

<sup>23</sup> TORRES, Leonardo. **Artistas *pop* atuais são chamados de “lixo” e “fim da música” – a exemplo de ídolos *pop* do passado**. 04/09/2015. Portal *POPline*. Disponível em: <<http://portalpopline.com.br/artistas-pop-atuais-sao-chamados-de-lixo-e-fim-da-musica-a-exemplo-de-idolos-pop-do-passado/>>. Acesso em: 27 maio 2018.

<sup>24</sup> TINTEL, Guilherme. **As divas *pop* estão passando por uma crise e ela parece longe de acabar**. 30/04/2017. Portal *It Pop!*. Disponível em: <<https://www.portalitpop.com/2017/04/divas-pop-em-crise.html>>. Acesso em: 24 maio 2018.

bastante amplo e deve ser pensamento enquanto uma dimensão/categoria elástica que perpassa os indivíduos (SIRINELLI, 2006), sendo esta uma das principais características da cultura *pop*, que tem entre seus eixos estruturantes a música. Diferentemente do senso comum, e estas matérias ecoam tal senso, a noção de geração não está relacionada exclusivamente a um dado biológico como o nascimento ou a idade, mesmo que estes sejam fatores que a influenciem. Jean-François Sirinelli (2006), aponta para a necessidade de observar a geração como o intercalar de múltiplos fatores e experiências na constituição de um sujeito, marcado por experiências comuns, meios/contextos nos quais estes sujeitos se inserem e de como estes se observam no mundo.

Assim como a geração, a noção de *pop* é elástica e perpassa uma série de outras questões como a indústria cultural, a mídia e a *performance*. De acordo com Thiago Soares (2015, p. 19), para se definir a Cultura *Pop* é preciso entendê-la como atrelada a “produção e consumo de produtos orientados por uma lógica de mercado, expondo as entranhas das indústrias da cultura e legando disposições miméticas”. Nesse sentido, a Cultura *Pop* é perpassada por processos de consumo e comunicação que, por sua vez, estão relacionados a ideia de uma arte “popular”, como ao movimento “*pop art*” que emergiram no final da década de 1950 em países como os Estados Unidos (VELASCO, 2010). Apesar das aproximações e de sua relação direta com a ideia de “popular”, é preciso destacar uma diferenciação existente entre o sentido de “popular” e *pop*.

Em seus estudos, Thiago Soares (2015) discute que a noção de música *pop* faz referência a ideia de “popular midiático” distanciando-se, sem romper totalmente, com a noção de cultura popular que, em língua portuguesa, remonta a uma dimensão “típica” / “folclórica”. Tal diferenciação, de acordo com o autor, é uma característica fundamental nos países falantes de língua portuguesa onde as terminologias são facilmente confundidas, diferentemente dos Estados Unidos da América onde a cultura e música folclórica possuem uma outra determinação: *Folk*. Neste trabalho, ao fazer referência a cultura e música *pop* se trabalha com um gênero musical que em si mesmo é híbrido e incorpora outros gêneros, relacionado a ideias como a estética, a performance e ao papel midiático (SAORES, 2015). Além disso, cabe destacar as produções que circulam o gênero pois, desde o século XX<sup>25</sup> é possível observar que o *pop* esteve relacionado a outros gêneros da indústria musical como o *R&B*, o *Rock* e a *Dance Music*.

---

<sup>25</sup> No **Anexo A** foi construída uma linha do tempo a respeito de uma cronologia da música *pop* a partir da década de 1930 nos Estados Unidos.



É preciso aqui tecer alguns comentários a respeito das configurações da música *pop* e de seus distanciamentos do *rock* a partir da década de 1950, especialmente no contexto pois Segunda Guerra Mundial, uma vez que ambos emergem em contextos próximos e o desenvolvimento do campo se daria de maneira aproximada em várias ocasiões. No pós-II Guerra Mundial, na medida em que o *rock* era aproximado cada vez mais dos movimentos *anti-establishment* e da contracultura (NAPOLITANO, 2016; GONZÁLEZ, 2016), foi criada uma distância maior entre os dois gêneros musicais. Em contrapartida, desde o mesmo período uma das principais características da música *pop* é sua a relação direta com o *mainstream*, um dos elementos de oposição do gênero ao *rock*.

Essa questão está diretamente relacionada a própria emergência de novas tecnologias como o rádio portátil, com materiais e preços mais acessíveis, e a gravação multicanal (MARTEL, 2012). No mesmo contexto em que a música *pop* se aproximou cada vez mais de uma imagem “comercial”, as emissoras de rádio foram marcadas pela emergência de artistas fundamentais na constituição do campo, como Cher e Elton John. A atuação de ambos, assim como outros artistas anteriores como Bob Dylan, Neil Diamond, e Marvin Gaye, foi fundamental pois, através de suas carreiras, é compreensível a aproximação da música *pop* com outros gêneros, a expansão da noção de *popular midiático* (FRITH; STRAW; STREET, 2001) e o crescimento do piano como base principal das músicas.

Já nesse contexto, é visível a aproximação da música *pop* com um estilo sonoro e de composição que permanece até nossa atualidade onde,

a “música pop” como um gênero, opera sob a égide do ecletismo, mas aponta para lugares comuns na sua formatação: 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 pré-estabelecido.” (SOARES, 2015. p. 24).

Foi especialmente a partir da segunda metade do século XX que o cenário passou a se desenhar de maneira diferenciada, sendo considerado por alguns como o momento de emergência do que hoje é entendido enquanto música *pop* (MARTEL, 2012). Nesse contexto, outros nomes passam a surgir dentro da indústria tais como Gloria Estefan, Abba, Celine Dion, Madonna, Whitney Houston e Michael Jackson. Márcia Tosta Dias (2008. p. 49-50), ao atualizar o conceito de indústria cultural, aplicando-o a indústria fonográfica, destaca que a dimensão mercadológica desse setor e o “universo do mercado de música é quase que completamente, tomado pela música popular de massa, a música *pop*, e o popular traz o referido sentido de popularidade adquirida através do mercado.”. Retomando a discussão de Adorno e dos teóricos da escola de Frankfurt, a socióloga destaca que o processo visto com pessimismo

na perspectiva Adorniana, o qual a música popular seria esvaziada de sentido tornou-se a principal produção das indústrias fonográficas no final do século XX.

Além de trazerem mudanças significativas ao campo, incorporando temáticas como a sexualidade, latinidade e racismo em suas construções como artistas, o lançamento da carreira destes artistas trouxe ao meio musical o *Dance Pop*, a articulação entre música e dança que seria uma herança do *Disco*, e uma crescente aproximação com a mídia, em especial com o audiovisual e a cultura de videocliques. Baseado nesta ideia, é fundamental compreender que a “As execuções midiáticas das canções populares massivas não só permitem tornar as vozes dos cantores familiares ao cidadão comum, como também resultam na identificação desses cantores a partir de signos.” (JÚNIOR; SOARES, 2008. p. 13).

Em 1981 foi ao ar, nos Estados Unidos, o primeiro programa da emissora MTV, precursora ao lançar um canal dedicado totalmente a música transmitindo, para além de alguns programas, uma série de videocliques durante sua programação (VICENTI, 2014). O lançamento de canais como a MTV colaborou diretamente para o crescimento de uma cultura visual dentro da indústria fonográfica, na qual a música *pop* passou a se basear de maneira destacável. Em seus estudos, Soares (2004) aponta a ampliação dos usos do videoclipe e a discussão estética que a perpassa como elementos fundamentais na construção da noção do artista e do gênero. Um caso de destaque foi a cantora Madonna, que explorou a sexualidade articulada as dimensões visuais e estéticas que, apesar de fazerem parte anteriormente das performances ao vivo, se intensificaram entre os anos de 1980 e 1990 com as possibilidades abertas pelo avanço comunicacional e tecnológico (O'BRIEN, 2018).

Até o presente momento, se buscou pensar não apenas a compreensão acerca do que seria a música *pop*, mas também o seu desenvolvimento a partir da segunda metade do século XX, chegando até os anos de 1980/90. Essa breve revisão permite observar o quanto o cenário passou a crescer e transforma-se em um território pantanoso. Para além de atravessar o contexto de crescimento da cultura de videocliques e da *performance*, as décadas de 1980 e 1990 foram períodos de crescimento e consolidação de outros aspectos da cultura *pop* entre os quais destacamos dois: A construção das chamadas “*divas*” e o movimento de *retromania* (REYNOLDS, 2011), que por sua vez remonta as considerações de Andreas Huyssen (2014) sobre a nostalgia que marcam as culturas e sociedades na virada do século XXI.

A música *pop* é um território permeado por divas femininas desde seus primeiros esboços ainda na década de 1930. A presença de ídolos na história é um elemento estrutural das sociedades, passando por alterações drásticas a partir do século XX com a expansão dos veículos de comunicação (MARTINO, 2015; BOTTON, 2015; MORIN, 1989). Pensando o

caso específico das mulheres transformadas em ídolos, Silvia Martínez Cano (2017, p. 479) afirma que, “los modelos de divas del pop es un fending que hunde sus raíces em los comienzos de la música para las masas populares.”. Apesar de existirem homens como Michael Jackson e Elton John lançados no século XX, ou mais recentemente figuras como Shawn Mendes e Adam Levine, a presença feminina é marcante dentro da indústria da música *pop* de língua anglófona, remontando a nomes como Ella Fitzgerald, Tina Turner, Aretha Franklin e Diana Ross, ainda na primeira metade do século passado. Nessa questão existe ainda mais uma diferenciação da música *pop* para a música popular relacionada ao folclore em outras regiões do continente latino-americano.

Em outras regiões, como no Chile, as mulheres ligadas ao gênero da música popular, passaram por momentos de protagonismo no cenário como na década de 1920 com a promoção das cantoras folclóricas e em outros sem tanto destaque, como na década de 1950 quando as mulheres passaram a ser afastas desse cenário por conta de uma noção machista de condição de gênero que determinaria se pessoa era profissional ou não (GONZÁLEZ, 2016). Essa discussão é interessante pois, em outras ocasiões a música popular latino-americana se aproximou de padrões estadunidenses, como na década de 1930/40 onde lançamentos nos EUA colocavam a voz feminina em destaque. Deste modo, é possível se afastar mais uma vez a divisão de música popular e música *Pop* tendo em vista que dentro dessa última a presença feminina é um dos pilares estruturais do campo que estaria sujeito as próprias regras, especificidades e disputas que o configurariam (BOURDIEU, 1992).

Marca do cenário musical *pop*, a construção de divas não esteve relacionada apenas a uma construção voltada ao mercado (ADORNO, 1982), mas igualmente a um processo de inversão da ordem vigente imposta e da criação de modelos de identificação a partir das culturas de massa (MORIN, 1989). Deste modo, a mulher que se tornava uma diva muitas vezes conseguia, através de uma vontade própria e/ou de um possível interesse de um setor do mercado específico, inverter a ordem do imposto. Retomando as considerações de Michel de Certeau (2009) se considera que as “divas” possuem um potencial de escapar as estratégias do campo e/ou da sociedade através de táticas. Apesar de soar talvez otimista, não estamos desconsiderando que muitas destas táticas são criadas pela indústria buscando o lançamento de novos mercados. Como atenta Edgar Morin (1989), elas são símbolos de identificação elaborados dentro da indústria cultural, conhecidas por mobilizar grupos sociais em torno das imagens de figuras ditas como “públicas”. As mídias ocupam papel fundamental na elaboração de tais figuras, pois “em sua missão, a imprensa, em comunhão com a indústria musical, definiu

atributos para cada estrela, a partir dos quais construía sua personalidade midiática”. (GONZÁLEZ, 2016. p. 155).

Considera-se então que a discussão sobre “divas” é aproximável das análises sobre o fenômeno das *Star's system* no âmbito do cinema. Com a expansão do cinema a partir dos anos 1920, Edgar Morin (1989) analisa a ampliação da indústria cultural que o permeia, dando especial atenção aos fenômenos de identificação das massas com o setor cinematográfico. Durante o processo, são observados novos sentidos atribuídos a ideia de “estrela”, sendo esta uma categoria que adaptada da ópera e do teatro, onde os públicos passam a se identificar cada vez mais com os artistas representados na tela, criando sentimentos de empatia por esses e, principalmente, constituindo processos de mitificação ao seu redor. Vale destacar que tais figuras estavam inseridas em um dos principais veículos responsáveis pela organização de novas identidades e processos de identificação, em especial em sua relação com a noção de cidadania e nacionalismo: o Cinema (CANCLINI, 1997).

Um dos principais elementos dessa construção em torno de artistas dentro do cinema foi justamente a inversão dos papéis onde a identificação não estava mais com o “personagem” ali representado, mas sim com a atriz ou o ator que o representaria. Através da expansão do universo cinematográfico, com a articulação de outros veículos de comunicação, eram construídos novos significados atribuídos a ideia de “estrela” ou, como o autor irá chamar, a emergência do fenômeno do *star system*. Esse processo ocorria através de vários suportes como periódicos voltados ao universo das “celebridades” e os ensaios fotográficos que passaram a ser realizados e divulgados.

Para Edgar Morin,

Longe de eliminar o culto, incentiva-o. Mais presente, mais familiar, a estrela está quase à disposição de seus admiradores: daí o florescimento de fã-clubes, revistas, fotografias, correspondência, que institucionalizam o fervor. Toda uma rede de canais conduz a partir daí a homenagem coletiva, que retorna aos fiéis na forma dos mil fetiches que eles reclamam. (MORIN, 1989. p. 20).

Apesar de fazer referência a contextos e suportes diferentes, a análise de Morin pode ser aproveitada para o debate acerca das divas ou celebridades da música *pop* uma vez que estas se encontram em modos de produção que possuem permanências destas “estrelas”. Partindo das leituras de Edgar Morin, a autora Ana Carolina Maciel (2011) observou o fenômeno das *Star's system* como um processo colaborativo entre mídia e expressão artística, onde tais figuras são vistas como sujeitos possíveis de identificação e de criação de elos com o público que os observa e os consome em múltiplas plataformas que não apenas a sua produção. Esse processo de identificação analisado pelos autores reserva as estrelas um espaço de atuação e de

construção de si. Sendo assim elas, apesar da influência da indústria, não podem ser compreendidas somente como um produto mercadológico.

O que se procura destacar é o papel da diva ou da *star system*, enquanto um ídolo e/ou uma celebridade, que é dotado de espaços de atuação e liberdade não apenas criativa, mas também social e político, além de possuírem historicidade (MORIN, 1989; BOTTON, 2015). Exemplos desta questão podem ser observados nas atuações da artista Gloria Estefan e seus esforços contra o socialismo cubano em meio a promoção da música latina dentro dos Estados Unidos desde a década de 1980. Outro caso possível de se observar refere-se a cantora Madonna e seus movimentos em prol da revolução e libertação sexual nas últimas décadas do século passado (CICCONE; LEIGH, 2008; O'BRIEN, 2018). Em ambos os casos, é reconhecível que as cantoras integraram movimentos de setores e vertentes da indústria cultural de promoção da música latina ou das pautas ligadas ao gênero e a sexualidade. Porém, a inserção na indústria não impede de considerar seus espaços de liberdade, atuação e articulação.

É justamente a construção de tais figuras simbólicas (MARTÍNEZ CANO, 2017), que são as divas, que possibilita retomar novamente as falas de *P!nk* e de José de Abreu levantadas no início deste capítulo. Em ambas, assim como nas duas publicações citadas a respeito do cenário da música *pop* atual, a problemática das divas está presente. A partir da década de 1990 aconteceu o crescimento das consideradas novas mídias que acabaram alterando profundamente as redes de sociabilidade e circulação de ideias e pensamentos. Entre estas novas mídias, como destaca Pierre Lévy (2004), ocorreu o desenvolvimento da internet de uso comercial, a chamada *World Wide Web*, causando assim não apenas um impacto profundo na sociedade e no processo de criação de tais figuras (MARTINO, 2015), mas também criando novas categorias fundamentais de análise para as conjunturas atuais, entre estas a noção de cibercultura.

Por cibercultura consideramos um conjunto de práticas que se instalam a partir da ampliação ao acesso da internet, em especial por parte de grupos de jovens, que encontraram no espaço virtual não apenas novas formas de experimentação e trocas, mas canais de compartilhamento e comunicação coletiva que quebram com uma determinada hegemonia dos principais veículos ditos como “tradicionais” (LÉVY, 2010). Neste novo espaço é possível observar a construção de novos desejos e práticas permeados por riscos nos planos econômicos, políticos, sociais e culturais intensificados a partir da *Web 2.0* e da crescente cultura participativa (JENKINS; GREEN; FORD, 2014).

Essa mudança impactou significativamente a configuração da indústria da música *pop* e do campo artístico que a constrói. Neste sentido, se a ideia de celebridade e de “ser” um artista *pop* passou por uma revolução em função do advindo da cultura dos videoclipes e da

incorporação da noção de performance (SOARES, 2004), a virada do século XXI trouxe novas configurações ao campo acompanhadas pela referida cibercultura. Ao mesmo tempo, poderia se dizer que existe uma “expansão tecnológica no campo” que permite pensar as novas disputas geracionais pautadas, como no caso de José de Abreu, na ideia de *retromania*.

Em seus estudos, Simon Reynolds (2011), procura demonstrar que uma das marcas da música *pop*, a partir da década de 1990, é certamente a presença de um passado que está sempre em disputa. Para o autor, os anos compreendidos entre 2000 e 2010 trouxeram consigo o peso de exercícios de rememoração e homenagens, tais como *reality shows* e series televisivas. Estes seriam apenas alguns dos elementos da cultura do passado-presente (HUYSSSEN, 2014) que marcam o gênero e da indústria no século XXI. Segundo o Reynolds (2011, p. XX),

At a certain point the sheer mass of past accumulating behind the music began to exert a kind of gravitational pull. The sensation of movement, of going somewhere, could be satisfied as easily (in fact, more easily) by going backwards within that vast past than by going forwards. It was still an exploratory impulse, but now it took the form of archaeology.

Para o autor a prevalência de uma cultura passado-presente pode ser chamada de *retromania* fazendo referência a uma fixação constante pela moda *retro*, destacada por Andreas Huyssen (2014). Outro elemento que é possível pensar desse contexto foi a criação do *youtube* (2005) e de que maneira este alimenta atualmente um desejo por registro e fuga do passado, uma vez que através desta plataforma performances e músicas estaria “salvas” para consulta quando necessário. O que parece perpassar indiretamente as reflexões de Reynolds, é a preocupação com relação a um medo ou uma forma de disputa do “esquecimento” uma vez que, conforme o autor destaca, a obsessão pelo passado pode ser o maior perigo do futuro da música *pop*. Este é um ponto particularmente interessante, em especial pelo que vem sendo levantado até o momento relativo ao ambiente virtual, dos conflitos geracionais e a cibercultura na qual as sociedades ocidentais contemporâneas estão mergulhadas.

Contudo, é preciso destacar que a noção de uma suposta “crise da indústria” não é em nada nova ao campo, sendo inclusive anterior ao fenômeno da *retromania*. Eduardo Vicente (2014) e Márcia Tosta Dias (2008) apontam, através de suas pesquisas, que existiria um fenômeno cíclico da indústria fonográfica em afirmar a existência de crises que teriam múltiplos fatores, como econômicos, tecnológicos e geracionais. Nesse caso, mais do que um problema, a crise é um sintoma da indústria fazendo parte da mesma. As mudanças que ocorreram no final do século XX, em especial a partir dos anos 1980 e 1990, como apontado, foram fundamentais não para uma emergência de uma “nova” crise, mas para uma nova narrativa acerca desta marcando igualmente alterações fundamentais no campo, em especial da música *pop*. Nesse

contexto observa-se a mudança de suportes e a expansão tecnológica possibilitada pelo desenvolvimento da internet de consumo o que permitiu a reconfiguração do campo ao inserir novas práticas e possibilidades de crescimento de outros artistas não apenas pelo lançamento de gravadoras, como é o caso do *Fifth Harmony*, como se observará.

A partir da expansão midiática e ascensão das culturas digitais, articulada a um crescimento de movimentos visando evitar o “esquecimento” dentro da indústria da música *pop*, não estaríamos nós mesmos criando mecanismos de esquecimento a partir de uma ilusão de preservação? Para Seligmann-Silva (2012), este processo pode ser um dos principais problemas de nossa obsessão pelo arquivamento. No caso específico do *youtube*, levantado por Reynolds (2011), é possível pensar esse movimento pela disponibilização de vários materiais *online* sem critérios, movidos por um desejo de divulgação e criação um arquivo imagético. Além disso, a plataforma está inserida dentro de redes de compartilhamento e busca pela isenção de responsabilidade para com a preservação daquilo que se pretende registrar, afinal após a publicação online geralmente se acredita que o material estaria a salvo.

Neste sentido, as sociedades ocidentais contemporâneas vivem sob uma visão onde o simples fato de guardar/publicar serviria como modo de luta contra o esquecimento, o que resguarda um problema das relações entre preservação e esquecimento pois não se trabalharia ou discutiria aquilo que se deseja guardar como destaca Seligmann-Silva (2011). A obsessão em publicar vídeos no *youtube* ou outras plataformas, assim como realizar postagens públicas como veremos no caso de Camila Cabello, é destacada por Reynolds como uma das marcas desta *retromania*, produzindo uma forma de hiperamnésia mergulhada em um presente onde tudo e ao mesmo tempo nada se torna memória.

Estas considerações estão igualmente alinhadas a um terceiro autor, no qual inclusive Simon Reynolds (2011) baseia parte de suas considerações. Andreas Huyssen (2014), estudioso de temáticas como a literatura, a memória e os movimentos artísticos, traz considerações valiosas acerca deste processo. Para o autor, a partir do último quartel do século XX observasse a emergência de novas políticas de memória e do crescimento de tais discussões, a partir da ascensão de uma sensação de mal-estar com o período de então. De modo semelhante, François Hartog (2013) registra este mesmo fato ao discutir o crescimento de novas discussões patrimoniais e a expansão deste campo, a partir da ascensão do regime de historicidade presentista. De acordo com estes pesquisadores, a virada do século XXI trouxe consigo o crescimento de preocupações com relação ao “presente” em função de um futuro que não mais pode ser visto de maneira positiva ou garantido, e de um passado traumático marcado pelas recentes catástrofes (ROUSSO, 2016), no qual perpetuamente estamos mergulhados.

A nova relação com um presente hipertrofiado e onipresente, quase uma amarra que não permite fugas desta sensação de mal-estar, provoca uma sensação nostálgica frente ao tempo vivido. Essa sensação existe, pois, “temos saudades das ruínas da modernidade porque elas ainda parecem encerrar uma promessa que desapareceu da nossa era: a promessa de um futuro alternativo”. (HUYSEN, 2014, p. 93). Os comentários tecidos pelo artista José de Abreu, pela cantora P!nk, ou ainda pelos autores das matérias anteriormente comentados, são exemplares desta sensação e alinham-se perfeitamente a tais discussões.

Mesmo que integrem gerações (SIRINELLI, 2006), que extrapolam as barreiras de idade e campos distintos, esses sujeitos coabitam uma mesma temporalidade e compartilham uma sensação comum onde a música possui valores engajados ou distintos daqueles que eles observam. Especialmente no caso da cantora P!nk e das publicações *online*, que são falas de pessoas mergulhadas na indústria da música *pop*, esse dado é ainda mais representativo, ecoando e convocando uma memória e uma nostalgia daquelas que foram consideradas como *Divas* e/ou fundamentais no campo, em especial nas décadas de 1980 e 1990. É, em parte, um embate geracional existente dentro do campo que convoca uma determinada memória acerca do mesmo em tempos de “crise” ou de “brecha no tempo” (HARTOG, 2013), onde existiria uma necessidade memorialista que guiasse os sujeitos.

Remontado ainda a Huyssen (2014, p. 98), “o presente da modernidade apareceu (não raro) como uma ruína da autenticidade e de um passado melhor e mais simples”. Essa ideia de modernidade compartilhada por muitos dentro das redes da música *pop* seria justamente aquela na qual a experiência do novo, da novidade e da inovação constitui o campo (BERMAN, 1986). As críticas realizadas nos casos levantados inicialmente se situariam então justamente nessa ideia de uma falta de sensação do novo e de novas experiências. Tais questões podem ser visualizadas, por exemplo, na seguinte fala de P!nk

Sinto-me triste porque a música deveria inspirar. Salvou a minha vida. Esse lixo não vai salvar a vida de ninguém. Em um mundo que está mais assustador e com vidas que valem ser salvas, quem irá salvar a alma? Os desprivilegiados, talvez. Além do Macklemore e do Pharrell e Bieber e The Weeknd, Tori Kelly também foi muito bem. O resto foi um toco e embaraçoso e difícil para esta velha do pop acreditar. (P!NK APUD TORRES, 2017).

É justamente essa sensação de um “novo” e um “antigo”, de uma nostalgia proeminente de um gênero musical e uma cultura existente em seu entorno, que aparentemente perdeu significado para as pessoas do meio, o que possibilita pensar a ideia de criação do grupo *Fifth Harmony*, pelo produtor musical Simon Cowell. Mais que isso, esse contexto de uma suposta crise de uma indústria pautada na ideia de divas, que seriam formas de identificação, e de



produção midiática é fundamental para entender o lançamento de Camila Cabello no cenário musical dentro do grupo *Fifth Harmony*.

## 2.2 O *Fifth Harmony* e a cultura participativa

Na ocasião de seu 15º aniversário, Karla Camila Cabello Estrabao<sup>26</sup> pediu aos pais que a acompanhassem nas audições para o programa televisivo de competição musical *The X-factor (US)*. Idealizado pelo produtor musical Simon Cowell e pela *Sony Music Entertainment* em 2004, o *The X-Factor* foi criado como uma competição britânica anual entre cantores considerados como “amadores”, onde existe a divisão dos concorrentes entre diferentes equipes orientadas por nomes renomados na indústria incluindo produtores, compositores e cantores (SILVA, 2015). Concorrendo em grupos ou individualmente, a proposta do programa consiste na realização de diferentes etapas, que começa pelas audições e finaliza na fase das “apresentações ao vivo” na qual, apesar da influência dos jurados, a escolha do campeão ou campeã é atribuída ao público por meio de votações “populares”

Efetivamente poucos dos candidatos conseguiram fazer grande sucesso dentro da indústria após o final de cada temporada. Entre os casos mais destacáveis, ao menos no que se refere ao reconhecimento internacional, é possível destacar a cantora Cher Lloyd, participante da 7 temporada (2010), a *boyband* One Direction, também participante da 7 temporada, e o *girlgroup* Little Mix, lançado em 2011. Os dois últimos casos são balizares para pensarmos o caso de Camila Cabello como integrante do grupo *Fifth Harmony*, uma vez que ambos foram reunidos pelo programa em edições britânicas da competição a partir de casos muito semelhantes: a “fabricação” de grupos musicais buscando atender a nichos de mercado que segundo o produtor estariam carentes por representação<sup>27</sup>.

Nos casos de grupos musicais produzidos no *reality show* citados anteriormente, é possível observar um perfil comum no processo de formulação, como destaca Luiza Baptista da Silva (2015) ao analisar a formação do grupo One Direction. A formação de grupos no programa ocorre/ocorria, na maioria dos casos, através prática de reunir pessoas que realizaram audições individuais, mas que não se classificaram nas peneiras entre os aprovados. Partindo

---

<sup>26</sup> O uso do nome completo da cantora nesse primeiro momento refere-se a uma escolha narrativa do autor pensando que a cantora assume o nome artístico “Camila Cabello” apenas após sua participação no programa *The X-factor*.

<sup>27</sup> **THE X-FACTOR (Episódio 09)**. Los Angeles: Sycotv/fox Broadcasting Company, 10 de outubro de 2012. Color.

desses membros “dispensados” era proposta a formulação dos grupos, com candidatos que a equipe produtora, e Simon Cowell em 2014, articulava a partir dos estilos musicais dos artistas não classificados para a etapa seguinte. Para além de ser a promoção de alguém que possui um vasto entendimento musical e da indústria, afinal Cowell é fundador e proprietário da *Syco Music*, a proposta de formulação de grupos como *One Direction* e *Fifth Harmony*, esteve perpassada por um discurso de arrependimento do produtor de não ter assinado um contrato de gravação com as *Spice Girls*.

É possível observar nas narrativas do produtor um peso de suas experiências vividas e incorporadas na configuração de projeções de futuros possíveis, retomando as considerações de Reinhart Koselleck (2006) sobre as categorias meta-históricas de “espaços de experiência” e “horizonte de expectativa”. Em várias entrevistas, no decorrer de sua carreira, foi retomado esse assunto, especialmente após a cantora Victoria Beckham tocar nele publicamente durante um episódio de outro *game show*, o *Ídolos*<sup>28</sup>. Essa experiência incorporada por Cowell pode ser pensada como orientadora para o produtor em seu modo de trabalho e no modo como interpretava a formulação dos grupos. Nestes atos, o produtor não apenas estaria tentando “retomar” uma oportunidade “perdida”, mas também projetar um futuro para esses grupos por ele formulados, mediado pelas experiências das *Spice Girls*, transitando por múltiplas temporalidades em suas produções. Essa é justamente uma das características que situam a produção do grupo no contexto da *retromania* já citado.

Como referenciado, refletir sobre esse processo é fundamental para compreender a proposta de formulação do *Fifth Harmony* em 2012 durante a segunda temporada do programa em sua versão estadunidense<sup>29</sup>. Inicialmente, a audição de Karla Camila Cabello Estrabao para o programa foi feita como uma tentativa de carreira solo. Não atoa a jovem, que nesse momento estava recentemente com quinze anos de idade optou por adotar o nome artístico Camila Cabello. Tal escolha esteve atrelada a um esforço de forjar uma identidade para a cantora, uma dimensão de *persona*, em torno de um nome que a representaria e carregaria uma imagem a

---

<sup>28</sup> Em função desta fala vários veículos midiáticos começaram a tocar nesse assunto trazendo esse caso à tona novamente. Entre estes veículos está uma publicação lançada pelo jornal britânico Daily Mail no dia 11 de agosto de 2009 onde não apenas se destaca a fala, da cantora, mas se traz esse assunto num contexto de embates de Beckham com o produtor Simon Cowell internamente do programa *Ídolos* o qual os dois eram jurados. A matéria, na íntegra, encontra-se disponível em: <<http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-1205713/Simon-Cowell-did-turn-Spice-Girls-Victoria-Beckham-joins-American-Idol.html>>. Acesso em: 02 de maio de 2018.

<sup>29</sup> Conforme destaca Silva (2015), após o “sucesso” do programa/*Game Show* o formato passou a ser exportado e produzido em outros países como os Estados Unidos da América, onde Simon Cowell também foi produtor e jurado, e mais recentemente no Brasil (2016).

respeito de si como destaca Pierre Bourdieu (2006) em suas considerações sobre a “Ilusão Biográfica”.

Figura 1 – Camila Cabello durante a audição para o programa The X-Factor



Fonte: The X-Factor USA (2014).

Segundo uma entrevista concedida pela cantora para a rádio *97.3 now*, o processo de espera e seleção foi extenso, uma vez que só conseguiu se apresentar perante aos jurados no último dia de audições na Carolina do Norte. Naquela ocasião a apresentação foi feita perante as cantoras *pop* Demi Lovato e Britney Spears e dos produtores musicais Simon Cowell e L. A. Reid, também produtor do programa. A canção escolhida para apresentação foi um dos clássicos da cantora de R&B Aretha Franklin, *Respect*<sup>30</sup>, que alcançou o primeiro lugar na lista dos singles mais vendidos nos Estados Unidos em 1967 segundo a revista *Billboard*<sup>31</sup>. Encerrada a performance, Camila Cabello foi aprovada para a etapa seguinte, o que não assegurava sua permanência no programa. Após o final das audições, os candidatos aprovados seguiram para uma nova etapa chamada *Bootcamp*, onde eram feitas mais duas apresentações para os jurados<sup>32</sup>. Passado o *Bootcamp*, ocorreu a penúltima peneira do programa antes da etapa de apresentações exclusivas a um dos mentores, que era acompanhando por um “consultor” convidado. Foi justamente na passagem das audições para a fase *Bootcamp* que Camila Cabello encontrou um obstáculo.

<sup>30</sup> É preciso se destacar que canção foi originalmente lançada por Oris Redding (1965), também compositor da faixa.

<sup>31</sup> Estas informações podem ser acessadas através do banco de dados mantido pela própria revista em suporte digital disponível em: <https://www.billboard.com/charts/hot-100>

<sup>32</sup> Os episódios 7, 8 e 9 da segunda temporada do The X-factor demonstram esse processo de peneira realizado nos *Bootcamp's*.

O momento “decisivo” da carreira de Camila Cabello dentro do *reality show* é apresentado no episódio 9, da segunda temporada, exibido no dia 10 de outubro de 2012<sup>33</sup>. Nesse momento de peneira do *Bootcamp* vários candidatos foram excluídos da competição incluindo Camila, mas foram convidados para retornar ao palco após uma conversa entre os jurados que resolveram formar 3 grupos reunindo os desclassificados. Entre estes grupos “fabricados” no *game show*, estava o *LYLAS* que reuniu Ally Brooke, Camila Cabello, Dinah Jane, Lauren Jauregui e Normani Kordei sendo comentado que o desejo Cowell, idealizador do *girlgroup*, era a criação de um grupo que “dominasse o mundo”<sup>34</sup>, fazendo referência a indústria da música. Após sua formação, o *LYLAS* enfrentou uma última peneira, chamada de *Judge’s house* onde se apresentaram para o seu mentor, Simon Cowell, e seu consultor convidado Marc Anthony, compositor e cantor estadunidense associado especialmente ao gênero latino.

Foi após serem classificadas nessa fase que o grupo conseguiu a aprovação para a etapa de apresentações ao vivo onde o público telespectador tinha possibilidade de voto e escolha dos vencedores finais. A partir dessa fase, os jurados não tinham mais poder de decisão no sentido de escolha dos vencedores de cada episódio, sua função principal era a de orientação e preparação dos candidatos para as apresentações a serem realizadas na competição. Contudo, a bancada mantinha ainda seu direito de voto em uma etapa específica do programa. Ao final de cada semana, após ser anunciado o ranking da competição, os últimos colocados precisavam se apresentar ao vivo novamente, ficando a decisão de quem seria eliminado para os jurados (SILVA, 2015). Em dois momentos distintos o grupo de Camila Cabello ficou entre os últimos colocados e foi preciso participar dessa etapa. Nesse sentido, diferentemente do que muitas vezes uma biografia poderia demonstrar, a trajetória do grupo captada pelas lentes do programa não se viu excluída de problemas, e sua carreira não deve, nem pode, ser compreendida em perspectiva linear (AVELAR, 2018).

No decorrer do programa o grupo atravessou problemas na escolha de sua sonoridade, na criação de uma integração entre si e, especialmente, no processo de construção de um grupo com integrantes que haviam se conhecido como competidoras, mas que daquele momento em diante seriam parceiras. As alterações no nome do grupo demonstram esse processo. O nome

---

<sup>33</sup> **THE X-FACTOR (Episódio 09)**. Los Angeles: Sycotv/fox Broadcasting Company, 10 de outubro de 2012. Color.

<sup>34</sup> A primeira aparição do grupo, performance e narração do processo de criação do grupo, pelas próprias cantoras aparece no episódio 9 da Segunda Temporada. Nesse episódio o produtor Simon Cowell demonstra tal determinação ao explicar as jovens a proposta do grupo.

inicial proposto, *LYLAS*, foi impedido de ser registrado oficialmente de acordo com o TMZ<sup>35</sup>, uma vez que já existia um outro *girlgroup* com o mesmo nome formado pelas irmãs do cantor Bruno Mars. Em função disso o grupo alterou o nome para 1432, que significava “*I Love You Too*”, logo na primeira semana da competição ao vivo. Foi a partir da primeira apresentação que ocorreu a emergência de um processo de proximidade desenvolvido entre o grupo e o público o que, como veremos a seguir, significou sua permanência na competição até as semifinais.

Ao final do 15º episódio, logo após as cantoras serem salvas da eliminação por ficarem entre as menos votadas da semana, o mentor do grupo Simon Cowell anunciou que seria aberta uma enquete online para a escolha do novo nome do *girlgroup*<sup>36</sup>, que seria chamado a partir do episódio seguinte de *Fifth Harmony*. A escolha de Cowell por abrir a votação, optando por “convidar” o público a participar do processo, muito provavelmente estava ligada a uma estratégia de criar uma proximidade maior das cantoras com aqueles que participavam diretamente do processo de votação no próprio programa.

A escolha possivelmente foi uma estratégia não apenas de promoção do grupo, mas de tentar assegurar sua continuidade no programa dando uma visibilidade diferente das que os demais concorrentes teriam na competição. A base desse processo não é algo inédito dentro da indústria cultural, retomando inclusive estratégias do início do século XX para construção das “estrelas” do rádio e do cinema, as já mencionadas *Star’s system*. Estudiosos como Ana Carolina Maciel (2011) e Edgar Morin (1989) demonstram como a indústria do cinema se apropriou de outros espaços naquilo que poderíamos chamar de “interatividade” como as colunas de opinião, as cartas do leitor ou ainda os concursos de escolha das “novas divas” para aproximar artistas e públicos na constituição da sensação de identificação com os artistas. A mídia passou desde então a caminhar lado a lado com a indústria do cinema, e da música, tornando-se uma extensão do campo e um espaço vital para a construção de experiências.

Esse processo se mantém em nossa contemporaneidade a partir de novas adaptações e estratégias enquanto uma característica da indústria, sendo uma das questões que perpassam a construção de *reality shows*. A estratégia de Cowell certamente estava relacionada as suas observações acerca da indústria musical, tecnológica e a emergência daquilo que será aqui chamado de “cultura participativa” (JENKINS; GREEN; FORD, 2014). Tal abertura tem

---

<sup>35</sup> TMZ. Bruno Mars -- Sisters Picking a Fight with 'X Factor' Singers. Disponível em: <<http://www.tMZ.com/2012/10/25/bruno-mars-my-sisters-picking-a-fight-with-x-factor-singers/>>. Acesso em: 25 out. 2012.

<sup>36</sup> THE X-FACTOR (Episódio 15). Los Angeles: Sycotv/fox Broadcasting Company, 01 de novembro de 2012. Color.

ligação com um movimento onde não apenas os públicos, mas também “os artistas, agentes da criação artística, aproximam-se do processo de produção, antes intermediado e realizado pela grande indústria que, na atual conjuntura, passa a ocupar-se especialmente das etapas de gerenciamento do produto, marketing e difusão.” (DIAS, 2008. p. 44). Apesar de não ser um processo “revolucionário” ou “novo”, afinal essa estratégia de proximidade já estaria em pauta a algumas décadas como mencionado, é possível pensarmos que o desenvolvimento tecnológico provoca novas implicações ao processo de construção midiática de tais figuras.

Estudiosos da comunicação e da tecnologia, tais como o pesquisador estadunidense Henry Jenkins (2009), tem atentando para a questão de uma crescente cultura de compartilhamento de informações entre sujeitos a partir da ascensão da Web. 2.0. Tais pesquisas são referentes a nova fase dos desenvolvimentos tecnológicos, onde a internet é compreendida como plataformas, abrindo-se para questões como redes sociais, blogs, *wikis*. Para alguns autores, “essas plataformas oferecem novas capacidades para as pessoas passarem adiante artefatos de mídia, ao mesmo tempo que buscam modelos para gerar lucro com as atividades de usuários.” (JENKINS; GREEN; FORD. 2014, p. 25). Nesse sentido, a compreensão da participação no ambiente digital gera uma sociedade cada vez mais conectada (LÉVY, 2010), sem perder a capacidade de compartilhamento de maneira física/pessoal, sendo uma expansão e adaptação de práticas de sociabilidade e compartilhamento. Ambas as dimensões, digital e não-digital caminham juntas e se complementam criando assim tal sensação de maior conectividade.

A proposição de uma “nova *web*” significou um alargamento no que é entendido como participação e/ou presença dentro das mídias, principalmente mediado através de um interesse de mercado. Para Paula Sibília (2008, p. 14),

Essa expressão foi cunhada em 2004, em um debate do qual participavam vários representantes da cibercultura, executivos e empresários do Vale do Silício. A intenção era batizar uma nova etapa de desenvolvimento da internet, após a decepção gerada pelo fracasso das companhias pontocom: enquanto a primeira geração de empresas on-line procurava “vender coisas”, a Web 2.0 “confia nos usuários como co-desenvolvedores”. Agora a meta é “ajudar as pessoas a criarem e compartilharem idéias e informação”, segundo reza uma das tantas definições oficiais, “equilibrando a grande demanda com o auto-serviço”.

Os levantamentos da autora complementam as considerações de Jenkins sobre esse processo marcante do início do século XXI, o qual Simon Cowell estava inserido. Podemos pensar a questão através do caso do cantor Justin Bieber, cujo o início da carreira ocorreu no início de 2007, com a publicação de seus vídeos na plataforma do *Youtube*. Apesar de Bieber

não ser o caso de estudo desse trabalho é preciso se pontuar o caso do cantor uma vez que ele é exemplar dessa cultura participativa. Para Monteiro & Barros (2010), o processo da cibercultura, e o contexto da facilidade no compartilhamento de informações através da web 2.0, foi fundamental para levantar a carreira do cantor uma vez que. Apesar de ser transformado em piada nas redes sociais, foi possível que o jovem, de apenas 12 anos naquele momento, chamasse a atenção de gravadoras e produtoras e conseguisse fechar um contrato.

Tal noção é vista como uma nova expressão da sociedade onde, em diferentes campos, é observável que “os públicos estão se fazendo nitidamente presentes ao modelarem ativamente os fluxos de mídia, e produtores, gerentes de marca, profissionais de serviços ao consumidor e comunicadores corporativos estão acordando para a necessidade comercial de ouvi-los e de responder a eles de maneira ativa” (JENKINS; GREEN; FORD. 2014, p. 25). Simon Cowell utilizou diretamente desse contexto, e de estratégias já consolidadas no meio, para tentar garantir a participação do grupo de Camila Cabello na competição.

Ao colocar o nome do *girlgroup* para escolha dos espectadores, o produtor e mentor não apenas pretendia consultar estes, mas também iniciar um processo de modelação do grupo para se encaixar em um determinado perfil. A partir dessa ocasião, a construção do *Fifth Harmony*, como passou a ser chamado após essa votação online, estava sendo feita não apenas pelo produtor, mas igualmente pelo público que semanalmente votava pela sua permanência ou não na competição. Através de tais processos, foi criada uma sensação ilusória de proximidade entre quem assiste e quem competia. Nesse processo, as integrantes do grupo que passavam a se tornar “celebridades” midiáticas, sendo alvos de identificação (FRANÇA, 2014).

A própria formatação do *reality show*, que era um *game show*, estava atrelada a proposta de envolvimento “popular” na construção de estrelas (MORIN, 1989), o que os envolvidos nesse tipo de programa se tornam mesmo que temporariamente, sendo um dos canais possíveis para lidar com a suposta crise da indústria fonográfica. Se por um lado a indústria cultural no século XX se aproximou de maneira edificante e massiva criando a ideia de espectadores, com a virada do século XXI essa mesma indústria inseriu-se nos meios digitais trabalhando a partir de então com a ideia de “participantes” e “consumidores”. Partindo de tais alterações, e de uma nova configuração do campo causada por esse contexto, os setores “líderes” da indústria fonográfica se viram forçados a criar novas estratégias tendo em vista que o campo vinha expandindo e “tornando-se viável não apenas para ingressantes no campo ou para artistas vinculados a segmentos mais restritos, mas para os próprios contratados das *majors*” (VICENTE, 2014. p. 42).

No programa, a noção de uma suposta “celebridade” é vista em seu sentido mais alargado, compreendendo “todos/as” que sejam identificados como tais a partir do crescimento de plataformas de compartilhamento (SIBILIA, 2016; MARTINO, 2015) que, conseqüentemente, aumenta as possibilidades identificação (FRANÇA, 2014; HALL, 2006). Porém, não apenas se observa esse *status*, onde ser conhecido torna-se o principal argumento da criação de celebridades, que cada vez mais são relativas dependendo de quem as identifica como tal, mas também é notável o peso da efemeridade e da espetacularização da vida nesse sentido (MORIN, 1989; LLOSA, 2013).

Apesar de ser um programa competitivo no qual os cantores se apresentavam e concorriam a um prêmio final, a assinatura de um contrato de gravação, o *The X-factor* era/é um *reality show* na medida em que não apenas cruza as apresentações ao vivo com ensaios e falas dos competidores, mas por buscar criar uma imagem de verossimilhança com uma determinada “realidade” (GUMBRECHT, 1998): a da rotina de shows, da indústria musical estadunidense e da vida privada dos competidores.

A questão da vida privada é observada, por exemplo, no vídeo introdutório a apresentação do grupo no episódio 9 da temporada<sup>37</sup>. Nesse trecho, antes o grupo cantar para Simon Cowell e Marc Anthony, Dinah Jane, uma das integrantes fala a respeito do pai e da falta que ele estaria para ela nas por causa da distância. Nesse momento, em que a câmera foca na expressão de choro e no consolo das colegas, a edição incluiu fotos da cantora junto ao seu pai tentando construir uma trama narrativa que situasse o espectador, apresentando as pessoas citadas, além de auxiliar no processo de identificação com a cantora<sup>38</sup>.

Para Omar Rincón (2006), o crescimento da cultura de *reality's* deve ser associado ao contexto pelos quais os indivíduos se encontram imersos, em especial na expansão de espaços para exercer posicionamentos, manifestar opiniões e compartilhar informações. O autor, apesar de não fazer referência direta, acaba por transitar exatamente pela questão da cultura participativa e do crescimento de um ambiente de conexão vivido pelos indivíduos onde existe uma possibilidade de exercício de poder por parte dos indivíduos<sup>39</sup>. Contudo, é preciso destacar

---

<sup>37</sup> **THE X-FACTOR (Episódio 09)**. Los Angeles: Sycotv/fox Broadcasting Company, 10 de outubro de 2012. Color.

<sup>38</sup> **THE X-FACTOR (Episódio 09)**. Los Angeles: Sycotv/fox Broadcasting Company, 10 de outubro de 2012. Color.

<sup>39</sup> Cabe aqui se registrar a discussão de Rincón (2006) acerca da cultura do *Reality Show* e seus impactos na reconfiguração de democracia para os indivíduos uma vez que, a partir do instante em que os indivíduos integram essa cultura de “realidades transmitidas” e passam a exercer opiniões e principalmente direitos de votos sobre os competidores a noção de experiência democrática se ampliaria no cotidiano para além da estrutura política de estado.



que programas televisivos como o *The X-factor* não são registros fiéis da realidade na medida que esta seria socialmente construída. *Reality Shows* são representações estruturadas e divulgadas pela própria indústria cultural a partir de referências dos indivíduos que produziram uma sensação de representação "fiel" da realidade, através da ideia de "show da vida".

Programas como o *The X-Factor* são "una metáfora de cómo vivimos la sociedad. Los real es lo entretenido, lo verdade es lo verosímil." (RINCÓN, 2006. p. 80). Esse processo é manifestado pela própria lógica de votação por parte dos espectadores, pressupondo a identificação, ou não, com os competidores, em conjunto a estruturação de uma lógica onde se cria a sensação de "desvelamento" dos bastidores da indústria e de participação de pessoas comuns nela. O que temos até o momento tentando destacar é a possibilidade de pensar que, não apenas a escolha do nome indicada por Simon Cowell ao final do episódio 15<sup>40</sup> é exemplar dessa situação, mas todo o processo competitivo que o *Fifth Harmony* passou durante a segunda temporada do programa.

Acredita-se que toda a temporada, assim como outras do mesmo programa, esteve perpassada pelo contexto da cultura participativa e do envolvimento popular no processo que geram identificações onde estas, por sua vez, influenciam diretamente nas permanências ou eliminações no jogo (JENKINS; GREEN; FORD, 2014). Além disso, consideramos que o processo, remontando as construções em torno das "divas do cinema", se manifestou também na produção de "celebridades efêmeras", partindo da compreensão que estas seriam figuras reconhecidas como "tais" (MARTINO; 2015), e não apenas por serem dotadas de habilidades musicais.

Alguns autores alertam para este processo de identificação possibilidade pelas novas mídias como um fenômeno de manifestação de presença. Hans Ulrich Gumbrecht (1998; 2007) aplica essas noções ao caso da televisão e do universo audiovisual ao considerar que através dela existe uma dimensão de identificação e projeção entre os espectadores. Essa projeção ocorre através de uma sensação a qual o sujeito imagina estar ocupando o lugar ou juntamente ao personagem ou sujeito que está assistindo. Um dos casos estudados por Gumbrecht nesse sentido é a dinâmica dos jogos de futebol e como através dos fãs dessa modalidade esportiva, que torcem e comemoram o gol de seu time, ou choram pela perda de uma partida.

Assim como uma partida de futebol, é possível que os espectadores do *The X-factor* ocupavam uma posição não apenas de torcida, mas tinham a sensação de experiência junto aos seus candidatos favoritos cada momento (FRANÇA, 2014; GUMBRECHT, 2007). Nesse

---

<sup>40</sup> **THE X-FACTOR (Episódio 15)**. Los Angeles: Sycotv/fox Broadcasting Company, 01 de novembro de 2012. Color.

processo, se pensarmos nos espectadores votantes, é possível reforçar ainda mais essa análise sendo que, de certo modo a própria ideia da votação já prescinde essa relação. A noção de presença, que expande a identificação pois prescinde a transposição do sujeito com o que é visto, perpassa o programa e a noção de cultura participativa. Contudo, a proximidade e desenvolvimento de tal relação, como destaca Rodrigo Duarte (2007), não quebrou totalmente com um sentido mercadológico e direcionado presente na indústria cultural. Mais do que romper com essa indústria, como destaca anteriormente, ocorreu uma incorporação desses processos e entendimentos como medida de renovação da indústria cultural, em especial no contexto da globalização. A confluência entre as diferentes noções auxilia a entender que o processo de competição das cantoras excedia apenas o entretenimento.

Reforçando esse processo, as músicas escolhidas para performance geralmente faziam parte de dois grupos principais. O primeiro deles eram aquelas consideradas como grandes *hits* de artistas consagrados no meio, como os Beatles e Maria Carey. Já o segundo caso era composto por canções que nos últimos anos haviam feito sucesso nas principais paradas musicais como as canções “*Give Your Heart Break*”, apresentada duas vezes no programa sendo uma delas em parceria com Demi Lovato, a intérprete original da canção, e “*Set Fire To The Rain*” da cantora Adele<sup>41</sup>.

Essas escolhas buscaram inserir o grupo dentro de um *hall* de outros artistas considerados já “consagrados” dentro do campo/gênero o qual elas pretendiam se inserir elas: o *pop*. Essa estratégia seria parte da própria indústria fonográfica que “trabalha a partir de um espectro de possibilidades técnicas estritamente definido (em termos de forma e de conteúdo), limitando qualitativamente a flexibilidade da produção e a segmentação do mercado.” (DIAS, 2008. p. 48). Apesar das liberdades e renovações do campo possibilitadas pelo desenvolvimento tecnológico, ainda seria preciso recorrer a estratégias já consolidadas da indústria, o que envolveria associar-se a nomes e/ou canções renomadas mesmo que não diretamente com a pessoa, recorrendo ao efeito mnemônico da canção.

Após a alteração do nome, ocorreu um crescimento de apoios populares ao grupo no programa, o que certamente o auxiliou a chegar até as semifinais do *game show* e garantir a terceira colocação<sup>42</sup>. Por terem “perdido” oficialmente o programa, que premiou na edição apenas o primeiro colocado, o futuro do *girlgroup* ficou brevemente indefinido no final de

---

<sup>41</sup> Para consultar a lista completa de músicas apresentadas pelo grupo no programa consultar o **Anexo C** ao final deste trabalho.

<sup>42</sup> **THE X-FACTOR (Episódio 29)**. Los Angeles: Sycotv/fox Broadcasting Company, 20 de dezembro de 2012. Color.

2012. O primeiro contrato de gravação foi realizado apenas no início do ano seguinte, momento no qual as cantoras assinaram com a *Epic Records*, através da *Syco Music*, duas *indies* ligadas a *Sony Music*, uma das principais *majors* na indústria que domina grande parte das redes internacionais desde o século XX, como destaca Eduardo Vicente (2014). Essa proposta muito provavelmente partiu do produtor musical L. A. Reid, que era um dos jurados no *The X-factor* e presidente da *Epic Records*, e do próprio Simon Cowell que era seu parceiro de bancada e de negócios. Além disso, Cowell era fundador da *Syco Music*, e nutria, como já referenciado, um interesse no grupo associado ao nicho de mercado que elas poderiam se inserir.

Nesse momento, vários portais de notícia passaram a compartilhar informações sobre o processo, demonstrando assim um interesse mercadológico e/ou de público em torno do caso. Além disso, a publicação de notícias que tratavam sobre o assunto favoreceu o grupo, possivelmente em alguns casos tendo sido incentivadas pela própria *major*, visando a promoção do *Fifth Harmony*. Um exemplo é a matéria assinada por Sophie Schillaci e Shirley Halperin (2013) publicada no *The Hollywood Reporter* e intitulada “‘X Factor’s’ Fifth Harmony Signs With Syco Music, Epic Records (Exclusive)”<sup>43</sup>. Neste texto, a construção da uma narrativa foi baseada na experiência de Cowell com o grupo na competição, articulada a uma série de pequenos indícios relativos à expectativa que existia em torno do *girlgroup*, em especial no que se referia aos fãs.

“I knew from the girls’ first performance at judges’ homes in Miami that we’d done the right thing,” said Cowell. “The chemistry between the Fifth Harmony girls both on- and offstage is fantastic. They are really great girls who have become best friends. They’re great fun to be around, and most importantly, they are all incredibly talented.”

Fans of the girls have been awaiting news of a record deal, while the group has inspired several trending topics on Twitter in recent weeks. In addition to fan-follow sprees, #SimonSign5H was trending Wednesday evening.

(Disponível em: <<https://www.hollywoodreporter.com/news/x-factors-fifth-harmony-signs-413118>>)

Na publicação do portal é possível destacar duas questões já referenciadas neste trabalho, que acabam por reforçar os processos que perpassam a construção do grupo. A primeira é a articulação entre experiências e expectativas (KOSSELLECK, 2006) na elaboração de uma narrativa acerca dele onde, já nos primeiros momentos do *Fifth Harmony*, se observa crescer uma expectativa de futuro no qual o *girlgroup* tivesse algo “fantástico” manifestado na forma de talento. A expectativa foi criada ainda no programa e balizou as decisões de Cowell

---

<sup>43</sup> SCHILLAC, Sophie; HALPERIN, Shirley. ‘X Factor’s’ Fifth Harmony Signs With Syco Music, Epic Records (Exclusive). 17/01/2013. Disponível em: <<https://www.hollywoodreporter.com/news/x-factors-fifth-harmony-signs-413118>>. Acesso em: 28 maio 2018.

para ser um dos assinantes no contrato. Nesse sentido, o espaço de experiência (KOSELLECK, 2006) do produtor com casos anteriores, sejam de suas próprias produções ou de grupos que ele haveria deixado de produzir como as *Spice Girls*, se alarga no que se refere ao *girlgroup*, incorporando uma lembrança afetiva do grupo em seus primeiros momentos de formação.

Essa nova configuração do espaço de experiência, referente a dimensão do passado incorporado por Cowell, influenciou no processo de projeção de futuros possíveis, de criação de horizontes de expectativas (KOSELLECK, 2006), para o grupo apesar de incertos e abertos a possibilidades dado o contexto de sensação na aceleração do tempo. Novamente é visível a comparação do próprio produtor e da mídia especializada com grupos anteriores a existência do próprio *Fifth Harmony*, tomando como modelo o padrão de *girlgroup* consolidado pelas *Spice Girls* na década de 1990 (FRITH; STRAW; STREET, 2001).

Essa impressão, segundo os estudos Reinhart Koselleck (2006), remonta ao período moderno com as expansões marítimas e as conexões atlânticas, assim como a uma crise na noção de temporalidade cristã ocasionada pelas guerras religiosas. Com o desenrolar dos séculos o sentimento de aceleração do tempo se intensificou, em especial com as grandes guerras mundiais e o desenvolvimento tecnológico que haveriam colaborado para o crescimento de um regime de historicidade presentista do tempo (HARTOG, 2013).

Tais alterações podem ser vistas não apenas através de grandes processos, como Reinhart Koselleck e François Hartog pensam, mas na dimensão cotidiana e diária dos indivíduos como na decisão de Cowell e na publicação do *The Hollywood Reporter*. A necessidade por reações quase imediatas aos momentos vividos é igualmente manifestada por ambos os casos, mas é principalmente observável no caso da matéria quando aponta a participação dos fãs e de outras plataformas, como a rede social *Twitter* no processo. Retomando as considerações a respeito da cultura participativa (JENKINS; GREEN; FORD, 2014) e do envolvimento de públicos diferentes na reelaboração e compartilhamento de informações é possível pensar que a decisão de assinatura de contrato veio por parte desse processo.

Esse teria sido um fator decisivo para a *Epic Records* e a *Syco Music* que conseguiam observar a existência de um mercado, ainda não muito bem consolidado, que receberia e consumiria o *Fifth Harmony*. Essa observação ocorreu muito possivelmente através experiência de Cowell, do contexto de “crise” da indústria e de *retromania* marcante onde buscasse em décadas anteriores novas fontes de inspiração e de sentido para o mercado. Reinventando constantemente seu passado (HARTOG, 2013), o presente da música *pop* parece retomar a década de 1990, um dos períodos mais marcantes na indústria segundo Reynolds (2011), ou

contextos ainda anteriores, onde a presença de grupos musicais femininos é marcante no mercado internacional. Esse é um dos fatores basilares na formação do *Fifth Harmony*, partindo da experiência de Simon Cowell.

A partir do momento de assinatura do contrato começa um novo projeto para o grupo *Fifth Harmony* que atravessou os anos de 2013 a 2016 com a produção de *Extended Plays*, discos completos<sup>44</sup>, turnês mundiais e campanhas publicitárias. No decorrer de desenvolvimento do grupo nestes anos que seguem, são observadas múltiplas questões não apenas da própria indústria, mas também nas relações internas, nas aparições do *girlgroup* na mídia e na própria busca por sonoridades “próprias”. Apesar do *Fifth Harmony* aos poucos, no decorrer dos anos, construir uma identidade coletiva própria, a permanência de muitos desses processos acima mencionados era frequente, em especial na espetacularização do grupo, na cultura de compartilhamentos de informações e na própria união das integrantes que progressivamente se verá cada vez mais fragilizada.

Como este trabalho enfoca as discussões na trajetória da cantora Camila Cabello enquanto artista solo são realizadas especialmente análises referentes a projetos individuais e por conta disso os anos entre 2013 e 2016, período da cantora dentro do grupo, serão citados de maneira indireta apenas para se compreender quem era Camila Cabello e como sua construção artística é reinventada por ocasião do rompimento como *Fifth Harmony*. Em especial, como se verá na sessão seguinte, vários processos e diversas fases passadas pelo *girlgroup* acabaram culminando num processo de distância da cantora e de suas primeiras experiências individuais. Nesse sentido, é interessante particularmente o caso da mídia pois através dela podemos pensar em tentativas de aproximação com o público e de verossimilhança da realidade assim como no *Fifth Harmony* se iniciou um processo, capitaneado pelo *The X-factor* e o produtor/mentor Simon Cowell.

Não sendo linear, a trajetória artística profissional de Camila Cabello inicia permeada por falhas e desafios que não devem ser evitados. Seus percursos estão inseridos em contextos maiores tornando assim o estudo a respeito de sua trajetória como representativo de um processo maior a ser analisado (AVELAR, 2018). A análise sobre a fabricação do *Fifth Harmony* coloca Camila Cabello não como uma figura excepcional no cenário, nem seu grupo, mas sim como expoentes que permitem ao historiador refletir acerca dos processos que marcam

---

<sup>44</sup> A discografia completa do *Fifth Harmony* pode ser observada no **Anexo C**, referente a discografia da cantora Camila Cabello ao final deste trabalho. Nessa sistematização estão disponíveis não apenas os anos de lançamento, mas também as faixas de cada disco, as gravadoras e/ou selos envolvidos, os produtores dos discos e informações relativas a discos de platina ou ouro, quando for o caso.

a indústria em um contexto de novas tecnologias e estratégias da indústria. Complementando essa ideia, a discussão sobre o programa e do processo de construção do grupo permitiu observar permanências e rupturas dentro da própria indústria e de suas interfaces com outras mídias. Partindo disso, nos cabe questionar agora: como a trajetória artística de um indivíduo, que nasce artisticamente em uma imagem de coletividade, passa ser construída quando o mesmo tenta se tornar uma artista “solo”?

### 2.3 O grupo e as experiências individuais de Camila Cabello.

A imagem de união e parceria que marcou o grupo desde sua formação em 2012, e foi referenciada na fala de Simon Cowell na publicação do *The Hollywood Reporter*, entrou em crise quando Camila Cabello iniciou a realização de alguns projetos individuais. As interpretações sobre uma possibilidade de rompimento do grupo já vinham sendo cogitadas a certo tempo no próprio *reality show*. O contexto de uma suposta crise da indústria musical *pop*, influenciada especialmente sob uma *retromania* (REYNOLDS, 2011) e por um peso do imediatismo de nosso regime de historicidade presentista (HARTOG, 2013), era compartilhado pelo *Fifth Harmony*. Fosse coletivamente ou individualmente, as cantoras viviam sob o peso de uma imagem e um anseio mediado por experiências passadas e documentadas tanto pela mídia, como vivenciadas pelos membros da indústria, demonstrativo do caráter cíclico da própria crise da indústria fonográfica como afirmou Eduardo Vicente (2014).

Como visto anteriormente, o peso do passado e as experiências (KOSELLECK, 2006) acumuladas pelo produtor no decorrer de sua trajetória o deixaram um pouco mais preparado para lidar com grupos musicais no segmento e compreender as pressões do ramo. De certo modo, são estas experiências que o possibilitaram produzir um sentido sobre o grupo e construir uma imagem de “excepcionalidade” para o *Fifth Harmony* ainda no *reality show*. Nesse sentido, é possível iniciaremos uma análise que possibilite compreender melhor a trajetória de Camila Cabello a partir de 2015, ocasião em que inicia uma série de projetos individuais.

No cenário da música *pop* internacional, ao menos aquele consumidor da música anglófona, é possível traçar uma longa lista de grupos voltados ao canto e a performance. Esses grupos estiveram presentes nas experiências de Simon Cowell, repercutindo nas pressões e projeções de futuro para o *Fifth Harmony* e Camila Cabello, inclusive muito tempo após o rompimento em 2016<sup>45</sup>. Traçando uma breve lista, ao menos com nomes que teriam entrado

---

<sup>45</sup> Sobre isso, destacamos a longa reportagem produzida por Alex Morris (2018), para a revista *Rolling Stones* em que se buscou ensaiar uma breve descrição sobre os principais eventos da vida de Camila Cabello e sobre sua

para o *mainstream*, é possível destacar casos como *The Supremes* (1959-1977), *Jackson 5* (1964-1984), *Spice Girls* (com trajetória principalmente entre 1994-2000), *Backstreet Boys* (1993-presente), *N'Sync* (1995-2002), *Destiny Child* (1997-2006).

Em todos os casos citados, com exceção do grupo *Backstreet Boys* que ainda está em funcionamento, é possível observar um processo em comum onde um(a) cantor(a) que alcançou um relativo “destaque” entre os demais se desliga do grupo, partindo então para a construção de uma carreira solo. Destacasse o lançamento das carreiras de Diana Ross, Michael Jackson, Justin Timberlake e Beyoncé, sendo esta última, segundo Alex Morris (2018) considerada pela mídia como um dos maiores exemplos de comparação com Camila Cabello na ocasião de seu rompimento<sup>46</sup>. A experiência destes grupos influenciou a mídia a partir de 2015, na ocasião em que Camila Cabello iniciou seus primeiros projetos como cantora sem a participação de suas colegas de grupo.

Como visto na sessão anterior, Simon Cowell possuía não apenas conhecimento no segmento, mas teve contato com grupos dessa geração, como as *Spice Girls*, grupo que ele rejeitou contrato, trazendo consigo então uma dimensão de passado incorporado em suas experiências como mediador de sua orientação no presente (KOSELLECK, 2006). Após os impactos das *Spice Girls* na indústria, Simon nutriu um sentimento de arrependimento que provavelmente o motivou a buscar a formação de outros grupos musicais, mesmo anos depois<sup>47</sup>. Outros grupos, antes e após a formação do *Fifth Harmony* também foram lançados pelo produtor nessa mesma perspectiva, destacando aqui a criação do *One Direction*, formado na edição britânica durante o *The X-factor* (2010), e a *boyband* latina *CNCO*, construída em um programa especial para a América Latina intitulado *La Banda* (2015) produzido em parceria com Ricky Martin.

Independente de serem orientados por Simon Cowell ou não, os grupos musicais ligados ao segmento “*pop*” se consolidaram no campo na década de 1990 (FRITH; STRAW; STREET, 2001). Apesar de já existirem experiências anteriores, como *The Supremes* ou *Jackson 5*, a análise em perspectiva cronológica das diferentes fases da música *pop* (Anexo A) possibilita

---

rotina como artista solo. Nessa publicação, por exemplo, observa-se a volta de comparações do *Fifth Harmony* com esses grupos do “passado” afirmando que seu grupo seria o maior, em número de vendas desde as *Spice Girls*.

<sup>46</sup> MORRIS, Alex. **Camila Cabello's American Dream**. 30 de maio de 2018. Disponível em: <<https://www.rollingstone.com/music/features/camila-cabello-cover-havana-taylor-swift-fifth-harmony-w520789>>. Acesso em: 30 maio 2018.

<sup>47</sup> REPORTER, Daily Mail. **'So why did you turn down the Spice Girls?': Victoria Beckham grills Simon Cowell as she joins American Idol**. 01 de agosto de 2009. Disponível em: <<http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-1205713/Simon-Cowell-did-turn-Spice-Girls-Victoria-Beckham-joins-American-Idol.html>>. Acesso em: 30 maio 2018.

pensar a emergência destes grupos predominantemente a partir de 1990. Acompanhando o processo da cultura dos videoclipes (SOARES, 2004) e dos canais televisivos dedicados ao ramo musical, como a *MTV* (VICENTE, 2014), a década *boom* dos grupos musicais *pop* foi marcada pelo lançamento de *Boyband's* e *girlband's*, fixando assim uma série de características ligadas a performance e construção de *personas* (FRITH; STRAW; STREET, 2001). Nestes grupos, geralmente eram observáveis pontos em comum como a dança, as músicas abordando questões românticas, a produção dos videoclipes e a emergência nesse mesmo período de uma noção ampliada de “fã” influenciada pelas novas tecnologias.

Em consonância a isso ocorreu a criação de um determinado perfil artístico destes grupos, assim como de seus integrantes (FRITH; STRAW; STREET, 2001), geralmente lançados através de duas formações básicas. A primeira delas reúne pessoas que possuem características físicas e de identificações semelhantes, gerando assim um corpo mais “homogêneo” para a imagem do grupo, como no caso do *N'Sync* e das *Destiny Child*. Já um segundo caso utiliza da representação de uma suposta “diversidade” para construção da imagem e sonoridade do grupo. Nesse caso, cada integrante é responsável por ser a presentificação (GUMBRECHT, 1998; 2007) de grupos sociais diferentes, como no caso das *Spice Girls* onde se pretendia, em aspectos musicais e midiáticos, uma identificação daqueles que conheçam e/ou acompanhem o grupo. Como principais “categorias” poderia se pensar categorias como “a esportista”, a “gótica” a “jovem”.

É interessante destacar um ponto em comum nas duas estruturas. Apesar de, em uma delas se ter a valorização da uma identificação individual, a carreira artística de seus envolvidos é compartilhada na medida que o destaque é o grupo. Em outras palavras, apesar das individualidades manifestadas em distintos espaços, inclusive nas próprias canções e como estas são divididas, a imagem de uma unidade e/ou de um grupo se encontra em destaque nessas organizações (FRITH; STRAW; STREET, 2001). Uma *boyband* ou *girlgroup* pode ser pensada como um corpo orgânico, que se manifesta em unidade, mas que possui dimensões individuais. O caso do *Fifth Harmony* não foge a esta regra quando formado. Ainda durante o *reality show*, o grupo precisou construir uma imagem integrada e coesa. Essa imagem foi elaborada através de uma narrativa de coletividade mediada pela amizade e afeto entre as integrantes que mesmo não se conhecendo antes, encontram em um objetivo em comum e na prática artística seu elo de união<sup>48</sup>. Essa construção ocorreu não apenas no programa em si, mas no entrecruzamento com o meio digital e de outras plataformas, em especial as midiáticas.

---

<sup>48</sup> **THE X-FACTOR (Episódio 09)**. Los Angeles: Sycotv/fox Broadcasting Company, 10 de outubro de 2012. Color.



Tal processo remonta a grupos anteriores incluindo as já citadas *Spice Girls* uma vez que na década de 1990 o grupo britânico haveria alcançado níveis de vendas e reconhecimento surpreendentes “across different media - singles on the radio, videos on television, interviews and photo-shots in magazines, scandals in the tabloids.” (FRITH; STRAW; STREET, 2001, p. 210). Nesse processo de construção os meios comunicacionais ocuparam papel fundamental na divulgação sobre a banda e na própria formulação e divulgação do grupo para outros países como o Brasil.

O interesse neste trabalho, não é uma construção biográfica do *Fifth Harmony*, afinal seria impossível reconstruir a vida de uma figura ou grupo em sua integridade (AVELAR, 2018). Interessa-nos aqui as questões que perpassam a trajetória artística de Camila Cabello, com ênfase em sua construção como artista solo. Dito isso, mudemos o foco para uma outra questão que seriam os primeiros indícios de rompimento da cantora com seu grupo, que a própria imprensa internacional já alertava, para a criação de suas novas redes de sociabilidade e para o acúmulo de um capital social e cultural (BOURDIEU, 1992) que lhe possibilitou se lançar enquanto artista solo.

Apesar de se referir ao campo dos intelectuais, em especial no que diz respeito a perspectiva política, as considerações de Jean-François Sirinelli (2003) acerca da construção das redes de sociabilidade podem servir de ponto de partida para reflexões acerca da indústria fonográfica. Para o autor, um dos principais mecanismos para a construção de grupos ou de personalidades seria a construção de teias ou práticas de sociabilidade as quais estariam sempre se alterando de acordo com o objeto de estudo do pesquisador. Apesar das complexidades dessas reconstituições, é possível observar pontos comuns, que vão além das identificações entre sujeitos, na composição de tais ligações.

Nesse processo de construção das redes de sociabilidade estão associadas as dimensões subjetivas e emocionais, uma vez que “a atração e a amizade e, *a contrário*, a hostilidade e a rivalidade, a ruptura, a briga e o rancor desempenham igualmente um papel às vezes decisivo. Isto, alguns poderão objetar, se aplica a toda microsociedade.” (SIRINELLI, 2003, p. 250). O que o autor aponta, mesmo que indiretamente, é que esse processo resguarda outras questões como a complexidade de tais relações, e o seu caráter individual, subjetivo e humano. A criação de redes está ligada às práticas de sociabilidade e por consequência, no que se refere ao campo musical as parcerias estabelecidas entre artistas, produtores, gravadoras, mídias (NAPOLITANO, 2016; HERMETO, 2012).

Ao analisar uma trajetória artística é preciso compreender as proximidades dos sujeitos com outros espaços e indivíduos que de algum modo teriam sido fundamentais em seu processo

de construção (OLIVEIRA, 2002; NAPOLITANO, 2016; HERMETO, 2012). Esse processo auxilia a compreender Camila Cabello como um “indivíduo relacional” que é “possuidor de um status ligado a uma ordem social diferente dos demais indivíduos devido às redes de integrações que estabelece” (CARNEIRO, 2018. p. 37). Levando em consideração essa dimensão, destacam-se dois pontos que foram fundamentais na carreira de Camila Cabello, a partir do momento em que começou sua construção como cantora solo.

No final do ano de 2015 foi anunciada uma parceria entre Camila Cabello e o jovem cantor canadense Shawn Mendes<sup>49</sup>. Um dos principais portais a realizar o anúncio e a cobrir o processo de elaboração do *single* entre os dois cantores foi a *Billboard* que, desde agosto daquele ano, já divulgava alguns indícios acerca dessa possibilidade<sup>50</sup>. A notícia sobre o dueto teve bastante repercussão por dois motivos: o fim de um rumor de um possível relacionamento amoroso entre os artistas, e a emergência de um possível rompimento da cantora com o *Fifth Harmony*. Como visto anteriormente, o grupo havia construído sua imagem em cima de uma unidade e coletividade que impedia projetos individuais das artistas, no que se referia a lançamento de músicas, ou ao menos era isso que se imaginava até então.

A partir do anúncio da canção onde apenas uma das integrantes estaria inclusa, com um jovem cantor que estava também iniciando sua carreira, foram levantadas suspeitas que viriam a reverberar pelos próximos meses. Entre os detalhes que apontavam para a possibilidade estava a própria autoria/composição da música que foi assinada por Shawn Mendes, Camila Cabello, Noel Zancanella, Ido Zmishlany, Bill Withers sendo lançada pela gravadora *Island Records* e não a *Epic Records*, a qual a cantora estaria associada<sup>51</sup>.

Essa questão é fundamental para pensar não apenas um primeiro experimento de Camila Cabello individualmente, tentando sentir como o público poderia reagir a uma tentativa fora do grupo, associada a construção de redes de sociabilidade e de relações profissionais. De acordo

---

<sup>49</sup> Nascido no Canadá (1998), Shawn Peter Raul Mendes iniciou sua carreira artística em 2013 através da rede social Vine. No ano seguinte assinou oficialmente com a Island Records e iniciou a construção de seu primeiro CD *Handwritten*, que possuiu uma versão revista e ampliada após seu lançamento incluindo, entre outras faixas seu dueto com Camila Cabello. Esse mesmo álbum, em sua primeira versão alcançou ainda o primeiro lugar na lista de mais vendidos da Billboard, assim como seu segundo disco intitulado *Illuminate*.

<sup>50</sup> Ao tratarmos da materialidade das fontes digitais, assim como do trabalho com esse tipo de documentação, é preciso se compreender também os limites de disponibilidade do material em fontes que são naturalmente efêmeras e líquidas (LUCHESSI, 2014). Algumas publicações da Billboard não se encontram totalmente localizáveis no portal, por isso a notícia em questão foi acessada parcialmente através de trechos traduzidos e interpretados pelo *POPline*, (<http://portalpopline.com.br/shawn-mendes-e-camila-cabello-do-fifth-harmony-planejam-dueto/>). Acesso em: 07 de agosto de 2017.

<sup>51</sup> Informações retiradas do encarte de SHAWN, Mendes. **Handwritten (Deluxe Version)**. Estados Unidos: Island Records, 2015. 1 disco sonoro (55 min).

com a revista *Rolling Stones*<sup>52</sup>, Shawn Mendes e Camila Cabello se conheceram durante uma das primeiras turnês do *Fifth Harmony*, quando tanto o grupo como o cantor estavam fazendo os números de abertura da *Live on Tour* de Austin Marone. Contudo, a proximidade musical e a proposta de compor uma canção juntos ocorreu, de acordo ainda com a mesma publicação, apenas no ano seguinte quando ambos se reencontraram nos bastidores da turnê da cantora Taylor Swift, a qual Shawn Mendes estava fazendo também o número de abertura.

Outras revistas como a *Billboard*<sup>53</sup>, em suas publicações online, reforçaram a ideia que foi justamente neste momento de reencontro que se iniciou a composição entre os cantores. Esse projeto deu origem a canção *I Know What You Do Last Summer*, lançada oficialmente em novembro de 2015, com videoclipe protagonizado por ambos<sup>54</sup>. Ao retomar as considerações tanto de Sirinelli (2003), a respeito das relações das redes de sociabilidades desenvolvidas em torno de suportes como mídias ou, neste caso da música, e na constituição dos sujeitos relacionais como destacado por Carneiro (2018) percebem-se algumas questões.

Em primeiro lugar, a mídia, e a própria cantora, começam a articular novas redes, e aos poucos a romper com uma imagem onde ela, apesar de sua individualidade, teria como horizonte de expectativa (KOSELLECK, 2006) já estabelecido sua carreira aliada ao grupo. Nesse sentido, Camila Cabello, no momento em que desenvolveu um projeto individual fora do grupo iniciou um processo de construção de novas redes de sociabilidade em torno de sua própria carreira artística e não do *Fifth Harmony*, rompendo com as imagens hegemônicas de coletividade divulgadas. Esse processo, articula a construção de narrativas acerca de outros espaços de experiências (KOSELLECK, 2006) sobre a música *pop*, onde *girlgroup's* como as *Spice Girls*, passaram por processos de rompimento após a consolidação de suas carreiras (FRITH; STRAW; STREET, 2001).

Com isso a cantora iniciou experimentações e “consultas” de público ensaiando um possível rompimento, que começou a se manifestar na mídia uma vez que essa preocupação passa a permear entrevistas, notícias e reportagens. Esse processo é fundamental uma vez que “os meios de comunicação registram, de preferência, fatos que os jornalistas estão convencidos

---

<sup>52</sup> SPANOS, Brittany. **Camila Cabello, Shawn Mendes Talk 'I Know What You Did Last Summer'**. 24 de novembro de 2015. Disponível em: <<https://www.rollingstone.com/music/news/camila-cabello-shawn-mendes-talk-i-know-what-you-did-last-summer-20151124>>. Acesso em: 30 maio 2018.

<sup>53</sup> MCCALL, Malorie. **Shawn Mendes & Camila Cabello Announce 'I Know What You Did Last Summer' Duet: Hear a Preview**. 10 de novembro de 2015. Disponível em: <<https://www.billboard.com/articles/columns/pop-shop/6760707/shawn-mendes-camila-cabello-i-know-what-you-did-last-summer-song>>. Acesso em: 30 maio 2018.

<sup>54</sup> **I Know What You Did Last Summer (Official Video)**. Intérpretes: Shawn Mendes, Camila Cabello. Música: I Know What You Did Last Summer. 2015. (348 min.), son., color.

de terem visto ou compreendido e decompõem o tempo vivido em uma sequência de unidades individualizadas” (BARBOSA, 2004. p. 03). Através dessa compreensão, os meios passaram a enfatizar a possibilidade de rompimento uma vez que o experimento de Camila Cabello chamava a atenção para isso.

Um exemplo foi a publicação da edição de novembro de 2015 da revista *Latina*, publicada nos EUA e que trazia uma sessão de fotos acompanhada por entrevista com o grupo *Fifth Harmony*<sup>55</sup>. Nessa ocasião, Camila Cabello já fazia uma pequena inclinação a um novo projeto, ao menos particular, onde a coletividade e a imagem de união do grupo foram colocadas em foco frente um discurso sobre um futuro inevitável que envolveria separação do *girlgroup*.

Asked whether she expects that her crew will eventually break up, Cabello says, “Honestly, I think we all do. We’d be lying if we all said this is a picture-perfect thing, like we all completely agreed on the album track list and what the sound and the music-video treatment would be like, which usually happens in bands who grew up together. But for manufactured bands, it’s harder.” She takes a moment to recalibrate her answer. “The cool part is that we allow one another to do our own thing within *this* thing. I think it’s healthy because if not, personally, I would go insane.” (ALARCÓN, 2015. p. 96)

Em sua fala, Camila expressa a ideia que todas as integrantes do grupo em sua visão, teriam em algum momento a noção que chegaria um ponto na carreira do *Fifth Harmony* em que a ruptura seria inevitável. A referência a essa possibilidade, pela própria cantora, mobilizou os veículos de comunicação a acompanhar com maiores detalhes esse processo, o que passou a ocorrer especialmente com seus projetos individuais. É interessante pensar que para a cantora isso já se manifestava como um caminho certo, algo que seria natural para um grupo como o delas, fazendo referência inclusive a ser um processo que ocorreu já com outros em situações de formação semelhantes, ou seja, seria parte do espaço de experiência acumulado pela própria indústria (KOSELLECK, 2006).

Nesse sentido, passaram a figurar na mídia diferentes narrativas, com distintas representações em torno de Camila Cabello. Tais narrativas não seriam “simples imagens, verdadeiras ou falsas, de uma realidade que lhes seria externa; elas possuem uma energia própria que leva a crer que o mundo ou o passado é, efetivamente, o que dizem que é.” (CHARTIER, 2009. p. 51-52). De um lado, a partir do lançamento do dueto *I Know What You Did Last Summer*, acontece a emergência de uma potencial carreira solo para Camila Cabello. De outro, a cantora deu prosseguimento as atividades do *Fifth Harmony* com a promoção de

---

<sup>55</sup> ALARCÓN, Jesús Triviño. The Fifth Dimension. In: **LATINA**. USA: Latina Media Ventures, Llc, v. 19, n. 12, nov. 2015. p. 90-96.

seu álbum *Reflection* e um de seus grandes hits intitulado *Worth It*, davam a impressão de uma certa continuidade na qual a projeção de um futuro unido talvez estivesse estável.

No Brasil esse momento foi acompanhado pela mídia digital. Em 19 de Novembro de 2015, a jornalista Amanda Faia pública no portal *POPline*<sup>56</sup> uma matéria intitulada “*Camila Cabello, do Fifth Harmony, ganha sua própria página no Spotify*”<sup>57</sup>, na qual levanta, sem necessariamente se posicionar, a possibilidade de uma carreira solo para a cantora.

A música é oficialmente do Shawn Mendes – apesar de não estar sendo tratada como ‘featuring’ da cantora – mas Camila Cabello ganhou sua própria página no Spotify para divulgar o dueto “I Know What You Did Last Summer”. A canção foi lançada oficialmente esta semana e faz parte do relançamento do disco “Handwritten” do cantor.

[...]

Nas redes sociais, a opinião sobre a criação da página desassociada das demais integrantes do Fifth Harmony está dividida. Enquanto alguns afirmam que é normal os artistas trabalharem em projetos paralelos aos grupos, outros ainda acham cedo demais para que Camila seja vista como “artista solo”. O que você acha? (FAIA, 2015)

A publicação de Faia aponta para duas questões possíveis. Em primeiro momento ela assume um caráter explicativo onde tentaria justificar a criação de uma conta em um serviço de *streaming* de músicas como o *Spotify*. A criação de serviços digitais como este pode ser pensada não apenas como estratégias da indústria musical no século XXI, mas enquanto uma resposta a aproximadamente duas décadas de crise da indústria após “a substituição do consumo de discos físicos por arquivos digitais” (KISCHINHEVSKY; VICENTE; DE MARCHI, 2015. p. 303; FERNÁNDEZ, 2018). Além disso, a elaboração de novos espaços de compartilhamento de música, através de plataformas digitais, alterou a própria formação da indústria que passou a trabalhar com outras formas de produção que não apenas a de discos, dando ênfase cada vez mais a produção de *Single*’s.

A criação de uma conta individual para a cantora em um dos principais serviços de *streaming* está associada a uma nova articulação de Camila Cabello, e de sua equipe, com outros espaços, onde ela não estava apenas associada ao *Fifth Harmony*, que como grupo também teria uma conta. Essa questão nos leva a refletir que espaços como o *Spotify*

<sup>56</sup> “Lançado em 2006, tendo sido idealizado pelo técnico em análise de sistemas Flávio Saturnino, o portal de notícias *Popline* (<http://portalpopline.com.br>) é um dos principais veículos de comunicação do ramo do entretenimento e da música pop no Brasil. Com mais de 120 milhões de acessos anuais e 2 milhões de seguidores em redes sociais como Facebook, Twitter e Instagram o portal se destaca pela sua agilidade de cobertura jornalística e por ser gerenciado por profissionais formados nas áreas de comunicação” (MOREIRA, 2018. p. 86-87).

<sup>57</sup> FAIA, Amanda. **Camila Cabello, do Fifth Harmony, ganha sua própria página no Spotify**. 2015. Disponível em: <<http://portalpopline.com.br/camila-cabello-do-fifth-harmony-ganha-sua-propria-pagina-no-spotify/>>. Acesso em: 19 nov. 2015.

podem ser mais bem descritos como portais de consumo, promoção e circulação de conteúdos sonoros, operando também como mídias sociais, ou de modo articulado a estas, constituindo espaços híbridos de comunicação social e consumo cultural que escapam às tentativas de classificação generalizantes. (KISCHINHEVSKY; VICENTE; DE MARCHI, 2015. p. 303).

Já ao final da publicação de Amanda Faia (2015), a jornalista retoma a prática da cultura participativa (JENKINS; GREEN; FORD, 2014) colocando a pergunta “O que você acha disso?” de volta para o leitor. Para além de uma estratégia de construção da notícia que aproxime leitor e escritor, essa conclusão visava colocar para o público um papel nesse processo, atentando a este que futuramente talvez se veria emergir uma nova fase da artista. Retomando as considerações de François Dosse (2013), onde o acontecimento revela processos que apesar de não estarem sendo vistos já estavam em andamento a algum tempo, é possível pensar no lançamento da canção em parceria com Shawn Mendes e a criação da conta do *Spotify* como uma primeira fissura na projeção de futuro do *Fifth Harmony*, o que veio futuramente a culminar na ruptura.

Em 13 de outubro de 2016, Camila Cabello participou de uma segunda música em paralelo ao seu trabalho no grupo *Fifth Harmony*. Em parceria com o *rapper* estadunidense Machine Gun Kelly, a cantora lançou a canção *Bad Things*, uma faixa na qual ela também assina como compositora e que foi lançada pela gravadora *Interscope*, juntamente a *Bad Boy* e *EST 19XX*. Nessa produção, a artista tem uma participação ainda maior nos vocais do que em sua parceria com Shawn Mendes. Enquanto na primeira sua voz aparecia na maioria das estrofes juntamente a do cantor, na nova produção a cantora possui estrofes específicas para si, além de ser responsável pelo refrão da música.

A canção descreve um relacionamento amoroso, com foco nas relações físicas do casal, tematizando o sofrimento que esse amor causaria entre os dois. Para a própria Camila Cabello a experiência de composição e gravação da música teria não apenas sido algo positivo, mas também um exercício de quebra com sua própria imagem midiática. De acordo com a cantora em uma fala publicada na plataforma *Genius*<sup>58</sup>,

Machine Gun Kelly is a very talented artist and the song is incredibly compelling to me. We actually had to record it separately! We were both on tour at the time. I think it's beautiful and I felt connected to it right away—the beauty and contradiction of innocence of the “good” girl character who has these feelings about the “bad” boy that she just can't deny. (GENIUS,

---

<sup>58</sup> Lançado em 2009 a plataforma *Genius* reúne anotações sobre canções e interpretações a respeito do mundo musical cruzando isso com outros documentos, citações e falas de compositores e artistas sobre as cada música. Para acessar: <https://genius.com>

Disponível em: <https://genius.com/Machine-gun-kelly-and-camila-cabello-bad-things-lyrics>)

Como é possível observar, Camila Cabello afirma ter escolhido trabalhar com Machine Gun Kelly, mesmo que ambos não pudessem estar no mesmo local de trabalho e se sentiu envolvida pela própria história que estaria contando. Segundo a mesma plataforma, que possui uma fala de *rapper*, a ideia de convidar a cantora ocorreu nos primeiros momentos da composição, o que permitiu a participação dela no processo criativo, como uma tentativa de se evitar vozes “pré-fabricadas” através de programas como o Auto-tune. Além disso a escolha foi feita por uma intenção de se levar as músicas aos palcos, através de apresentações onde, para o *rapper*, Camila Cabello se destacaria.

Apesar da parceria entre Camila Cabello e Shawn Mendes ter repercutido o início das discussões sobre uma possível carreira solo, foi provavelmente o lançamento de *Bad Things* que assegurou a cantora um espaço para essa tentativa e também para continuar na mídia após o anúncio de rompimento, em 19 de dezembro de 2016. Lançada muito próxima do anúncio da carreira solo de Camila, a canção continuou sendo divulgada logo após o rompimento e a cantora conseguiu a usar como plataforma de promoção, inclusive chegando em 11 de fevereiro de 2017 a alcançar o quarto lugar entre as músicas mais ouvidas, compradas e citadas nos meios digitais de acordo com os *Charts Hot 100* da *Billboard*<sup>59</sup>.

Se a primeira canção causou na mídia um primeiro impacto frente ao possível rompimento, a música *Bad Things* serviu como transição entre fases. Essa produção que acompanha não apenas o próprio processo de lançamento da carreira solo, mas influenciou e perpassou o fechar, o quebrar e o iniciar de um novo ciclo e de novas narrativas sobre futuros para a cantora na mídia como será visto a seguir.

## 2.4 O Rompimento

O dia 19 de dezembro de 2016 representou o culminar da ruptura nas projeções de futuro do *Fifth Harmony* feitas pelos veículos midiáticos. Através de uma postagem em sua conta oficial na rede social *Instagram*, o grupo comunicou a saída da cantora Camila Cabello, informando que a partir daquele momento passariam a trabalhar como um quarteto. Nessa ocasião, Camila Cabello se dividia entre a promoção de *Bad Things* e a nova turnê do seu grupo. Após o comunicado, as estruturas narrativas em torno do evento visaram a construção de

---

<sup>59</sup> As informações abaixo podem ser consultadas na própria página da *Billboard*: <https://www.billboard.com/music/Machine-Gun-Kelly/chart-history/hot-100>

sentidos sobre esse momento, tornando ele um acontecimento narrativamente construído e disputado. Nesse sentido, “é importante lembrar que a operação narrativa se baseia na construção da intriga, capaz de configurar eventos, características e histórias heterogêneas em um todo dotado de coesão e sentido.” (OLIVEIRA, 2018. p. 66).

De acordo com o comunicado publicado pelo grupo *Fifth Harmony*,

After 4 and a half years of being together, we have been informed via her representatives that Camila has decided to leave Fifth Harmony. We wish her well.

You harmonizers have been there with us since the beginning, you’ve supported us, you’ve rejoiced and cried with us, you’ve grown with us, and with your love and support, we will continue on. That being said, we are excited to announce that we will be moving forward with the four of us - Ally Brooke, Normani Kordei, Dinah Jane and Lauren Jauregui for our fans. We are four stronger, committed women who will continue with Fifth Harmony as well as our solo endeavors.

We are excited for our future, and we can’t wait for what the new year brings. Harmonizers, we are in this together. We love you with all of our hearts.

Love, Ally, Normani, Dinah and Lauren. (FIFTH HARMONY, 2016)

A leitura do comunicado possibilita observar que a maior pretensão do grupo e de sua assessoria de imprensa, foi assegurar aos fãs que o *Fifth Harmony* permanecia em funcionamento. Apesar de Camila ser o motivo da publicação, a menção a cantora é breve e sucinta, indicando apenas o rompimento com as antigas parceiras de maneira inicial e rápida. É possível pensar em uma estratégia narrativa nesse sentido pois, ao selecionar não apenas o evento, mas determinar alguns focos e o viés construtivo do comunicado (MOTTA, 2013; BARBOSA, 2016; MENESES, 2016), buscava-se construir uma imagem de união, sendo maiores que a ruptura pela força que possuíam e pelo apoio dos fãs. A dimensão do “fã”, elemento fundamental na construção da carreira de qualquer artista (NAPOLITANO, 2016; HERMETO, 2014), é vista como um instrumento a ser utilizado pelo grupo em favorecimento próprio.

Após a publicação da mensagem no *Instagram* oficial do *Fifth Harmony*, Camila Cabello comunicou oficialmente sua saída. Em função do comunicado postado pelo ex-grupo, como a partir de então foi visto, sua publicação pode ser considerada como perpassada pela intenção de resposta. Através de um texto mais extenso, a cantora buscou comunicar o lançamento de sua carreira solo, ao mesmo tempo em que contestou a mensagem do *Fifth Harmony* que, em sua visão, a chocou. Nas palavras de Camila Cabello (2016), “I was shocked to read the statement the fifth harmony account posted without my knowing. the girls were aware of my feelings through the long, much needed conversations about the future that we had during tour.”



Na leitura integral do documento é possível observar que Camila não pretendeu ir apenas contra o texto publicado pelo *Fifth Harmony*. Segundo sua publicação, a saída já estava sendo citada direta e indiretamente em conversas internas sobre o futuro do grupo, que apesar de qualquer questão ela gostaria de continuar guardando as “boas lembranças” que teriam construído juntas.

You took 5 ordinary girls and made their dreams come true - and together us and you guys, we've written a amazing story - of girls from all deferents cultures, backgrounds, colors, shapes, languages, music tastes, all going for one dream - a dream i will never forget. the memories we've made together will last a life time. now i gotta walk the walk. i have always encouraged you to be fearless, to live you life in the name of love and to do what makes you happy... as scary as it is to take the leap, i am excited and full of joy because i know that no matter happens, i am following my heart. I hope to see you on my journey. (CABELLO, 2016)

O trecho acima é elaborado a partir da construção de um tripé de intenções perpassadas no texto de Camila, que igualmente à publicação oficial do *Fifth Harmony* possuiu acompanhamento de sua assessoria de imprensa. Ambos os pronunciamentos, enquanto narrativas, buscam a produção de um efeito de real onde os leitores “interpretem os fatos narrados como verdades, como se os fatos estivessem falando por si mesmos.” (MOTTA, 2013. p. 199). Primeiramente, como citado, o texto teve uma função de resposta a publicação do grupo *Fifth Harmony* a respeito de sua saída. Articulado a isso, a cantora pretendeu comunicar, através de “suas palavras”, o lançamento de sua carreira solo, que para ela é diferente da ideia de rompimento brusco como foi tratado o evento pelo grupo. Em última instância, o texto articulou as noções de passado e futuro, a partir de um olhar do presente que não apenas utiliza da memória como instrumento de legitimação das falas (KOSELLECK, 2006; BARBOSA, 2016; MENESES, 2016), mas destacou esse evento como um momento de disputas narrativas acerca da futura lembranças do grupo.

No dia seguinte, foi a vez do *Fifth Harmony* tentar responder a carta de Camila Cabello, pelas redes sociais. Em novo comunicado o grupo defendia ter o direito de contar “em suas palavras” os fatos que levaram a saída de Camila Cabello, além do compromisso de fazer isso para os seus seguidores. Na nova publicação, o grupo buscou apresentar um balanço de fatos que teriam, por sua parte, tentado evitar esse momento nos últimos meses,

Over the past several months we have consistently made every effort to sit down and discuss the future of Fifth Harmony with Camila. We have spent the past year and a half (since her initial solo endeavor) trying to communicate to her and her team all of the reasons why we felt Fifth Harmony deserved at least one more album of het time, given the success of this past year then we'd all worked so hard for. We called for group meetings which she refused, we asked L.A. Reid and the label to step in and try to set meetings, which again, she

refused. We event went as far as group counseling which she did not show up to. So no, after months of rejection from her and her team, these supposed eighty conversation in fact never happened, although we pleaded. We have tried with exhausted efforts and hearts to keep this group alive as the five of us, and we want it to be very clear that unfortunately those efforts were not mutual. (FIFTH HARMONY, 2016)

Nesse trecho específico, existiu uma tentativa de inversão no discurso presente na carta de Camila Cabello. É visível a tentativa de construir uma narrativa que apenas não responda a cantora, mas a culpasse, além de enredar no texto o argumento que esse “clima de instabilidade” seria sentido pelo grupo desde o lançamento de *I Know What You Did Last Summer*. Essa ideia volta a aparecer no restante da carta, que visava alterar o sentido da discussão, tornando o evento como algo que seria culpa de Camila Cabello e que a mesma devia muito de sua trajetória ao grupo. No comunicado, verifica-se o uso do recurso da referência onde são utilizados “diversos recursos de linguagem no texto narrativo para ancorar a significação na realidade referente.” (MOTTA, 2013. p. 200). A “realidade referente”, neste caso, enquadra-se na ruptura do grupo impulsionada por parte da cantora, apesar de todos os esforços apresentados pelo *Fifth Harmony*, isentando-o de responsabilidades, além da busca pela reafirmação da continuidade do grupo como um quarteto

É perceptível que o grupo tentou retomar seu primeiro pronunciamento, reforçando sua posição no conflito como solidárias, compreensivas e vítimas da situação. Tais estratégias voltam-se para um processo não necessariamente de construção sobre o acontecido, que já estaria sendo discutido desde o dia anterior. Sendo uma produção publicada em uma rede social, e provavelmente que teria passado ou vindo da assessoria de imprensa, é preciso reforçar que o objetivo desses confrontos narrativos eram o de “uma mediação que é ao mesmo tempo linguística e temporal. Oferece ao leitor um lugar empírico de onde se pode observar o mundo, compreender o passado e especular o futuro”. (MOTTA, 2013. p. 199). Essa mediação tinha por objetivo então criar um espaço de orientação e formulação de perspectivas acerca do evento sob a visão do grupo.

A discussão de fundo dentro dos comunicados acerca do rompimento (na visão do *Fifth Harmony*) ou do lançamento da carreira solo (na perspectiva da Camila Cabello), perpassa uma disputa narrativa acerca de um futuro-passado das cantoras e de como esse momento deve ser guardado. De certo modo, a escolha da publicação em redes sociais, que não são apenas efêmeras mas dotadas de meios de preservação (SELIGMANN-SILVA, 2012), aponta para a discussão que “não pomos nossas vidas em conserva de qualquer maneira; não guardamos todas as maçãs da nossa cesta pessoal; fazemos um acordo com a realidade, manipulamos a existência: omitimos, rasuramos, riscamos, sublinhamos, damos destaque a certas passagens.”

(ARTIÈRES, 1998. p. 22). Nesse sentido, os dois comunicados estão também relacionados a discutir embates entre o guardar e o esquecer na medida em que a construção de uma memória se faz a partir dos jogos entre a lembrança e o esquecimento (NORA, 1993).

A composição, estruturação e escrita da narrativa de ambos os comunicados demonstra como tais elementos e preocupações estão presentes. Em ambos, elas foram operacionalizadas em um exercício de projeções de horizontes de expectativas (KOSSELLECK, 2006), partindo das experiências comuns e de referenciais vividos. Nesse sentido, tal qual destaca Paul Ricoeur (1994), a narrativa acaba por tornar acessível aquilo que é imaterial: a experiência humana. A própria estruturação do tempo, o modo como ele é concebido e o experienciado é em si uma criação dos sujeitos que o compõem e relacionam-se com ele através de suas experiências e expectativas (KOSSELLECK, 2006).

Paul Ricoeur (1994), ao discutir as relações entre tempo e narrativa parte do debate acerca das relações entre passado/presente/futuro, mediadas pelo momento de escrita. A primeira destas relações, “passado/presente”, é referente ao levantamento e usos de um determinado passado, em grande parte presente, mobilizando-o em função de um presente. No caso do comunicado do *Fifth Harmony*, visualiza-se essa questão no momento de criação da noção de experiência comum entre os fãs e as cantoras. Segundo o comunicado, juntos esses dois grupos partilham de um mesmo espaço de experiência iniciado ainda no período do *The X-Factor* e que reverbera na força a qual ambos possuíam para vencer os “tempos sombrios” que os cercavam. A experiência então não é interpretada apenas como pertencente a um sujeito ouvinte das canções - ou de alguém que as acompanhava, ou ainda, das próprias artistas, mas “torna-se [...] aquilo que buscamos explicar, aquilo sobre o qual se produz conhecimento. (SCOTT, 1999, p.27)”. Deste modo, a experiência de um passado “comum” não é algo individual, mas uma dimensão que atravessa os corpos e entrecruza suas vivências e constituições (SCOTT, 1999).

No caso do anúncio/resposta de Camila essa reflexão é parcialmente aproximativa. Enquanto para o grupo a experiência comum entre fãs-artistas era um passado instrumentalizado, a cantora focou na trajetória do grupo e suas experiências compartilhadas. Os fãs e a força que estes conseguiriam transmitir para ela ocuparam um segundo lugar quando comparado ao olhar de Camila acerca das relações com o grupo. O passado em sua narrativa era algo que foi do “privado” ou do “profissional” ao público, enquanto para suas ex-colegas o processo partiu do “público” ao “privado”, sendo este o lugar de força para se retomar as experiências públicas.

Em ambos os textos, o espaço de experiência é referente ao “passado atual, aquele no qual acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados” (KOSELLECK, 2006. p. 309). A diferença principal é que seus usos são distintos e com intencionalidades diferentes orientadas a partir de seus interesses. Para o *Fifth Harmony*, as discussões e experiências individuais geraram em Camila Cabello um posicionamento que a levou a se distanciar das demais garotas, iniciando o processo de rompimento, como demonstrado no comunicado de 20 de dezembro de 2018. Já no caso de Camila Cabello, a experiência motivadora da situação foi a própria rotina do grupo, que suprimiu sua liberdade criativa e a prejudicou mentalmente, sendo que as experiências individuais teriam sido quase libertadoras dadas aquelas acumuladas no seu período como integrante do *Fifth Harmony*. O caso dos projetos individuais aparece de maneira distinta em ambas as narrativas, sendo vista por óticas diferentes e pensada como experiências diferentes, a partir de seus significantes.

A segunda relação pela qual a narrativa perpassa pode ser pensada a partir da ideia “presente/presente” (RICOUER, 1994). Essa relação compreende uma produção partindo do ato da escrita, de uma sistematização das ideias e do circuito comunicacional que o perpassa. Mais que isso ela é referente a uma produção que visa a divulgação em um determinado evento. Esse processo foi destacado por Meneses (2016), como o ato de “escritura” dos eventos, através da qual se constrói narrativa os eventos dando significado e os “disponibilizando” em forma de produções dos veículos de comunicação.

As produções dos comunicados, apesar de orientadas pelo presente referem-se a formas de escrita sobre si, retomando a ideias de “invenção de si mesmo” (ARTIÉRES, 1998). Mais que isso, ambas as narrativas são perpassadas por uma sensação de crise do tempo e de nostalgia marcante do cenário da música *pop* desde os anos 1990. Retomando as ideias de Huyssen (2014), a escrita dos comunicados aponta para uma sensação de deslocamento no tempo, semelhante a ideia de ruína, em que o passado assume a dimensão de imprevisibilidade perdendo seu discurso da promessa de inovação e certeza de crescimento.

Essa questão levanta a terceira e última relação que pode ser destacada nas narrativas, o presente/futuro. O trecho final retirado da carta de Camila Cabello (2016) aponta perfeitamente para essa discussão. Para a cantora “as scary as it is to take the leap, i am excited and full of joy because i know that no matter happens, i am following my heart. I hope to see you on my journey.” (CABELLO, 2016). A partir da quebra e/ou ruptura apontada por Camila Cabello, as relações com o tempo mudam. François Dosse (2013) afirma que para além de ser fabricado midiaticamente e subjetivamente, o acontecimento é construído como a emergência de uma quebra com a ordem vigente, exigindo dos sujeitos a reelaboração e criação de novas relações

com o tempo. Para o autor, “o acontecimento descontrola o tempo, abrindo-se a um outro diferente” (DOSSE, 2013. p. 140-141). De certo modo, ambas as publicações marcam o fim de um tempo vivido seria e o início de um novo ciclo totalmente mergulhado no imprevisto.

É possível ainda interpretar que o otimismo presente no escrito de Camila, e que se verifica na postagem do *Fifth Harmony*, resguarda não apenas uma ideia positiva, mas uma série de projeções acerca do que as aguardava. O historiador francês François Hartog (2013), ao retomar as ideias de Reinhart Koselleck, considera que existe uma tensão nesse espaço, uma discussão a ser realizada a partir da ideia de presente. Essa tensão pode ser analisada através da noção de regime de historicidade “uma ferramenta heurística, ajudando a melhor apreender, não o tempo, todos os tempos ou a totalidade do tempo, mas principalmente momentos de crise do tempo” (HARTOG, 2013. p. 37). Tal proposta pode ser aplicada dentro do cenário musical *pop* a partir do rompimento de Camila Cabello com o *Fifth Harmony* em suas narrativas pois, como destaca Hartog acerca desse tempo de crise, ele está inserido em um contexto onde as categorias de passado, presente e futuro perdem suas principais barreiras divisórias.

As relações entre presente, experiências (na forma de passados incorporados) e futuros parecem se confundir em ambas as narrativas, possivelmente pois, ao realizar uma leitura nas tessituras das linhas narrativas permite-se pensar em outras intencionalidades mediadas não apenas pela nostalgia ou pela reafirmação/divulgação, mas também pelo medo. Guardadas suas devidas proporções pode-se pensar justamente nas questões levantadas por Hartog para refletir as colocações de Camila Cabello e do grupo *Fifth Harmony*. Em um tempo que é cada vez mais sentido como acelerado, marcado por um presente hipertrofiado e uma ascensão de futuro incerto a própria indústria musical *pop*, os sujeitos olham para seu passado de maneira apreensiva, como destacou Reynolds (2011). Nesses casos, o medo de ambas está associado a acabar integrando uma linha do tempo onde, após a saída de um (a) integrante do grupo, outros terminaram suas carreiras. Essa preocupação perpassou os comunicados oficiais e as coberturas internacionais acerca desse momento a longo prazo.

No Brasil, a saída de Camila Cabello foi veiculada como notícia não apenas durante o mês de dezembro. Após sua comunicação, a cantora passou a integrar as pautas recorrentes de uma série de portais de notícias pelo país. Nesse período pós-anúncio, o embate entre formas de lembrar acerca da saída da cantora do grupo manifestado nos comunicados permaneceu em discussão. Um dos principais sites a discutirem a questão foi o já referenciado portal *Popline*. Em 11 de abril de 2017 foi publicado no referido portal uma matéria assinada pelo comunicólogo cultural Leonardo Torres e intitulada de “*Camila Cabello: as conquistas em 3,5 meses fora do Fifth Harmony são impressionantes*”.

Neste texto, que articulou escritos com vídeos e imagens, Leonardo Torres buscou sistematizar as principais informações que ele considerava como fundamentais desde a saída de Camila Cabello do grupo até o momento de escrita da matéria. De maneira geral, o que o autor buscou foi construir uma imagem vitoriosa de artista que estaria deixando para trás um suposto passado que não mais lhe pertencia e se preparando para alcançar o “estrelado”.

O Fifth Harmony anunciou a saída de Camila Cabello do grupo no dia 18 de dezembro e, de lá para cá, muita água rolou. Nome mais popular da girlband, ela provou que está bem assessorada para a carreira solo e se manteve na mídia – e nas rádios – tornando-se um nome cada vez mais relevante. Em três meses e meio, Camila alcançou novos feitos, conquistou novas oportunidades e lançou material inédito – lembrando que o primeiro single próprio ainda nem saiu.

(<http://portalpopline.com.br/camila-cabello-as-conquistas-em-35-meses-fora-do-fifth-Harmony-sao-impressionantes/> Acesso em: 08 de junho de 2017)

É notável que a narrativa de Torres estava permeada pelo que Pierre Bourdieu nomeou de “Ilusão Biográfica” na qual o autor tenderia a colocar os fatos do sujeito biografado em perspectivas lineares e evolutivas progressistas eliminando seus litígios e dificuldades enfrentadas. Um exemplo demonstrativo deste processo no qual se construiria um sujeito mergulhado nessa tal ilusão seria a própria construção de um nome própria deste/a artista, que no caso seria Camila Cabello. De acordo com Bourdieu (2006, p. 186), a ideia de um nome próprio estaria ligada a “uma identidade social constante e durável, que garante a identidade do indivíduo biológico em todos os campos possíveis onde ele intervém como agente, isto é, em todas as histórias de vida possíveis.”.

O balanço realizado por Torres acerca dessa trajetória artística da cantora foi perpassado por esse desejo de criação de uma “identidade social” em torno da cantora em que se visa assegurar um futuro (MOREIRA, 2017), ao menos no que correspondia a participação do veículo nesse processo. O uso do nome Camila Cabello, que é o próprio nome artístico da cantora e não seu nome completo, viria em uma ideia de representação socialmente construída que transcende ao tempo e espaço no qual estaria situada.

A questão do nome próprio está atrelada a ideia de imagem que pretendeu se construir socialmente a respeito da cantora. Nesse processo, os leitores da matéria ocuparam um papel fundamental de significação, além de serem o público imaginado dentro do circuito comunicacional (DARNTON, 2010). Através da composição da matéria se considera “que a narrativa jornalística é um permanente jogo entre os efeitos de real e outros efeitos de sentido [...], mais ou menos exacerbados pela linguagem dramática das notícias” (MOTTA, 2007. p. 156). Nesse jogo, o que é construído não é aquilo que teria ocorrido, pois esta reconstituição

total é impossível, mas sim uma determinada visão que gostaria de se construir a respeito da cantora, visando uma produção de sentido: a de Camila Cabello como uma vitoriosa. Essa questão é observável inclusive no trecho final da citação colocada anteriormente, quando Leonardo Torres lembra que a cantora “conquistou” muitas coisas ainda sem ter lançado sua primeira música sozinha.

As ideias de “conquista”, “surpresa”, “crescimento” e “alcance”, perpassam o restante da matéria reforçando essa possível intencionalidade de construção de uma nova representação acerca da cantora.

ela foi parar no palco do Grammy Awards, como uma das apresentadoras: entregou o troféu de melhor performance country solo para Maren Morris. A aparição na maior premiação musical do mundo chamou a atenção, porque o Fifth Harmony em si não teve esse espaço. Mas não parou por aí. Dois meses depois, Camila alcançou 10 milhões de seguidores no aplicativo Instagram – também superando o número da girlband da qual fazia parte. Ou seja: está realmente crescendo.  
(<http://portalpopline.com.br/camila-cabello-as-conquistas-em-35-meses-fora-do-fifth-Harmony-sao-impressionantes/> Acesso em: 08 de junho de 2017).

No trecho acima existe um reforço das redes de sociabilidade físicas e digitais como meios para a construção de Camila, articulando isso ao seu processo de construção. Como já referenciado, a construção de um artista deve ser situada dentro de uma indústria e de uma rede de sociabilidade, comunicação e circulação sem a qual seria impossível existir. Nesse sentido, a rede digital foi utilizada por Torres como modo de reforçar o perfil que estava desejando construir para a cantora, alegando, assim seu crescimento. Um dos pontos que mais chama a atenção nessa mesma citação foi o uso da expressão “foi parar”, que evoca a ideia de um processo de decolagem ou de chegada inesperada em um determinado ponto que estaria colaborando com a ideia de ascensão, argumento de defesa da matéria.

A publicação de Torres permite retomar as nossas considerações acerca da narrativa referente ao rompimento da artista com seu grupo uma vez que “narramos as coisas que consideramos verdadeiras e predizemos acontecimentos que ocorrem tal como os havíamos antecipado” (RICOUER, 1994. p. 26). Neste caso, tanto os escritos de Camila Cabello, como do grupo *Fifth Harmony*, e de Leonardo Torres caminharam no sentido de construir uma visão acerca do que consideram como reais e/ou verdadeiro acerca daquele evento e especialmente da trajetória artística da cantora.

No plano internacional é verificada uma preocupação acerca do destino da cantora. No mês seguinte a publicação de Leonardo Torres, o jornalista dedicado a cobertura da música *pop*

Hugh McIntyre assinou uma nova matéria para a Forbes Magazine<sup>60</sup>, sendo publicada no site da revista. Intitulada “*Fifth Harmony's Camila Cabello Goes Solo With A Lot Of Help From Sia On 'Crying In The Club'*”, a matéria lançada às 2h33 da manhã do dia 19 de maio de 2017 faz uma análise do primeiro *single* lançado por Camila Cabello como artista solo, a música *Crying In The Club*. Refletindo sobre as relações da cantora com outros artistas, como, por exemplo, a cantora e compositora Sia Furler que auxiliou, juntamente a uma equipe de outros profissionais, a compor a música.

A publicação de McIntyre é interessante principalmente pois, apesar de publicada em outro país e possuir como viés pauta jornalística uma questão diferente da de Torres, o trecho final contrapõem as duas narrativas.

Camila Cabello became the first member of girl group Fifth Harmony to depart when she officially left back in December. The split quickly took a turn from positive to somewhat nasty, and now the singer isn't wasting any time in proving her worth on her own. At the same time, Fifth Harmony is working on a follow-up to their successful 2016 album *7/27*, which spun off the biggest hit of their career, the No. 4-peaking “Work from Home.” (MCINTYRE, 2017)

A escrita de McIntyre pode ser considerada como algo muito mais questionador ao tal “sucesso” da cantora imaginado por Leonardo Torres. Para o escritor brasileiro, o sucesso da cantora até então poderia ser comprovado através de suas “conquistas”, ou seja, as colaborações e suas redes de sociabilidade. Já o jornalista estadunidense, especialista no campo da música *pop*, elabora a análise da canção da cantora simulando uma resenha. Através de uma análise musical, o escritor busca construir os possíveis futuros da artista, colocando-a em comparação a seu ex-grupo e o sucesso alcançado durante a permanência no mesmo. Esses possíveis futuros também viveram sob o peso da efemeridade e dos riscos por cair no esquecimento.

Aproximadas no tempo, com uma diferença de poucas semanas, as duas matérias se distanciam principalmente pelas projeções feitas acerca da cantora, possivelmente dado aos suportes em que ambas foram publicadas. Em ambos os casos é preciso levar em consideração que a produção de uma notícia não é realizada apenas pelo autor, mas que é mediada por um circuito comunicacional (DARNTON, 2010), no qual o campo jornalístico se insere. Nesse circuito uma série de outras instâncias são envolvidas na produção dessa matéria jornalística, entre as quais está o leitor-imaginado (TRAQUINA, 2004). Esse sujeito, é criado mentalmente pelo escritor, além do próprio corpo editorial da revista e seus editores que, como aponta Roger

---

<sup>60</sup> Além de contribuir para a revista *Forbes*, Hugh McIntyre já publicou em outras revistas como *Billboard*, *MTV*, *The Hollywood Reportes* além de possuir um blog próprio, o *Pop! Bang! Bomm!* e, principalmente, ser membro da *The Recording Academy*.



Chartier (2014) editam, alteraram e dimensionam muitas vezes a produção da notícia, transcendendo-a como um processo exclusivo do escritor.

No caso do portal *Popline*, é perceptível que tais projeções possivelmente estivessem articuladas articuladas ao próprio perfil editorial do veículo que propõem ser um divulgador e “seguidor” da indústria da música e cultura *pop*. Uma análise das matérias referentes não apenas a Camila, mas também ao grupo e que foram assinadas principalmente por Leonardo Torres, mas não exclusivamente, nos permite pensar estas questões. A proposta do site pode ser pensada como uma divulgação de suas vidas e trajetórias, de maneira corriqueiramente positiva e fragmentada, o que justificaria as interpretações de Leonardo Torres acerca dos 3,5 meses de carreira solo de Camila Cabello.

Com relação ao perfil da revista *Forbes*, na qual McIntyre publicou sua matéria a respeito do recente lançamento da cantora, pode-se pensar que a mesma possui um outro. Lançada em 1917, a revista estadunidense *Forbes* possui ligação direta com o mercado financeiro, além de abordar dentro disso temáticas como marketing e investimento. Sendo uma revista voltada especialmente para o setor de mercado, ela analisou a cantora a partir de sua produção através de um olhar voltado a indústria. McIntyre estava alinhado a proposta da própria revista, de uma análise mais voltada a riscos e acertos, pensando Camila como artista e uma figura inserida em um mercado de investimentos e de um campo (BOURDIEU, 1998) que, neste caso pode ser pensado como a sua própria carreira. Essa visão sobre os artistas seria crescente nas últimas décadas como destaca Eduardo Vicente (2014), especialmente após as crises que marcam a indústria fonográfica no final do século passado.

Porém, de que modo seria possível articular as escritas de si, presentes nas cartas ou declarações das cantoras acerca do “rompimento” do grupo em dezembro de 2016, com as produções midiáticas a partir de então a respeito da carreira solo de Camila Cabello? Marialva Barbosa (2016) considera que os veículos midiáticos ocupam um papel de destaque na eleição de futuros-passados. Na perspectiva da historiadora, partindo das publicações de Torres e McIntyre é possível pensar que estes e outros veículos, “ao selecionarem fatias do mundo como se fosse o que acontece no mundo, articulam discursivamente o que deve ser considerado passado numa perspectiva futura.” (BARBOSA, 2016. p. 121). O mesmo processo é discutido de maneira semelhante por Sônia Meneses (2016) a partir das suas discussões sobre escritura e inscrição dos acontecimentos na cena pública, pensando-se o momento de escrita no presente e os desejos de controle sobre as narrativas que visam o futuro.

Através de produções assinadas pelos sujeitos diretamente envolvidos, ou pelos portais de notícias, observa-se a confrontação e forma de lidar com a memória de maneira ativa,

considerando-a uma construção e um processo de constante ressignificação (RICOUER, 2008). Deste modo, os veículos de notícia, mergulhados pelas disputas de memória retomaram - direta ou indiretamente, o debate iniciado pelo grupo no qual os dois comunicados demonstravam uma ânsia com o futuro das respectivas carreiras. De modo geral, as considerações de Anita Luchessi (2014. p. 50), a respeito da história digital e do uso de fontes online para a historiografia, que são os suportes pelos quais as publicações até este momento foram disponibilizadas, nos cabem perfeitamente uma vez que

Em relação a essas novas possibilidades de escrita da história, destacamos três características mais marcantes que, em maior ou menor medida, perpassam cada uma das questões acima apresentadas. Essa diversa historiografia é: inscrita no ciberespaço, escrita digitalmente (hipertextualmente) e é divulgada na rede. As três características são interdependentes entre si, uma vez que o elemento central que constitui o ciberespaço é o hipertexto eletrônico que só se torna acessível para o grande público se estiver disponível na rede mundial de computadores.

O ciberespaço se torna espaço de disputas onde o público leitor, em especial os fãs, passam a acompanhar e compartilhar experiências comuns em torno da nova carreira solo da cantora. Eles integraram, segundo o anúncio do grupo *Fifth Harmony*, um grupo unido que carrega marcas e lembranças interiorizadas em suas trajetórias compondo assim suas identidades a partir dos processos de identificação (HALL, 2006). O passado, que constantemente necessita de revisitações e novas narrativas que aqui é a brecha do tempo manifestada na ruptura entre grupo e cantora, convoca constantemente novas relações com as temporalidades. Nelas, se retoma uma visão sobre ele, a partir de uma determinada intencionalidade, visando criar um futuro possível para o presente, além de um futuro passado.

Alguns veículos, como o *Popline*, retomaram o dia 19 de dezembro de 2016 de maneira a reforçar a construção dessa nova carreira, mergulhando em uma ilusão biográfica onde a vida tende a crescer retomando de certo modo uma noção de progresso mergulhada em um regime de historicidade passadista de tempo (HARTOG, 2013). Outros portais, como o da revista *Forbes*, visualizaram futuros imaginados como um horizonte infinito e não tão certo, marcando ainda a existência de receios e trazendo o peso de um passado. A narrativa de McIntyre é demonstrativa disso. O futuro desalentador e inigualável mobiliza o passado, especialmente o álbum *7/27* do *Fifth Harmony*, último em que Camila Cabello colaborou, como o máximo da carreira do grupo.

O ponto em comum é que ambos os casos continuaram a reproduzir a disputa narrativa inaugurada ainda em 2016, na ocasião da publicação dos comunicados. De certo modo, encontra-se ainda nesse processo uma ruptura na ordem do tempo vista como inquietante e que

é visto como um marco na emergência de novas relações com o tempo e as temporalidades se tornando, assim, um acontecimento (DOSSE, 2013). Esse acontecimento construído interferiu diretamente no processo de construção da carreira de Camila Cabello. Buscando se firmar no campo após o lançamento de sua carreira solo, a cantora inicia uma série de experimentações e projetos até se construir novas plataformas de identificação com seu público. É justamente nesse processo que se enquadra sua “guinada latina”, como será visto no próximo capítulo.

### 3. FACES DA LATINIDADE MIGRANTE NOS ESTADOS UNIDOS: NARRATIVAS

Karla Camila Cabello Estrabao nasceu em Cojimar, na região leste de Havana (Cuba), no ano de 1997. Filha do mexicano Alejandro Cabello e da cubana Sinuhe Cabello, viveu na capital durante parte de sua infância até migrar para o México e, posteriormente, aos Estados Unidos. De acordo com sua mãe, em entrevistas concedidas para periódicos, e com a equipe de produção da cinebiografia da cantora, a decisão de migrar para um outro país foi tomada pela “falta de oportunidades na ilha”<sup>61</sup>. Associada tanto a vida profissional de Sinuhe, que era arquiteta e enfrentava dificuldades em conseguir empregos na ilha, como a uma preocupação com o futuro de Camila Cabello, a migração da família deve ser vista como parte de um fluxo maior das migrações de cubanos que têm como centro o “Período Especial em Tempos de Paz” (GOTT, 2006; CHOMSKY, 2015). Essa relação torna perceptível que, por trás das justificativas da família Cabello para a migração, existiu uma série de pontos ligados não apenas a suas vivências, mas a própria constituição histórica dos países nos quais viveram.

De acordo com Renan Vieira (2017), a construção de um discurso sobre a saída de cubanos do país com destino aos EUA, assim como para outras regiões do continente americano, pautada na busca por “melhores oportunidades” perpassa a construção das políticas migratórias dos Estados Unidos para o Caribe. As relações diplomáticas entre Estados Unidos e Cuba remontam ao próprio processo de independência da ilha. No final do século XIX, a colônia espanhola iniciou seu processo de independência chamando a atenção de uma das primeiras nações independentes do continente americano. Apesar de alguns presidentes e políticos estadunidenses demonstrarem interesse pela região, a intervenção oficial do país na guerra de independência de Cuba ocorreu apenas em 1898, sob a presidência de William McKinley.

Para Lars Schoultz (2000. p. 154) a administração do presidente eleito em 1896 assumiu “o que havia se tornado (e permanecia) um problema crônico das relações EUA-América Latina, a instabilidade caribenha estava alcançando os Estados Unidos, prejudicando interesses econômicos do país e despertando preocupação humanitária”. Ao assumir seu mandato, McKinley aceitou o compromisso de buscar “restaurar a paz” na ilha que a aproximadamente uma década vivia em estado de guerra. O desejo intervencionista estava associado a

---

<sup>61</sup> A edição de maio de 2017 da Revista Glamour trouxe uma entrevista realizada com a Camila Cabello e sua Mãe. Nessa entrevista, que inicia com a frase “*do you remember the bus?*”, se tem acesso principalmente as falas de Sinuhe e sua filha de maneira a se colocar a protagonismo de ambas ao narrar sua trajetória. De acordo com a publicação “*Sinuhe, now 48, had been an architect in Cuba but felt her chances for success were limited. ‘I didn’t want that for my daughter,’ she says. ‘I wanted her to have opportunities.’*” (HAYASAKI, 2017. p. 176).

consolidação da Doutrina Monroe (1823), momento no qual os Estados Unidos, passou a se autocolocar em um papel de “tutela” do continente americano. Segundo Marcelo Santos (2007. p. 22) “uma marca fundamental de toda a história das relações entre EUA e a América Latina sintetiza-se nessa doutrina, isto é, na supremacia dos EUA sobre as questões do continente”. O autor destaca, entre outros motivos, a intenção do país em criar um isolamento da região afastando a presença europeia e buscando evitar um processo de re-colonização do território americano.

Tal posicionamento foi majoritariamente unilateral, criado pelos EUA sem diálogos diretos com as demais regiões, o que veio a ocorrer apenas posteriormente através de intervenções e/ou negociações diplomáticas. O interesse, justificado muitas vezes pela preocupação com a segurança nacional e continental, é ainda mais complexo e envolveu outras dimensões como o próprio objetivo econômico da exploração de novos mercados (SANTOS, 2007) ou dos setores de produção primária, como a Cana de Açúcar. Esse foi o caso da independência de Cuba (AYERBE, 2004) que, apesar de ocorrer na virada do século XIX para o XX é um dos principais acontecimentos da contemporaneidade da ilha, percebido por meio das permanências do posicionamento estadunidense frente ao território. Através de um discurso de “protecionismo”, construído através do congresso, os Estados Unidos passaram a intervir no processo de independência de Cuba em 1898.

Se inicialmente a justificativa estava associada a proteção, logo após a oficialização da independência o país passou a adotar uma outra postura frente a ilha, assumindo um perfil imperialista (SCHOULTZ, 2000). Esse perfil culminou na incorporação, apesar das resistências, da Emenda Platt dentro da primeira constituição cubana em 1903, sendo um marco no processo da influência estadunidense no país e na institucionalização de “regras mercantis” (SANTOS, 2007. p. 26). Nas primeiras décadas do século XX, em especial no contexto pós-Primeira Guerra Mundial, ocorreu a constituição dos EUA como polo central na economia mundial, o que trouxe impactos significativos para a América Latina. Até a década de 1930, os Estados Unidos assumiram uma postura de supremacia no continente o que, significou para além de questões econômicas também pressões políticas e intervenções armadas. Esse contexto “foi gerando um grande ressentimento nos diversos setores da sociedade latino-americana em relação à política externa norte-americana para a região” (SANTOS, 2007. p. 32-33).

Para tentar criar uma sensação de amenização desse cenário, Franklin Roosevelt criou em 1933 o plano da Política da Boa Vizinhança, adotando uma estratégia em que o país reconhecia a soberania das nações latino-americanas. A partir dessa decisão, os EUA buscaram construir uma imagem ilusória de “parceria” com o restante do continente, gerando uma

intensificação do imperialismo cultural (PRADO, 1995). Apesar de durante o contexto ter ocorrido a retirada de tropas estadunidenses da América Central e do Caribe, vários governantes aliados aos Estados Unidos permaneceram no poder, como Fulgêncio Batista. Outra questão, foi a permanência da exploração das produções açucareiras na ilha, consolidando o país como principal importador da produção cubana (AYERBE, 2004).

O peso do imperialismo estadunidense na região foi um dos principais fatores que levou à emergência dos movimentos revolucionários em Cuba no final da década de 1950, que culminaram na deposição de Batista, na adoção do socialismo e na aproximação do país com a URSS (COSTA, 2003; GOTT, 2006; CHOMSKY, 2015; AYERBE, 2004). A revolução iniciada em 1959 significou profundos e complexos impactos nas relações entre os Estados Unidos e o país. Focalizando apenas na discussão sobre migração e na construção de um imaginário sobre Cuba e os EUA, ocorreu a intensificação da migração (documentada ou indocumentada) para o país norte-americano, principalmente para o estado da Florida. Em média, “nos três primeiros anos da revolução, deixam o país 256 mil cubanos, que migram para os Estados Unidos” (AYERBE, 2004. p. 63). Esse destino comum, conforme será visto no decorrer do capítulo significou a criação de uma comunidade emocional latina no país com destaque a cidade de Miami, considerada “como ‘capital da cultura latino-americana’ (YÚDICE, 1999)” (CANCLINI, XXXII) onde a identificação latina construiu novas relações e afetos<sup>62</sup>.

Buscando criar mecanismos de ataque a Revolução Cubana, assim como de controle daqueles que tentavam deixar a ilha e procurar asilo nos Estados Unidos, criou-se o *Cuban Adjustment Act* em 1966. Instaurada durante o governo presidencial de Lyndon Johnson, essa lei permitia ao procurador-geral do país conceder vistos aos migrantes após um ano no país, não importando se a entrada tinha ocorrido de maneira documentada ou indocumentada (EUA, 1996), utilizando da noção de “refúgio” (CHOMSKY, 2015). Apesar de ser aprovado na década de 1960, o *Cuban Adjustment Act* não garantiu durante muito tempo o direito a livre migração. Em 1980, último ano do governo Jimmy Carter, Cuba liberou legalmente a migração para aqueles que desejassem deixar a ilha com destino aos EUA, cedendo o porto de Mariel. Segundo Luis Ayerbe (2004. p. 56), esse evento marcou a consolidação de uma ponte imaginária entre Havana e Miami, criando consequências diplomáticas diretas para os dois países. Nesse mesmo contexto, o governo estadunidense decidiu suspender a entrada de migrantes, convocando

---

<sup>62</sup> Esse ponto é tratado inclusive no próprio cinebiografia de Camila Cabello lançada em 2018 e intitulada *Made In Miami*. No início da produção, se explora a ideia das redes de apoio migrante e na construção destes laços de apoio e suporte nos Estados Unidos pelos migrantes latinos, especialmente no caso da cantora, Cubana.

novos acordos diplomáticos que culminaram no Acordo de Normalização das Relações Migratórias de 1984 (MARTINEZ, 2017).

Na virada dos anos de 1980 para 1990, teve início em Cuba uma nova fase política conhecida como “Período Especial em Tempos de Paz”. Com o fim da União Soviética e a crise do socialismo, o país passou a enfrentar grandes problemas econômicos e sociais, tendo em vista a perda do principal país de apoio econômico e diplomático (CHOMSKY, 2015). Um dos principais aspectos dessa ruptura foi justamente a falta de petróleo, decorrente da União Soviética ter sido o principal país a exportar combustíveis fósseis para Cuba após a revolução de 1959. Com o cenário de crise, o governo liderado por Fidel Castro precisou iniciar uma série de novas reformas sociais, econômicas, culturais e políticas na ilha tendo em vista a queda livre de sua economia.

Não só a falta de alimentos e suprimentos essenciais, assim, mas a insuficiência de combustíveis, foram alguns dos principais impactos da crise observados por Richard Gott (2006. p. 323). Segundo o autor, em poucos anos “carroças puxadas a cavalo substituíram carros e caminhões; meio milhão de bicicletas circulavam nas ruas de Havana, cortesia dos chineses; 300 mil juntas de bois substituíram 30 mil tratores soviéticos.”. Outro impacto direto na economia e no cotidiano cubano foi o aumento no nível de desemprego, sentido principalmente pelas mulheres que nas últimas décadas viviam em um relativo crescimento na sua inserção no mercado de trabalho (AGUILAR, POPOWSKI, VÁLDES, 1996).

A crescente influência da mulher em outras esferas da realidade cubana após a Revolução de 1959, em parte pela expansão no acesso ao ensino superior, abalou-se diretamente pela crise do Período Especial. Esse processo intensificou uma inversão no protagonismo das decisões pela migração (saída do país), que até então era predominantemente representada pela figura masculina (BOBES, 2001). Nesse contexto, muitas mulheres com ensino superior tinham duas opções, poderiam recorrer a migração para outros países, como foi o caso de Sinuhe Cabello, ou a transferência para “*puestos de menor calificación en las esferas del turismo y las empresas mixtas con la expectativa de obtener una remuneración en dólares*” (BOBES, 2001. p. 90).

Uma das saídas do governo, por pressão também internacional, centrou-se na progressiva e lenta abertura ao capital estadunidense, em um processo chamado de Dolarização, permitindo que cubanos que viviam nos Estados Unidos enviassem dinheiro a suas famílias (CHOMSKY, 2005)<sup>63</sup>. O contexto de crise do período especial foi largamente analisado por

---

<sup>63</sup> Referente ao processo de entrada do Dolar no país vale destacar que uma das estratégias do governo revolucionário, para tentar levantar sua economia especialmente em negociações internacionais era o processo de

uma série de pesquisadores (CHOMSKY, 2015; GOTT, 2006; AYERBE, 2004) não cabendo aqui uma investigação exaustiva sobre seus impactos. O cenário de crise provoca dois elementos fundamentais que impactaram na migração da família Cabello<sup>64</sup>: a falta de empregos, em especial em setores especializados que foram impactados diretamente pela crise como os setores de construção e arquitetura; o cenário de crise de bens de consumo e/ou combustíveis. Um dos principais eventos marcantes desse processo, poucos anos antes do nascimento de Camila Cabello, foi o terceiro grande êxodo, conhecido como “tumulto no Malecón” (GOTT, 2006), em 1994, que incorreu inclusive na tentativa de sequestro de navios e barcos em Havana por cubanos que tentavam migrar para os EUA.

A crise econômica em Cuba foi respondida pelos Estados Unidos de duas formas diferentes. A primeira, ligada ao aspecto econômico, onde, tendo em vista a vulnerabilidade do país, os EUA aprovaram em 1992 a Lei Torricelli, apoiada em parte por cubano-americanos contrários ao regime socialista em Cuba. Como destaca Gott (2006. P. 340), “a primeira parte do projeto de lei foi concebida para prejudicar o comércio de Cuba arrochando as sanções econômicas já existentes.”. Endurecendo o bloqueio econômico, essa lei pressionava a ilha a uma reforma não apenas econômica como também política pois, em sua segunda parte conferia ao presidente dos Estados Unidos o poder de suspender o embargo caso ocorressem eleições diretas com partidos de oposição em Cuba. O segundo “ataque” do país norte-americano ocorreu em 1995, quando o *Cuban Adjustment Act* passou por uma modificação durante o governo de Bill Clinton. A partir da revisão feita por Clinton, a concessão de vistos passou a ser feita de maneira ainda mais fácil aos migrantes. Se anteriormente o migrante deveria esperar cerca de um ano para solicitar o visto permanente, a partir de 1995 a concessão era feita aos que conseguissem chegar ao país, independentemente do modo (VIEIRA, 2015).

A nova política foi chamada de “*Wet feet, dry feet*”, fazendo alusão aos migrantes que vinham tanto por terra, como por mar. Tal postura impactou diretamente no número de migrantes ilegais para o país, o que já era bastante expressivo e trouxe ainda maiores embates entre Cuba e os Estados Unidos (VIEIRA, 2017). Nesse cenário ocorreu um aumento bastante expressivo de saídas ilegais da ilha com destino ao país (GOTT, 2006), tanto por vias marítimas, com a utilização de barcos, como através da fronteira do México, o que foi o caso da Camila

---

cambio onde o próprio governo fazia a conversão da moeda estadunidense para o Peso, ficando assim com os dólares. Essa estratégia auxiliou em parte o país na tentativa de sanar a crise da importação de alguns produtos em específico (CHOMSKY, 2015; GOTT, 2006).

<sup>64</sup> Apesar da data oficial da migração da família Cabello não conseguir ser localizada imaginasse que ela tenha ocorrido na virada do século XX para o XXI, aproximadamente entre 1999 e 2003.



Cabello e sua mãe. Os impactos da lei e, especialmente, a intensificação das migrações foi um tópico bastante debatido inclusive nos círculos intelectuais latino-americanos no período, entre os quais destacavam-se Mario Vargas Llosa e Gabriel García Márquez (COSTA, 2013).

Foi um pouco após a implementação da política “*Wet feet, dry feet*”, e em um contexto marcado fortemente pela crise do período especial, que Camila Cabello migrou para Miami. Tendo a facilidade de sair de Cuba com destino ao México, em função de Alejandro ser mexicano, a família Cabello tomou a decisão pela migração em parte por influência da mãe que foi motivada pela realidade de crise, que além das causas gerais ainda tinham impactos maiores entre as mulheres, que acumulavam as responsabilidades familiares (BOBES, 2001). Contudo, após algumas tentativas não bem-sucedidas de viver no México, Sinuhe e seu esposo resolveram tentar a vida nos Estados Unidos<sup>65</sup>. Tendo a entrada facilitada pela revisão do *Cuban Adjustment Act*, mãe e filha entraram no país legalmente com seu visto concedido<sup>66</sup>.

O pai, Alejandro Cabello, por ser mexicano não teve o mesmo direito e encontrou com a família apenas alguns meses depois. Nesse sentido, Camila Cabello deve ser vista enquanto uma migrante que se beneficiou das políticas estadunidenses referentes a migração, o que impacta em seu envolvimento, já adulta, na defesa destes direitos a partir de 2015, com mais intensidade em 2017. Através da cantora, evidenciam-se os diferentes embates e discursos que consolidam um imaginário acerca da América, especialmente dos Estados Unidos, que desde “a doutrina Monroe acompanham as relações com Cuba até a atualidade” (AYERBE, 2004. p. 41).

No mesmo contexto da saída de Camila Cabello do *Fifth Harmony*, do lançamento de sua carreira solo e da busca por uma “nova” identidade artística, ocorreu a tomada de posse de Donald Trump para a presidência dos Estados Unidos. Durante sua campanha eleitoral, Trump construiu uma plataforma em cima dos debates sobre migração, especialmente latina, assumindo uma postura contrária a essa (WOLFF, 2018). Como migrante, a presidência de Donald Trump, marcada por discursos xenófobos e pela perseguição as populações latino-americanas no país, foi um dos principais pontos de citação nas entrevistas e performances de Camila Cabello. Ao mesmo tempo, nos Estados Unidos ocorreu o crescimento, no *mainstream*,

---

<sup>65</sup> Uma das primeiras matérias sobre a cantora em sua carreira solo foi publicada na revista Billboard em fevereiro de 2017. Esse foi um dos primeiros e principais momentos em que a discussão sobre sua migração ocupou uma parte considerável em suas entrevistas. Para saber mais, consultar: MARTINS, Chris. Gone Girl. In: **BILLBOARD**. USA: Nielsen Company, v. 129, n. 5, 25 FEV, 2017. p. 44-51.

<sup>66</sup> MARTINS, Chris. Gone Girl. In: **BILLBOARD**. USA: Nielsen Company, v. 129, n. 5, 25 FEV, 2017. p. 44-51.

da música urbana caribenha com destaque principalmente ao *reggaeton*, o que ampliou o mercado internacional da música *pop* referente aos ritmos latinos.

Diante disso Camila Cabello articulou sua experiência de vida, um novo cenário político, a experiência como migrante e a abertura da indústria musical, dando maior ênfase a sua identificação latina nas canções. Contudo, cabe questionar de qual latinidade é a representação de latinidade elaborada por Camila Cabello e pela indústria no seu em torno? Quais os diferentes formatos que adquire em diferentes tempos, espaços e formatos a partir das produções e da relação com a mídia? Estas são duas das perguntas que atravessam o capítulo, que se segue, partindo de três contextos diferentes que irão influenciar na composição do primeiro álbum da artista e, por consequência na imagem artística de Camila Cabello na sua primeira incursão como cantora solo. Vale destacar que a noção de Latinidade é entendida nas análises de maneira aberta e fluida, como uma constituição identitária que atravessa a cantora. Deste modo não será encontrado neste capítulo uma noção fechada a respeito do termo, pois como Néstor García Canclini (2008), a latinidade em contextos migrantes e da indústria cultural é dispersa e múltipla, sendo observada por jogos de espelhos. O primeiro caso demonstrativo destas questões pode ser percebido na participação de Camila Cabello na canção *Hey Ma*, juntamente a J. Balvin e Pitbull.

### 3.1 Um indício latino

A identidade dos indivíduos, sejam artistas ou não, flui e se constrói a partir de experiências. Refletir a pluralidade da identidade remete a pensar ela como não fixa, constituída através de jogos e relações. Para os sujeitos pós-modernos, “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). Essas identidades são um dos elementos mais flexíveis, instáveis e complexos dos indivíduos, marcadas pela diferença, sendo sua constituição dependente de processos de identificação em que sujeitos constituem laços de relação e/ou antagonismos com o meio social no qual se inserem.

Essa compreensão auxilia a entender a ideia de identificações na constituição das identidades artísticas<sup>67</sup> e, por consequência, as representações latinas nas produções de Camila

---

<sup>67</sup> Partindo das discussões de Stuart Hall (2006), compreende-se a identidade e a identificação não enquanto elementos opostos ou antagônicos, mas sim como um processo no qual a identidade, entendida enquanto um processo de (re)formulação constante dos sujeitos, é formada por constantes processos de identificação. Nesse sentido, em sua acepção pós-moderna, a identidade é decorrente dos jogos de identificação. Para o autor: Uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é

Cabello e a atuação das indústrias culturais nesse processo (CANCLINI, 2015). Além desse aspecto, de acordo com a noção de identidade discutida por Stuart Hall (2000; 2003; 2006) é preciso também tentar

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).

Partindo dessa leitura é importante compreender que, apesar da identificação e representação cubana, e por consequência latina, não ser um elemento central nos primeiros anos da fase profissional de Camila Cabello, quando era integrante do *Fifth Harmony*, a cantora não pode ter esse marcador social desconsiderado de sua produção. Uma das poucas ocasiões onde isso ocorreu foi em uma edição da revista *Latina*, publicada em novembro de 2015, que trazia pequenas matérias-entrevistas com as cantoras do *Fifth Harmony*. Lauren Jauregui e Camila Cabello, que foram identificadas como “latinas” pelo veículo em uma concepção generalista que incorporou as nascidas em países latinos e/ou descendentes de latino-americanos, foram consultadas sobre a candidatura de Donald Trump e tiveram suas vidas associadas diretamente as pautas do então possível candidato a presidência dos Estados Unidos.

Sobre Camila Cabello, a revista escreveu que “*Cabello is Donald Trump’s worst nightmare. She’s an immigrant with roots in —count ‘em! — two Latin American countries, Cuba and Mexico, and her pop group is powering the American music industry*” (ALARCÓN, 2015. p. 96). Ao identificar a cantora como migrante latina, o jornalista Jesús Alarcón procurou causar impacto logo ao início do texto que apresentava sua conversa com a cantora, criando uma narrativa partindo de um elemento referencial – sua nacionalidade. Essa referenciação, passou a marcar a trajetória da cantora, que assumiu uma determinada representação de “latinidade” construída em um jogo de “espelhos dispersos” de identificações e, principalmente, de migrações como destaca Canclini (2008. p.25). Nesse sentido, a associação ao fato da cantora ser migrante ocupa papel de destaque na matéria.

Esse mesmo processo não ocorreu com sua colega de grupo, onde a questão de Donald Trump foi colocada de maneira questionadora para Lauren Jauregui. Provavelmente essa foi uma estratégia narrativa, tendo em vista que a seção de Camila iniciou logo após a fala de Lauren Jauregui sobre Trump. Porém, a intensificação de sua identificação e representação

---

automática, mas pode ser ganhada ou perdida. Ela tornou-se politizada. Esse processo é, às vezes, descrito como constituindo uma mudança de uma política de identidade (de classe) para uma política de diferença. (HALL, 2006, p. 16, grifo do autor).

como cubana<sup>68</sup> se tornou mais frequente a partir de 2017, com o lançamento da canção *Hey Ma* (feat. Pitbull e J Balvin). Vale destacar que Camila Cabello nunca renegou sua nacionalidade ou sua trajetória migrante, contudo esse aspecto e marcador social foi deixado em segundo plano, ou mesmo suprimido, em prol de uma outra imagem e representação construída para o *Fifth Harmony*.<sup>69</sup> O que ocorreu foi que, enquanto permaneceu no grupo, esse ponto era pouco comentado recebendo ênfase em momentos raros e específicos como no *The X-factor*, na ocasião em que uma das canções foi parcialmente interpretada em espanhol, ou como na entrevista da revista *Latina* em 2015.

Antes de debater sobre o momento no qual a identificação latina em Camila Cabello passa a ser valorizada pela indústria e a artista, destaca-se que os primeiros lançamentos de Camila Cabello, a partir de sua saída do grupo *Fifth Harmony*, conservaram um perfil bastante semelhante ao que seu público já estava acostumado. Nesse sentido, nota-se como a identificação relacionou uma representação da identidade “cubana”, pautada num processo no qual as indústrias culturais operaram em nichos de mercado utilizando-se, e também gerando, demandas sociais, que por sua vez geraram novas imagens e representações sobre o ser “latino” (CANCLINI, 2006).

A primeira canção oficial de sua fase “solo” - foi *Love Incredible*, lançada em fevereiro de 2017. Essa produção, assinada pelo *DJ Cashmere Cat*, contou com a cantora como “feat”, ou seja, enquanto participação, não sendo a artista-voz principal. Apesar disso, sendo uma canção de um *DJ* que não é cantor, a única voz presente é a da artista. Em maio do mesmo ano foram lançados os dois primeiros *singles* de Camila Cabello, intitulados respectivamente *Crying in the club* e *I have questions*. Em ambas as faixas, a cantora aparece não apenas como única voz, mas como uma das compositoras<sup>70</sup>. A composição de *Crying in the club*, por

---

<sup>68</sup> A partir desse momento tem início dois processos indissociáveis: a identificação da cantora enquanto uma artista com produções latinas e como uma cantora de origem cubana. Inter-relacionados esses processos se confundem no decorrer da carreira da cantora tendo o primeiro um sentido e impacto mais amplo, convocando uma discussão acerca de sua identificação migrante associada à sua identidade ampliada e a um perfil também de visão estadunidense sobre a cantora. Já o processo de identificação cubana, ou cubano-mexicana, refere-se a uma valorização de sua “nacionalidade” heterogênea e marcada também por migrações, mas destacando especialmente o caráter nacional de sua constituição. Ambos estes elementos serão discutidos no decorrer deste capítulo sendo vistos enquanto processos conectados.

<sup>69</sup> Um destas ocasiões ocorreu em 2016, quando Camila Cabello gravou uma pequena fala direcionada a população latina nos Estados Unidos que assistiam ao canal da MTV explicando os motivos pelos quais enquanto cubana, parte mexicana, votaria nas eleições presidenciais pensando na questão do candidato que defendesse os direitos a imigração.

<sup>70</sup> Assinam a composição Benjamin Levin, Camila Cabello, David Frank, Magnus August Høiberg, Nathan Perez, Pamela Sheyne, Sia Furler, Stephen Kipner. No **anexo D**, ao final deste trabalho, pode-se consultar uma lista completa dos principais singles da cantora juntamente a informações como gêneros, compositores, produtores, gravadoras, e prêmios conquistados.

exemplo, faixa mais promovida que *I have questions*, é assinada por outras sete pessoas, incluindo a cantora e compositora Sia, além de possuir na produção o já referido *DJ Cashmere Cat*.

Ambas as presenças reforçam a importância das redes de sociabilidade dentro da indústria, apontando para a necessidade da criação de teias de apoio e os jogos construtivos do campo (BOURDIEU, 1992). A disponibilização dos dois *singles* foi acompanhada pelo anúncio do primeiro álbum solo da cantora que seria intitulado *The Hurting. The Healing. The Loving*. A escolha do título fazia referência ao processo de saída de Camila Cabello do *Fifth Harmony* e de sua jornada na busca de uma nova identidade artística<sup>71</sup>. Nestes movimentos é perceptível que a cantora buscava se destacar no cenário musical pela rede da indústria, inclusive utilizando de outras canções como base para seus lançamentos<sup>72</sup> e de sua trajetória no antigo grupo. Esse processo se deu através de uma espetacularização de si, marca da cultura participativa (SIBILA, 2016; FRANÇA, 2014) característica contemporânea da indústria fonográfica, perceptível em ambas as canções que foram compostas fazendo referência ao período que a cantora passou no *Fifth Harmony*. Após o lançamento das canções apontadas é que se observa o princípio de uma guinada “latina”, através a parceria com Pitbull e J. Balvin.

Por ocasião do lançamento do filme de *Velozes e Furiosos 8*, com parte do enredo se passando em Cuba, foi produzida uma trilha sonora mesclando canções em inglês e em espanhol, sendo tal mistura parte de uma estratégia da indústria cultural já apontada por Canclini (1995). Entre as faixas produzidas para o álbum estão presentes duas versões de uma mesma canção, uma em inglês e outra em espanhol, onde Camila Cabello aparece como participação. Nomeada *Hey Ma*, a música teve como artistas principais o *rapper* Pitbull (Miami, EUA) e J. Balvin (Medellín, Colômbia). De acordo com Nicholas Hautman, em uma publicação realizada no site da *US Weekly* em 08 de março de 2017, a primeira versão da canção, foi apresentada para a equipe produtora do filme com um formato diferenciado. Nela, a faixa que já tinha Pitbull como artista principal, era interpretada também por Romeo Santos (Nova Iorque, EUA) e Britney Spears (McComb, EUA). Segundo a matéria de Hautman, escrita a partir da

---

<sup>71</sup> De acordo com a matéria de Ashley Lasimone, para o portal da Revista Billboard, o álbum teria a característica de ser um experimento de libertação de uma fase sombria que a cantora teria enfrentando dentro da indústria (LASIMONE, 2017). De acordo com uma publicação no próprio *twitter* da cantora, o álbum contaria a história da saída dessa fase de sua vida para uma outra, vista como uma etapa de “libertação” (CABELLO, 2017).

<sup>72</sup> Segundo uma matéria publicada na revista Billboard (KAUFMAN, 2017), a análise da canção permite se observar que ela possui um *sample*, ou seja, um trecho específico de uma outra canção utilizado para criar uma nova melodia, da canção *Genie in a Bottle* de Christina Aguilera, uma das principais inspirações de Camila Cabello.

entrevista do *rapper* para a [radio.com](http://radio.com), os produtores do longa teriam gostado da canção, porém propuseram a alteração nas colaborações.

“Funny story behind that,” the Miami rapper told the website. “At first, it was me and Romeo Santos. Britney Spears ended up on the record. *Fast and Furious* ends up loving the record, and they brought on board J Balvin and Camila Cabello. So, it’s been an interesting journey. To watch it go on to become the intro of the movie — the first huge movie franchise to shoot in Cuba — is an amazing honor. It was a pleasure to work with everybody on that record.” (HAUTMAN, 2017)

A decisão de inserir a cantora<sup>73</sup>, assim como J. Balvin, na música para o filme é particularmente interessante. Se tratando da primeira produção da série em Cuba, a equipe do longa estava preocupada em buscar construir uma visão “verossímil” e comprometida com o que para eles se imaginava ser o país e a cultura latina. Apesar das devidas problematizações necessárias a essa concepção, que serão realizadas mais a frente, vale ressaltar que foi através de tal preocupação que Camila Cabello foi convidada a colaborar em *Hey Ma*. Mediada principalmente por um interesse mercadológico (ADORNO, 1986; CANCLINI, 2008), a produção do filme, alterou a canção original inserindo outros artistas, demonstrando como a identificação artística é vista de maneira fluida e estratégica.

Compreender os jogos da indústria, antes de analisar a produção permite entender como o contexto de elaboração altera não apenas a significação das canções, mas também suas produções e interesses. Segundo o historiador Marcos Napolitano (2005. p. 77), é fundamental que ocorra uma relação da música com o contexto de produção e circulação “para que a importância do objeto analisado não seja reduzida”. A indústria cultural (ADORNO, 1987), da qual o filme *Velozes e Furiosos 8* é exemplar, ocupa um papel central dentro dessa articulação ao tentar elaborar conteúdos que reproduzam neles pré-conhecimentos de maneira a facilitar sua comercialização.

Esse processo, tratado como a relação texto-contexto, aponta para a complexidade das produções artísticas e musicais, mediadas por um entendimento da canção como objeto de consumo e mercado (APPADURAI, 2008). Mais que isso, eles atuam diretamente na formulação de uma representação de “nacionalidade” que se quer transmitir ao grande público consumidor (CANCLINI, 2009; 2008) do *mainstream* consolidando determinadas visões, estereótipos e principalmente o senso comum a partir da repetição e da representação (BERGER; LUCKMAN, 2014).

---

<sup>73</sup> É importante ressaltar que essa não seria a primeira vez que Camila Cabello e Britney Spears se cruzariam, afinal a “princesa do *pop*” foi jurada do programa *The X-factor* no ano em que a cantora competiu.

Se até aquele momento Camila Cabello não era amplamente destacada como uma artista latina, apesar de ter nascido em Cuba e em alguns poucos casos ter isso reconhecido, o convite para colaborar na canção assinalou o início desse processo pela indústria. Um dos principais pontos desse momento é que ele ocorreu no mesmo contexto em que a cantora buscava construir uma nova imagem artística de si no mercado musical. Tendo passado a ser identificada como cubana pela produção do filme, a partir do convite para participar na canção, cabe destacar de qual “Cuba” e, por consequência, de qual “latinidade” se está falando por meio de sua representação. A associação, nessa produção, construiu-se a partir de duas dimensões bastante complexas, mas que são analisadas como articuladas: a canção e o videoclipe.

Segundo Márcia Ramos de Oliveira (2002, p. 92), “a canção é uma peça musical feita para ser cantada que não implica em uma demasiada especialização musical, podendo ser criada e executada de forma mais simples e que é um instrumento de expressão utilizado por todas as culturas ao longo da história.”. A partir da década de 1980, a canção, em especial aquela com características midiáticas marcada pelo processo de composição em estúdio e pelo sistema multicanal, apresenta um novo elemento. Ascensão da cultura do videoclipe, complexificou profundamente as análises do gênero, que anteriormente poderiam ser realizadas através da articulação entre letra e melodia. Desde seus primeiros momentos, ao possibilitar a associação da canção, imagem, performance e edição, o videoclipe passou a ser um dos principais meios para promoção e construção de artistas de música *pop* (SOARES, 2004).

É possível, a partir das perspectivas de Márcia Ramos de Oliveira e Thiago Soares, compreender novos processos associados em torno da noção de canção, que estão diretamente associados ao seu contexto. Até a década de 1980 o ouvinte conhecia as performances dos artistas através das apresentações ao vivo, ou pela televisão. Com o crescimento da cultura de videoclipes, possibilitada pelo desenvolvimento tecnológico, essa experiência mudou, criando novas possibilidades de identificação com os artistas por meio da expansão do audiovisual. De certo modo, um gênero musical (a música *pop*) que já vinha passando por constantes mudanças em sua consolidação enfrentou um novo movimento de intensificação na sua reprodutibilidade.

Walter Benjamin (1987), em suas análises sobre a obra de arte, aponta a historicidade do desenvolvimento tecnológico, juntamente a seus impactos e possibilidades, de reprodução em massa dentro da indústria cultural. A partir de suas observações, produzidas anteriormente a emergência dos videoclipes, identificar-se pontos de contato do gênero audiovisual com a expansão do cinema de massas, onde existe a transportação da ideia do “ao vivo” para as telas, alterando-se o valor atribuído a obra de arte. Ao mesmo tempo, essa expansão e possibilidade de reprodutibilidade da arte altera a própria experiência de contato com ela.

Os efeitos causados pelo contato até então com a canção, no caso do videoclipe, foram alterados e modificados, impactando profundamente a significação das produções. Aquilo que era muitas vezes distante, mediado pela escuta e pela imaginação passou a ser mediado e guiado pela prevalência da imagem e da narrativa roteirizada, guiando a escuta e os sentidos da música. Em consequência disso, a construção dos artistas, especialmente aqueles ligados ao *mainstream*, também mudou, assumindo muitas vezes um caráter cada vez mais teatralizado, visual e cinematográfico (SOARES, 2004; O'BRIEN, 2018).

O que se pretende aqui justificar é a necessidade de compreender a canção *Hey Ma* articulada ao videoclipe, tendo em vista as novas formas de produzir música *pop* desde a década de 1980. Mais que isso, apesar da letra e harmonia da canção, a construção da representação cubana de Camila Cabello ocorreu principalmente a partir da articulação entre voz, performance e cena (ZUMTHOR, 2007), possibilitada pelo videoclipe. Relacionando imagem e som, essa proposta não almeja deter-se sobre princípios técnicos ou analisar exaustivamente a produção do videoclipe em um perfil semiótico ou discursivo, apesar destas análises serem possíveis. Tendo como foco a representação construída através da narrativa, foram selecionados alguns elementos de análise, partindo de noções que permitam entender a relação entre o videoclipe e a canção na constituição da primeira produção de Camila Cabello que pode ser inserida no gênero de música urbana latina.

Partindo das propostas de Oliveira (2002), Napolitano (2005) e Soares (2004), serão observados dois pontos que sobre as principais articulações entre canção e videoclipe: o cenário no qual o videoclipe se ambienta, diretamente relacionada a canção; e o modo como Camila Cabello se apresenta. Tais focos possibilitam levantar o questionamento sobre o que seria, em um primeiro momento, a identificação latina da cantora, a partir da produção da mesma. Entender Camila Cabello como artista, e a indústria ao seu redor, ao ocupar um determinado lugar social, constrói uma determinada representação (CHARTIER, 1991; 2009) sobre a sua própria identificação mediada pelas experiências (HALL, 2006; GONZÁLEZ, 2016) e pela construção histórica da representação de determinados países.

Sobre seu conteúdo e sonoridade, a canção pode ser identificada como música *pop*, com influência da música latina e urbana<sup>74</sup>. As partes interpretadas individualmente por J Balvin

---

<sup>74</sup> Estudiosos como Rubén López Cano (2011) e Juan Pablo Conzález (2008; 2010; 2016) procuram definir a música Urbana como uma forma de referenciar uma área da música popular destacando seu aspecto midiático inserido na chave da globalização e da indústria musical. Esse gênero, que muitas vezes se aproveita de aspectos folclóricos e típicos de determinadas regiões. A canção urbana, segundo González (2008. p. 04) “*es definida por su masividad, mediatización y modernidad. De este modo, quisimos diferenciarnos de las prácticas musicales tradicionales, comunitarias y orales, aunque siempre manteniéndonos atentos a las intersecciones producidas*



e/ou Camila Cabello são trechos românticos da canção, associados a ideia dos amores e da sensualidade. Já o *rap* individual de Pitbull é mais voltado na representação de Cuba, procurando construir uma visão sobre o país, como pode ser visto abaixo.

Pa' lante con la libertad de Cuba  
 Y que la isla entera suba  
 De la Habana hasta Santiago  
 Todo mundo fumando puro y tomando tragos ¡Qué relajo!  
 El vago trabaja doble, so, ponte las pilas  
 Todo mundo quiere una Cubana, ponte en fila  
 Esto es un party, que siga, como sea  
 ¿Cómo qué? Como tú quieras, a tu manera  
 Are you single? Quítate las payamitas pa' que tú veas  
 No soy un mono vestido de seda  
 Esas mujeres están calientes y mucho más  
 Te queman por aquí, te queman por allá  
 (BALVIN; CABELLO; PITBULL, 2017)

O trecho acima poderia ser visto como algo deslocado do restante da canção em uma análise compartimentada da produção, contudo a leitura e audição integral permitem pensar que todos os trechos convergem. O *rap* de Pitbull complementa as estrofes cantadas por J. Balvin inicialmente serve como introdução para a entrada de Camila Cabello, na medida em que constrói a ideia de cena para o romance cantado pelos outros artistas. Enquanto Camila Cabello e J. Balvin narravam uma história de amor, Pitbull, o único entre os três que nasceu nos EUA, construiu a cena no qual esse amor se desenvolve: Cuba.

O país narrado pela canção, especialmente sob olhar do *rapper*, foi elaborado a partir de uma imagem boêmia da ilha, a qual destaca a cultura do fumo, a exaltação feminina e sua hiperssexualização. O que é narrado pela canção é uma forma de representação coletiva, partindo do cantor e da indústria, sendo esse ponto fundamental pois são “elas que transmitem as diferentes modalidades de exibição da identidade social ou da potência política tal como as fazem ver e crer os signos, as condutas e os ritos.” (CHARTIER, 2009. p. 50). Ao elaborar uma determinada visão sobre Cuba, que serve como cenário para o desenvolvimento do romance, percebe-se um conjunto de elementos que tem haver com a visão sobre o país que por muito tempo foi exportado como um território de jogos, drogas e sexo.

A produção do videoclipe dá continuidade a um processo marcante desde a metade do século XX no qual “muito do que sabemos das contradições cotidianas de outras sociedades é resultado da difusão midiática” (CANCLINI, 2008. p. 37). Possivelmente esse perfil está associado a uma construção histórica ligada a política dos Estados Unidos com Cuba, que teve como fio condutor o turismo e foi reformulada a partir da década de 1980 onde se criaram novos

---

*entre ambos campos musicales*”. Nesse sentido, segundo o próprio autor (2016), a canção urbana se aproxima diretamente da própria noção de música *pop*, apesar de muitas vezes isso incorrer em uma homogeneização

acordos para que estadunidenses viajassem até a ilha “desfrutar” do “exótico” da região (AYERBE, 2004. p. 85). Retomando as contribuições de Néstor Garcia Canclini (2006), apesar das tentativas das indústrias culturais em inter-relacionar os países, ainda existe uma acepção moderna de nação na qual existem distanciamentos criados pela noção da “globalização”. Como destaca o autor, assim como Mignolo (2017), o local não é abolido nestas produções, mas sim relacionado através de uma ideia de *glocal* onde a proximidade também é marcada do afastamento e das fronteiras.

A história que une música e videoclipe é bastante simples. Produzido pela seção de música da *Warner Bros.*, produtora responsável pelo filme *Velozes e Furiosos 8*, o videoclipe inicia com cenas de Havana, passando para uma câmera que segue Camila Cabello por pequenas ruelas onde se visualiza o que seria o “cotidiano” da cidade. Nesse caminho a cantora, que usa uma saia e um top do mesmo tecido e um cabelo mais cacheado que normalmente utiliza na mídia, pega um rádio portátil muito semelhante aos produzidos na década de 1970 e 1980. Nesse momento a canção começa a preencher a cena, como se fosse reproduzida no rádio.

Em seguida, J. Balvin ocupa a cena, situado em um cenário que procura reconstruir uma praça em Havana, mesclando *closes* em seu rosto com cenas do filme gravadas na cidade. A presença de Camila Cabello é reduzida nesse momento, reservada a algumas ocasiões em que encenou um jogo de sedução com o cantor. A cena seguinte, com protagonismo da *performance* e voz para Pitbull, coloca o artista no meio da mesma praça, cercado por mulheres que dançam ao seu redor. Após a parte do *rapper* estadunidense ocorre um novo protagonismo de Camila Cabello, que ocupou a transição de ambientação da cena que, apesar de se tratar do mesmo cenário, passou a ser filmado a noite, simulando um ambiente festivo.

Figura 2 – Videoclipe *Hey Ma* – Cena 01



Fonte: Videoclipe de *Hey Ma* – Pitbull e J. Balvin (Ft. Camila Cabello).

O cenário do videoclipe ao construir uma cenografia que fazia alusão a Cuba, a partir da cidade de Miami, reforçou a imagem destacada anteriormente. Apesar do longa-metragem *Velozes e Furiosos 8* possuir filmagens realizadas na ilha, o mesmo processo de gravação não ocorreu com o videoclipe da canção. Segundo uma matéria publicada por Lauren Tom (2017) no portal da Billboard, foram utilizados espaços da cidade de Miami para construir a cenografia do videoclipe, em especial o restaurante La Fontana Havana Miami e seus arredores. Essa estratégia procurou construir uma imagem “autenticada” e verossímil de uma Havana criada pela produção, provocando um efeito audiovisual no qual, apesar da sua ficcionalização onde imagem e canção distintas são integralizadas, tinha-se a sensação de uma narrativa articulada (HAGEMEYER, 2014) sendo som e vídeo elementos conectados.

Se, conforme propõe Roger Chartier (1991), a representação é elaborada a partir da ausência do próprio objeto associada a uma lembrança ou forma de presença do mesmo, a cenografia no videoclipe foi pensada justamente a partir de elementos que construísem uma determinada identificação da capital cubana. A análise do cenário convoca a refletir sobre a existência de “uma distinção clara entre o que representa e o que é representado” (CHARTIER, 1991. p. 184). Apesar de não ter sido gravado no país, a produção procurou construir uma imagem verossímil ao espectador que os artistas estariam na região, inclusive aproveitando cenas do longa.

Thiago Soares (2004) define esse processo como a construção de signos icônicos. Estes “são compostos por ambientes construídos/captados a partir de um significante real, pela edificação/escolha de locais onde se passarão as ações e como estes locais serão encenados” (SOARES, 2004. p. 136). No decorrer do videoclipe percebe-se que o processo de construção dos signos icônicos é realizado a partir da eleição de determinados elementos fundamentais que orientam o espectador. Nesse sentido, “a narrativa audiovisual, sobretudo no formato televisivo, produziu uma nova maneira de se veicular conhecimento histórico” (HAGEMEYER, 2012, p. 128) partindo de estereótipos e pré-conceitos acerca da realidade cubana. Não apenas os aspectos edificadas foram tornados referenciais na composição das cenas, mas também objetos e figurantes. O já descrito início do videoclipe é fundamental nesse processo uma vez que, após se mostrar uma cena panorâmica de Havana, a edição apresenta Camila Cabello que caminhava passando por figurantes que encenam o cotidiano de uma cidade.

Um dos principais elementos que construíra a sensação do espectador visualizar um ambiente “cubano”, apresenta-se muito sutilmente já nos primeiros 15 segundos do videoclipe: a bandeira de Cuba. Retomada de maneira constante, cíclica e estratégica, a presença da bandeira é registrada em edifícios, nas roupas e na arquitetura. A bandeira foi utilizada como

um elemento que auxiliou a construir a representação do espaço, tendo seu sentido de representação da nação resignificado. A própria vestimenta utilizada por Camila Cabello, uma saia e um top do mesmo tecido, reforça essa estratégia pelas cores: vermelho, azul e branco.

Figura 3 – Videoclipe *Hey Ma* – Cena 02



Fonte: Videoclipe de *Hey Ma* – Pitbull e J. Balvin (Ft. Camila Cabello).

Outros elementos compõem a cena como a presença recorrente do rádio, de charutos e de palavras escritas em espanhol, procurando situar o espectador no território imaginado. Ao final do videoclipe um outro elemento é aparente: a presença de dançarinos e dançarinas, vestidos com roupas que remontam bastante a vestimentas “carnavalescas”. Nesse aspecto, foi construída uma imagem de alegria, apresentando um perfil turístico da cultura da ilha voltado apenas ao entretenimento. Aliando isso com o *rap* de Pitbull, é elaborada uma narrativa que reforça uma imagem turística e estereotipada da ilha como espaço de “festas” e “diversões”.

Tanto no videoclipe, como na canção, e por extensão no filme que deu origem a ele, ocorreu um processo onde “o cinema estadunidense [...] trabalha com um estereótipo sobre povo latino e seu espaço, facilmente identificável pelo público mundializado.” (ROSSINI, 2001. p. 17). A utilização destes elementos na composição dos videoclipes aponta para aquilo que na perspectiva da História do Tempo Presente, chama-se de “contemporaneidade do não contemporâneo” (DOSSE, 2012. p. 06). A partir do reforço de determinadas imagens e da construção visual de determinados ambientes da ilha pode-se observar as permanências de determinados imaginários que só podem ser vistos em um esforço de compreensão de um presente marcado pelos impactos do século XX (ROUSSO, 2016) e pelos diferentes estratos de tempo (KOSELLECK, 2014) que o compõem. Situada entre o “imediato” e a longa duração, a

História do Tempo Presente é fundamental para compreender *Hey Ma* em seus aspectos visuais e musicais.

No videoclipe, a construção simbólica da ilha reforçou determinados estereótipos construídos desde o início do século XX. Para Luis Fernando Ayerbe (2002; 2004) e Richard Gott (2006), a visão atual do Caribe, especialmente de regiões como Cuba, está associada a processos históricos mais complexos e de longa duração. No caso específico da ilha, é destacável a produção de cana de açúcar na região, o que oportunizou o fluxo contínuo de pessoas visitando a região através, muitas vezes, dos mesmos barcos cargueiros. Principalmente no contexto da Política da Boa Vizinhança, ocorreu a consolidação de determinadas visões sobre a América Latina na sociedade estadunidense (SCHOULTZ, 1998), apesar de algumas tentativas, como as de Nelson Rockefeller e do Birô Interamericano, em romper com tais estereótipos (PRADO, 1995). Nesse processo da Boa Vizinhança (1930-1940), vale destacar ainda que boa parte destas visões sobre a América Latina e o Caribe foram criadas pelo cinema hollywoodiano com ênfase em figuras como Carmen Miranda no filme *Week-End In Havana* (1941), por exemplo<sup>75</sup>.

Segundo Pike (1993. p. 291 Apud. MACEDO, 2014). “Com a sua sexualidade e falta de inibições, os latino-americanos [...] davam um certo tempero para as vidas idealizadas dos estadunidenses.”. O cenário de *Hey Ma*, elaborou a imagem de Cuba em um jogo de imagens onde o país se torna um espaço praticado (CERTEAU, 2009). Essa construção não é algo exclusivo do tempo vivido e revela a formação de imagem de Cuba que está relacionada a representação de determinados aspectos da ilha historicamente construídos. A sensualização feminina, a presença de muitos charutos, bebidas e frutas ou ainda o aspecto sempre “festivo” da população está relacionado a isso.

A noção de estratos de tempo de Reinhart Koselleck (2014), auxilia na compreensão desses processos. Foram as diferentes camadas de passados, sejam discursivas, narrativas ou representativas, que compõem o “presente” encenado pelo videoclipe. A Cuba representada nas cenas é a mesma Cuba entoada pelo cantar de Pitbull, que articula o “romance”, inserido a partir das vozes de Camila Cabello e J Balvin, com a sensualidade imaginada da mulher latina. Parte desse estereotipo esteve associado ao contexto do “Período Especial em Tempos de Paz” no decorrer de 1990, que levou a um aumento considerável nos índices de prostituição e de turismo

---

<sup>75</sup> *Week-End in Havana* se tem a construção desse perfil boêmio e turístico da ilha, além da construção de uma narrativa já clássica do cinema hollywoodiano envolvendo roubos e cultura artística na região do Caribe. Especialmente nessa produção, ao inserirmos em seu contexto de produção, temos a representação do imaginário festivo de Havana, assim como de sua cultura dos bares, das cantoras e da sensualidade feminina vista, em alguns momentos como um elemento exótico.

sexual, em especial feminino na ilha (BOBES, 2001). Esse binômio (sensualidade e romance), inclusive, é referenciado a partir da presença da cantora que, canta os aspectos românticos da letra. Ao mesmo tempo, a visão romanceada de Camila é uma perspectiva em que o romance é sensualizado, procurando destacar a ideia da delicadeza feminina.

Na canção, o trecho “Si tocas mi piel // Tú saciarás mi sed // Oh, voy a enloquecer // Dime lo que vas a hacer” (BALVIN; CABELLO; PITBULL, 2017) é exemplar desse processo, tendo em vista a linguagem corporal de Camila Cabello. Como destaca 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.”<sup>76</sup>. Quando a cantora entoa o trecho citado, suas mãos percorrem seu rosto buscando construir uma ideia de sensualidade reforçada pelos toques corporais. Esse esforço é observado em outra cena com ela e J. Balvin juntos em um clima de brincadeira onde o contato entre seus corpos em meio a performance constrói a imagem sensualizada.

Os momentos citados são apenas alguns dos elementos que permitem pensar o modo como a cantora é apresentada no videoclipe. Esse aspecto é fundamental pois, a compreensão sobre sua presença e corporalidade é indispensável em *Hey Ma* como um primeiro momento da representação da identificação latina de Camila Cabello. Se procura então “indagar como este artista se movimento no clipe, a dança (e de que forma esta dança dialoga com a montagem ou o contexto) e como se apresenta visualmente o artista.” (SOARES, 2004, p. 136). Nessa primeira representação, é impossível não ressaltar que a imagem latina de Camila Cabello foi elaborada e operacionalizada através da categoria de gênero e de sua identificação como mulher, marcador social que atravessa sua identificação latina.

María Lugones (2008), afirma a impossibilidade de compreender qualquer sujeito na contemporaneidade sem a chave da interseccionalidade<sup>77</sup>. Ao apontar a importância desse debate a autora propõe que “caracterizar este sistema de gênero colonial/moderno, tanto en trazos generales, como en su concretitud detallada y vivida, nos permitirá ver la imposición colonial, lo profundo de esa imposición. Nos permitirá la extensión y profundidad histórica de su alcance destructivo.” (LUGONES, 2008, p. 77). Categorias como “gênero”, assim como

<sup>76</sup> Apesar da autora fazer referência ao cenário da canção popular brasileira, percebesse pontos de contato entre a ideia de performance nesse gênero com a categoria de música *pop*, definida com capítulo I.

<sup>77</sup> Mais que um conceito ou uma metodologia fechada, a interseccionalidade consiste em uma abordagem no qual pesquisadoras como María Lugones “interseccionam as estruturas de raça, gênero, sexualidade, nação e classe, estabelecendo coro latino-americano contra o colonialismo, o imperialismo e o monopólio epistêmico ocidental.” (AKOTIRENE, 2019, p. 28). Neste sentido, mais do que conceitos fechados e/ou fixos em torno de marcadores como “latinidad” e/ou “feminino”, se trabalhará tais noções a partir da própria fluidez e das construções narrativas e representações da cantora acerca de suas visões.

“raça”, partem de uma construção que viria das estruturas do poder do sistema capitalista, eurocentrado e colonial que pressupõe a dominação, exploração e conflito com os sujeitos. Retomando Edgar Morin (1989) e Néstor García Canclini (2008), a indústria cultural emergente no século XX, com ênfase no cinema, possui um perfil colonizador de determinados imaginários e práticas, mas que no período de escrita do autor era visto como “cultura de massas”.

Essa discussão faz parte de um cenário mais amplo que são os processos de classificação sociais da colonialidade uma vez que estes processos permeariam “todos los aspectos de la existencia social y permite el surgimiento de nuevas identidades geoculturales y sociales” (LUGONES, 2008. p. 79). Esse processo é uma das dimensões de tal estrutura de poder que permeia o controle por outras dimensões como a sexualidade, a produção de conhecimento e o trabalho. Nesse primeiro momento de identificação latina, inseparável de seu gênero, Camila Cabello é vista como uma mulher romanceada e sensualizada a partir do olhar masculino percebido principalmente pelo seu entorno tendo em vista, como destaca Carla Akotirene (2018, p. 22), que o “gênero inscreve o corpo racializado”<sup>78</sup>. Diferentemente do que aconteceu alguns meses depois, com o videoclipe de *Havana (feat. Young Thug)*, a cantora interpretou em *Hey Ma* um papel estereotipado associado a intenção da indústria cultural com o filme que exalta uma cultura da hiperssexualização feminina. Esse processo ocorre através de suas vestimentas, por sua performance e pelo cenário já debatido.

Ao contrário do que acontece com vários artistas como Madonna ou Cyndi Lauper, os elementos sexuais ou a forma como o corpo feminino apresentado não pode ser visto apenas como movimentos de reivindicação ao poder sobre seu corpo (MARTINEZ CANO, 2017). Casos como esses demonstram uma representação na construção da noção de diva herdeira da opera e dos brilhos do cinema de *Hollywood* no início do século passado para os quais a “diva” seria um sujeito intocável, quase celestial e divino (VALENTE, 2007; MORIN 1987). O processo de reivindicação do corpo feminino e, mais recentemente, a pluralidade desses processos através da discussão de outros marcadores sociais (PALACIOS, 2013) é constituidor do campo, o que não significa necessariamente uma ruptura total com esse padrão de diva anteriormente citado. No decorrer do videoclipe, a cantora apareceu de maneira jovial e “encantadora”. Seu contraste a outras dançarinas e figurantes não criou embates, apenas reforçou a imagem que se queria construir para ela. Logicamente, como já destacado, torna-se

---

<sup>78</sup> Na constituição histórica dos Estados Unidos é fundamental lembrar que o termo “latino” foi historicamente construído como um marcador social indicativo de racialização da sociedade apontando para o sujeito não branco, mas também não africano (LUGONES, 2008).

necessário compreender a relação com o contexto de produção, ou seja, com a produção do filme *Velozes e Furiosos 8*. Estando em sua oitava edição, a série possui uma perspectiva de representação dos papéis masculinos e femininos bastante estereotipados.

A cultura dos automóveis, as corridas, os cenários utilizados e os enredos de romance reforçam tais visões e são retomados na narrativa do videoclipe e da canção. A produção não apenas articula a proposta do filme, mas segue reproduzindo determinados estereótipos já consolidados sobre a América Latina, em especial o Caribe, e a respeito das mulheres. Apesar das lutas em prol do controle feminino sob seu corpo e da liberdade sexual, a primeira produção de Camila Cabello foi associada a uma identificação latina que reproduziu imagens sobre o ser “latino” e o “ser mulher” que são historicamente construídas. Tais imagens possuem ecos em momentos como a política da Boa Vizinhança e na construção das relações entre EUA e Cuba, representada no clipe de maneira estereotipada, reforçando uma imagem turística da ilha que se intensifica a partir da década de 1980.

Retomando as questões abordadas anteriormente sobre as categorias de identidade e representação, pode-se associar ambas a esse primeiro processo construtivo de imagem de Camila Cabello enquanto latina. A partir do reconhecimento da indústria sobre sua nacionalidade cubana, a cantora foi inserida em uma produção que visou representar “Cuba”. Essa representação, por sua vez, foi elaborada a partir de determinadas visões e estereótipos sobre o país, que procuram conferir uma imagem “verossímil” do que se imaginaria ser o país segundo os produtores. Nesse processo, como destaca Chartier (1991; 2009), articulam-se imaginários coletivos e referências acerca dos objetos (que nesse caso é a identificação cubana, os latinos e a cidade de Havana) pré-definidos pelos expectadores ou então aqueles que a indústria considera enquanto característicos. As imagens sobre o país e seus moradores, trazem para o centro a contemporaneidade (DOSSE, 2012) e os estratos de tempo (KOSELLECK, 2014) de uma visão da identidade cubana e dos discursos sobre a região que possui relação direta com a visão construída no século XX, no auge da representação da América Latina pelo cinema.

Apesar dessa observação, a identificação de Camila Cabello não pode ou deve ser vista de maneira engessada, mas sim como fruto de um processo construído e inserido no tempo. Naquele momento específico a cantora encarnou uma personagem que se confundiu com si mesma, de maneira relativamente semelhante ao que ocorre no cinema com Carmen Miranda (MACEDO, 2014), para representar uma nação na qual não está vivendo atualmente. A identificação fluida da cantora passa a ocupar a cena na indústria que a encara, com maior intensidade a partir do momento, como latina inclusive nos palcos do *MTV Movie & TV Awards*



de 2017, quando realiza uma performance da canção acompanhada do J. Balvin e Pitbull. Apesar dos estereótipos e das problemáticas associações feitas a sua identidade, compreende-se essa primeira produção como fundamental para entendimento do que veio a acontecer depois na carreira da cantora, principalmente nas rupturas com tais estereótipos e em seu engajamento em prol das pautas latino-americanas nos Estados Unidos.

### 3.2 A Canção *Havana* e suas representações

Apesar do lançamento de *Hey Ma*, juntamente a J. Balvin e Pitbull em abril de 2017, ter promovido certo reconhecimento de Camila Cabello no segmento da música *pop* latina, a cantora seguiu com a divulgação de seus *singles* individuais. Essa continuidade possivelmente ocorreu pelo fato de a canção ter feito parte da trilha sonora do filme *Velozes e Furiosos 8*, não pertencendo contratualmente ao repertório de Camila Cabello. Enquanto divulgava as canções *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<sup>79</sup>. 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 a Camila Cabello, pois fez com que a cantora continuasse em circulação, realizando aparições/apresentações pública e permanecendo na mídia. Ao mesmo tempo, tinha a oportunidade, enquanto ainda gravava seu álbum, de realizar testes com suas composições frente a um público. 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, se percebe 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*,<sup>80</sup>. Nesse

<sup>79</sup> CIRISANO, Tatiana. Camila Cabello Will Hit the Road With Bruno Mars for 24K Magic Tour. **Billboard**. 27 de junho de 2017. Disponível em: <<https://www.billboard.com/articles/news/7849196/camila-cabello-bruno-mars-24k-magic-tour>>. Acesso em: 13 jan. 2019

<sup>80</sup> CAMILA Cabello / Havana (HQ) / Legendado (PT/BR). Música: Havana. Não Localizado: Celebs, 2017. (2m18s min.), son., color. Legendado. **Vídeo disponibilizado no canal do Youtube CELEBRS**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=L7KekXndyW4>>. Acesso em: 13 jan. 2019.

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 03 de agosto de 2017. Nesse dia foram liberadas as versões oficiais de *OMG*, que ganhou a participação *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 *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*, “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.”<sup>81</sup> A identificação com gêneros latinos e urbanos atentada pela jornalista possivelmente foi um dos motivos que levou 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

---

<sup>81</sup> BELL, Sadie. Camila Cabello releases new songs 'havana' featuring Young Thug & 'OMG' featuring Quavo. *Billboard*. 03 de agosto de 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.

aparições em programas televisivos e o envio das canções para as rádios<sup>82</sup>. Essa estratégia é comum na indústria da música *pop*, especialmente quando o/a artista ainda não está consolidado/a no campo, que esperaria pela reação do público a produção antes de optar por investir massivamente nem divulgação.

Parte dessa decisão esteve associada a uma nova expansão da música latina na indústria 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, alcançou 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, “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). 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 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

---

<sup>82</sup> BELL, Sadie. Camila Cabello releases new songs 'havana' featuring Young Thug & 'OMG' featuring Quavo. **Billboard**. 03 de agosto de 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.

da música *pop*. Apesar de certo diálogo entre os campos artísticos, materializado na sensualidade e 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 a *Havana* (ft. *Young Thug*). Esse crescimento demonstrou para a indústria e 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 apresentações 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, Pharrell Williams, narra a história de amor heterossexual entre dois personagens, sendo um estadunidense e outra 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).

Em sua abertura, a canção apresenta sua temática, que apesar de retratar uma relação amorosa assume um caráter metafórico para se referir a identificação latina da cantora. Elaborada a partir de uma composição de simples comunicação (TATIT, 2002; 2016; SOARES,

2015), a história dos dois personagens é narrada pela própria protagonista que seria Camila Cabello. A temática da canção, assim como a construção de uma personagem “cubana” pela letra, é trabalhada não apenas no refrão e no título, mas também 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 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 a 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. Através desse processo, “o narrador imprime no texto marcas com as quais pretende construir a personagem na mente dos leitores/ouvintes.” (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 a cantora, operacionalizam-se processos no qual os ouvintes na canção conseguem associar artista-trajetória-tema.

Por meio dessa composição foi possível que os ouvintes construíssem uma imagem acerca da personagem que estaria narrando a história: latina<sup>83</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 a 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, 2016; JUNIOR; SOARES, 2008), foi pensada a partir de dois elementos

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.”.<sup>84</sup>

---

<sup>83</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 e 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>84</sup> CABELLO, Camila. **Camila Cabello Talks CAMILA, Demi Lovato & Havana**. United States: Zach Sang Show (44 min 35s). son., color. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=b6S-cVgx-Kc&feature=youtu.be&t=24m16s>>. Acesso em: 14 jan. 2019.

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 da história (RICOUER, 1994) foi elaborada a partir de uma história romântica, que possibilitasse também tratar de uma história 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, se perceber 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 a 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 do Geórgia (EUA), como destaca a cantora na entrevista. Juntamente a essa relação, elementos da trajetória pessoal 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>85</sup> opera entre o lembrar, o representar e o esquecer/suprimir (NORA, 1994; 2008).

Jeffery, just graduated, fresh on campus, mmm  
 Fresh out East Atlanta with no manners, damn (fresh out East Atlanta)  
 Bump on her bumper like a traffic jam  
 Hey, I was quick to pay that girl like Uncle Sam (here you go, ayy)  
 Back it on me  
 Shawty cravin' on me, get to eatin' on me (on me)  
 She waited on me (then what?)  
 Shawty cakin' on me, got the bacon on me (wait up)  
 This is history in the makin', on me (on me)  
 Point blank, close range, that B  
 If it cost a million, that's me (that's me)  
 I was gettin' mula, baby (CABELLO, YOUNG THUG, 2017).

---

<sup>85</sup> Apesar de estar inserido em uma canção vale destacar que o *rap* está muito mais associado a palavra cantada, que remonta a própria noção da oralidade e da expressão poética pela voz (OLIVEIRA, 2002), do que para a 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 articula rima, fluidez e improviso.

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 a sua relação com a capital da Geórgia, que foi utilizado como um recurso para a construção dos personagens na canção. Juntamente 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<sup>86</sup>. 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 das cultura negras 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* fazem 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, juntamente a “la trasgresión de códigos sociales, incita al sexo y convierte a la mujer en un instrumento sexual.” (ROJAS, 2012. 295). Esse processo ocorreu parcialmente em *Havana*, como uma estratégia para fazer menção a política estadunidense para os países latino-americanos como Cuba.

No trecho “*I was quick to pay that girl like Uncle Sam*” o *rapper* fez 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 enquanto 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, em parte baseada nas representações e discursos políticos do país em diferentes em diferentes momentos como na política do *Big Stick* ou na

---

<sup>86</sup> VOZICK-LEVINSON, Simon. Perma-Stoned Oddball Young Thug Is the Hottest Voice in Rap. *Rolling Stones Magazine*. 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.

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 a 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 análise 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 sócias e políticas, próprias do *rap* (TEPERMAN, 2015) e do *reggaeton* (ROJAS, 2012). Essa possibilidade de análise é atentada 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 análises, a pesquisadora Silvia Martínez Cano (2017) atenta que dentro do campo da música *pop* é possível mapear esforços de artistas que utilizam de 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 da hiperssexualização, o que acontece em parte na canção, como estratégias para reafirmação da mulher enquanto autônoma, independente e empoderada. Na construção destes processos “música, cuerpo y sexo, tradicionales cánones machistas se imponen de nuevo en el mainstream” (MARTINEZ, 2017. p. 487). 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, ressignificando 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.

Associada a performance e a constituição musicológica é preciso compreender que o ponto de vista interseccional expande os horizontes de análises e colabora para uma pluralidade de análises e 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 também 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, tornando-se 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, os marcados sociais como gênero e a 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. 06).

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 da performance da cantora se situa 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 na análise da canção, podem ser melhor visualizados na sua ressignificação a partir do videoclipe lançado em 24 de Outubro de 2017<sup>87</sup>, reforçando a necessidade de articulação entre videoclipe e canção na compreensão da música *pop*.

Com 06 minutos e 43 segundos de duração, o videoclipe de *Havana (ft. Young Thug)*<sup>88</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, trajando 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,

---

<sup>87</sup> Visando um melhor adensamento da análise e partindo da importância dos videoclipes para a música *pop* (SOARES, 2015), como trabalhado anteriormente, a análise da canção a partir deste momento será realizada aliada a narrativa do clipe interpretando que parte dos sentidos da canção são melhor interpretados na articulação entre o visual e o sonoro.

<sup>88</sup> O videoclipe completo pode ser acessado no canal oficial da artista do *youtube* através do link: <<https://www.youtube.com/watch?v=BQ0mxQXmLsk>>.

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 que possui um sentido humorístico 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 suas *telenovelas*. Após a discussão, que envolveu gritos e correrias pela cozinha, a *Abuelita* ordena que ambas 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.

Figura 4 – Videoclipe *Havana* (Ft. *Young Thug*) – Cena 01



Fonte: Videoclipe de *Havana* (Ft. Young Thug).

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 representação das comunidades latinas viventes nos Estados Unidos (CANCLINI, 2015; 2008; CHOMSKY, 2015), demonstrativo da hibridez das culturas<sup>89</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).

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

<sup>89</sup> 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).

cantora e que é seu segundo nome, a personagem “comum” é nomeada de Karla revelando uma dualidade do ser e do que é ser uma cantora dentro do segmento *pop*.

Para 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<sup>90</sup>.

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>91</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*.

Figura 5 – Videoclipe *Havana* (Ft. *Young Thug*) – Cena 02

<sup>90</sup> A discussão sobre a *ipseidade* é melhor explorada no capítulo III, quando analisaremos esse processo através do primeiro álbum solo da cantora.

<sup>91</sup> 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 uma análise 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 compreender-se 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.



Fonte: Videoclipe de *Havana* (Ft. Young Thug).

A imagem utilizada como abertura é demonstrativa de um esforço para criar a ideia de um “filme de época”, onde o espectador teria ideia que o filme seria produzido em um contexto anterior ou que faria menção às produções do século XX. A opção pela estética utilizada diz muito sobre o imaginário e as utilizações de referenciais históricos pelas produções audiovisuais tem em vista a construção de uma sensação de verossimilhança com o passado (HAGEMeyer, 2012). O modo como o mapa é apresentado, assim como as letras, indicam uma possível inspiração nos modelos de cine-documentários 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 criador 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 igualmente que exibissem uma determinada visão dos países latinos para a população estadunidense (PRADO, 1995). Grande parte destas produções foram fundamentais para a criação de determinadas visões da América Latina no país, inclusive no referente às representações de artistas nacionais como Carmen Miranda (MACEDO, 2014). Articulado a essa esfera, tais produções foram peças chaves para a constituição de identificações, em especial de latino-americanos em contextos de migração. A utilização da imagem nesse caso visa não apenas 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 consolidada 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 foram fundamentais no estabelecimento de Camila Cabello nos Estados Unidos após sua migração. Segundo entrevistas para as revistas *Billboard* (2017)<sup>92</sup> e *Glamour* (2017)<sup>93</sup>, a cantora, quando jovem, usou dos filmes da Disney e da televisão como modo de se ambientar no país, procurando aprender a língua enquanto não estava na escola. Essa utilização não é algo restrito apenas a 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

---

<sup>92</sup> MARTINS, Chris. Gone Girl. In: **BILLBOARD**. USA: Nielsen Company, v. 129, n. 5, 25 FEV, 2017. p. 44-51.

<sup>93</sup> HAYASAKI, Erika. From Cuba, With Dreams. In: **GLAMOUR**, USA: Condé Nast Publications, May. 2017. p. 176-177.

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” consolidadas na mídia, a partir da canção associada a 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 a voz, a delicadeza ou mesmo a 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 desenrola estava situado em um contexto histórico do século XX. Esse elemento é demonstrativo de uma possível ressignificação 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 e a resignificando. 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 reivindicação 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 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 ama-lo, o amor por si mesma era maior, sendo por isso 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 história, onde a personagem que se apaixona não deixa a cidade preferindo ficar na capital cubana.

Figura 6 – Videoclipe *Havana* (Ft. Young Thug) – Cena 03



Fonte: Videoclipe de *Havana* (Ft. Young Thug).

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, a 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 onde 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 uma última frase aparece escrita terminando o videoclipe, onde se lê “*This is dedicated to the dreamers*”.<sup>94</sup>

O videoclipe de *Havana* (Ft. Young Thug), ao contrário de muitos outros do segmento da música *pop*, está inserido em um tipo de produção que ao contrário do que destacou Canclini (2015) e Sarlo (2006) acerca da frieza e 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 sonoridade. 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 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

---

<sup>94</sup> Pelo fato que nesse momento nosso maior interesse é a narrativa da canção e seu videoclipe, a relação da cantora com os *Dreamers*, grupo de jovens migrantes latino-americanos que se tiveram seus vistos de permanência dos Estados Unidos suspensos pelo presidente Donald Trump, é tratada no item 04 deste mesmo capítulo.

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 verossimilhante 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 cantora se reinventou dentro da indústria sem romper com alguns elementos pré-definidos, 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, possibilitam pensar um processo de relação direta entre autoria e obra, apesar desta ser um processo de construção coletivo e constante (GONZÁLEZ, 2016).

Seja na influência jazzística, da percussão no instrumental, ou nos traços relativos à latinidade da cantora, ou a 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. Nesse sentido, a canção foi resignificada pelo videoclipe que forneceu novas informações ao ouvinte por meio do audiovisual.

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, se considera 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. Produzidas em um “presente”, a canção assim como o videoclipe partem de uma suspensão do tempo que é resignificado 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, 2016). Nesse sentido, a noção da canção enquanto processo (GONZÁLEZ, 2016) é fundamental, e pode ser aplicada ao videoclipe, pois é sempre uma obra aberta a espera de um ouvinte, e do espectador, que naquele presente a experiência e significa, independente de ser a primeira ou a centésima vez que o 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 visualização de produções.

Retomando as considerações de Paul Ricouer (2008), percebe-se 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 antiafricanistas, o que 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 latinos/as que articula formas sociais de memória coletiva (RICOUER, 2008).

Relacionada a experiência transmitida e a constituição das comunidades, essa memória coletiva partindo de Paul Ricouer (2008) pode ser pensada como um conjunto de marcas e

relações carregadas por uma determinada comunidade sem depender necessariamente da vivência direta, conferindo a cantora uma historicidade que reforça pertencimento a América Latina e aos Estados Unidos. Independente 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 a cantora) se fazem presentes por meio da representação (CHARTIER, 1991), que transforma a performance e canção em elementos representativas 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 (RICOUER, 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, a comunidade latina ou a música, mas ao tempo e principalmente a 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, na recepção as suas produções por parte do público e da indústria.

### **3.3 As repercussões de *Havana (ft. Young Thug)* e novas perspectivas**

Como já mencionado, após o lançamento de *Havana (ft. Young Thug)*, ocorreu uma relativamente rápida ascensão da canção nas plataformas digitais, rádios e demais mídias. Foi justamente a partir dessa recepção, considerada como positiva, que a cantora e sua equipe resolveram transformá-la em um *single*, ou seja, uma música de trabalho (VICENTE, 2014) que envolveria performances televisionadas, aparições em programas e, principalmente, um videoclipe. O anúncio da “elevação de categoria” para a canção ocorreu ao final de agosto de 2017, mesmo mês em que foi liberada, pela cantora em um comunicado dirigido aos fãs em sua

conta na rede social *Twitter*: “and that's why.... we are making it a single!!!!!!! thank u so much for the love and support for a song that's so close to my heart 🙏💙” (CABELLO, 2017). A ideia de coletividade e de uma equipe colaborativa nesse processo foi reforçada na utilização do pronome nós, além de agradecer e creditar essa possibilidade aos fãs.

O processo que levou a transformação da canção em *single*, e por consequência em *hit*, assim como os novos sentidos atribuídos a ela discutidos no item anterior, ocorreu antes, durante e após o contexto em que a música chegou ao topo das principais paradas musicais, recebendo discos de ouro, platina, diamante e prêmios internacionais. Nesse sentido, entende-se como ocorreu midiaticamente essa ascensão nos meios digitais, partindo especialmente das plataformas de músicas. Interessa nessa seção compreender de que maneira a canção é possuidora de uma “vida social”, sendo uma produção não apenas artística, mas também um produto dotado de um viés mercadológico (APPADURAI, 2008). Entendendo as plataformas como parte das sociedades ocidentais contemporâneas (FERNÁNDEZ, 2018), compreende-se que a interferência destes novos meios de circulação da música ligada a um *mainstream* “dependente das novas tecnologias e das mudanças que estas produzem nos modos de produção e nos hábitos de consumo” (GONZÁLEZ, 2016. p. 211), sendo um dos espaços de discussão e produção de música no contexto de crise da indústria da música *pop*.

O século XX, especialmente no período pós-segunda guerra mundial, marca o processo de expansão dos veículos de comunicação e seus suportes. Se na virada do século XIX para o XX os meios mais utilizados para transmissão e circulação de informações se baseavam em dispositivos manuais e de cabos, como os telégrafos, a partir da emergência e expansão do rádio e da televisão se observou o aumento de veículos e meios de reprodução das mídias sonoras e visuais. No início dos anos 1920, “o rádio já era um meio de comunicação de ampla cobertura em diversas partes do mundo” (HERMETO, 2012. p.87), ocupando papel de destaque na circulação da chamada música popular. Conectando diferentes regiões do globo, o desenvolvimento de tais meios de circulação e comunicação é um dos fatores marcantes da sensação de aceleração do tempo (KOSELLECK, 2006), um dos fatores do imediatismo ligado ao regime de historicidade presentista (HARTOG, 2013).

Ao mesmo tempo, segundo Walter Benjamin (1987), esse processo revolucionou a indústria cultural e o mundo das artes, inclusive da música, através da criação de novos meios de reprodutibilidade técnica que possibilitaram uma maior aproximação entre sujeito e obra de arte. No caso das mídias sonoras e da música, o desenvolvimento iniciou ainda no século XIX, quando “a reprodução técnica atingiu tal padrão de qualidade que ela não somente poderia transformar em seus objetos a totalidade das obras de arte tradicionais, submetendo-a a

transformações profundas, como conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos” (BENJAMIN, 1987. p. 167). Com o passar do século XX, as possibilidades trazidas pelos novos meios de reprodução, como o rádio e a televisão significaram a criação de novos vínculos e proximidades com a música tornando seu consumo ainda mais imediato.

A expansão tecnológica, especialmente o avanço dos meios de reprodução digital portáteis e posteriormente a virada da *web 2.0* e seu entendimento da internet como plataforma, ampliou as possibilidades de reprodutibilidade. Dentro desse contexto ocorreu a intensificação da reprodução e apropriação de músicas enquanto “usos e interpretações, relacionados às suas determinações fundamentais e inscritos nas práticas específicas que os produzem” (CHARTIER, 2002. p. 68). Ao possibilitar a escuta ampliada de música, que não estava mais ligada apenas aos grandes espetáculos ou a ambientes próprios para a escuta (BENJAMIN, 1987), os novos meios criaram outros circuitos para as canções, trazendo para a dimensão privada e criando novas experiências sociais com a música. Aliado a isso, expandiu-se também os meios de acompanhamento e controle de métricas de consumo de música, tópico que foi recentemente ligado a noção de engajamento<sup>95</sup>.

Tal avanço tecnológico foi um dos fatores que levou a indústria fonográfica a uma necessidade constante de reinvenção, mediada por atualizações constante que evitassem crises em meio às estratégias de expansão dos negócios. Ao mesmo tempo em que na década de 1990 ocorreu a expansão do faturamento da indústria estadunidense, que saltou de “27,4 para 39,7 bilhões de dólares” (VICENTE, 2014. p. 42), a mesma passou a enfrentar um novo cenário de crise da virada do século XX para o XXI (REYNOLDS, 2011). Essa “nova crise”<sup>96</sup> teve como destaque dois fatores principais: a reprodução digital de fonogramas e a expansão da internet/das plataformas. Sobre a primeira, como discutir-se-á na posterior análise sobre o primeiro álbum de Camila Cabello, é importante compreender que a passagem do *compact disc* para o formato mp3, a partir da década de 1990, expandiu não apenas as possibilidades e o barateamento de compartilhamento de canções (HERMETO, 2012), como também colaborou para o crescimento da pirataria.

---

<sup>95</sup> O termo engajamento nesse sentido difere-se da relação de arte ou mídia engajada utilizada por exemplo para o entendimento da canção engajada (NAPOLITANO, 2011), como se discutirá em outras partes deste trabalho. Ao falarmos em engajamento no consumo musical contemporâneo, estamos fazendo referência a novas práticas de relação com o universo da canção que envolvem compartilhamentos, “curtidas” e discussões, possibilitadas pelas plataformas digitais (FERNÁNDEZ, 2018).

<sup>96</sup> Como destaca Eduardo Vicente (2014), a noção de crise atravessa a história das indústrias fonográficas nos séculos XX e início do XXI, nesse sentido se empregou o termo “nova crise” para determinar que o contexto citado é uma outra fase ou momento dessas ondas de desestabilidade. Em parte, como visto no capítulo I a própria ideia de crises define a relação desses setores e do campo com sua temporalidade.

Já sobre a expansão dos meios digitais e da internet, vale destacar que a indústria encontrou dificuldades para adaptação, em especial no que se referia a competição com os artistas “alternativos” fora do *mainstream*. Segundo Eduardo Vicente (2014. p. 42),

Embora a internet e a distribuição digital tenham se tornado as grandes apostas das *majors*, essa alternativa também foi utilizada por selos e artistas independentes. Se ao longo da década de 1980 eles já haviam assumido o controle sobre os meios de produção musical, agora ficavam abertas também as condições para venda on-line de seus CDs e, pouco depois, de fonogramas digitalizados. Evidentemente isso ofereceu uma enorme possibilidade de autonomia para empresas e artistas. E foi em relação a esses últimos que as mudanças mais significativas parecem ter ocorrido.

Não significando diretamente uma democratização ao acesso e a possibilidade de promoção artística, o novo espaço possibilitado por essas plataformas forneceu aos músicos múltiplos modos de se lançar no mercado. O principal grupo atingido por essa nova fase da indústria fonográfica foram as chamadas *majors*, ou seja, os grandes grupos corporativos conhecidos por serem “empresas que se movem com desenvoltura entre o global e o nacional. Especialistas em *glocalizar*, elas criam condições para que circulemos entre diversas escalas de produção e consumo” (CANCLINI, 2015. p. XXXVII). Através dos meios digitais, esses artistas tinham a possibilidade de quebra do monopólio das grandes gravadoras ou dos circuitos já pré-estabelecidos no campo, inclusive rompendo com estratégias de promoção de determinados cantores/grupos já consolidados (VICENTE, 2014; KISCHINHEVSKY; VICENTE; DE MARCHI, 2015).

Esse foi o processo que marcou o início do lançamento de Camila Cabello como artista solo em 2016, quando a mesma passou a utilizar das plataformas para promoção de uma imagem de si separada do grupo. Essa estratégia, de apostar nas plataformas para se afastar e adentrar no *mainstream* foi novamente utilizada pela artista em 2017, quando lançou as canções *OMG (ft. Quavo)* e *Havana (ft. Young Thug)*. Ciente da diferença destas produções para as demais em seu repertório até aquele momento, a cantora as disponibilizou em ambientes digitais como um modo relativamente barato de lançamento, em comparação aos suportes físicos, e que possibilitou um rápido compartilhamento e ampla circulação. Partindo diretamente da realidade da Cultura Participativa (JENKINS; GREEN; FORD, 2014) a cantora, sua equipe e gravadora, publicaram ambas as canções esperando que o público respondesse a ela, acompanhando quase que diretamente o processo de recepção/reação por meio das plataformas.

Dentro destes mecanismos, “a indústria fonográfica localizou os serviços de música em posição de destaque. Atualmente, um álbum é lançado simultaneamente em lojas físicas e virtuais, assim como nos serviços de *streaming*. Assim, estes se tornam uma das principais

vitrines e plataformas de comércio da indústria fonográfica” (VICENTE, 2014; KISCHINHEVSKY; VICENTE; DE MARCHI, 2015. p. 308). Os processos de expansão dos meios de comunicação e segmentação promoveram a valorização e crescimento dos *charts*, em especial nas plataformas que fornecem esse tipo de serviço como o *iTunes*. Tais fontes fornecem ao historiador a possibilidade de trabalhar com novos dados relativos à circulação da canção, em especial no processo de divulgação e trabalho de *singles*.

Através desses processos se estabelece uma análise relativamente próxima de uma recepção que serão tratados como “repercussão”, e, por consequência, da circulação de *Havana (ft. Young Thug)* <sup>97</sup>. Compreender a história da canção por meio das plataformas digitais, especialmente das paradas musicais, permite entender as práticas que giram em torno do consumo de música na contemporaneidade (FERNÁNDEZ, 2018). A observação desses dados possibilita pensar o circuito de escuta e circulação da canção *Havana (ft. Young Thug)* dentro de seu contexto de circulação.

A análise destes meios permite entender as frequências de escuta e compartilhamento da canção ao mesmo tempo em que a cantora lançou seu videoclipe, como visto na seção anterior, e passou a se posicionar politicamente nos Estados Unidos, como será trabalhado na última parte deste capítulo. Mais que isso, mapear estes processos auxilia a entender a trajetória da canção dentro do mercado, sendo parte da vida da artista. Nesse sentido, tal proposta possibilita “interpretar as transações e os cálculos humanos que dão vida às coisas [...], de um ponto de vista *metodológico*, são as coisas em movimento que elucidam seu contexto humano e social”. (APPADURAI, 2008. p. 17). É possível, a partir das considerações de Appadurai (2008), destacar que a relação entre canção (como objeto de mercado) e as paradas musicais permite compreender parte da sociedade contemporânea, seu contexto e de sua historicidade através do consumo. Como aponta o autor, essa possibilidade define a esfera do contexto mercantil complementando a noção de relação texto-contexto proposta para o estudo da música na história por Marcos Napolitano (2016).

Como já citado, a decisão por elevar *Havana (ft. Young Thug)* partiu de seu desempenho nas plataformas digitais. Ao disponibilizar a canção em plataformas, como o *iTunes*, foi possível engajar os ouvintes e esperar a repercussão para posteriormente se tomar uma

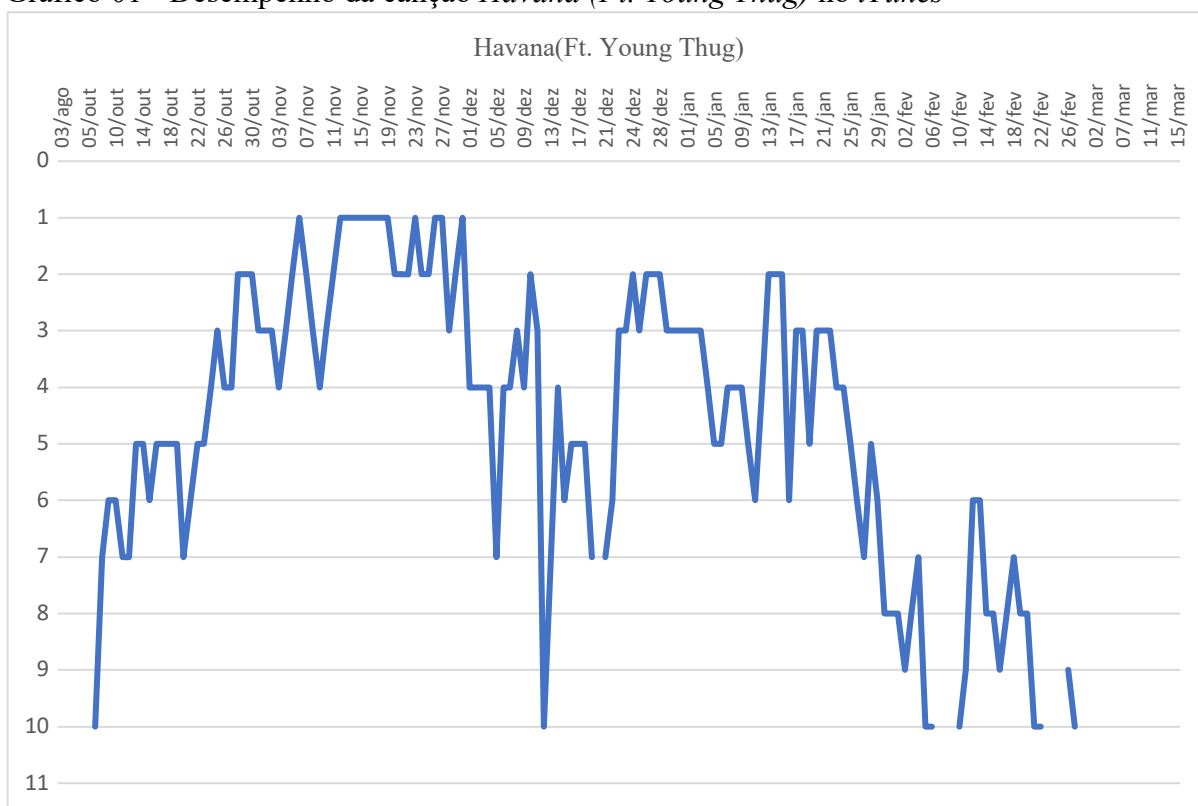
---

<sup>97</sup> Essa diferenciação parte das considerações do historiador Marcos Napolitano (2005. p. 273), para o qual “enquanto a “circulação” envolve os espaços e as mídias socialmente identificáveis, a “recepção” envolve os processos culturais (de base sociológica, antropológica ou psicossociológica) que norteiam as formas e sentidos da apropriação da canção (e de qualquer produto cultural) em uma determinada época e sociedade. Nesse caso, o pesquisador deve mapear os grupos sociais específicos (faixa etária, gêneros e identidades sexuais; filiações ideológicas e estratos sociais, entre outras).”



determinada decisão sobre a divulgação ou não da canção. Sendo o *iTunes*<sup>98</sup> a principal plataforma estadunidense para compra de músicas em suportes digitais, nesse caso não de serviço de *streaming*, em que é possível a aquisição de fonogramas individuais (prática possibilitada pelas plataformas) observa-se a colocação alcançada pela canção no *Top 10* diário de vendas. Dentro desse processo, a análise do *iTunes* a partir dos registros diários do *ranking* das músicas mais vendidas, os *Charts*, permite compreender o alcance de vendas, apesar de não ser possível de ser mapear o número de cópias.

Gráfico 01 - Desempenho da canção *Havana (Ft. Young Thug)* no *iTunes*



Fonte: Igor Lemos Moreira (Desenvolvida pelo autor).

No gráfico acima, que reúne informações coletadas diariamente entre o dia 03 de agosto de 2017 e 23 de março de 2018<sup>99</sup>, é possível observar que durante o período de análise, *Havana*

<sup>98</sup> Criado em 2003 pela Apple, o *iTunes Store*, ou *iTunes Music Store*, é uma loja de música online disponíveis para usuários de produtor da própria marca, sendo uma das principais responsáveis por vendas de música nos Estados Unidos nos últimos anos.

<sup>99</sup> Diariamente era disponibilizada na própria plataforma do *iTunes (Estados Unidos)* uma lista/parada das músicas mais vendidas, listagem essa que foi utilizada para coleta dos dados. Porém, para uma melhor visualização da tabela nesse documento as datas da linha superior foram colocadas com uma diferença de 4 dias para possibilitar uma melhor formatação do arquivo. Ao final deste trabalho a tabela detalhada, incluindo informações de outras canções, encontra-se disponibilizada nos anexos.

(ft. *Young Thug*) conseguiu se manter relativamente constante entre as 10 músicas mais vendidas<sup>100</sup>. Nesse sentido, apesar do seu crescimento constante, logo após o lançamento do videoclipe a canção passou a liderar por semanas a lista das mais vendidas na plataforma. Em suas análises sobre plataformas digitais, José Luis Fernández (2018), destaca que, possibilitando a resposta imediata, os dados estáticos acessados por meio do número de vendas permitem compreender em parte a história da circulação e consumo da canção. A compra da canção torna-se uma manifestação do consumo da arte que é também observada pelos próprios consumidores, na medida em que estes dados são disponibilizados na plataforma numa listagem dos “mais vendidos”. Dessa forma, o consumo da canção foi compartilhado, acompanhado e intensificado por esses processos visto como “eminente social, relacional e ativo, em vez de privado, atômico ou passivo” (APPADURAI, 2008. p. 48).

As vendas foram parte integradora da promoção da canção, servindo como pano de fundo que parcialmente justificou a divulgação e promoção da mesma, ao mesmo tempo que gerou lucros para os envolvidos. Essa estratégia é perceptível quando observada a queda progressiva da canção a partir de janeiro de 2018, não pelo fato da canção não estar sendo mais ouvida nos Estados Unidos, mas por conta da queda de vendas (a maioria do público interessado já havia adquirido pela plataforma ou em outras) juntamente ao anúncio de um novo *single*: a canção *Never Be The Same*. Vale destacar ainda que o lançamento do álbum completo da cantora, também em janeiro deste ano, significou uma relativa sobrevida para as vendas separadas da canção, tendo em vista que *Havana* (ft. *Young Thug*) foi a única das músicas lançadas em 2017, ou seja, anteriormente a reformulação do disco, a permanecer no álbum.

A presença de *Havana* (ft. *Young Thug*) como uma das canções que mais circularam nos Estados Unidos no período coberto pelo gráfico não é registrada apenas nas vendas através do *iTunes*. A revista *Billboard*, desde 1955, publica semanalmente uma listagem com o *ranking* das músicas mais consumidas nos Estados Unidos, sendo esse cálculo realizado não apenas através de vendas de uma plataforma específica, como no caso anterior. Atualmente a parada *Hot 100* da *Billboard*, uma das principais criadas pelo veículo, é semanalmente elaborada pela empresa *Nielsen*, listando as 100 músicas mais consumidas no país. O *ranking* nesse caso é criado a partir das vendas (físicas e online), execuções em rádio e os recursos de *streaming*.

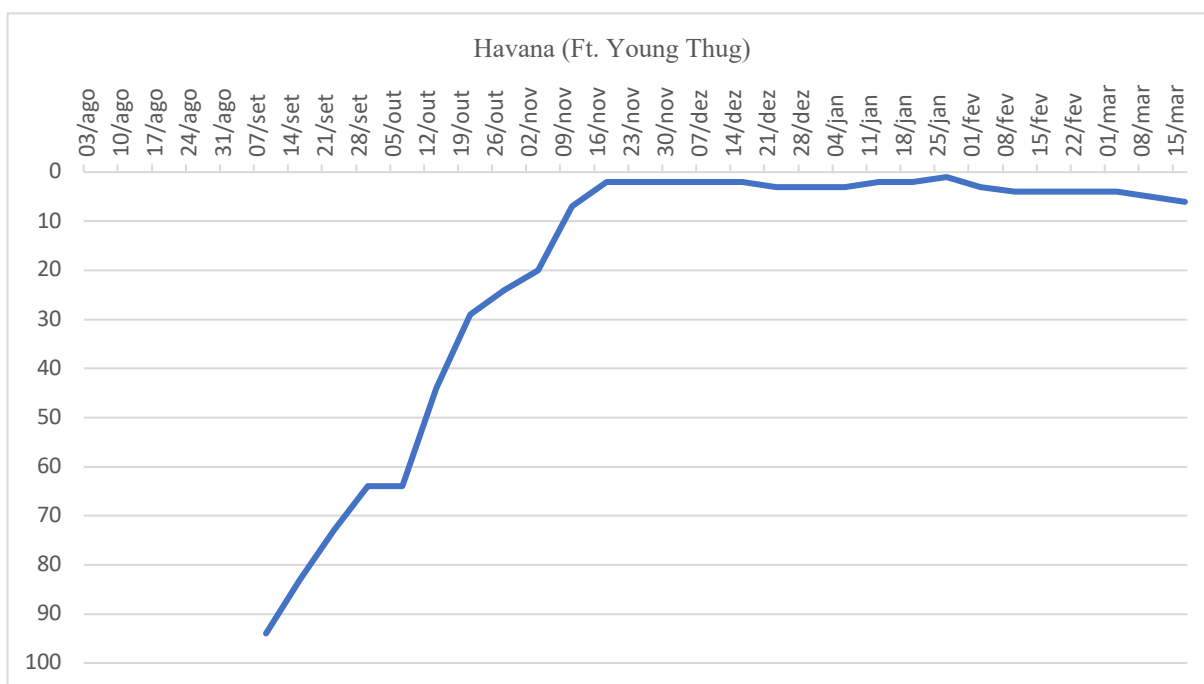
Apesar de estar ligada a uma empresa do ramo midiático e do entretenimento, o *Hot 100* da *Billboard* nos Estados Unidos é talvez um dos principais meios da contemporaneidade

---

<sup>100</sup> Na ocasião em que a canção se tornou líder de vendas a cantora no dia 06 de novembro de 2017 em sua conta pessoal do *Twitter*. No tweet a cantora escreveu que: “*havana. is. number. oneeee in the US 🤔💕love you guys so much 💕💕💕💕💕💕💕*” (CABELLO, 2017)

para pesquisadores pensarem a circulação na indústria fonográfica<sup>101</sup>. Além disso, através de sua plataforma é possível consultar dados das paradas musicais desde a criação da mesma, o que possibilitou a recuperação de dados desde o lançamento de *Havana (ft. Young Thug)* até março de 2018.

Gráfico 02 - Desempenho *Havana (Ft. Young Thug)* no *HOT 100 da Billboard*



Fonte: Igor Lemos Moreira (Desenvolvida pelo autor).

Os dados coletados acima indicam um crescimento progressivo da canção a partir de setembro de 2017, atingindo grandes picos em outubro após o lançamento do videoclipe oficial. Apesar das semelhanças entre os dados coletados pelo *iTunes* e a *Billboard*, é possível perceber que *Havana (ft. Young Thug)* permaneceu por mais tempo no primeiro lugar das paradas musicais do que no topo das vendas. Essa observação indica principalmente que a circulação da canção não esteve apenas ligada a um consumo momentâneo, mas teve continuidade tocando em rádios e em plataformas digitais. Através do uso dos dados coletados por plataformas é possível criar novas análises que permitem entender a trajetória da música no século XXI, permitindo destacar elementos não apenas mercadológicos. Nesse sentido, o consumo da canção inverte a lógica apenas da compra e passa a estar associado a reprodução pessoal

<sup>101</sup> A *Billboard* publica também outras listas de paradas musicais que envolvem gêneros e/ou categorias específicas, como o *Top 200 album* que lista os 200 álbuns mais vendidos. Além disso, existem também paradas publicadas pela revista em outros países sobre os próprios, desde que exista uma filial do veículo nele como é o caso da *Billboard Brasil*.

possibilitada por plataformas digitais (FERNÁNDEZ, 2018), sendo esse um dos principais mercados explorados pela indústria fonográfica em um sentido mercadológico (VICENTE, 2014) e de divulgação artística.

Os dados acima indicam uma diferenciação entre venda e circulação. Ao mesmo tempo que a venda de música pode indicar também um aumento progressivo na circulação e consumo, a queda na vendagem não necessariamente indica uma diminuição de escuta. Na comparação entre ambos os gráficos, no mesmo período em que *Havana (ft. Young Thug)* passou a decair nas vendas para a plataforma, a soma das vendagens, reproduções em rádios e serviços de *streaming* permaneceram em uma média suficiente para se manter no topo da *Billboard Hot 100*. Isso leva a entender que após algumas semanas de venda, a principal divulgação e veículo de circulação da canção passou a serem as plataformas digitais, os serviços de *streaming* e as rádios.

Esse assunto foi citado pela revista *Billboard*, em uma matéria publicada em dezembro de 2018. Nessa ocasião, o jornalista David Needleman observou que, “‘*Havana, ’ featuring Young Thug, peaked at No. 1 on the Hot 100, in January and still feels inescapable 15 months after its release, getting nearly 9 million U.S. streams per week in late November, according to Nielsen Music.*” (NEEDLEMAN, 2018. p. 84). Segundo a revista, em publicação no dia 06 de janeiro de 2018, a canção também ocupava o primeiro lugar entre as músicas mais tocadas nas rádios estadunidenses, fossem nas listas específicas como *música pop*, *Rhythmic Songs* e *Adult Pop Songs*, ou ainda as paradas gerais<sup>102</sup>.

O crescimento no meio digital ocorreu, em especial, através das reproduções via *Spotify*<sup>103</sup>. Em janeiro de 2018, quando já ocupava o topo do *Hot 100*, poucos dias antes ao lançamento do álbum *Camila*, *Havana (ft. Young Thug)* se tornou a canção de uma artista feminina com maior reprodução na plataforma, totalizando mais de 888 milhões de escutas naquele momento. Além da quebra do recorde mundial, a cantora se tornou a primeira mulher

---

<sup>102</sup> FERNANDEZ, Suzette. **Camila Cabello's 'Havana' Is Spotify's Most-Streamed Song Ever by a Solo Female Artist.** *Billboard*. 06 de janeiro de 2018. Disponível em: <<https://www.billboard.com/articles/columns/latin/8458933/camila-cabello-havana-spotify-record>>. Acesso em: 06 jan. 2018.

<sup>103</sup> A importância e o protagonismo do serviço de streaming *Spotify* é observado desde seu lançamento em 2018, pois quando foi lançado pela “startup sueca Spotify AB, mais de 10 milhões de usuários já teriam se envolvido com o serviço nos dois anos seguintes. [...] funcionando como aplicativo e com um player disponível especialmente para web, o Spotify tem sido parte de um nicho que tem buscado rever o mundo da música.” (SANTOS; RAMOS; RIOS, 2016. p. 02).

latina a conquistar o título<sup>104</sup>. O sucesso nas plataformas, assim como nos rádios, traz para discussão, como já pontuado as novas configurações de mercado da indústria. Em um contexto anterior a consolidação da *web 2.0*, Manuel Castells (2003), já indicava a internet como um espaço de negociação a ser ocupado cada vez mais pelas empresas.

Como citado inicialmente, com o advento dos meios digitais gravadoras, selos, artistas e outros setores que constituem a indústria e o campo musical passaram a se apropriar dos meios digitais como espaço de comércio (VICENTE, 2014; FERNÁNDEZ, 2018). Tais usos do meio digital foram fundamentais para consolidação das novas configurações, e para a ideia de uma nova narrativa de crise da indústria fonográfica, gerando inclusive conflitos e mudanças estruturais no campo.

Um exemplo disso, e no qual as plataformas se inserem, foi a crescente “integração das *majors* a grandes corporações [que] que trazia problemas significativos à sua administração – como a tendência à homogeneização dos produtos, a exigência de retorno financeiro em prazos cada vez menores e a excessiva hierarquização” (VICENTE, 2014. p. 44). Na lógica da indústria cultural/fonográfica, usar de tais meios foi não apenas uma estratégia de combate a pirataria e de adaptação aos novos meios, mas igualmente de construção de novos formatos de mercado inclusive relacionados a aceleração na disponibilização de canções, de retorno financeiro, de promoção e especialmente de reprodução seriada de materiais semelhantes filtrados por mecanismos digitais (DIAS, 2008).

Apesar dessa discussão já ter sido pontuada, cabe questionar de que modo isso impactou diretamente nos novos mercados e principalmente, qual a relação entre essas transformações e a circulação da canção *Havana* (Ft. Young Thug). Essa transformação, como indica Castells (2003. p. 57), está ligada ao movimento no qual, “ao usar a internet como um meio fundamental de comunicação e processamento de informação, a empresa adota a rede como sua fora organizacional. Essa transformação sociotécnica permeia o sistema econômico em sua totalidade, e afeta todos os processos de criação, de troca e de distribuição de valor”. O mesmo processo empresarial ocorreu também com as gravadoras e com a indústria fonográfica, que são empresas.

Sem rejeitar completamente os formatos anteriores como álbuns físicos, promoções em rádios, entrevistas para veículos impressos e venda de *DVDs*, a indústria aos poucos precisou

---

<sup>104</sup> FERNÁNDEZ, Suzette. **Camila Cabello's 'Havana' Is Spotify's Most-Streamed Song Ever by a Solo Female Artist**. Billboard. 06 de janeiro de 2018. Disponível em: <<https://www.billboard.com/articles/columns/latin/8458933/camila-cabello-havana-spotify-record>>. Acesso em: 06 jan. 2018

se adaptar a esse novo formato de negociação e de circulação de música. As causas que levaram a isso foram múltiplas, como destacado, mas suas permanências e constantes ressignificações. A participação e inserção das empresas no consumo por plataformas foi um processo não apenas longo, mas litigioso e permanece até os dias atuais incompleto. Além disso, percebe-se nessa discussão a permanência de estratégias de manutenção da indústria representando a constituição do campo ao longo do século XX.

No início da expansão dos *streaming* como o *Spotify*, que no caso de Camila Cabello foi sua principal plataforma de divulgação, algumas empresas deram declarações que “deixam patente que, na visão de mundo desses tradicionais agentes, o modelo de negócio a ser seguido no ambiente digital deve ser o mais próximo possível daquele exercido na época dos discos físicos.” (VICENTE, 2014; KISCHINHEVSKY; VICENTE; DE MARCHI, 2015. p. 308). Essa pressão envolveu inclusive negociações para recebimento antecipado de lucros pela disponibilização de determinadas músicas em plataformas. Na leitura de José Luis Fernández (2018), em um tempo imediatista e de rápida mudança, utilizar do meio digital é também um modo de lucro quase imediato e de divulgação e expansão de nichos de mercado específicos através do uso da *Big Data*.

Parte considerável do número de acessos e de divulgação de *Havana (ft. Young Thug)* certamente se deu através desse mecanismo aliado ao uso de algoritmos que, quando utilizados por plataformas, possibilitam a criação de filtros e sugestões específicas para cada ouvinte. Nesse sentido, a escuta musical passa a ser realizada em um misto entre uma maneira cada vez mais heterogênea e também homogênea. Apesar das sugestões da plataforma, a tendência é que através da *big data* e do algoritmo o perfil do usuário tenha acesso a determinadas músicas que façam parte de seu circuito cotidiano, ou quando estejam entre as paradas globais. Esse processo ocorre pois o acesso as plataformas oportunizam um número cada vez maior de canções, o que coloca ao ouvinte uma infinidade de escutas especialmente através de mecanismos próprios de divulgação (VICENTE, 2014; KISCHINHEVSKY; VICENTE; DE MARCHI, 2015).

Esse sistema é parte de um processo no qual as sociedades contemporâneas inseridas na *web 2.0* ultrapassaram o fenômeno do *broadcasting* (com poucos emissores para uma quantidade delimitada de receptores) e do *networking*, para um sistema chamado por Fernández (2018. p. 94) de *postbroadcasting*, entendido como “el momento actual em que ambos sistemas de intercambio viven em tensión”. Essa tensão é observada nas discussões da adaptação da indústria ao formato digital, e suas exigências de pagamento adiantado. Ao mesmo tempo o uso de tais plataformas é também visto nessa tensão, e de maneira híbrida, quando a própria *Nielsen*

*Music* elabora as paradas da *Billboard* articulando não só os serviços de *streaming*, mas igualmente nas vendas (físicas e digitais) e em execuções em rádio.

As breves considerações até o momento realizadas sobre a repercussão de *Havana* (ft. *Young Thug*), permitem compreender a relação direta entre mídia e canção. Mais do que propriamente analisar as opiniões e discussões sobre a música, se pretendeu abordar a relação dela com os novos circuitos. Essa proposta teve como foco entender a trajetória da canção do ponto de vista da circulação mapeando alguns dos pontos de escuta e venda nos Estados Unidos como estratégia para entender como a canção circulou no tempo que permaneceu como *single*, e algum tempo depois também. Compreendendo a circulação de *Havana* (ft. *Young Thug*), foi discutida a sua relação com a indústria por meio dos principais ocupados utilizados por ela.

Alcançar o topo das paradas musicais, tanto no número de vendas como em reproduções, faz parte da história da escuta da canção e de sua circulação, assim como suas repercussões ou a narrativa e videoclipe. Nesse sentido, a canção como processo (GONZÁLEZ, 2016), reforça seu ponto relacional, dependendo das escutas e do consumo. Essa relação aparece inclusive após o sucesso da canção, quando foi lançada uma versão *remix* em espanhol, contando com *Daddy Yankee* no lugar de *Young Thug*, mas que não teve grande repercussão e que por isso não foi aqui analisada. A canção em espanhol então torna-se sintoma e parte das estratégias comerciais, mas não foi protagonista ou fundamental para divulgação da versão original de *Havana*, em inglês, provavelmente pois não foi tão bem recebida nas plataformas.

As paradas musicais auxiliam a compreender que a canção, enquanto objeto e processo, faz parte de uma história social das “coisas” onde “suas biografias não são assuntos de todo separados, pois é a história social das coisas [...] que constrói coercivamente a forma, os significados e a estrutura de trajetórias de curto prazo, mais específicas e particulares. (APPADURAI, 2008. p. 54). A análise da circulação, dialogando sobre a formatação da indústria, auxilia a compreender então a parte da trajetória da canção e de Camila que está relacionada ao mercado e as vendas. Partindo dos dados recolhidos é possível pensar que a canção teve um crescimento relativamente constante, com algumas quedas causadas por motivos diversos como lançamento de faixas de outros artistas.

Ao mesmo tempo estes dados permitem pensar que as plataformas foram fundamentais para a trajetória da cantora, que utilizou delas para o lançamento das faixas, baseando-se nos seus números e vendas digitais em um período em que ainda não havia lançado seu primeiro álbum físico. Manter-se constante nas paradas musicais, como no caso da revista *Billboard*, é indicativo também no nível de alcance da cantora nos Estados Unidos representando parte da recepção do público à canção e a nova fase artística da cantora, que passaria a trabalhar com

sua identificação latina em suas produções. De um ponto de vista estatístico, essa observação levanta que por alguns meses a cantora conseguiu alcançar bons resultados com *Havana* (Ft. *Young Thug*) tornando a música mais ouvida e citada nos Estados Unidos entre novembro de 2017 e março de 2018.

Apesar das análises numéricas serem atrativas ao olhar do historiador por sua possível “precisão”, deve-se lembrar que estes gráficos fazem “pensar que uma canção de sucesso não pode ser analisada apenas como resultado de requisitos industriais e estratégias mercadológicas (ainda que estes tenham um papel fundamental), mas também como fruto das demandas que advêm da trama cultural e dos modos de escuta dos ouvintes.” (PEREIRA, 2016.p. 30). Apesar disso, os dados levantados da canção permitem analisar apenas parte da repercussão da mesma, que tem ligação direta com sua guinada latina. Em muitos dos momentos analisados em ambos os gráficos a tendência de a canção aumentar em vendas ou subir nas paradas musicais teve haver com estratégias tanto de divulgação, como no caso do videoclipe, como performances e aparições públicas onde a cantora também tratava da sua identificação latina. Esse outro lado das repercussões é o que será visto a seguir.

### 3.4 Camila Cabello - a garota que se coloca

Elevar *Havana* (ft. *Young Thug*) ao *status* de *single*, em agosto de 2017, significou a criação de uma agenda de divulgações envolvendo performances ao vivo, presenças em premiações, *shows* e a criação do videoclipe. Esse processo envolveu como, música de trabalho, aparições e falas públicas da cantora, intensificando sua relação com os fãs e o meio social no qual sua música circulava. Indissociável de seu contexto, a promoção e recepção da canção, que cresceu rapidamente nas paradas musicais, atravessou o cenário político dos Estados Unidos na medida em que Camila Cabello passou a se manifestar sobre o governo do presidente Donald Trump.

Após tomar posse como presidente dos Estados Unidos em janeiro de 2017, o empresário Donald Trump iniciou o desenvolvimento, e implementação, de uma série ações de extrema direita no país. O que anteriormente aparentavam ser promessas de campanha e discursos retóricos para conseguir o apoio da população ultra-conversadora<sup>105</sup> estadunidense, rapidamente se tornou parte de seu plano de governo, sendo muitas destas ações implementadas

---

<sup>105</sup> Vale ressaltar que parte da base de Donald Trump durante seu período de campanha veio por conta de seu vice-presidente na chapa, Mike Pence, “conhecido por sua proximidade com os movimentos religiosos, compensando relativamente, está de ciência de Trump, cuja aproximação com este grupo sempre foi insatisfatória” (PECEQUILO, 2017. p. 351).



durante o primeiro ano de mandato. Segundo Cristina Pecequillo (2017, p. 354), “as críticas ao sistema são mantidas, enquanto se faz uso do mesmo para agradar as bases eleitorais [...] nestes seis meses iniciais, isso se traduziu na frequente utilização de mecanismos institucionais como as Ordens Executivas, para implementar as medidas desejadas e revogar as ações de Obama.”.

Entre as pautas que foram institucionalizadas a partir das Ordens Executivas por Trump estava a elaboração e apresentação de um novo “plano de segurança” para as fronteiras estadunidenses, com reformas também nos programas de imigração. Essas investidas, que encontraram resistência na Suprema Corte, no Congresso e nas relações internacionais, apesar de não aprovadas em sua totalidade tiveram efeitos imediatos em alguns setores da população, com o aumento no número de deportações, o crescimento de dificuldades para entrada no país e a restrição na emissão de vistos. Tais pautas, como destaca o jornalista Michael Wolff (2018), partiram não apenas do presidente, mas de um esforço de sua equipe e especialmente do assessor Steve Bannon na construção de uma campanha e de um projeto de nação pautado no “fechamento” dos Estados Unidos para a globalização.

Sendo um dos principais responsáveis pela defesa de pautas anti-imigração ao lado de Trump, “Bannon acreditava que muita gente estava, de uma hora para a outra, receptiva a uma nova mensagem - o mundo deveria retornar a um tempo em que havia fronteiras. Quando os Estados Unidos eram grandes. Trump tinha se tornado a plataforma dessa mensagem.” (WOLFF, 2018, p. 17). Percebe-se nesse contexto a retomada de um discurso acerca das necessidades de fronteiras em um país que até muito recentemente era conhecido como o líder da globalização (CANCLINI, 2008). O movimento simbolizou uma quebra na imagem dos Estados Unidos consolidada no auge da colonialidade, através da ideia do pós-nacional, como destaca Walter Mignolo (2017), que coloca fim as fronteiras do Estado-Nação, consolidadas no século XIX e XX, em prol do livre-comércio.

Nesse sentido, existiu uma retomada de uma política que buscava restituir as fronteiras nacionais, partindo de uma crítica as formas de circulação de pessoas e movimentos, mas garantindo a manutenção do mercado internacional. As ações desenvolvidas implementaram uma nova sensação de “crise” dos Estados Unidos para alguns setores, como os migrantes, que foram atingidos diretamente pelas políticas de Donald Trump e sua equipe, sendo essa ruptura reveladora também de temporalidades e estratos de tempo.

Um dos principais grupos atingidos pelas ações do governo Trump foram os jovens migrantes latino-americanos conhecidos como *Dreamers*, grupo o qual Camila Cabello se autointituiu representante em várias ocasiões. Durante o governo de Barack Obama (2009-2017), foram criados e desenvolvidos uma série de projetos de leis e políticas públicas para migrantes,

em especial os ilegais, muitas delas focadas nas populações mais jovens. Entre estes projetos de lei esteve o *Development, Relief and Education for Alien Minors Act*<sup>106</sup> apresentado pela primeira vez em 2001 por Dick Durbin e Orrin Hatch ao congresso estadunidense, que previa a concessão de permanências provisórias e posteriormente<sup>107</sup>, caso preenchessem os requisitos necessários, permanente nos Estados Unidos. Retomado em 2009 pelo presidente Barack Obama, o projeto foi também rejeitado pelo congresso, apesar de várias vistas e alterações realizadas, o que levou o governante a decretar, em 2012, a criação do *Deferred Action for Childhood Arrivals (DACA)*.

A implementação do *DACA* no país permitiu que jovens que houvessem migrado indocumentadamente, ainda quando crianças, conseguissem um visto provisório de permanência no país por até 02 anos, sendo renovável, até atingirem a idade em que poderiam solicitar uma licença de trabalho. Apesar das semelhanças com o *Development, Relief and Education for Alien Minors Act*, como nos requisitos, o decreto presidencial somente concedia vistos provisórios e não poderia futuramente fornecer cidadania para os migrantes. Ao ser decretado, o *Deferred Action for Childhood Arrivals* não foi muito bem recebido por parte da população estadunidense, em especial, o programa encontrou forte resistência no partido republicano, que julgava sua criação inconstitucional, ao qual Donald Trump se filiou.

Aqueles que foram beneficiados pelo *DACA* passaram a criar uma nova identificação com o país e com o programa, passando a se auto-intitular *Dreamers*<sup>108</sup>. A opção pela palavra, que em sua tradução literal significaria “sonhadores”, fazia referência não apenas ao nome ao *Development, Relief and Education for Alien Minors Act*, em uma forma de sigla, mas também a ideia de sonho americano. Para muitos destes jovens, como Camila Cabello constantemente reafirmava: viver nos Estados Unidos era viver parte de um “sonho americano”, retomando assim as políticas de propaganda do país para o exterior desde a década de 1930 (SANTOS, 2007). Dado seu histórico de rejeição pelo partido republicano e as políticas

---

<sup>106</sup> Maiores informações sobre o projeto, sua tramitação e discussão podem ser acessadas diretamente no site do congresso dos Estados Unidos por meio do link: <<https://www.congress.gov/bill/107th-congress/senate-bill/1291>>.

<sup>107</sup> Entre os critérios que eram previstos para concessão da permanência provisória no período estavam: ter idade menor a 18 anos na ocasião da entrada dos Estados Unidos, comprovar residência nos Estados Unidos, ter “bom caráter moral” e ter se formado em uma escola secundária no país ou sido admitido em uma instituição de ensino superior.

<sup>108</sup> O GLOBO. *Daca? Dreamers? Entenda quem são os jovens imigrantes na mira de Trump*. **O Globo**. 2017. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/mundo/daca-dreamers-entenda-quem-sao-os-jovens-imigrantes-na-mira-de-trump-21786965>>. Acesso em: 14 jan. 2019.

conservadoras anti-imigrações de Donald Trump já citadas, o programa foi um dos primeiros alvos da Casa Branca em uma tentativa de ataque direto as políticas criadas pelo seu antecessor, em uma busca pelo afastamento da atual gestão com sua anterior (WOLFF, 2018; PECEQUILO, 2017).

Em 2017 o programa passou a receber uma série de ataques, sendo inclusive suspenso por ordem presidencial. Calcula-se que em média no ano de 2018 cerca de 699,350 migrantes vivam provisoriamente nos Estados Unidos através do DACA. Em um levantamento publicado pelo Serviço de Cidadania e Imigração dos Estados Unidos,<sup>109</sup> os migrantes mexicanos são os mais expressivos em termos numéricos (558,050 pessoas). Dentro destes números a quantidade de cubanos/as atendidos/as por esse programa foi abaixo de 10 pessoas, possivelmente em função da existência do *Cuban Adjustment Act* e das possibilidades de visto concedidos pelo sistema, principalmente com as reformulações feitas por Bill Clinton em 1995. Apesar do baixo número de migrantes originários de Cuba, a identificação de Camila Cabello com os *Dreamers* passou a ser constante pela fala da cantora tendo em vista três fatores: Além de cubana, a cantora se auto-intitulou também Mexicana, por parte de pai e pelo fato de ter morado algum tempo no país; Pela relação com a migração e o discurso dos EUA como a terra das promessas; E pela proximidade de geração<sup>110</sup> e gênero com os *Dreamers* tendo em vista que aproximadamente 440.640 dos favorecidos pelo programa teriam no máximo 25 anos e 367,980 se identificariam como mulheres.

No dia 29 de setembro de 2017, durante o programa estadunidense matinal *Today Show*<sup>111</sup>, Camila Cabello fez uma das suas primeiras e maiores manifestações em favor aos *Dreamers*, associando a canção *Havana* (ft. *Young Thug*) ao movimento<sup>112</sup>. Em um palco

<sup>109</sup> Informações disponibilizadas no site do Serviço de Cidadania e Imigração dos Estados Unidos através do Link: [https://www.uscis.gov/sites/default/files/USCIS/Resources/Reports%20and%20Studies/Immigration%20Forms%20Data/All%20Form%20Types/DACA/DACA\\_Population\\_Data\\_August\\_31\\_2018.pdf](https://www.uscis.gov/sites/default/files/USCIS/Resources/Reports%20and%20Studies/Immigration%20Forms%20Data/All%20Form%20Types/DACA/DACA_Population_Data_August_31_2018.pdf).

<sup>110</sup> Retomando as discussões sobre o conceito de geração, atentados por Jean-François Sirinelli (2006), é interessante compreender que essa noção no caso de Camila Cabello está associada a experiência e a ideia de pertencimento muito mais que aos dados biológicos de idade, sendo este apenas um dos marcadores sociais da geração. Nesse caso, a geração torna-se um elemento de compartilhamento entre sujeitos migrantes muito mais do que necessariamente uma identificação pela faixa etária, sendo compreendida então de maneira elástica como propõem o autor.

<sup>111</sup> O vídeo completo com a apresentação da canção pode ser acessado no link: <https://www.youtube.com/watch?v=-4k443udzbw>.

<sup>112</sup> Como observado no início deste capítulo, Camila Cabello já havia se posicionado em outras ocasiões contra Donald Trump, como em sua gravação para o *Total Registration Live MTV* em 2016, onde se posicionou em defesa dos direitos dos migrantes nos Estados Unidos e destaca que para ela isso é fundamental no contexto eleitoral. Em outras ocasiões anteriores também podem ser localizadas de maneira dispersa, como na entrevista concedida para a revista *Latina* em 2015, citada anteriormente, ainda enquanto parte do grupo *Fifth Harmony*. De certo modo, desde 2015 a questão do posicionamento político contra Donald Trump marca a cantora, contudo essa questão

montado no centro de Manhattan, próximo a *Times Square*, a artista iniciou sua apresentação de uma maneira peculiar, porém não inédita para ela naquele mesmo programa<sup>113</sup>. Se colocando aos fundos do público, longe do palco e em meio a multidão, a cantora, logo após ser introduzida pela apresentadora, iniciou sua performance dedicando-a aos jovens migrantes latinos, com a frase “*This is for the Dreamers*”. Embalada por instrumentos de percussão e sopro, Camila Cabello caminhou e dançou através de um corredor tendo ao seu fundo músicas que vestem camisas em tons de vermelho com a frase: *I stand with the Dreamers*.

Logo a frente, o caminho que percorreu foi preenchido por outras pessoas. Dançarinos portando bandeiras dos mais diversos países envolvem-se com os movimentos da artista que atravessava o corredor formado por eles. Ao final desse corredor, dois dançarinos, um homem e uma mulher, seguravam uma bandeira de Cuba e outra do Haiti aguardando a cantora que ao atravessar por eles começou a cantar a primeira estrofe de *Havana (Ft. Young Thug)*. Em seguida Camila Cabello subiu ao palco, deixando aqueles que a acompanhavam até então para trás, dando seguimento a uma performance que envolveu uma coreografia simples, porém ao mesmo tempo bem elaborada, acompanhada por duas dançarinas e uma banda ao vivo. A presença de músicos executando a canção ao vivo demonstrava que, apesar do fenômeno da música eletrônica de montagem (MOLINA, 2017; VICENTE, 2014) suas canções poderiam ser reproduzidas nos palcos, reafirmando o talento da cantora.

Em uma versão sem a participação do *rapper Young Thug*, a cantora assumiu a canção em sua totalidade substituindo o *rap* por uma estrofe que não foi disponibilizada em plataformas de *streaming*, nas rádios ou mesmos em seu primeiro álbum alguns meses depois. Após grande parte da canção ser apresentada, em uma mistura de passos, embalos e contatos controlados com o público, no momento de retomada do refrão sobem ao palco os bailarinos e músicos que haviam sido deixados em meio ao público. Colocando-se espalhados pelo palco, com os “porta-bandeiras” em frente e os instrumentistas junto a banda, os novos atores em cena intensificaram a performance retomando o elemento “engajado” da apresentação que por alguns instantes parecia ter se perdido.

No momento que antecedeu a entrada da ponte e posteriormente a última repetição do refrão, todos os artistas, inclusive a cantora, pararam, como estatuas, deixando que apenas o

---

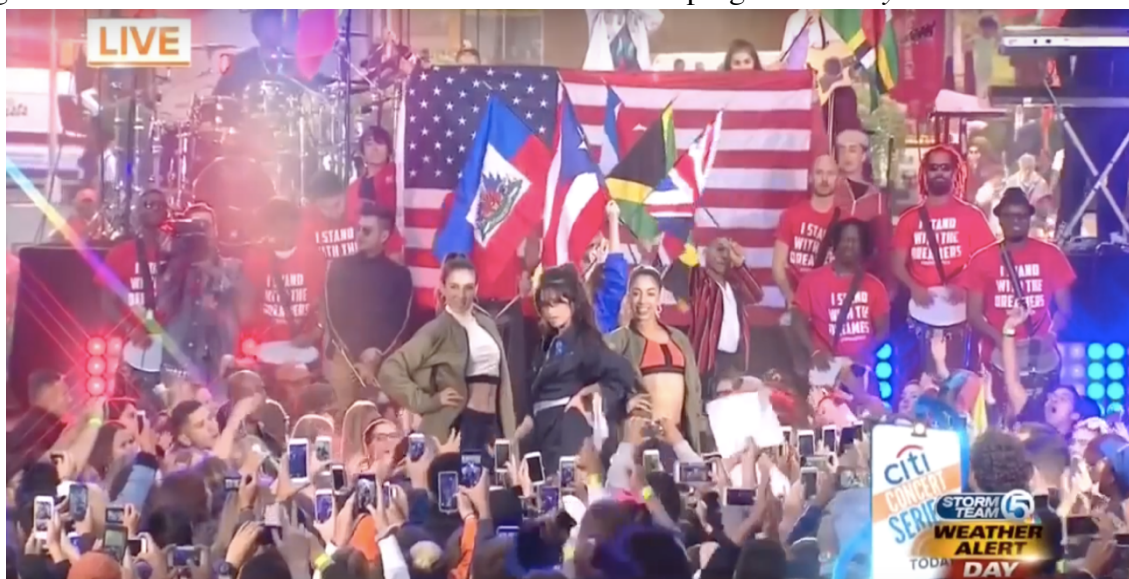
colocada diretamente em suas performances e produções aparece com maior sistematização no contexto pós-eleições com sua associação aos Dreamers.

<sup>113</sup> É possível se localizar, através de pesquisas no *youtube*, ao menos duas apresentações de Camila Cabello no *Today Show* entre 2014 e 2016 juntamente com seu grupo *Fifth Harmony*. No caso específico da apresentação realizada no ano de 2016 as cantoras também iniciaram partindo dos fundos do público, caminhando por um trajeto semelhante até chegarem ao palco.

saxofone soasse. Em seguida, Camila Cabello fez um passo brusco, porém calculado, convocando a percussão a ganhar destaque enquanto ela e duas dançarinas reproduzem uma coreografia, para só então o refrão ser retomado com as bandeiras ao fundo balançadas em um movimento sincronizado. Acompanhando o tom crescente da música, que assume uma sonoridade forte e marcante, a cantora se jogou no palco enquanto cantava, levantando-se para em seguida começar a caminhar em direção ao público em uma plataforma montada no palco.

Enquanto caminhava, acompanhada por bailarinos, começou a fazer um breve discurso no qual afirmou que *“This is America. The America who we love, no mare your race, your color, believes or where you came from. If you have a dream, you can make possible.”* (CABELLO, 2017). Em seguida, colocando-se de perfil, a artista cantou pela última vez a frase “Havana uh nana”, com as bandeiras através de si complementadas por uma última, até então não erguida: a dos Estados Unidos.

Figura 7 – Performance de Camila Cabello realizada no programa *Today Show*



Fonte: Imagem elaborada a partir do printscreen do vídeo disponível no canal Simon Simon (<https://www.youtube.com/watch?v=-4k443Udzbw>)

A performance da cantora durante o programa *Today Show*, que marcou oficialmente sua ascensão como representante dos *Dreamers* no *mainstream* estadunidense, permite pensar que sua ação enquanto artista transita entre o ativismo e o engajamento no que se refere a identificação latina. Apesar de por um lado ser possível pensar em sua ação enquanto parte de um perfil ativista de Camila Cabello, ou seja, o envolvimento e defesa de um determinado ideal constantemente manifestado em ações públicas pela representação social (WAINBERG, 2016), a noção de engajamento em sua performance e produção parece caber mais ao seu modo de agir. De acordo com as análises do historiador Marcos Napolitano (2011. p. 29), “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’ que acaba desembocando na política, mas não parte dela.”. A partir da noção defendida pelo historiador é possível entender o engajamento de Camila Cabello não necessariamente pelo conteúdo de suas canções, como se popularizou nas América Latina entre as décadas de 1960 e 1970, mas pelo modo como a artista se colocou no tempo vivido.

Esse mesmo padrão pode ser observado em outras artistas também consideradas divas dentro do segmento da música *pop*. Como visto anteriormente, as artistas dentro dessa indústria construíram nas últimas décadas formas e estratégias de quebra com determinados padrões, ao mesmo tempo que atuaram dentro daquilo que a indústria permitiu que produzissem (MARTÍNEZ CANO, 2017). Esse foi o caso de artistas latinas anteriores a Camila Cabello, como Jennifer Lopez e Rihanna que, apesar de estarem dentro da chamada indústria cultural conseguiram romper com determinados padrões a partir de relações desenvolvidas com o campo. Anteriormente a estes casos é possível pensar no exemplo da considerada “rainha da música *pop*”, Madonna, que já na década de 1980 e 1990 apresentava um perfil de engajamento manifestado muito mais em suas falas e performances do que necessariamente em suas composições, apesar de tocar em temas como feminismo e virgindade (O’BRIEN, 2018). No caso de Camila Cabello, o engajamento esteve relacionado ao modo como *Havana* manifestando uma defesa em torno de um grupo social que foi marcante nos meses seguintes para a artista, tornando-se uma canção de forte apelo emocional para setores da população jovem migrante latina nos Estados Unidos, pois, como destaca Juan Pablo González (2016. p. 108), “a música é capaz de articular identidades, afetos, atitudes e padrões de comportamento.”

No tocante a essa discussão, a noção de *Diva* reaparece no que concerne a cantora e sua performance ao transitar pela “lembrança da cantora *pop* parece estar mais próxima da jovem esbelta, de silhueta atlética, permitindo-lhe toda sorte de malabarismos com o microfone – extensão da sua voz. Seu discurso oscila entre as baladinhas sem compromisso e as mensagens de forte conteúdo contestatório. Sua voz é seu corpo que acompanha o balanço do ritmo.” (VALENTE, 2006. p. 150). Permeada pelas características já consolidadas da canção *pop*, em especial no que diz respeito ao modo de construção das performances dançantes e teatralizadas, o modo de apresentação e a forma de se colocar esteve situada justamente na tensão entre a canção midiática e a mensagem potencializada e engajada. Por um lado, a apresentação de *Havana* neste momento foi a realização de uma performance de divulgação do *single* de trabalho da cantora. Por outro, inserida no contexto e ressignificada pela performance, a canção

assume uma nova característica e passa a estar associada a uma mensagem muito mais profunda e engajada.

Um dos primeiros elementos desta relação se refere ao espaço no qual a performance ocorreu. Apesar do palco do *Today Show* ser costumeiramente montado naquele local pelo programa, a opção de Camila Cabello por escolher Nova Iorque para a manifestação possivelmente foi em função da representatividade da cidade para o país e o restante do mundo como símbolo da “globalização”. No século XX, em especial no contexto pós-Segunda Guerra Mundial, a cidade se consolidou como a capital cosmopolita do mundo, sendo transformada em símbolo da globalização e de consumo marcada pela pluralidade de culturas, artes, pensamentos e nacionalidades (PERL, 2008). Exemplar no que se refere aos processos contemporâneos de hibridização das culturas pela indústria cultural (CANCLINI, 2015), a “capital do mundo” tem sido vista desde então como o palco do *mainstream* e da cultura *pop* no mundo, juntamente com Los Angeles.

A escolha desse espaço para a performance dialoga diretamente com a imagem construída sobre a Nova Iorque. Presente no imaginário sobre os Estados Unidos e no mundo, a cidade é um dos principais pontos de atração para turistas e, principalmente, migrantes. Apesar de não ocupar o topo na lista das cidades mais procuradas por latinos, perdendo para outras como Miami e Orlando (CANCLINI, 2008), a capital possui uma grande população de latinos e descendentes. Ao escolher esse momento e espaço para sua manifestação a artista, juntamente os músicos e dançarinos, resignificaram a cidade compreendendo-a como espaço praticado (CERTEAU, 2009) e como campo de disputas. Levar as bandeiras de diversos países para o palco, assim como se colocar politicamente junto aos *Dreamers* e discursar sobre sua visão acerca dos Estados Unidos, significou naquele momento afirmar um espaço no país que diz respeito a terra das promessas e das oportunidades.

Essa construção narrativa, expressa na fala de Camila Cabello, integra parte de sua identificação. Como já citado, as disputas em torno das pautas anti-imigração de Donald Trump demonstram um problema relativo à ideia imperialista, e em parte colonizadora, da globalização na qual as indústrias culturais foram fundamentais. De acordo com Nestor Garcia Canclini (2008, p. 37), elas teriam atuado no rompimento com a lógica do estado-nação do século XIX, “através das mensagens e dos formatos da cultura de massa internacional. O rádio, o cinema e a televisão, nos quais ainda predominavam as marcas de cada nação, se apropriaram das culturas populares.”. Tais espaços, que uma hora foram fundamentais para esse processo, passam a ser nesse contexto de recessão uma das esferas de resistência ao sistema, invocando argumentos que circulavam através da indústria, como é o caso de Camila Cabello.

Nesse sentido, a cantora utilizou-se deles reafirmando sua identificação não apenas como cubana, mas também latina destacando em outras ocasiões ser parte mexicana. Rompendo com as amarras que engessam a identidade, a artista se viu enquanto latina a partir de um processo híbrido e fluido modulado “com ênfase variada conforme o peso histórico e as influências atuais dos europeus e estadunidenses e sua articulação com projetos nacionais e étnicos” (CANCLINI, 2008. p. 77). Ao convocar essa identificação latina, dada a ver e ouvir por meio da performance a cantora invocou uma relação de pertencimento não restrita apenas aos países latino-americanos, mas ao Estados Unidos. Invocando os discursos do *American Dream* e do *American Way of Life* que auxiliaram as políticas imperialistas dos EUA no século passado (SANTOS, 2007; CANCLINI, 2008), Camila Cabello tomou para si um lugar de fala e de construção narrativa que articula

“o pertencimento a um mesmo tempo, justamente aquele que denominamos história – um tempo que não é mais o simples receptáculo indiferente das ações memoráveis, destinadas aos que devem ser memoráveis por sua vez, mas o tecido mesmo do agir humano em geral; um tempo qualificado e engajado, que traz promessas e ameaças; um tempo que iguala todos que lhe pertencem: os que pertencem e os que não pertencem à ordem da memória. A história sempre foi a história apenas daqueles que “fazem história” o que muda é a identidade dos “fazedores de história”. E a era da história é aquela em que qualquer um pode fazê-la, porque todos já a fazem, porque todos já são feitos por ela. (RANCIÈRE, 2018. p. 19).

Apesar de se identificar como cubana ou cubano-mexicana, naquela ocasião ao apresentar *Havana* destacou-se a identificação latina e, especialmente, o *status* migrante da cantora através do elo emocional com o público e demais artistas. Enquanto elemento de pertencimento, o tempo constitui um fio na tessitura de relações entre temporalidades, experiências, memórias e esquecimentos. Assim como na construção na narrativa do videoclipe, ao reclamar a pertença a história, e as múltiplas temporalidades, a cantora utilizou do passado para se posicionar no presente. Subvertendo e valendo-se do discurso que uma hora elaborou parte da imagem externa dos Estados Unidos, a ideia de *América para os Americanos*, a cantora se posicionou a partir da articulação com os usos do passado, a reafirmação das identificações e a historicidade das migrações latinas para os Estados Unidos.

Retomando as considerações de Stuart Hall (2006. p. 97), a respeito dos processos de globalização e suas tensões no que se refere as identificações “nacionais” e/ou híbridas, é fundamental compreender que “a globalização não parece estar produzindo nem o triunfo do global nem a persistência, em sua velha forma nacionalista, do local. Os deslocamentos ou os desvios da globalização mostram-se, afinal, mais variados e mais contraditórios do que sugerem seus protagonistas ou seus oponentes”. Ao afirmar sua visão sobre os Estados Unidos, através



da qual produz uma representação, Camila Cabello procurou reafirmar sua essa relação direta, expandindo, assim como no videoclipe, sua memória, passando a estar associada, e fazer uso, de uma forma de memória coletiva (RICOUER, 2008) autoproclamada como parte de si que a situa no tempo-espaço e constitui parte de sua identificação (HALL, 2006).

Esse tipo de elaboração e relação pode ser visto através de duas óticas complementares pontuadas brevemente no parágrafo anterior. A primeira delas é referente das discussões sobre a noção de ruína e de crise do tempo, em parte discutidas no primeiro capítulo. Com a ascensão do presentismo, e especialmente no contexto pós-11 de setembro de 2001, percebe-se no mundo ocidental, e com ênfase nos Estados Unidos, o crescimento de uma relação direta com a ideia de ruínas como forma de uma ausência de futuro no presente. Como relembra Andreas Huyssen (2014), a ideia das ruínas seria uma das marcas de nossa sociedade presentista, marcada pela ausência das promessas feitas pelos Estados Nação e, posteriormente, pelos nacionalismos do século XX.

Após as duas grandes guerras mundiais, causadoras da quebra com a ordem do tempo e com o regime de historicidade moderno regido pelo futuro, o mundo ocidental procurou novas promessas, fossem positivas ou negativas para enxergar o que estaria por vir. Apesar do seu crescimento as custas do imperialismo e dos projetos de América desenvolvidos no decorrer do século passado (TULCHIN, 2016; SANTOS, 2007), os atentados as torres gêmeas simbolizaram uma quebra desse paradigma, em parte causadora de novas formas de rejeição a migrantes e de movimentos que procuravam uma diminuição da abertura estadunidense. Parte destes movimentos culminou em 2017, e atravessou o contexto vivido especialmente com relação aos migrantes que viam naquele contexto a ausência de uma promessa de futuro que antes se fazia presente.

A fala de Camila Cabello convocou essa sensação de ruína quando a mesma reafirmar o lugar dos migrantes no país e qual seria os Estados Unidos para o qual havia migrado, que existira justamente na ausência de sua presença, ou se em sua representação (CHARTIER, 2009; 1991). A performance e posicionamento “levam a refletir também sobre o papel da cultura como expressão simbólica para sustentar uma demanda quando as vias políticas se fecham”. (CANCLINI, 2015. P. 349). Ao mesmo tempo, e sob um segundo olhar, esse processo se refere a sua própria constituição e identificação enquanto parte de uma geração migrante que, apesar de ter nascido em outro país, pode aqui ser enquadrado naquilo que autores decoloniais e pós-coloniais nomeiam de “segunda geração” (HALL, 2003).

No contexto da diáspora e das migrações, parte das dificuldades enfrentadas na fixação em novos territórios veio da necessidade pelo entendimento de pertencimento que rompe com

a ideia de posse ou de lugar territorial (GILROY; 2007; HALL, 2003). Muitos jovens de pais migrantes nascidos em outros países, ou que migraram ainda quando crianças, enfrentam problemas na constituição de tais laços tendo em vista que não se identificariam apenas como parte das identidades nacionais de seus pais, assim como são vistos pelos países em que residem como parte do mesmo. Pensando no caso de Camila Cabello esse processo é ainda mais complexo pois, apesar de ser cubana, a cantora se identificou também como mexicana, e em parte estadunidense dado o tempo que reside no país, apesar de ter essa última identificação muitas vezes não reconhecida assim como os *Dreamers*.

A tensão gerada por esses conflitos aponta justamente para a necessidade de se compreender as identidades enquanto fenômenos fluidos e híbridos (CANCLINI, 2015) marcadas pelas identidades e diferenças (HALL, 2006), podendo ser melhor entendidas pela lógica do entre-lugar. A partir da leitura de Homi Bhabha (2011), o entre-lugar deve ser entendido como uma criação simbólica do espaço, muitas vezes existente apenas no interior dos sujeitos, e, nestes casos, o sujeito migrante. Resultado de processos relacionais nos quais sujeitos não conseguiria mais se identificar com suas origens ou novas realidades não necessariamente por vontade própria, mas igualmente por pressões e contextos externos. Seria justamente nesse entre-lugar que a cantora e os *Dreamers* se situaram no contexto de perseguição aos seus direitos migrantes e para no qual se veem inseridos a partir de então.

Apesar desta relação, é interessante observar que o pertencimento é retomado, mas não em sua visão territorialista ou nacionalista, como critica Paul Galro (2007), mas através da história, como destacou Jacques Rancière (2018), reapropriando da narrativa do imperialismo, e do colonialismo, para legitimar-se. A tentativa de reafirmação da identidade e do direito migrante ocorreu por meio da fala e especialmente da ressignificação do tempo e do espaço dos Estados Unidos em um contexto de rupturas e continuidades nas políticas de migração. Nesse caso, a performance e principalmente a canção se tornam como gatilho que ativam “a lembrança e estabelece e/ou reforça os princípios de identidade e pertencimento social e histórico (OLIVEIRA, 2014. p. 156). Tal relação é reafirmada por um caráter monumental assumido pela canção e pela narrativa no decorrer da performance.

Enquanto manifestação, a performance está situada “num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional: nesse contexto ela aparece como uma “emergência”, um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo em que nele encontra lugar. Algo que criou, atingiu a plenitude e, assim ultrapassa o curso comum dos acontecimentos (ZUMTHOR, 2014. p. 35). Dentro do contexto vivido, a apresentação de *Havana* tornou-se uma manifestação com uma mensagem direta que se revela por sua totalidade. Elaborada e apresentada em sua plenitude,

cada elemento compõem a mensagem que se pretendia passar, constrói a ideia de um posicionamento engajado frente ao tempo de crise.

Se por um lado a sensação de ruína e de nostalgia de uma promessa de futuro não cumprida prevalecem, por outro, a apresentação emerge como monumento desse processo em sua acepção clássica. Em seu caráter monumental, a performance assumiu um espaço de invocação de passados no presente ligado “ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva) e o reenviar a testemunhos que só numa parcela mínima são testemunhos escritos.” (LE GOFF, 2003 p. 526). Seu caráter como monumento, que pode ser visto sob a chave de análise documento/monumento, é entendido como forma de expressão que convoca o envolvimento dos ouvintes através dos processos de identificação com a performance e, por consequência, com a cantora que se colocava como migrante apoiadora dos *Dreamers*. Ao mesmo tempo, a performance assume a dimensão de um lugar de memória onde a nação-memória, como destaca Pierre Nora (1993), existiria através da memória e da lembrança presentificada do passado e da experiência da cantora, que por sua vez compartilha de processos semelhantes com outros migrantes e ouvintes.

Tal processo de identificação do caráter monumental, que ocorre pela performance e pela escuta, só seria possível pelo desenvolvimento de uma identificação do público com a cantora, processo constituidor de uma comunidade emocional. Ao mesmo tempo, esse processo de monumentalização ocorreu pela noção de um pertencimento no tempo e pelo compartilhamento das experiências que se tornam lugares de passados-presentes no qual não se trata mais da legitimação apenas do futuro ou do passado que esteve em cena, mas da reivindicação de um passado no presente que visa um futuro (NORA, 1993). Se originalmente a canção *Havana (Ft. Young Thug)* estava associada ao seu laço romântico, percebe-se como nesta performance a relação emocional sobressaiu, tornando-se muito mais forte do que apenas o amor. Até o momento tem-se tratado da criação de laços entre a cantora e a comunidade migrante, sobre seu pertencimento, a identificação latina e a questão do entre-lugar. Apesar de confusa, essa relação pode ser melhor entendida pela noção de comunidade emocional.

De acordo com as análises de Susana Sardo (2011), destacar a existência de comunidades emocionais, assim como procurar entendê-las, significa compreender uma outra forma de identificação que não se resume às fronteiras, mas se dá justamente através da dispersão dos migrantes. De maneira aproximada as considerações de Canclini (2008) ao debater as identidades latino-americanas, a autora destaca que por meio da música seria possível que grupos dispersos de migrantes podem constituir “formas de coesão social e de grupo, uma

espécie de *cultura emocional* (Gordon 1989) capaz de criar comunidades afectivas ou *comunidades emocionais*” (SARDO, 2011. P. 281).

Parte dessa compreensão envolve entender as emoções não apenas enquanto algo exclusivo de um indivíduo, mas como uma construção subjetiva e efêmera, dos sujeitos sendo melhor compreendida como um “movimento”. Enquanto forma de expressão de sentimentos, a emoção se manifesta individual e coletivamente através dos indivíduos por meio de suas corporeidades, sendo uma forma de impasse de linguagens, ações e pensamentos (DIDI-HUBERMAN, 2016). Ao mesmo tempo, considerar a emoção como movimento significa encarar ela enquanto uma ação manifestada por gestos capazes de provocar nos sujeitos as mais diferentes reações e expressões. Entender a relação emocional construída pela canção *Havana* no ato da performance, em relação com o contexto e, por consequência, com seu engajamento, significa entender seu apelo e peso emocional as poluições latinas naquele momento.

Como uma ação, entendendo a performance e a sonoridade como formas de linguagem efêmera e fluida, *Havana* agiu em comunidades emocionais e grupos sociais em um contexto de crises e embates políticos se tornando uma materialização e forma de expressão das emoções. Nesse caso, não apenas a gestualidade da cantora compôs a cena e foi parte da representação das emoções vividas por aquele instante, mas o ato de escuta e de participação na apresentação estiveram igualmente inseridos no movimento emocional. Retomando Georges Didi-Huberman (2014), a emoção, apesar de impossível de ser representada a nós mesmos, ela age sobre os indivíduos estando ao mesmo tempo fora destes. Neste caso, ela está na cantora, em seu público, músicos e bailarinos assim como está fora de todos/as, assumindo uma dimensão imaterial.

Em consequência, esse diálogo estabelece relação direta com a noção de experiência e por essa questão a relação entre migração, representação e experiência, visualizada na cantora. A partir deste momento, tais questões passam a estar associadas diretamente ao engajamento e a emoção. A canção *Havana* assumiu um perfil que relacionou a identificação latina com o engajamento por meio da performance, articulando-se também na emoção entre música e ouvintes. Seu apelo emocional foi o que permitiu parte da monumentalização da fala e da construção da canção, e que lhe atribui uma sensação monumental e de pertencimento na história.

O laço emocional, junto ao posicionamento engajado e a defesa dos migrantes latino-americanos aparece em outros momentos da trajetória da cantora desde então. Um destes, no qual a relação entre migração, afeto e canção foram marcantes ocorreu por ocasião do *Billboard*

*Women in Music* 2017<sup>114</sup>, realizado no dia 30 de novembro daquele ano. Ao receber o prêmio de artista revelação na cerimônia (*Breakthrough Award*)<sup>115</sup>, entregue pelo produtor musical Diplo, com o qual já havia trabalhado na canção *Know No Better* (juntamente a Travis Scott e Quavo), a cantora foi convidada a discursar para uma plateia predominantemente feminina<sup>116</sup>. Ocupando o centro do palco, com um vestido longo rosa claro, Camila Cabello iniciou seu discurso<sup>117</sup> agradecendo primeiramente a *Billboard*, pelo prêmio, para em seguida começar a falar sobre uma de suas principais influências enquanto pessoa, artista e mulher: sua mãe. Segundo a cantora, ela gostaria de destacar que

I just like to say the only reason I'm standing here on this stage in this auditorium and on this soil in this country is because of one woman and that's my mom. Tonight, we're celebrating women of this year and I want to take this opportunity to say thank you to the woman of my life. She came to this country from Cuba with nothing but the clothes on her back for me breaking through doubt, breaking through fear, literally breaking through barriers and when I hear the word perseverance, when I hear the word love it has a face and it's hers. She tells me the only way to live life is to live it intensely and she shown me whenever you are the most afraid that's when you got to make the jump, so you might see me up here on the stage tonight but behind me backstage looking at me right now [hi mama], I have the most incredible example of what it means to be a woman and unstoppable storm, a healer of heartbreak, a protector, a confidant, a therapist, a psychic and my best friend if my sister and I get to be even one-quarter of a woman she is today we'll be so lucky (CABELLO, 2017)<sup>118</sup>.

Sua fala naquele contexto e, especialmente, no espaço em que foi proferida, permite compreender mais acerca das marcas deixadas pela experiência migrante e a reafirmação de

---

<sup>114</sup> Criado em 2008, o prêmio *Billboard Women in Music* é organizado pela revista *Billboard* anualmente pretendendo valorizar o espaço e as contribuições das mulheres na indústria fonográfica. Apesar de possuir categorias que se alteram a cada edição o prêmio possui algumas outras que são constantes como o *Woman of the Year Award*, que já foi entregue a artistas como Madonna, Beyoncé, Lady Gaga, Selena Gomez e Ariana Grande e o prêmio *Rising Star Award*, conferido a mulheres que tiveram o rádio crescimento nas paradas musicais e ampla repercussão em suas produções, sendo que nesta categoria constam nomes como Nicki Minaj, Ariana Grande, Lady Gaga e Halsey.

<sup>115</sup> Cabe destacarmos que esta não foi a primeira vez que a cantora recebeu um prêmio concedido pelo *Billboard Women in Music*. Em 2015, Camila Cabello juntamente ao seu ex-grupo *Fifth Harmony* receberam o *Group of the Year Award*, sendo até o ano de 2018 o único grupo a receber tal premiação. Apesar disso, 2017 foi o primeiro momento no qual a cantora pode ocupar o papel de destaque ao receber o prêmio que não apenas foi dado diretamente a ela, mas também a permitiu discursar sozinha.

<sup>116</sup> **Camila Cabello Thanks Mom in Breakthrough Artist Acceptance Speech | Billboard Women in Music 2017**. Los Angeles: Billboard, 2017. (1:44 min.), Vídeo disponibilizado no canal da Billboard no Youtube, son., color. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=C7LN\\_sqUmc](https://www.youtube.com/watch?v=C7LN_sqUmc)>. Acesso em: 14 jan. 2019.

<sup>117</sup> Durante a premiação a cantora também realizou uma performance acústica de Havana, adotando um perfil mais intimista da performance acompanhada apenas por voz, violão e um instrumento de percussão dando destaque especial a sua própria voz.

<sup>118</sup> **Camila Cabello Thanks Mom in Breakthrough Artist Acceptance Speech | Billboard Women in Music 2017**. Los Angeles: Billboard, 2017. (1:44 min.), Vídeo disponibilizado no canal da Billboard no Youtube, son., color. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=C7LN\\_sqUmc](https://www.youtube.com/watch?v=C7LN_sqUmc)>. Acesso em: 14 jan. 2019.

sua identificação latina. Seu discurso retomou a trajetória da mãe, vista a partir de suas relações com a própria vida de Camila Cabello. Entendida como modelo para a cantora e filha, Sinuhe Cabello tem parte da sua trajetória de vida contada por meio de afirmações e termos como “quebradora de fronteiras”, confidente e protetora, sendo a emoção fundamental na constituição da representação como sua mãe. Ao mesmo tempo o discurso assumiu um caráter revelador da migração da cantora e reafirma a identificação cubana de parte de sua família pois parte da idealização de Sinuhe por Camila vem da experiência migrante.

Ao sair de Cuba em um contexto de crise econômica, na fase do governo revolucionário denominado “Período Especial em Tempos de Paz”, a família Cabello teria enfrentado uma série de dificuldades na qual Sinuhe Cabello possivelmente foi o pilar de resistência. Essa questão foi afirmada pela cantora e sua mãe em entrevista para a revista *Latina* alguns meses após a premiação. Nessa entrevista, a mãe relembrou que, “*We flew from Cuba to Mexico, and went by bus to the American border; it took a month. We left everyone behind, my friends, my family. My fear was that my husband wouldn’t [ever] be able to come.*” (MARTINS, 2017. p.176).

A opção por tratar da influência de sua mãe ao receber o prêmio em 2017 tem ligação direta com o meio social em que estava inserida naquele momento. Desde sua criação em 2008, o *Billboard Women in Music* procura ressaltar o papel e atuação das mulheres dentro da indústria fonográfica, premiando artistas femininas que se destacam em suas produções e nas paradas musicais. Ao convidar estas mulheres a ocuparem o palco para falarem, através de discursos após o recebimento dos prêmios, abertamente com outras artistas em meio a uma premiação que destacavam o protagonismo feminino na indústria, o tema da violência e da experiência se tornaram frequentes. No ano anterior a premiação em que Camila Cabello recebeu o *Breakthrough Award*, a cantora e “rainha” da música *pop* Madonna recebeu o *Women of The Year Award*, ocasião na qual falou abertamente sobre a misoginia e o machismo na indústria, assim como sobre as violências sexuais, que enfrentou em sua carreira (O’BRIEN, 2018). Destacando que muitas vezes foi violentada por homens e julgada por mulheres do campo, a cantora reafirmou o papel de outras artistas, intelectuais e mulheres em sua trajetória que a influenciaram na sua produção.

Ao tratar da relação com sua mãe um ano depois, Camila Cabello foi além de apenas dedicar o prêmio e agradecer aquela mulher que seria a mais influente em sua vida. A cantora, através de seu discurso, retomou as experiências que a marcaram, utilizando o espaço para se reafirmar e demonstrar vulnerabilidade para seus pares que a assistiam naquela ocasião, como a cantora Selena Gomez, ao mesmo tempo que destaca a experiência migrante como

constituidora de si e de sua família. A experiência de sua criação e da vida da própria mãe, Sinuhe Cabello, assumiu contornos de um fenômeno coletivo e partilhado, que configura a identificação da artista, estando presente em seu espaço de experiência (KOSELLECK, 2006). Ao mesmo tempo, a noção de emoção (DIDI-HUBERMAN, 2016), enquanto movimento, aparece novamente em cena como forma de compartilhamento e marca desse espaço de experiência e enquanto elo que criou naquelas mulheres um espaço de confiança, segurança e força. Deste modo, apesar de se situar em um hoje, a fala da cantora remontou um passado compartilhado pela migração e pelo gênero, revalorizando através de sua mãe, a trajetória de outros sujeitos que vivenciariam processos semelhantes.

É interessante perceber como o processo de migração conduzido por sua mãe, visto no início do capítulo, tornou-se referencial para a cantora, interpretando-o como elemento de força e de reafirmação do ser e estar no mundo. Ao mesmo tempo que este espaço de experiência é entendido como o presente do passado incorporado, é perceptível que na fala da cantora “o que estende o horizonte de expectativa é o espaço de experiência aberto para o futuro. As experiências liberam os prognósticos e os orientam.” (KOSELLECK, 2006. p. 313.). Medida pelo presente e pelo passado incorporado pela mesma, é através da experiência que a cantora se reafirmou enquanto mulher e migrante em um contexto micro (a premiação) que a permitiu se reafirmar na indústria como uma artista, e também macro (o contexto nacional) destacando que a sua condição feminina é indissociável da experiência migrante.

No contexto de tomada de decisão sobre a migração da família Cabello, a mãe Sinuhe vive uma realidade de Cuba onde é possível pensar que a mulher cubana foi mais impactada do que os homens pela crise do Período Especial (BOBES, 2001). Relembrando os enfrentamentos vividos no cotidiano pela escassez de alimento, falta de produtos como petróleo, e ainda a chegada de empresas estrangeiras com a redução no número de empregos ligados ao governo cubano, é possível pensar que naquela realidade e

en contextos de crisis tende a sufrir más las políticas de ajuste que otros sectores sociales ya que ellas constituyen una lata proporción de los grupos vulnerables (niños, ancianos, madres solteras), sus empleos tienden a ser los más reducidos y sus responsabilidades domésticas y familiares aumentan, lo cual las expone a mayores esfuerzos para enfrentarse a las escaseces, los recortes de los beneficios sociales y el deterioro de la calidad de la vida. (BOBES, 2001. p. 88-89).

A questão migrante é indissociável da condição de gênero e das experiências de mulheres migrantes cubanas que viveram o Período Especial, sendo em parte reafirmada ao grande público pelos dois momentos de falas da cantora em espanhol no meio de seu discurso. Dirigidas a sua Sinuhe Cabello, através da referência (MOTTA, 2013), ambas auxiliaram a

constituir parte de um imaginário acerca da trajetória de Camila Cabello e sua mãe, a partir da relação entre língua e identidade. Esse processo é justamente demonstrativo do hibridismo e da fluidez de sua constituição enquanto sujeito migrante vivente nos Estados Unidos (CANCLINI, 2015) durante o século XXI e como artista. Ao mesmo tempo as articulações feitas até então, elaboradas narrativamente a partir das experiências, auxiliam na discussão sobre a identificação latina da cantora, que no discurso é associada principalmente ao fato de ser cubana, a partir não necessariamente a uma territorialidade, mas ao tempo e a história.

Por sua vez, esse elemento é constituidor de sua própria identificação com o gênero feminino e sua visão do ser mulher. Nesse caso, a experiência é fundamental para entender sua condição feminina (SCOTT, 1999), compreendendo que o corpo feminino é atravessado por discursos e práticas que são também históricos. Aliado a isso, como destaca Maria Lugones (2008), essa experiência é mais complexa a partir do momento que é composta e atravessada por outros marcadores sociais como raça e gênero. Nesse sentido, a noção de feminino para Camila Cabello, que é destacada na fala e no momento de recepção do prêmio, articula experiência e marcadores sociais tendo como ponto chave o vínculo familiar e a experiência migrante. Sua noção de mulher, enquanto modelo de identificação, é dependente da relação pessoal e histórica com o gênero que atravessa sua mãe e a si mesma, como fica expresso em sua fala.

A identificação, e por consequência sua representação latina torna-se cada vez mais complexa, articulando elementos diversos expressos em momentos múltiplos. Através destes meandros, é possível observar que a partir do choque e da iminente crise instaurada pelo governo de Donald Trump a cantora passou a reafirmar sua latinidade na indústria por vários veículos e diferentes momentos, destacando em alguns o fato de ser cubana, em outros cubano-mexicana e em outros ainda “latina”. O elo em comum de ambas as situações decorreu de uma construção de presença associada ao ser mulher latina a partida da cantora. Por meio da presentificação (GUMBRECHT, 2007), mediada pelo emocional, a cantora e seu público nas duas situações compartilharam um elo emocional que reportou a diferentes formas de identificação. No tocante ao gênero e a latinidade as duas performances converteram o lugar de fala ocupado por Camila como voz e representatividade em lugares de escuta marcados por processos de subjetivação, significação e, principalmente, identificação e representação (NOGUEIRA, 2017. p. 07).

Nestes casos, seja na performance da canção ou no discurso da premiação, que possuiu uma dimensão performática na construção da narrativa e da corporeidade da cantora, a cantora ocupou uma posição metafórica do tempo vivido, sendo representante de contextos sociais,



políticos e do campo. Sem romper totalmente com padrões, a constituição latina da cantora apesar de marcada por um engajamento a partir de 2017, se deu em meio a forma de negociação com as estratégias da indústria e da sociedade “em um território compartilhado, marcado pela influência recíproca entre composição e performance” (DOMENICI, 2013. p. 106). A identificação deste processo se constitui a partir das práticas performáticas e da construção da artista em espaços distintos sendo audiovisuais, digitais ou físicos como observado no decorrer deste capítulo.

A sua construção como cantora/artista de ascendência latina, e envolvida em prol dos migrantes latinos nos Estados Unidos, é atravessada por vários marcadores sociais nos quais o gênero é um deles. Essa identidade de gênero, que aparece em diversos momentos inclusive na fala da cantora durante a premiação deve ser levada em conta a partir de uma ideia em que

If the ground of gender identity is the stylized repetition of acts through time, and not a seemingly seamless identity, then the possibilities of gender transformation are to be found in the arbitrary relation between such acts, in the possibility of a different sort of repeating, in the breaking or subversive repetition of that style (BUTLER, 1988. p. 520).

Como nos lembra Néstor García Canclini (2015), esses processos demonstram como múltiplas culturas são intercambiadas às outras, construindo novos significados, quebrando fronteiras territoriais ao mesmo tempo que se impõem outras formas de divisa e categorizações. Esse pertencimento a uma comunidade latina em Camila Cabello, expresso em suas produções e, especialmente no contexto político pós-2017, será tema constantemente retomado a partir das entrevistas e da elaboração do primeiro álbum individual da cantora, como se verá no próximo capítulo. Mais do que fornecer definições prontas ou fechadas acerca da representação e identificação latina em Camila Cabello, esse capítulo pontuou diferentes visões acerca destas duas categorias observando que ambas têm como marcador social associado a identidade de gênero da cantora. Nesse sentido, a abordagem caminhou por uma proposta de “estudiar com imaginación otros aspectos relacionados con la mujer, como sería el público, la recepción, las instituciones, el patrnazgo, etc” (PALACIOS, 2013. p. 59) dentro do campo da música *pop* em uma perspectiva da história do tempo presente que romperia com uma vertente dos estudos sobre música que tradicionalmente diminuem a interseccionalidade em suas abordagens.

#### 4. CAMILA, O ÁLBUM: AUTORIA E MODOS DE NARRAR

Em entrevista concedida ao portal *Official Charts*, publicada em 05 de outubro de 2017, Camila Cabello comentou sobre os impactos de *Havana* (ft. Young Thug) em sua carreira e, em especial, no seu primeiro álbum que ainda seria lançado<sup>119</sup>. Ao ser questionada sobre o *status* de *The hurting*, *The healing*, *The loving*, e a possível decisão de adiar o lançamento que estava previsto para chegar ao público naquele mesmo mês, a cantora afirmou que a repercussão da canção modificou seus planos, levando-a não apenas a adiar o disco, mas retornar aos estúdios. Parte desse processo se deu em função do reconhecimento, e consequente ascensão, de Camila Cabello como uma artista cuja produção foi reconhecida enquanto “latina” na indústria fonográfica, abrindo-lhe portas e possibilidades em um contexto de expansão do *reggaeton* e de embates políticos em torno da suspensão de vistos nos EUA.

Ser reconhecida dentro desse “nicho” de mercado significou uma nova possibilidade de manutenção da sua imagem artística, assim como para ocupação de um espaço dentro do campo artístico da música *pop*. Além disso, segundo a cantora, a recepção de *Havana* e o reconhecimento a sua identificação cubano-mexicana, a levaram

to write more songs and it's showed me that I should trust my gut more. Havana has been the defiant song, but I always thought it was important to put out music that feels authentic to me. Havana doing well feels like the universe's way of saying, 'keep doing that, don't be scared to take risks.'<sup>120</sup>

Apesar dos fortes indicativos relativos a mudanças consistentes em seu álbum de estreia, nessa mesma entrevista, Camila Cabello concordou com o entrevistador Rob Copsey, que a questionou se o processo de composição já estaria se encaminhando para o final. Em termos numéricos Copsey sugeriu que talvez faltasse algo próximo de 20% para concluir o álbum, o que a cantora afirmou ser uma boa porcentagem na época. Não à toa, poucas semanas após a entrevista, em dezembro de 2017, a cantora confirmou a mudança no título do álbum para *Camila*, que estava programado para lançamento no início de 2018. É interessante perceber nesta entrevista uma presença constante de uma faceta característica, e ao mesmo tempo pouco corriqueira, nas *divas/cantoras* de música *pop*: seu perfil como compositoras. No decorrer da

---

<sup>119</sup> COPSEY, Rob. **Camila Cabello on the success of Havana and the status of her debut album: "Life's too short to be afraid"**. 05 de outubro de 2017. Disponível em: <[https://www.officialcharts.com/chart-news/camila-cabello-on-the-success-of-havana-and-the-status-of-her-debut-album-lifes-too-short-to-be-afraid\\_20644/](https://www.officialcharts.com/chart-news/camila-cabello-on-the-success-of-havana-and-the-status-of-her-debut-album-lifes-too-short-to-be-afraid_20644/)>. Acesso em: 24 mar. 2019.

<sup>120</sup> COPSEY, Rob. **Camila Cabello on the success of Havana and the status of her debut album: "Life's too short to be afraid"**. 05 de outubro de 2017. Disponível em: <[https://www.officialcharts.com/chart-news/camila-cabello-on-the-success-of-havana-and-the-status-of-her-debut-album-lifes-too-short-to-be-afraid\\_20644/](https://www.officialcharts.com/chart-news/camila-cabello-on-the-success-of-havana-and-the-status-of-her-debut-album-lifes-too-short-to-be-afraid_20644/)>. Acesso em: 24 mar. 2019.

entrevista conduzida por Copsey se percebe que a figura da cantora Camila Cabello esteve associada a seus processos de composição e assinaturas de autoria, o que quebrava com uma possível imagem que tendesse a associá-la apenas como *performer*.

A prática da composição, associada em sua imagem como cantora, sempre foi marcante em seus empreendimentos fora do *Fifth Harmony*, transformando-se em uma característica sua fundamental como artista solo. Desde seu primeiro projeto individual fora do grupo, a canção *I Know What You Did Last Summer* em parceria com o cantor Shawn Mendes, as produções de Camila Cabello aparecem com seu nome entre os/as compositores/as, independente de ser apenas mais uma pessoa associada a um grupo de compositores como no caso de *Havana* ou *Crying in The Club*<sup>121</sup>. Elementos semelhantes são observados nas apresentações de versões não oficiais das canções, como foi o caso das apresentações realizadas durante os *shows* de abertura da *24K Magic World Tour*. Nesse sentido, cabe refletir sobre como esse processo de composição, associado a uma projeção e representação de si, tornou-se fundamental para a cantora em sua nova fase artística e musical, intensificada a partir do lançamento do *Havana (Ft. Young Thug)*. Partindo dessa questão, pretende-se compreender que como esse processo ocorreu através de construções narrativas que partiram de relações entre composição, autoria, representação e construções de si.

A composição de canções envolve processos que vão além de montagens e elaborações de faixas sonoras associadas ao canto ou a harmonia. Compor uma canção abrange processos subjetivos, rememorações e elaborações narrativas que mobilizam experiências, lembranças, memórias, expectativas e projeções de si para um outro. Como relembra Luiz Tatit (2016. p. 15), “a composição de canções não propõe apenas a atuação paralela de uma linha musical e outra verbal, mas, sobretudo, uma terceira via estética na qual o que é dito (letra) nasce do modo de dizer (melodia) e vive dessa origem e desse vínculo.”. Se a canção é fruto das relações entre voz e melodia, expressa através dos sujeitos que articulam o dizer por meio da performance, da oralidade e da sonoridade (OLIVEIRA, 2002), a composição é em si parte desse processo que reforça o caráter pessoal e marcante de cada produção. Ao compor, uma cantora, um cancionista, um instrumentista ou um compositor projetam sobre a linguagem musical uma forma de narrativa acerca de uma experiência, de uma mensagem ou ainda de um símbolo. Compor canções, é principalmente, um processo de elaboração narrativa e criativa.

---

<sup>121</sup> O **Anexo D** apresenta uma listagem detalhada dos *single's* lançados pela cantora dentro e fora do *Fifth Harmony* onde é possível se perceber a recorrência na aparição de seu nome dentro dos compositores das canções que lançou como artista solo.

Dentro daquilo que atravessa o/a compositor(a), e suas práticas de composição, é possível aproximar-se sua figura da noção de autoria. De certo modo, todo compositor(a) é também um autor de sua obra na medida em que articula em suas produções referenciais pessoais, discursos sociais e práticas culturais. Ambos estão sujeitos aos circuitos comunicacionais, dependendo não apenas das relações entre consumidores, suportes materiais e o mundo das ideias e criatividade (DARNTON, 2010), mas também das relações com outros sujeitos como gravadoras/editoras, agentes/editores, ouvintes/leitores. Do ponto de vista teórico vale destacar algumas diferenças e semelhanças.

A noção de autoria emerge no período moderno enquanto forma de culto a um sujeito simbólico que seria vista como “ilustre”, “intelectualizada” e dotada de um potencial de compreensão de mundo muito além do “comum”. Roland Barthes (1988) destaca que a figura do autor emerge na Idade Moderna, momento no qual o prestígio volta a ser parte dos sujeitos e contexto em que os analistas da literatura passaram a se focar muito mais nos sujeitos e não “autoria” das obras do que propriamente nas produções desses/as escritores/as. Destacando que uma obra nunca é puramente original, o autor ainda na década de 1960, levanta a reflexão sobre a tendência em se tomar o autor como uma figura totalmente original, ignorando suas relações com o meio vivido e como esse elabora suas narrativas a partir de questões e elementos já existentes na sociedade. Nesse caso, a autoria de obras, e que pode ser aplicado a música, não está na criatividade ou na originalidade das ideias, mas sim nos processos pelos quais os sujeitos elaboram narrativas autorais partindo de um universo de possibilidades existentes em seu entorno.

Barthes provocou o questionamento sobre o sentido das obras, que não seria propriamente o(a) escritor(a), mas sim o leitor que significa sua obra e a torna eternamente presente. O processo de significação, ou seja, a atribuição de sentido e lógica a narrativa, depende do público que interpreta e ressignifica a produção. Essa questão está diretamente associada a composição uma vez que o significado atribuído a canção não depende apenas de seu compositor e do *performer*, mas principalmente do ouvinte que confere sentido a produção. Deste modo, a canção, assim como uma obra, sempre é uma experiência no presente, que depende de uma constante relação entre escuta, significado e abstração, o que lhe confere um eterno *status* de obra aberta (ECO, 2003). Ao mesmo tempo, esse significado não é tão livre ou tão aberto, sendo condicionado pelas formas de apresentação, os contextos de circulação e escuta. Nesse caso, cabe questionar o porquê ainda permaneceriam as representações e atribuições de autoria e quais os impactos dessa relação com a figura de Camila Cabello como compositora.

Partindo de Roger Chartier (2016. p. 146), ao retomar a noção de função-autor debatida por Michel Foucault, torna-se possível pensar que “a atribuição de um nome próprio a um discurso era, para Foucault, o resultado de ‘operações específicas e complexas’ que unham a unidade e coerência de uma obra (ou um conjunto de obras) numa relação com a identidade de um sujeito construído”. O que Chartier procurou destacar, e que Michel Foucault (2014) apontou em várias obras como a *Ordem do Discurso*, é que o papel ocupado pelo autor é também um papel social e cultural fundamental para a sua obra. A função-autor, retomando em parte as críticas de Roland Barthes, está associada a projeção de uma identidade sobre as obras, de um “corpo” e “mente” responsável pelas criações através da qual leitores, ou ouvintes no caso da canção, podem se identificar e familiarizar.

As contribuições de Roger Chartier auxiliam a expandir essa relação tendo em vista que não apenas associa a relação entre obra e materialidade, mas pensa a noção da representação e da construção da autoria relacionada a figura do “criador”. Em uma revisão a teoria de Michel Foucault, e por consequência a algumas das questões colocadas por Barthes, Chartier (2012) questiona a centralização na imagem da autoria durante período moderno, que ignora o papel de copistas na Idade Média ou ainda dos leitores no decorrer de diferentes contextos históricos. Segundo o historiador francês é preciso ampliar essa noção e incorporar outros elementos na compreensão da autoria, apesar de ser fundamental entender o papel ocupado por essa categoria. Além disso, fundamental para as discussões sobre a música, Chartier destaca que a imagem do autor é permeada pelo sentido mercadológico relacionando a noção de propriedade como direito natural, como originalidade e como inventividade. Nesse sentido, emergiu o conceito de *copyright* análoga a ideia de “patente” que permitiria garantir estes direitos e permitir a flexibilidade da materialidade do texto.

Relacionando a discussão musical, em especial da composição, percebe-se uma série de pontos em comum entre a noção, ou das diferentes visões, sobre autoria e a composição. Em parte, o compositor é também autor de uma obra, sendo essa tão complexa quanto um escrito, tendo em vista que a canção pode ser lida enquanto uma produção “textual” narrativa. Igualmente ambas as figuras são formas de projeção que constroem, simbolicamente, o artista e, por consequência, conferem identidade e dotam de representação. Enquanto a figura da autoria remonta a Idade Moderna, o compositor ganhou destaque no cenário internacional a partir do século XX. Segundo Luiz Tatit (2016), apesar do cancionista ou do músico ocupar momentos históricos anteriores, remontando inclusive aos *Aedos* na antiguidade, o protagonismo do compositor como o responsável pela articulação entre melodia e letra data do século passado, partindo especialmente da influência jazzística no modo de compor. A partir

da década de 1950, também influenciados pela figura do melodista, os instrumentistas musicais passaram a se preocupar com os tratamentos melódicos, deixando a questão da letra para a última instância, onde inclusive convidavam outras figuras.

Ao mesmo tempo, a função desempenhada pela letra não deve ser encarada como um fator menos importante da prática de composição. As frases melódicas e a construção narrativa da letra conferem parte do modo de dizer da canção, sendo fundamentais para a transmissão da mensagem (TATIT, 2014) o que leva, por consequência, muitas canções a adotarem sistemas simples e diretos de comunicação, ao mesmo tempo que trabalham com metáforas e relatos. Parte destas questões serão levantadas e melhor compreendidas no decorrer deste capítulo ao examinar os processos de composição e lançamento do primeiro álbum de Camila Cabello, assim como de algumas canções que compuseram essa produção. Contudo, é preciso destacar que além da relação entre composição e autoria, esse processo atravessa outros fatores a partir da perspectiva interseccional, como latinidade e gênero. Até o momento foram destacadas questões gerais sobre autoria e composição, mas não foi considerada as particularidades da “mão” e da “presença” feminina neste processo. Apesar destas questões serem trabalhadas no restante do capítulo, vale destacar alguns pontos fundamentais a respeito de tal problemática.

Como destaca Richard (2002), é preciso inicialmente compreender a escrita feminina a partir de uma ideia de *feminização da escrita* que é dissidente de uma identidade masculinizada e paterna dos textos. Nesse sentido, mais do que relegada ao gênero biológico de quem escrita, e no caso de Camila Cabello compõem, a escrita “feminina” seria marcada como “qualquer escrita, pronta para alterar as pautas da discursividade masculina/hegemônica” (RICHARD, 2002. p. 133). Esse processo não é neutro, e perpassa uma série de discursos e outros marcadores sociais. Isabel Nogueira (2017), destaca o papel fundamental das mulheres nos processos de composição a partir da perspectiva interseccional afirmando o lugar social de fala e de enunciação é indispensável para compreender o tipo de produção das cantoras. Ao mesmo tempo Domenici (2013) e Palacios (2013) reforçam essa questão ao pensar as práticas de composição associadas a performance e as temáticas tratadas pelas mulheres em suas canções. Revelador de processos e de experiências próprias de mulheres compositoras, entender a noção de autoria “feminina” auxilia a compreender também a canção e seus significados (HOLLANDA; CUNTO; BOGADO, 2018).

A presença feminina na música foi por muito tempo associada a performance, sendo poucos os casos registrados pela historiografia de mulheres compositoras (GONZALEZ, 2016). O baixo número de análises e de mulheres destacadas na historiografia da música, em especial nos gêneros da música popular, não significa dizer que essas personagens não estiveram

presentes e compuseram o cenário musical. Para Ana Carolina Murgel (2016), seja no caso brasileiro ou em demais países, o processo de apagamento das mulheres compositoras até a década de 1950 esteve associado as políticas de escrita de uma historiografia centrada nos homens, relegando a mulher ao campo da performance e da interpretação. Muitas destas mesmas mulheres eram compositoras, tendo em vista que a composição e prática musical eram parte da educação feminina do período, em especial associada ao piano. Segundo Michelle Perrot (2007) a presença de compositoras amplamente conhecidas no século XIX, foram raras, sendo estas geralmente esquecidas pela cultura musical centralizada no homem. A mulher nesse cenário, que se estende em parte do século XX, esteve associada às musas, como formas de inspiração e como figuras idealizadas das composições (NOGUEIRA, 2015). Apesar do que procurou se registrar, tais mulheres estão presentes na história, contudo são poucas vezes comentadas como compositoras pela historiografia seja brasileira ou internacional.

No caso brasileiro se destacam exceções como Chiquinha Gonzaga ou Rita Lee (MURGEL, 2010; 2016), apesar de no segundo caso a cantora ser conhecida muito mais como performance. Já no cenário da música *pop* esse processo se repete em parte desde a década de 1980 quando o campo começa a se consolidar. Em sua biografia sobre a cantora Madonna, Lucy O'Brien (2018) destaca o perfil de Madonna como compositora em poucos casos, estando estes consequentemente associados a performance e ao trabalho coletivo. A partir das análises da pesquisadora sobre uma das divas da música *pop*, considerada como a rainha do campo, percebe-se que a figura da compositora a partir de 1980 no gênero é mencionada como uma das facetas das *divas* da música *pop*, recebendo pouco destaque mesmo que pertinente a sua imagem. Nesse caso, apesar de constar nos registros sobre as artistas femininas essas mulheres são primeiramente lembradas como *divas*, depois como *performer*, e posteriormente como compositoras. Outros casos, que reafirmam esse perfil onde a composição é ainda menos destacada é o da cantora Jennifer Lopez, que em sua autobiografia *True Love* (2014) revela uma tendência a trabalhar com canções já compostas e adaptá-las a sua voz, por meio da interpretação, ao invés de ser também compositora dos fonogramas.

Nesse sentido, é perceptível diferentes facetas sobre as mulheres compositoras que tem como centro a falta de análises aprofundadas na historiografia. Como destaca Ana Carolina Murgel, cabe aos/as pesquisadores/as retomar o lugar ocupado pelas mulheres compositoras na história da música, independente de seu gênero musical. No caso específico da música *pop*, destaca-se ainda que essa questão perpassa a noção de *persona*, de imagem e de *performer* pois muitas vezes a cantora/diva é apenas uma das assinantes da canção, mas automaticamente por ser a interprete e a principal interessada aos olhos da indústria assume um lugar de compositora,

como se fosse a única envolvida. Essa questão atravessa a relação com a autoria e o entendimento dos processos de construção narrativa dos textos e das canções, tendo em vista que essas mulheres, como Camila Cabello, muitas vezes rompem com padrões da indústria nas últimas décadas e da historiografia da música por se colocarem e se assumirem como compositoras.

Estas autoras procuram apontar justamente para o caráter amplo da composição feminina, associada a noção de autoria. Nesse caso, muito mais do que “ser algo”, a autoria feminina está associada a diferentes expressões que marcam, reafirmam ou rompem com determinados padrões de gênero, muitas vezes os ressignificando no ato da performance ou da interpretação. Esse processo amplia os sentidos e articula outros marcadores sociais, no qual a latinidade é fundamental. Como cantora migrante e latina, a composição e narrativa das canções de Camila Cabello em seu primeiro álbum foram marcadas por esses processos, ao mesmo tempo que ocorreu uma valorização de seu papel como compositora-autora.

Mais do apresentar um problema específico, e uma solução para o mesmo, pretende-se levantar questionamentos. Se no capítulo anterior foram mapeadas diferentes representações de latinidade no que se refere a cantora, neste se observa como essa latinidade se torna cada vez mais frequente em meio a um universo de outros marcadores. Ao mesmo tempo, esse processo atravessou sua primeira afirmação como compositora de um álbum, ou seja, como produtora, junto a uma equipe, de uma identidade artística para si que seria representada e reafirmada por algum tempo através de *shows*, videoclipes, entrevistas e *singles*. Nesse caso, antes de compreender o primeiro álbum de Camila Cabello e algumas de suas produções, vale observar como sua condição de compositora, e de mulher latina, passaram a ser frequentes em entrevistas e depoimentos conferidos no mundo.

#### **4.1. Os anúncios do álbum e ascensão da compositora**

O lançamento de *Havana* (Ft. *Young Thug*) impulsionou Camila Cabello nas plataformas digitais e midiaticamente. Além da agenda de performances e divulgações, associadas a presença em programas televisivos e premiações, a cantora mergulhou em uma sequência de entrevistas concedidas a veículos impressos/digitais e programas de rádio e televisão. Nos mais variáveis lugares do mundo, desde os Estados Unidos até países na Europa e América Latina, a cantora passou a trabalhar em cima do sucesso do *single*, na tentativa de garantir sua divulgação nestes espaços, onde procurou falar sobre sua próxima fase artística: o lançamento de seu primeiro álbum.



A partir de agosto de 2017 ocorreu uma alteração na pauta de entrevistas, sendo que estas durante o segundo semestre daquele ano tiveram algumas características principais como: quem era Camila Cabello em sua nova fase, quando o seu primeiro disco seria lançado, quais as expectativas para a nova fase de sua carreira. Dentre algumas destas questões é perceptível um crescimento das expectativas em torno do álbum, associado ao sucesso de *Havana* (Ft. *Young Thug*) e de um emparelhamento constante entre disco e canção. Como será visto a seguir, é possível pensar que a canção foi transformada em um acontecimento fundamental para Camila Cabello naquele contexto, na medida que reestruturou a vida da cantora, ressignificando seu passado e presente, e projetando um novo futuro, que a curto prazo se materializava no álbum. Contudo, esse acontecimento não é apenas um elemento socialmente construído no qual diferentes sujeitos e temporalidades se articulam (DOSSE, 2013). Indústria, mídia, fãs e artista ressignificaram o lançamento da canção como uma ruptura que marcou um possível novo horizonte de expectativas para a cantora, no qual sua identificação cubana (e mexicana) é constante e referencial.

Entender esse processo parte de uma relação complexa em torno da narrativa como estruturadora das temporalidades e modo de comunicação. A narrativa é, pois, fundamental para a elaboração da ideia de temporalidade e para configurar os acontecimentos enquanto uma forma de transmissão (seja ela pela voz ou o silêncio). Esse mesmo entendimento sobre o acontecimento aponta para uma ideia de descontrole do tempo que marca o início de uma nova forma de temporalidade. Retomando François Dosse (2013. p. 141) “o acontecimento é, portanto, considerado como uma desordem que não é chamada a se integrar no mundo como ele é”, tendo em vista que ele mesmo produz uma nova forma de ver um mundo em sua versão.

Considerar o lançamento de *Havana* (ft. *Young Thug*) como um acontecimento, pensando especialmente no contexto pós-publicação da canção, quando a mesma já possuía uma repercussão positiva, significa pensar de que maneira esse processo influenciou no semestre que separou a disponibilização do *single* e o lançamento do álbum *Camila*. Deste modo, o lançamento foi transformado não apenas em um acontecimento constantemente revisitado, mas também uma forma de experiência e inauguração de expectativas (DOSSE, 2013; SODRÉ, 2012). Essa tensão gerou uma forma de Camila Cabello se ver e se situar no tempo e em sua trajetória, configurando uma forma de temporalidade (KOSELLECK, 2006) mediada pelo passado próximo, pelo presente, e pelo futuro otimista em uma constante reinvenção da contemporaneidade pelo regime de historicidade presentista.

“Camila, i fiel like you’re a different type of artista. [...] And for a different type of artista, I wanted to do a different type of interview.” (MARKMAN, 2017)<sup>122</sup>. Essa fala de efeito inicia a entrevista concedida por Camila Cabello a Rob Markman para o portal *Genius*, sendo uma das primeiras falas para veículos de comunicação a respeito de seu primeiro álbum. Publicada em forma de vídeo no canal do *youtube* da plataforma em 20 de setembro de 2017, a entrevista de aproximadamente 14 minutos segue um tom intrigante, questionador e legitimador de Camila Cabello. O efeito que gera tal sensação no tom foi o envolvimento da cantora e do entrevistador na proposta de realizar um “tipo diferente de entrevista” que se tratava de um depoimento entrecruzado pela visita de ambos a uma vidente, que procurou “adivinhar” o presente, passado e futuro da cantora.

No contexto da entrevista Camila Cabello já havia lançado os *singles Crying in The Club* e estava divulgando *Havana (Ft. Young Thug)*, tendo seu lado de compositora/autora cada vez mais citado midiaticamente. O próprio título conferido a entrevista na plataforma do *youtube* produziu esse efeito ao destacar *Camila Cabello Visits A Psychic & Reveals Her Songwriting Secrets*. Contudo, na ocasião de gravação e publicação da entrevista, percebesse que os efeitos de *Havana (Ft. Young Thug)* ainda não se faziam de maneira tão forte ou intensa no que era referente a sua importância na mudança de composição álbum, fato observado no decorrer da fala da cantora que ainda se referia ao disco pelo título “*The Hurting, The Healing, The Loving*”. É interessante perceber que a gravação para a *Genius* estava situada justamente no momento de transição do álbum que veio a sofrer alterações inclusive no título, sendo uma das últimas ocasiões onde ele foi mencionado pelo título anterior.

Em um primeiro momento Camila Cabello, acompanhada por Rob Markman, é mostrada conversando com a vidente Lily, que apresentou a cantora como funcionaria a seção. Em seguida, a consulta com a cantora teve início, com as cenas de divisão de cartas do tarô, contudo antes do início da leitura a cena é cortada e inserida uma conversa entre o entrevistador e a artista em uma sala, provavelmente no mesmo ambiente, iniciando a entrevista com um questionamento sobre como ela havia se sentido na leitura. A inversão na organização dos fatos, que leva no vídeo a cantora a falar sobre como foi a experiência antes do espectador poder ver trechos da leitura de Lily transmite uma sensação de ansiedade e autêntica aquilo que virá em seguida da entrevista: se a vidente teria acertado ou não.

Nesse caso, se produziu um efeito de confirmação daquilo que o restante da narrativa veio a confirmar em seguida, um perfil da cantora naquele momento e contexto. Mais do que

---

<sup>122</sup> CABELLO, Camila; MARKMAN, Rob. **Camila Cabello Visits A Psychic & Reveals Her Songwriting Secrets**. Estados Unidos: Genius, 2017. (14 min.), son., color.

previsões de horizontes de expectativas e de futuros impossíveis de prognóstico (KOSELLECK, 2006), a consulta foi utilizada para elaborar uma forma de apresentar a cantora por seus sentimentos e experiências. Essa proposição foi confirmada pela cantora ao reconhecer que ela teria acertado próximo de 98% das coisas que teria falado sobre ela, apesar de não saber se acreditava ou não, e o entrevistador afirmar que eles não informaram a Lily quem seria a entrevistada. Nesse sentido, a verossimilhança e o efeito de verdade da narrativa (RICOUER, 1994) esteve atrelado a confirmação, inclusive pela cantora destacar que a vidente poderia ter pesquisado o que foi seu último ano, menção que destacou o principal foco para ela naquele momento. Tendo a consulta sido utilizada dessa maneira, os momentos que se seguiram procuraram articular as falas de Rob Markman e Camila Cabello com as leituras de tarô feitas pela vidente de maneira a tecer uma narrativa onde o efeito de presente é elaborado pelo audiovisual e não pela organização lógica do tempo no qual as atividades se desenvolveram (MOTTA, 2013).

Em seguida, Camila Cabello mencionou a questão do rompimento com o grupo, sendo questionada sobre o entrevistador a respeito de como teria se sentido naquele momento. Partindo de uma produção naquele presente registrado, como opera a própria memória, a cantora rememorou que “It was a little bit overwhelming. Just because there’s so much information coming at you, and in your mind, you’re trying to connect the dots.” (CABELLO, 2017)<sup>123</sup>. Retomando as discussões relativas aos embates de memória e disputas inclusive de rememoração e articulação de uma memória sobre a saída de Camila Cabello do *Fifth Harmony*, é possível perceber uma maior maturidade ao tratar do tema, além de brevidade. De maneira direta e rápida a cantora apontou para o processo de saída do grupo como algo pessoal, e que dialoga justamente com um perfil polissêmico e de embates que permeou aquele contexto como visto no capítulo I.

No momento seguinte, a cena é cortada por outra que recoloca os personagens na mesa de tarô. Nesse momento a vidente fala sobre o passado e os percursos da trajetória de Camila Cabello, que em seguida é reapresentada no ambiente de “entrevista” com Rob Markman falando sobre o início de sua trajetória com a música. Segundo a artista, a ideia de ser cantora não era inicialmente um plano ou algo que era cogitado pela família, tendo em vista a situação migrante e a necessidade da dedicação aos estudos pela baixa renda familiar. Ao citar seus primeiros covers online ou mesmo as brincadeiras no karaokê em casa ela afirma que “initially was not trying to do music at all. I came to the United States. My Family came and my parents

---

<sup>123</sup> CABELLO, Camila; MARKMAN, Rob. **Camila Cabello Visits A Psychic & Reveals Her Songwriting Secrets**. Estados Unidos: Genius, 2017. (14 min.), son., color.

made that choice. My mom came over to Miami, and her main thing was just like “We don’t have money to get you into college, so you’re gonna have to get a scholarship and you’re going to have to study your butt off.” (CABELLO, 2017)<sup>124</sup>. Complementando essa ideia a cantora segue falando sobre a surpresa da família ao pedir, na ocasião dos seus quinze anos, autorização e acompanhamento para as audições do *The X-Factor US*.

É perceptível que existe uma ilusão (auto)biográfica nesse momento de rememoração ao citar os vídeos e a falta de pretensão em seguir carreira música. Assim como a escrita, a produção de vídeos/*covers* como que fazia inicialmente em seu canal pouco conhecido e já desativado no youtube, deve ser encarada como um espaço de inscrição biográfica que se destina sempre a um outro (ARTIÉRES, 1998). Seja esse a artista no futuro, a um público maior ou a si mesma em um momento de lazer e abstração no presente. Nesse sentido, no plano da consciência ou mesmo inconsciente existia perpassado nessa prática musical da cantora um desejo latente na música, independente deste ser relacionado a uma possível carreira ou mesmo como espaço catártico e/ou de abstração.

Cabe novamente citar os riscos da memória e das potencialidades que essa possui em reestruturar o tempo e o passado a partir de um hoje. No momento vivido e em que a fala foi registrada era desta maneira que a cantora se sentia e projetava a si mesma, como uma pessoa que inicialmente não possuía um projeto de se dedicar a música em função principalmente da situação familiar e de sua condição migrante. É perceptível uma vinculação direta no contexto com a migração, que neste momento já estava sendo cada vez mais mencionada e o modo pessoal e formador de sua trajetória que esse processo significou. Tal relação foi reforçada em seguida, quando a cantora afirmou que essa necessidade familiar a tornou uma “*book-nerd*”, que estudava sem parar sendo esse seu principal foco de vida, destacando em seguida que a música era uma válvula de escape e não algo plausível de ser rentável.

A questão da composição/autoria ocupou a parte seguinte da entrevista, a qual é vinculada como um dos elementos que justificaram a saída do *Fifth Harmony*. Esse tópico da entrevista foi iniciado com Markman a questionando sobre como se sentia naquele momento sobre as conquistas do grupo, em especial sobre as canções e álbuns lançados como *Better Together* e *Reflection*. Respondendo a essa pergunta, Camila Cabello disse sentir-se orgulhosa das conquistas, sentimento perpassado por uma sensação de vitória também em nome das famílias, mas que após as músicas começarem a conquistar posições nas grandes paradas musicais e serem consideradas como *hits* nas principais rádios, como *Work From Home*, ela

---

<sup>124</sup> CABELLO, Camila; MARKMAN, Rob. **Camila Cabello Visits A Psychic & Reveals Her Songwriting Secrets**. Estados Unidos: Genius, 2017. (14 min.), son., color.

sentia que precisava se sentir mais conectada com as composições. Essa colocação apontava para uma ideia de *estandarização*<sup>125</sup>, para retomar a ideia Adorniana (1986) de espetacularização das culturas de massas e de perda dos sentidos, baseada em uma sensação de muitas das músicas não possuírem um sentido e/ou uma mensagem maior do que entretenimento ou o consumo<sup>126</sup>.

Destacando que seria grata aquele momento, ao olhar no momento de gravação da entrevista para o seu passado, destacou que muitas das canções que veio a escrever posteriormente não seriam possíveis sem o grupo. Em seguida, vinculado ainda ao tema da composição, o entrevistador questionou Camila Cabello sobre uma postagem na rede social *Instagram* onde falou sobre compor canções em banheiros de hotéis. Sobre esse processo ela contou que

I would get instrumentals from songs that already existed [...] and I wrote a whole other song over it. That's how I basically started to develop my voice as a songwriter. When I got into the studio for the first time to work on this album which was January everybody it's was they came in with this attitude of like "I have an idea for you" [...] and I was like "Let's do something from scratch". And they were like, "Oh, you actually write?", like "you actually have a point of view", "you actually have something that you want to talk about today". (CABELLO, 2017)<sup>127</sup>.

A relação com a composição e com o início dessa prática, assim como o modo como se colocou nos estúdios é retratado pela fala da cantora nesse momento. Segundo a própria, foi uma surpresa para muitos dos envolvidos em suas produções ela ser uma artista que também era escritora/compositora e que pretendia mediar toda a composição de seu primeiro álbum. A partir desta questão aos poucos a imagem de autoria/composição passou a ser destacada no restante da entrevista, sendo intensificada nos meses seguintes da trajetória de Camila Cabello.

É importante destacar que essa relação é fluida pelo próprio termo utilizado pela cantora e que é empregado na língua inglesa que é a palavra "*write*" como modo de se referir a

<sup>125</sup> O conceito de estandarização ou música estandarizada para Theodor Adorno (1986) refere-se a perda de sentidos na canção popular, que aliada as formas e estratégias de divulgação e comercialização transformariam ouvintes em sujeitos passivos, apáticos e incapazes de reflexão. Essa concepção pessimista, esteve vinculada principalmente ao pensamento do autor sobre as músicas populares como o jazz nos Estados Unidos tendo como ponto de partida um olhar estrangeiro que compreendeu a música e a indústria estadunidense a partir da cultura europeia, em especial da sua formação em música clássica. Para o autor, toda forma de música popular é estandarizada em sua própria natureza, sendo, em sua visão, uma produção simples, permeada por um esquema padrão generalizado para reforçar uma sensação de experiência familiar. De certa maneira, a música popular, para o autor, teria uma estrutura muito mais simples e mensagens que não seriam tão complexas ou pertinentes quanto a música clássica ou, como ele irá chamar, a música "séria" ou "erudita".

<sup>126</sup> Nesse momento Camila Cabello fez uma comparação entre a conexão das canções *Work From Home (Fifth Harmony)* e *I Know What You Did Last Summer*, destacando que sentiu uma conexão maior com a parceria com Shawn Mendes, apesar de não ter conseguido tanta repercussão ou sucesso, do que com o single do Fifth Harmony.

<sup>127</sup> CABELLO, Camila; MARKMAN, Rob. **Camila Cabello Visits A Psychic & Reveals Her Songwriting Secrets**. Estados Unidos: Genius, 2017. (14 min.), son., color.

composição, apesar de seu significado literal ser “escrever”. O uso deste termo gerou, como será discutido no decorrer deste capítulo, uma dicotomia entre escrita e composição, invocando uma imagem de autoria, levando inclusive a questionar-se sobre o papel desempenhado pela artista na produção de suas faixas. Nesse sentido, abre-se a possibilidade de reflexão sobre quais seriam as principais áreas de sua atuação nos estúdios de gravação, tendo em vista que todas as faixas são assinadas por outras pessoas que não apenas a cantora, mas que era constantemente colocada como a autora das canções.

Como exemplo do processo de composição, que teria marcas da “autoria” de Camila Cabello, Markman citou a canção *Havana* (ft. *Young Thug*). Segundo a cantora ela teria sentido uma conexão especial com a mensagem da canção quando ela teria tocado para sua avó apaixonada por música e ela teria começado imediatamente após o primeiro verso. Para ela, “that was the best part, just getting to see my grandma just have a piece of her culture in my music. It’s that kind of thing that I was telling you.” (CABELLO, 2017)<sup>128</sup>. A família, ligada à sua identificação cubana que desde o lançamento aparecia em constante destaque, foi relacionada diretamente a sua prática musical e de composição.

Murray Schafer (2011) e Luiz Tatit (2016) destacam a canção como uma forma de expressão e compartilhamento de sentimentos que codificam símbolos e mensagens através da experiência. Como linguagem, a canção é uma forma de produção de sentidos e de organização de narrativas que dão sentido a histórias individuais e coletivas. A partir dessa articulação é possível observar que o sentido dado a ideia de composição e autoria por Camila Cabello, que constantemente reafirmar a ideia de “mensagem” na música, está associado ao modo narrativo de compartilhar experiências. Para a cantora, *Havana* (Ft. *Young Thug*) era um exemplo deste processo porque despertou nas pessoas sentimentos e as levou a sentir a experiência musical. Nesse caso, música e experiência caminham juntas, tendo em vista que o ato de narrar é também o ato de transmitir experiências a partir de processos de organização de eventos e fatos (MOTTA, 2013; OLIVEIRA, 2002).

Outro exemplo, destacado na entrevista já em seu momento final, foi a canção *I Have Questions* lançada anteriormente a *Havana* (Ft. *Young Thug*) e que não foi tratada diretamente como *single*, mas sim como faixa promocional. Sobre a canção e sua composição, te acordo com a artista, o processo foi fluido tendo sido reescrita ao menos quatro vezes antes de ser finalmente gravada e lançada. A faixa que inicialmente era apenas uma ideia registrada no celular da cantora após uma conturbada briga com um(a) amigo(a), que não foi identificado, e

---

<sup>128</sup> CABELLO, Camila; MARKMAN, Rob. **Camila Cabello Visits A Psychic & Reveals Her Songwriting Secrets**. Estados Unidos: Genius, 2017. (14 min.), son., color.

que serviu como modo de se libertar dos sentimentos de tristeza e inconformidade com o fato. Apesar de pontual, essa fala destaca o processo citado acima, onde experiência e narrativa se articulam tornando-se as mediadoras da composição/escrita de Camila Cabello. Como destaca Paul Ricoeur (1994) a existência de uma analogia entre contar uma história e a dimensão temporal da experiência humana predispõem a constituição dos indivíduos que organizam suas vidas em torno das relações temporais, que predispõem uma relação entre a apropriação, significação e projeção.

É importante destacar que o valor dado a composição de Camila Cabello na entrevista para a plataforma *Genius*, temática que ocupou grande parte de sua entrevista, foi justamente uma ideia de narrativa como “processos de mudança, processos de alteração e de sucessão interrelacionados.” (MOTTA, 2013. p. 71). Narrar é rememorar, mas também projetar a si para outros, podendo esse outro ser a si mesmo no futuro. Para a cantora, narrar era transmitir experiências, sendo essas entendidas como formas de interiorização e incorporação de passados como formadas de mediação do presente e projeção do futuro (KOSELLECK, 2006). Sendo que a plataforma *Genius* tem como foco a composição e o processo criativo associado a música, se imagina que não foi surpreendente para os espectadores que grande parte da entrevista gravitou em torno da canção e de seus processos de criação.

O que chama a atenção foram os modos como Camila Cabello se colocou a respeito dessa questão, destacando-se também como autora, pois nunca se nomeou compositora apesar de utilizar o termo *write* para se referir as canções. Se acredita que esse fato, esteve associado a um envolvimento maior da cantora nas letras da música e na sua concepção, mas do que propriamente na criação melódica e instrumental, apesar de segundo ela cada música escrita ter uma melodia imaginária inicial. Contudo, essas melodias iniciais, como destacou na entrevista não permaneciam, em especial por serem criadas geralmente a partir de outras faixas já existentes.

Nesse momento entra a atuação de outros envolvidos na indústria como produtores musicais fundamentais para música *pop* e para a indústria a partir dos anos 1960 (MOLINA, 2017). Sobre essa questão é importante perceber que o primeiro álbum, apesar de não aparecer em destaque, já era citado tangencialmente de maneira a fornecer pequenos indícios. Abordar a composição das canções de Camila Cabello possivelmente teve relação com isso e naquele momento mais do que necessariamente apontar para um futuro próximo criava já pequenos indícios sobre o que seria o primeiro disco. Essa questão é possível de ser observada pois, como destaca François Dosse (2013), o acontecimento é muitas vezes dado a ver e a sentir apenas após sua ocorrer, o que leva os envolvidos a compreenderem seus indícios apenas após o fato.

O acontecimento é esboçado por meio de linhas quase imperceptíveis em um cenário maior, ou dispersas/difíceis de compreender, até que é entendido após o culminar na ruptura temporal que marca sua ascensão. A partir de um presente é possível pensar que falar sobre composição esteve associada a essa estratégia de começar a criar uma maior expectativa a respeito do álbum, inclusive pois se imaginava que as faixas citadas iriam integra-lo. Contudo, somente após o lançamento, quando se soube que todas as faixas foram assinadas também pela artista, é que as informações dadas na entrevista fizeram maior sentido.

Uma outra ocasião, essa de proporção internacional, e onde Camila Cabello mais tratou do seu álbum e sendo associada a ideia de resistência e engajamento em defesa aos *Dreamers* nos Estados Unidos, foi sua entrevista para a *LOS40 radio*<sup>129</sup>. Concedida ao jornalista Xavier Martínez em Barcelona, a entrevista foi dada parte em inglês e parte em espanhol pela cantora e publicizada no canal da rádio no *youtube* em 30 de outubro de 2017, nos últimos meses que antecederiam o anúncio do álbum ser lançado oficialmente em janeiro de 2018 e após *Havana (Ft. Young Thug)* já ter causado certo impacto na indústria fonográfica. Essa entrevista foi perpassada por uma ideia elogiosa, de apresentação da cantora para os desconhecidos e de uma busca por novas informações a respeito de sua carreira.

Intitulada *#realCamila*<sup>130</sup>, ou como o apresentador e jornalista Xavier Martínez nomeou na introdução do programa “Atrever-se”, o programa buscou trabalhar uma imagem da cantora que destacava seus principais projetos associados à sua imagem profissional e pessoal, além de constantemente retomar seu lugar como migrante na indústria. Diferentemente de outras mídias, como a imprensa ou mesmo a digital, as entrevistas gravadas apesar das edições possíveis possuem um caráter fortemente imediatista que estabelece com o espectador um laço de verossimilhança que envolve imagem, corpo, performance e comunicação (HAGEMEYER, 2012; ROSENSTONE, 2010). Nesse sentido, existem pontos de contato e conexões da narrativa com o caráter discursivo da fala dos sujeitos envolvidos através da noção de enunciação, essa fundamental para a construção de qualquer acontecimento. Como destaca Muniz Sodré (2012, p. 142),

---

<sup>129</sup> CABELLO, Camila; MARTÍNEZ, Xavier. *#realCamila - Spanish interview with Camila Cabello (English subtitles)*. 30 de outubro de 2017. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=MRg8tp19hl4>>. Acessado em: 15 de dezembro de 2018.

<sup>130</sup> A utilização da cerquilha ou antífen ao intitular o nome do programa teve uma dupla intenção. Ao mesmo tempo que se baseou no vocabulário jovem de utilizar as *hashtags* em suas linguagens como modo de se comunicar, o mesmo uso promove uma marcação no vídeo e no tema que permite uma busca e divulgação online rápida e direcionada.



A enunciação dá margem a diversidade de interpretações segundo as diferentes circunstâncias de tempo, espaço, falante, ouvinte, escritor e leitor. A diversidade interpretativa diz respeito ao *valor de realidade* do acontecimento, quer dizer, ao seu potencial de descrição do real-história de uma ocorrência, seja esta um aspecto miúdo do cotidiano ou um fato de grandes proporções sociais.

Como ato/*performance*, a enunciação visa a elaboração de uma narrativa e/ou discurso que confere a história comunicada um sentido de real, sendo a realidade construída socialmente. Ela é parte do que permite a construção de personagens em narrativas por meio da verossimilhança, ou seja, da elaboração de figuras/imagens que se assemelhem do real dentro das regras do leitor/espectador/ouvinte que permitam criar laços de proximidade, sentido e significância (MOTTA, 2013). Esse processo é desenvolvido nas entrevistas e depoimentos concedidos por Camila Cabello na medida que o ato de comunicar, independente de ser uma entrevista concedida a um pesquisador ou um jornalista, elabora uma representação sobre si dentro do dizível e do visível (RANCIÈRE, 2009).

No decorrer da entrevista para a *LOS40 radio*, Camila Cabello e Xavier Martínez produziram uma narrativa que operou dentro desta lógica. O primeiro tema tratado, o lançamento do álbum solo da cantora operou dentro dos jogos entre expectativas e experiências de uma carreira em ascensão, mas que possuía ainda um futuro incerto e frágil. O espaço de experiência, ou seja, o passado incorporado em forma de experiência (KOSELLECK, 2006), mediava a cantora naquele momento ao falar sobre seu disco ainda não lançado, e recentemente adiado. Afirmando que vivia uma situação dicotomia, ela se via como uma artista experiente, mas que ao mesmo tempo era nova no mercado tendo em vista que sua carreira naquele momento era solo.

Refletindo sobre isso, através de questionamentos do entrevistador e de uma fala que alternava sua direção para a plateia, Camila Cabello destacou que só existia uma primeira vez para se lançar um álbum, e que aquele momento era crucial para sua carreira e que como uma nova fase de sua trajetória ela não permitiria falhas ou improvisos. Ainda sobre isso, destacou que naquele momento, independente do laço com os fãs e de sua preocupação com a indústria e as empresas e agentes, para fundamental para si mesma fazer um trabalho que confiasse e viesse a sentir orgulho. Apesar de ser de conhecimento público que as indústrias culturais nem sempre atendem a todas as demandas dos artistas até que atinjam um padrão e um determinado nível de reconhecimento (DIAS, 2008; VICENTE, 2014), em especial no que tange a uma autonomia de escolhas, a fala da cantora no contexto foi fundamental para o contexto que se inseria: o de construção de sua nova imagem.

Como é possível observar no encarte do álbum, ou mesmo na listagem dos seus principais *singles* constante no **Anexo D**, nenhuma das produções da artista foi totalmente produzida e elaborada por ela, além de existir toda uma rede da indústria e de produção por trás que permite quebrar lembrar dos riscos que se cair ao se guiar apenas pela fala da cantora. O processo de falar sobre o álbum, e destacar seu papel de composição e de autora, teve relação com uma estratégia de mercado e de se colocar enquanto artista, por meio da construção de sua própria imagem através da organização da fala, fatos e projeções que conferiram sentido a narrativa (MOTTA, 2013)<sup>131</sup>. Esse elemento vinculasse ao que já foi citado, e que será retomado em outras seções deste capítulo, que é um papel ou uma imagem de autoria que confere uma sensação de autonomia e de profissional associada a diva e a projeção da figura de Camila Cabello como cantora solo.

Após o tópico sobre o álbum, no qual trataram sobre possíveis datas de lançamento e a cantora confirmou que seu lançamento viria a ocorrer em 2018, a entrevista seguiu para o seu engajamento político e o contexto vivido pelos migrantes latinos estadunidense. Naquela ocasião, Camila Cabello já havia se posicionado em defesa aos *dreamers* tendo inclusive realizado sua performance no *Today Show*, além de haver lançado a menos de uma semana de entrevista o videoclipe da canção *Havana (ft. Young Thug)* o qual dedicou aos integrantes da comunidade. Martínez, ao questionar a cantora sobre o caso colocou para que ela estaria naquelas últimas semanas

defendendo algo que me parece maravilhoso. Yo siempre digo lo mismo, cuando Shakira hace algo bueno por la humanidad la aplaudo pero creo, pero creo que tiene más valor todavía porque al final su micrófono, su exposición, su reconocimiento global es la influencia total. Entonces intentar cambiar el mundo desde vuestra posición de artistas y cantantes me parece importantísimo. Tú estás defendiendo algo básico, pero que um señor llamado Donald Trump no entiende no? Te estás defendiendo a los dreamers. (MARTÍNEZ, 2017)<sup>132</sup>.

Sem mesmo concluir a pergunta de maneira interrogativa, mas abrindo espaço de maneira cordial para que a artista o interrompesse, o entrevistador destacou em seu questionamento o envolvimento de Camila Cabello na defesa dos *Dreamers*, afirmando que seu local social e de fala é fundamental nesse processo. Desde sua emergência, a figura das divas,

<sup>131</sup> Ao fazer menção a construção um personagem não está se colocando em dúvida propriamente a cantora enquanto pessoa ou como artista, ou seja, não se considera que tudo que fala, produz ou representa são falsos ou verossimilhanças. O uso do termo personagem está associado muito mais a construção de uma persona e da projeção de um eu que vincula artista, pessoa e fase artista no contexto vivido e dentro das estratégias, práticas, limites e regras do próprio campo.

<sup>132</sup> CABELLO, Camila; MARTÍNEZ, Xavier. **#realCamila - Spanish interview with Camila Cabello (English subtitles)**. 30 de outubro de 2017. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=MRg8tp19hl4>>. Acessado em: 15 de dezembro de 2018.

assim como dos artistas, esteve associada a ocupação de espaços e a construção de locais de fala autorizados a falar de determinados temas, mesmo que proibidas por outros setores do campo (VALENTE, 2007; MACIEL, 2011; O'BRIEN, 2018). Seu lugar social a permite falar e se colocar em posição de representante de determinadas vozes que midiaticamente são intensificadas por suas falas, como visto nas ocasiões de manifestações públicas em favor dos *Dreamers* por Camila Cabello. O que é particularmente interessante na fala de Xavier Martínez, é como ele trata esse assunto colocando cantora, que havia a pouco tempo referido a si mesma como iniciante na carreira solo, no mesmo patamar de artistas já consolidadas na indústria como Shakira. Esse movimento certamente intencional, auxiliou a valorizar ainda mais o papel desempenhado pela cantora, assim como o potencial destas estrelas.

Partindo da questão colocada pelo entrevistador, a cantora começou a refletir sobre o quão frustrante era a situação atual nos Estados Unidos para si, em especial quando procurava ler veículos de comunicação para se informar. Nesse momento passou a intercalar frases em inglês e espanhol com maior frequência em sua fala possivelmente como uma estratégia de melhor expressão e impacto de sua fala destacando o caráter híbrido de si como sujeito marcada pelo contexto de migração para os Estados Unidos, como destaca Néstor García Canclini (2015). Colocando em perspectiva de temporal, Camila Cabello destacou que

“we are tacking so manning steps backwards and i feel like, sometimes i feel hopples, puedes perder la esperanza por la humanidad um poquito pero lo “nico que puedes hacer en esas situacionas es usar tu voz y tu plataforma and doesn’t matter if it’s me whether it’s me throug my musico r if it’s you know, you guys that are here talking to yout friends, to your family, everybody has the opportunity to make a difference somehow” (CABELLO, 2017)<sup>133134</sup>

Ao concordar com Martínez no início desta resposta, a cantora procurou destacar o espaço ocupado pela voz do artista na indústria, mas sem diminuir o papel de outros sujeitos que não eram também artistas, trazendo para sua fala a dimensão do público ouvinte da entrevista ao convida-los para falar sobre o tema. Ao mesmo tempo, sua fala merece ser percebida como um processo onde corporalmente a cantora pareceu séria e reflexiva ao tratar do assunto, não apenas como estratégia de fala ou uma reação natural do corpo, mas de maneira a refletir sobre o que falaria a respeito, com uma fala bastante cautelosa e sem mencionar

<sup>133</sup> No momento utilizou o termo “guys” ela estava se referindo a plateia do programa, inclusive apontando ao redor enquanto falava.

<sup>134</sup> CABELLO, Camila; MARTÍNEZ, Xavier. **#realCamila - Spanish interview with Camila Cabello (English subtitles)**. 30 de outubro de 2017. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=MRg8tp19hl4>>. Acessado em: 15 de dezembro de 2018.

propriamente o nome de ninguém. O momento de cuidado com a fala pode ser percebido inclusive pela alternância constante entre os idiomas procurando transmitir da maneira mais clara e segura para si a mensagem que pretendia.

Continuando sua fala a cantora citou que sua prática artística estava associada a construção de um reforço e defesa da migração nos Estados Unidos, na medida que suas produções falariam sobre si, a respeito de sua família, contando sua história e explicar de onde nasceu, fazendo menção indireta a canção *Havana (Ft. Young Thug)*. Reafirmando seu lugar como migrante, e a imagem dos Estados Unidos como terra das promessas e das oportunidades, Camila Cabello destacou que o lado humano das histórias migrantes geralmente é esquecido quando o tópico é a migração e as leis a respeito disso<sup>135</sup>. Deste modo, procurou lembrar que por trás dos embates em torno do tempo, e das perseguições nos Estados Unidos a comunidade latina, existiria pessoas que possuíam raízes, trajetórias e expectativas no país, e que era por isso que todos, assim como ela, compartilhassem suas histórias.

O papel de Miami nesse cenário é destacado logo em seguida pelo entrevistador e por Camila Cabello, que começaram a discutir como a capital da Florida era um espaço de comunidades emocionais latinas, em especial de cubanos migrantes fazendo menção indireta ao que Ayerbe (2004) chamou de ponte imaginária. É interessante perceber, e retomar as ideias de Michel de Certeau neste caso que se fazem presentes de maneira indireta na fala da cantora, apesar dos contextos distintos. A descrição que se segue sobre a cidade e a experiência da cantora em crescer na região elabora uma visão da capital onde ela seria um espaço perpassado por sujeitos, que criam nele experiências, vínculos, convivências e que seria dotado de uma história que conta outras histórias dos sujeitos que o cruzam, ou seja, um espaço praticado (CERTEAU, 2009).

Esse movimento é possível de ser percebido na fala da cantora que procurou destacar a pluralidade da cidade, de seus habitantes e que contou na entrevista histórias sobre seu momento escolar na cidade. A capital de Florida, foi interpretada na entrevista como um símbolo daquilo que seria completamente o oposto do que era defendido pelo governo, sendo para a artista o que simbolizaria parte do seu ser no mundo. Em seguida, o tópico sobre a situação política dos Estados Unidos foi aos poucos deixado em segundo plano, passando a se dar maior destaque a nova onda de artistas e canções latinas no *mainstream*, o que Xavier Martínez (2017) nomeou como um movimento em que “*los latinos estamos dominando el mundo. Me encanta que*

---

<sup>135</sup> Vale ressaltar que ao final da entrevista, quando o assunto foi retomado a cantora e Xavier Martínez afirmaram que caso se realmente construíssem muros, seria necessário abrir-se portais nestes muros e que isso seria feito, como uma forma de reafirmar seu posicionamento no contexto apesar de no caso do entrevistador, ele ser espanhol.

*sejamos latinos*”. Frase que foi muito bem recebida pela cantora que repetiu em um tom entusiasmado “*me encanta que sejamos latinos*”. Segundo Camila Cabello, esse processo, que tinha relação direta com seu álbum e sua fase artística naquele momento, demonstrava que a música para si seria um sentimento, uma emoção e que seria isso que todos os músicos, independentemente da língua que cantem, possuiriam em comum. Após esse momento a entrevista seguiu para perguntas da plateia que transitaram entre questionamentos sobre a carreira da artista, sobre seu álbum e seu engajamento.

A entrevista gravitou em torno da carreira da cantora em seu momento atual, mas sem perder de vista seu lado profissional, sua produção e o álbum. Relacionando o cenário político estadunidense e a atual configuração do campo da música *pop*, a entrevista produziu um efeito texto-contexto onde não apenas as canções de Camila Cabello foram inseridas em um meio social, mas a artista. Nesse sentido, como destacou Marcos Napolitano (2005. p. 89), “os agentes e instituições formadoras do “gosto” e das possibilidades de criação e consumo musicais formam um “contexto imediato” da vida musical de uma sociedade.”. Esse processo criou uma base para circularmente se retomar o tema do álbum, que naquele momento estava em composição, associado a uma imagem de autoria vinculada a cantora. Constantemente, ao se colocar como compositora, a cantora projetou a si mesma em um cenário onde o acontecimento ainda não concretizado estaria de emergir, assim como sua imagem de a autora foi repetidamente reafirmada.

O álbum era visto como um processo contínuo de criação, uma dimensão interna da sociedade que muitas vezes era perceptível em elementos pontuais, mas que logo emergiria e romperia a relação dos artistas com a cantora, e por consequência a carreira e sua trajetória. Ao mesmo tempo, cada menção ao álbum reanimava as expectativas, sendo um pequeno indício de um acontecimento antecipado que antes mesmo de ocorrer era tomado “por um sentido sempre novo, pois ele abre para novos mundos possíveis.” (DOSSE, 2013. p. 321). Nesse caso, cabe retomar a noção de regime de historicidade (HARTOG, 2013), destacando que o próprio processo de menção ao álbum e de uma expectativa criada sob ele estava permeada por uma demanda imediatista das produções, em parte causada pelas novas configurações da indústria fonográfica. Os regimes de historicidade, como ferramentas heurísticas, possibilitam observar como determinadas sociedades e/ou grupos se articulam as temporalidades e especialmente as dimensões de passado/presente/futuro.

Observando o presente e o acontecimento como formas de um tempo laminado, como proposto por François Dosse (2013), é possível considerar que a inscrição do álbum como um acontecimento futuro atravessou os processos de elaboração narrativa os quais situaram a

própria expectativa temporalmente (MENESES, 2016). Ao mencionar o álbum e sua composição em uma entrevista em outro país, como a Espanha, em meio a outros questionamentos como seu engajamento político ou a indústria fonográfica do *mainstream* Martínez e Camila Cabello articularam passados dispersos em torno de um presente vivido pela cantora que se projetava a um futuro (im)previsível. Por um lado previsível, onde seu auge seria o lançamento do disco, esse mesmo futuro era imprevisível pois estava associado ao reconhecimento de sua produção e a opinião da indústria. Essa era uma das necessidades que levaram as constantes entrevistas e depoimentos para veículos de mídia: manter as expectativas, assim como contar com o suporte destes meios de comunicação para manutenção de sua carreira.

Esse processo de aumento das expectativas em torno do álbum seguiu até janeiro de 2018, atravessando inclusive o anúncio realizado em 05 de dezembro de 2017 sobre a mudança do título do disco. Em 11 de janeiro de 2018, o dia anterior ao lançamento do álbum *Camila*, o jornal estadunidense *The New York Times* publicou uma extensa matéria escrita por Reggie Ugwu a respeito trajetória da cantora. A data escolhida para publicação do texto certamente foi uma estratégia da artista, ou do periódico ou de ambos, visando acompanhar a visibilidade dada ao álbum prestes a ser finalmente disponibilizado ao grande público, além de integrar os processos de divulgação do mesmo. Como forma de um acontecimento anunciado a publicação atuou de maneira a se integrar aos processos de crescimento das expectativas, agindo como elemento fundamental do processo que já caracterizava o disco como um marco e acontecimento iniciador de uma nova temporalidade/fase (DOSSE, 2013) na carreira da cantora.

Elaborado a partir de falas de Camila Cabello, e outros representantes da indústria fonográfica como Tom Poleman, diretor de programação do *iHeartMedia*, o texto foi publicado em inglês e espanhol no portal do impresso, o que demonstrava uma preocupação com a circulação do texto entre falantes não apenas do idioma oficial do país, sendo o suporte digital complementar dessa pretensão. Com o título “*How Camila Cabello Lost Some Friends and Found Her Voice*”<sup>136</sup>, o texto procurou traçar uma breve trajetória, destacando seus percursos até aquele momento que antecipava em poucas horas o lançamento de seu primeiro disco solo, dando ênfase principalmente no processo criativo e na transição de uma carreira como

---

<sup>136</sup> UGWU, Reggie. How Camila Cabello Lost Some Friends and Found Her Voice. **The New York Times**. Nova Iorque. 11 jan. 2018. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2018/01/11/arts/music/camila-cabello-fifth-harmony-solo-album.html>>. Acesso em: 11 jan. 2018.

integrante do *Fifth Harmony* para sua fase solo. De maneira a resumir sua intenção com o texto, Ugwu inicia citando o perfil de compositora/escritora de Camila Cabello, que teria começado a despertar ainda em seu período no *Fifth Harmony*, sendo creditado a experiência no ex-grupo parte dos méritos para a cantora ter se tornado quem era naquele contexto. Essa experiência teria possibilitado que a artista criasse uma série de composições embrionárias, que em alguns casos a se materializar em canções e *singles* oficiais.

Em seguida, o jornalista articulou essa característica, e seu desenvolvimento, as parcerias desenvolvidas dentro e fora do ex-grupo e as recentes conquistas de *Havana* (Ft. *Young Thug*) nas paradas musicais entre o final de 2017 e começo de 2018. Sobre o *single*, o autor destaca que “‘Havana,’ which has led Billboard’s pop radio chart longer than any other song by a solo female artist in the past five years, they’ve helped turn her into an avatar for young girls on the cusp of steeper emotional terrain” (UGWU, 2018)<sup>137</sup>. Ao integrar um dado com um recorde a introdução do texto jornalístico Ugwu pretendeu situar a cantora para um público maior de leitores, que não a conhecesse, reforçando seu papel na indústria e no cotidiano contemporâneo, ao citar inclusive de a sua transformação em uma representante para as jovens. Esse processo também foi intencional no sentido de acrescentar maior dimensão a figura de Camila Cabello, que apesar de bastante jovem seria capaz, segundo o jornalista, seria capaz de escrever canções de forte apelo emocional sobre o amor e sobre a paixão. É interessante sobre essa colocação pensar na relação direta da cantora com a noção de *Diva* justamente como símbolo de identificação e que mobiliza figuras em seu entorno e que vem nela uma fonte de inspiração/identificação (VALENTE, 2003).

Se a *Diva* ou celebridade é em parte aquilo pelo qual se nutre uma constante identificação é preciso que a mídia a reinvente e reforce determinados elementos sobre essa figura, apesar de ser cíclico um movimento de permanências e de manutenção das características (MORIN, 1989). Diferentemente das publicações anteriores, onde a entrevista ocupou grande espaço dando voz/ouvidos a artista possivelmente em função do suporte audiovisual, a publicação escrita tendeu a dar maior destaque a uma escrita de trajetória que procurou legitimar a cantora no meio no qual estava inserida. Possivelmente em função do disco já lançado, era muito mais interessante naquele contexto pré-lançamento destacar a trajetória e

---

<sup>137</sup> UGWU, Reggie. How Camila Cabello Lost Some Friends and Found Her Voice. **The New York Times**. Nova Iorque. 11 jan. 2018. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2018/01/11/arts/music/camila-cabello-fifth-harmony-solo-album.html>>. Acesso em: 11 jan. 2018.

quem era a cantora para legitimar a sua dimensão de compositora/escritora do que questionar e procurar pistas sobre o álbum.

No momento seguinte, a matéria destacou como esse processo foi peculiar e, ao mesmo tempo integrante de uma história maior da indústria da música *pop*, marcada por outros casos de grupos “pré-fabricados”, que também atravessaram períodos de colapso em que um membro teria saído e conseguido maior destaque em sua carreira solo. Ao mesmo tempo, o jornalista construiu sua narrativa de maneira a inserir o grupo em um contexto maior, citando inclusive gravadoras e empresas que apesar de bastante citadas nas mídias do século XXI (VICENTE, 2013) tenderiam a ficar geralmente em segundo plano quando o assunto eram os artistas.

Sobre o rompimento do grupo, Ugwu afirmou que “and then it all went to pieces. As manufactured pop groups tend to do. Only in this case, the split seemed sudden and surprisingly vicious: One day, Fifth Harmony was performing at the final stop of the Jingle Ball tour, smiling and hair-flipping. The next, a series of contentious and contradictory statements were released, and Ms. Cabello found herself on the lonely end of a sharp divide.” (UGWU, 2018)<sup>138</sup>. Mais do que necessariamente partir de uma questão de “crise” ou de procurar justificar os fatos, o jornalista considerou esse evento como algo dado e não muito inovador, enfatizando que o maior destaque estava no que aquilo significou para a cantora que se veria naquele momento sozinha e em carreira solo.

Nesse processo, o jornalista conectou a questão ao seu primeiro álbum, que logo seria lançado nas principais plataformas digitais, colocando em perspectiva com outros artistas que saíam também de grupos musicais. - “The biggest stars to break away from groups — Michael Jackson, Justin Timberlake, Beyoncé — did so from stronger footing, in eras when the music industry was thriving. Today, Ms. Cabello is just one in a cacophony of voices aiming to break through in a harsh, post-streaming environment.” (CABELLO, 2018)<sup>139</sup>. Esse contexto e processo de rompimentos foi comentado na matéria em seguida por Tom Poleman, *iHeartMedia*, que destacou que esse não seria um processo único, o que não significava ser fácil em função dos casos anteriores, independentemente do seu ponto de partida.

---

<sup>138</sup> UGWU, Reggie. How Camila Cabello Lost Some Friends and Found Her Voice. **The New York Times**. Nova Iorque. 11 jan. 2018. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2018/01/11/arts/music/camila-cabello-fifth-harmony-solo-album.html>>. Acesso em: 11 jan. 2018.

<sup>139</sup> UGWU, Reggie. How Camila Cabello Lost Some Friends and Found Her Voice. **The New York Times**. Nova Iorque. 11 jan. 2018. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2018/01/11/arts/music/camila-cabello-fifth-harmony-solo-album.html>>. Acesso em: 11 jan. 2018.



Começar uma carreira nova, mesmo que já fosse anteriormente conhecida, segundo Ugwu era igualmente difícil ou ainda mais do que começar do zero, em função especialmente da própria experiência na indústria. Ao mesmo tempo é interessante perceber a necessidade latente de historicidade da mídia (MENESES, 2016), manifestada ao desenvolver suas operações midiográficas, o que leva a imprensa a procurar situar historicamente o processo que se desenvolve no presente dentro de outros processos do passado. Essa é inclusive uma questão narrativa, que é operacionalizada pela construção de conexões entre passados e presentes em esforços de construir socialmente a realidade vivida (MOTTA, 2013).

A necessidade de historicidade e de localização da narrativa não ocorreu apenas em sua situação no campo musical e fonográfico, mas igualmente no plano pessoal e de sua trajetória, destacando o processo de migração da família e seu estabelecimento nos Estados Unidos. A respeito desta questão a publicação do *The New York Times* retomou nascimento, crescimento e migração da cantora como modo de justificar sua luta e força, reforçando a imagem do migrante que lutou para conquistar seu espaço e do povo trabalhador. Segundo Ugwu (2018),

Ms. Cabello comes from a lineage of strivers. She was born in Havana to a Cuban mother and Mexican father and moved back and forth between Cojimar and Mexico City until the age of 6. One day, her mother, Sinuhe, told her she was going to Disney World, and the two spent the next month together riding by bus to an immigration center at the Mexican border with the United States. Sinuhe had been an architect in Cuba, but in Miami, where she and her daughter moved in with a close family friend, she found work in the shoe department at a Marshall's.

Tal breve biografia, influenciada sob uma forte ilusão biográfica (BOURDIEU, 2006), que não trouxe nenhuma informação inovadora para aqueles que já conheciam a trajetória da cantora ocupou um papel fundamental do ponto de vista da estrutura da reportagem. Sua inserção e elaboração consistiu como base para elaboração de uma figura que era Camila Cabello, que se aproximava da construção da representação de um personagem<sup>140</sup>. De maneira semelhante ao processo que ocorre nos vídeos atentados por Thiago Soares (2004) e analisados no capítulo anterior, a matéria projetou, por meio da referenciação e da elaboração de uma narrativa que constrói, uma visão em parte heroica do sujeito.

Parcialmente o que ocorre nesse processo é uma construção simbólica da cantora que parte de sua trajetória e passado em uma perspectiva inclusive heroizante da cantora, que é o

<sup>140</sup> Ao nos referirmos a personagem consideramos que apesar das discussões relativas a uma “verdadeira” face da cantora ou não existe uma projeção artística de si que constituía o próprio indivíduo. Em outras palavras, considera-se que independente do quão fidedigna seja a reportagem, em sua elaboração existe a construção de uma imagem da cantora que é elaborada a partir de sua representação e isso é o que aproxima esse processo da representação de um “personagem” na narrativa.

que a permitiu inclusive se tornar um sujeito com o qual é possível relacionar. Esse “símbolo une o conteúdo consciente de um comportamento, de um pensamento, ao seu sentido latente ou inconsciente, acrescentando uma dimensão extra-racional, imaginativa, entre os níveis de existência, anexando a parte visível a uma parte invisível” (MOTTA, 2000. p. 12). Ao desenvolver esse processo o passado migratório é o que dimensiona seu lugar social no mundo, que lhe atribui dimensão temporal e, como destacam Seligmann-Silva (2012) e Paul Ricoeur (2008), colabora para um alargamento da memória do sujeito.

Sua dimensão social então depende em parte, mas não exclusivamente, na narrativa da matéria de uma operacionalização de uma forma midiática de escrever sobre a história onde a “a coisa presente [...] vale por uma coisa passada” (RICOEUR, 2010. p.320). Nesse sentido, a narrativa no presente legitima o passado que o significa, sendo aquilo que lhe atribui sentido e condicionou seu uso. Falar sobre o passado migratório de modo narrativo em uma matéria relativa à trajetória, a jornada quase epopeica da cantora rumo ao lançamento de seu primeiro álbum solo, resulta dessa operacionalização, um modo de presentificação de um passado que justifica o presente.

Esse processo teve continuidade no momento seguinte, pois o jornalista vinculou uma fala da cantora a esse respeito onde destacava a importância da jornada pessoal de seus pais. Para Camila Cabello, “A lot of times you can be here and be on Twitter and you think that the world is the internet. But I know what it’s like in the places my family has come from and the struggles people go through.” (CABELLO Apud OGWU, 2018). A vinculação a família ocorreu de modo a permitir que os leitores curiosos conhecessem uma dimensão mais íntima da artista, vinculando esse elemento ao álbum e as novas experimentações dela em carreira solo. Segundo a matéria, que adotava um tom otimista relativo aos próximos momento da carreira da cantora, inclusive destacado no título, destacando que de início ela teria vivido entre um passado desproporcional e um futuro bastante incerto e cheio de possibilidades, sendo em certa medida a materialização da relação entre temporalidade e acontecimento (DOSSE, 2013).

A reportagem de Ogwu conclui com o que pode ser esperado a partir do dia seguinte, com o lançamento do disco. Para o jornalista o álbum em questão seria uma mistura da retomada de Camila Cabello aos gêneros latinos, em especial ao *reggaeton*, articulado a uma forte presença da música *pop*, com influências de artistas como Ed Sheeran e Taylor Swift, dois cantores com os quais a cantora teria uma relação profissional e pessoal. O álbum também teria incluso escritos de Camila Cabello em todas as canções, o que possibilitaria pensar uma outra

dimensão da herança latina, como destaca o jornalista<sup>141</sup>. De certo modo, se observado em sua totalidade, o trecho final culminou exatamente naquilo que Ogwu havia anunciado desde o título: uma trajetória sobre a cantora que permitisse o leitor conhecer o percurso de Camila Cabello até o momento de seu primeiro disco solo. Isso feito em poucas palavras, de maneira direta, articulando a cantora e a fala de outros envolvidos, além de outras instâncias da indústria, de modo a conferir uma ideia de inserção da própria dentro de um campo artístico.

Um dos principais pontos em comum entre os três momentos citados nessa seção, a entrevista para a plataforma *Genius*, para a *LOS40*, e a publicação do *The New York Times* foi certamente a vinculação ao lado de Camila Cabello como compositora/escritora. Essa vinculação caminhou em conjunto, possivelmente tendo sido sua motivação, a projeções de futuros acerca do seu primeiro disco, sendo que as três produções midiáticas atravessam o contexto de produção, gravação e lançamento. É perceptível um padrão existente nessa mídia que não apenas destaca aquilo que será passado no presente, além de construir seu presente como destaca Marialva Barbosa (2016), mas que também monumentaliza os acontecimentos antecedendo-os.

Retomando a relação estabelecida por Sonia Meneses (2016) entre mídia e a operação historiografia, os veículos de comunicação muitas vezes antecedem um futuro a partir de um presente como maneira de o manter articulado e estável. Essa questão está presente também nas considerações de outros teóricos como Koselleck (2006) que afirma a dependência do tempo vivido com os horizontes de expectativa. Contudo, o que é perceptível no contexto nas fontes analisadas, é que essa vinculação serviu como maneira de anunciar e tentar conduzir o “lançamento do álbum solo” a um *status* de acontecimento antes mesmo de sua ocorrência. Nesse sentido é que as narrativas sobre a escrita, composição e trajetória foram fundamentais. Vincular essas dimensões a um álbum que até aquele momento não existia possibilitava o dar uma dimensão de materialidade em meio a inexistência de certezas amplamente compartilhadas.

Ao mesmo tempo que atuou nesse movimento, sua vinculação as narrativas criavam uma ansiedade e uma expectativa que já considerava o álbum um acontecimento na medida que seria o auge da carreira solo da cantora até aquele momento. Era como se sua futura emergência já significasse uma quebra na ordem das temporalidades reestruturando a trajetória da cantora,

---

<sup>141</sup> Nas palavras do jornalista: “Many of the songs on “Camila,” which Mr. Feeney executive produced and includes writing by Ms. Cabello on every track, are infused with tonal or lyrical references to her Latin heritage. Ms. Cabello said she took inspiration from the Latin music that soundtracked her childhood, as well as more contemporary reggaeton revisionists like Calle 13 and J Balvin. Then she blended those sounds with the auteur pop of artists like her friends Taylor Swift and Ed Sheeran, hoping to unearth her own original recipe.” (UGWU, 2018).

e sua presença na indústria. Esse recurso era sempre reforçado por uma associação entre escrita, composição e fase solo de Camila Cabello, como maneira também de afastamento da imagem de artista pré-fabricada como citado nas produções midiáticas citadas anteriormente. Esse movimento é igualmente parte das lógicas da indústria cultural enquanto um campo (DIAS, 2008).

Ser falada na mídia e ter seu álbum discutido, é como destaca Eduardo Vicente (2014), parte de um processo de manutenção da indústria fonográfica em um contexto de cultura midiática cada vez mais expandida, ou como já visto, de cultura participativa. Parte desse fenômeno, essa noção estava associada a causar uma sensação do público seguidor da cantora de estar envolvido nesse momento, e de compartilhar dessa experiência tanto de ansiedade como de elaboração do álbum. Tal processo inclusive só ocorreu por meio das narrativas que articularam tais temporalidades, em especial a emergência de futuros possíveis, e geraram uma expectativa constante. Pensar a mídia neste cenário trata-se então de refletir como ela se comportou e atuou na enunciação de uma nova artista, que inclusive passou a ser destacada por suas músicas e composições e não mais apenas como a “cantora que saiu de um grupo de música *pop*”. Essa sensação de expectativa seguiu até o dia anterior ao lançamento, como visto na publicação do *The New York Times*.

## 4.2. O primeiro álbum

O primeiro álbum da carreira solo de Camila Cabello foi lançado pelas gravadoras *Epic Records*<sup>142</sup> e *Syco* em 12 de janeiro de 2018, alcançando o primeiro lugar no *Hot 200* da *Billboard*. Inicialmente intitulado “*The hurting; The healing; The loving*”, o disco foi reformulado após o sucesso da canção *Havana* (ft. *Young Thug*), especialmente nas plataformas digitais. A partir da resposta positiva do público e da indústria ao lançamento de uma música com influência latina, Camila Cabello optou por reformular seu primeiro disco, trabalhando outros fonogramas e alterando substancialmente a produção. Segundo a cantora, em uma publicação nas redes sociais, a decisão pela mudança do título esteve associada a ideia de o

---

<sup>142</sup> O lançamento do álbum foi realizado através de uma parceria entre a *Syco* e a *Epic Records*. Ambas as gravadoras possuem relação direta com a *major Sony Music*, uma das maiores gravadoras no mundo como aponta Eduardo Vicente (2014). Apesar das proximidades, vale ressaltar que a *Epic Records* possui a *Sony* enquanto “organização mãe”, ou seja, existe diretamente uma relação das duas empresas onde a primeira tornar-se uma *indie*. Já no caso da *Syco*, como citado no capítulo I, existe uma relação de parceria e não de controle, pois ela é uma gravadora com sede nos Estados Unidos e na Inglaterra fundada e comandada por Simon Cowell. Sobre essa gravadora interessante observar que apesar do rompimento de Camila Cabello com seu *Fifth Harmony*, em 2016, a cantora permaneceu na mesma gravadora do ex-mentor e idealizador do grupo.

álbum ser uma fase de transição na sua carreira. A respeito das faixas escolhidas e da mudança do nome, a cantora afirmou que

all of these songs have special memories behind them, and i'm not gonna lie, it feels emotional letting them go, feels like the end of a chapter... i decided to call it by my name, because this is where this chapter in my life ended. It started with somebody else's story, it ended with me finding my way back to myself. (CABELLO, 05 de dezembro de 2017)<sup>143</sup>.

Afirmando que seu disco seria uma apresentação de si, de suas memórias e uma construção narrativa sobre si, Camila Cabello anunciava alguns dias antes ao lançamento oficial que seu álbum seria intitulado “*Camila*”<sup>144</sup>. Ao alterar o título do álbum, colocando apenas seu primeiro nome artístico como nome, a cantora convidava o ouvinte também a uma imersão em si mesma, suas produções, memórias e experiências. Nesse sentido, a escolha do nome do álbum é considerada, em referência direta a artista, como parte da constituição de sua identidade artística naquele momento. Esse processo ocorreu pela relação direta entre título da obra e nome próprio em que “institui-se uma identidade social constante e durável, que garante a identidade do indivíduo biológico em todos os campos possíveis onde ele intervém como agente” (BOURDIEU, 2006. p. 186)

Embora a identidade esteja em constante mudança e alteração, é importante compreender que o lançamento de um álbum significa a projeção e constante reafirmação de uma determinada identidade em um espaço e tempo pré-estabelecidos. Apesar de ser constantemente resignificada, especialmente por meio de falas e performances, o álbum e suas faixas representaram e ainda mantem uma determinada representação da cantora que foi elaborada como sua primeira projeção como artista solo. Nas palavras da cantora, em entrevista publicada pela *Billboard* em 2018, “*this songs to me now represent this era in my life you know?*” (CABELLO, 2018). É justamente nesta chave que foi realizada a análise de seu primeiro CD, entendendo primeiramente seu suporte e sua construção narrativa<sup>145</sup>. Nesse

<sup>143</sup> O texto em questão foi publicado na conta oficial da cantora do *Instagram*, no dia 05 de dezembro de 2017, juntamente a imagem de capa do disco. A publicação completa pode ser consultada em <[https://www.instagram.com/p/BcU9oOJgADL/?hl=en&taken-by=camila\\_cabello](https://www.instagram.com/p/BcU9oOJgADL/?hl=en&taken-by=camila_cabello)>.

<sup>144</sup> Em entrevista concedida a revista *Billboard* (2018), onde destaca os 5 principais momentos de seu ano, a cantora destacou a composição do álbum como o segundo evento mais marcante de 2018, destacando que existiu uma discussão em torno do novo nome para o álbum, que ela preferia ter chamado de *Never Be The Same* em função da confusão com seu nome.

<sup>145</sup> Não pretendendo realizar uma análise extensa e exaustiva do álbum, dadas as suas múltiplas possibilidades de estudo, optou-se por uma discussão ensaística que auxilie a entender *Camila* como uma produção cultural elaborada por meio da(s) narrativa(s) que constroem e apresentam ao público a representação pretendida pela cantora e por sua equipe naquele momento: seu primeiro disco como artista solo.

sentido, ampliam-se as considerações de Marcos Napolitano (2005. p. 271) situando as canções, e o álbum como um “objeto da cultura, não isolando aspectos literários, linguísticos ou tecnológicos.”.

Apesar dos novos formatos e suportes, o álbum continua sendo um dos principais meios de divulgação para um(a) cantor(a) e suas produções. Situado entre as etapas de produção e circulação (NAPOLITANO, 2005), a elaboração e lançamento de um disco está ligada a diferentes fatores e expectativas. Por um lado, a sua produção está inserida em um mercado no qual as gravadoras, produtoras, agentes e os próprios artistas se inserem e lucram (HERMETO, 2012). A construção de um álbum envolve um processo de construção artística impactando não apenas em uma determinada representação de si, mas também na elaboração de sonoridades e, principalmente, na (re)afirmação de uma determinada identidade musical. Muitas vezes, estas identidades são transitórias, em fenômenos que na música *pop* são popularmente chamados de “eras” ou “fases”, revelando assim os próprios jogos e a constante reinvenção de si das sociedades pós-modernas (HALL, 2006), neste sentido vale destacar que o caráter fluido das identidades está associado ao fato que “a identidade é uma construção que se narra” (CANCLINI, 1997) Apesar de suas transitoriedades, estas produções apresentam permanências o que possibilita conhecer o/a artista por meio da própria construção dos discos, e não apenas dos fonogramas que o integra.

Nesse sentido, um álbum é em parte aquilo que Sergio Molina (2017) definiu como um “Gênero complexo do discurso musical”. Para o autor, que parte dos estudos de Mikhail Bakhtin, a construção de um disco é perpassada por uma série de discursos que atravessam não só os fonogramas, mas sua própria constituição. Sua discussão envolve principalmente um tipo de música determinada como música popular cantada, elaborada a partir dos processos de música de montagem possibilitados pelo desenvolvimento tecnológico da indústria, como por exemplo, as gravações multicanais e a possibilidade de uso de *sample*. As possibilidades desse processo de montagem trouxeram para o universo musical uma intensificação no caráter coletivo e compartilhado das letras, adensando a diferença de distintos e complexos processos de criação que envolvem a composição. É justamente nesse elemento central que Molina discute o caráter complexo da construção de um álbum, em uma análise principalmente musicológica.

O principal ponto de afastamento deste trabalho com as análises feitas pelo autor são as diferentes propostas de análises. Apesar da contribuição direta de seu trabalho, pretendo explorar a construção narrativa do álbum, envolvendo também o processo de memória e de construção da cantora não por um viés discursivo e musicológico. Interessa aqui entender de

que maneira o álbum funciona enquanto um monumento/documento (LE GOFF, 2003) da própria cantora, construindo uma representação de si a partir de jogos de memória e de composições. Entendendo a narrativa (RICOUER, 1994) enquanto um processo de elaboração textual (não necessariamente escrito) que articula as categorias de passado/presente/futuro em suas diferentes dimensões. Dentro disso, a narrativa é vista como o processo de comunicação (MOTTA, 2013) que dá sentido ao álbum de Camila Cabello, conferindo a ele uma dimensão pessoal, artística e sonora da artista.

Composto por 11 faixas, o álbum teve em sua produção executiva Frank Dukes, compositor, DJ e produtor conhecido na indústria musical. A presença de Dukes chama a atenção não apenas por largamente conhecido na indústria, tendo trabalhado com nomes como Nicki Minaj, Rihanna, Drake e Selena Gomez, mas também por ser o principal produtor da canção *Havana* (ft. *Young Thug*). Como destaca Sergio Molina (2017), no contexto de expansão e consolidação da música popular gravada, a partir da década de 1960 expande-se o entendimento dos fonogramas como uma produção coletiva, da qual não participam apenas os artistas, mas também engenheiros de som, produtores, compositores convidados, além de outros envolvidos que não necessariamente seriam convidados a trabalhar diretamente nas obras. Muito provavelmente a participação do produtor na elaboração de *Havana* (ft. *Young Thug*) colaborou para seu convite para ocupar o lugar de produtor executivo de *Camila*, uma vez que “às vezes, os “grupos de apoio” [...] desenvolvem seus próprios interesses e padrões de gosto, de odo que adquirem lugares protagônicos na realização e transmissão das obras” (CANCLINI, 2015. P. 39).

A partir desse contexto, a composição tornou-se um processo ainda mais coletivo do que já era anteriormente, envolvendo não só sujeitos múltiplos em estúdios, mas também instrumentos, sonoridades e gêneros diversos. Se anteriormente os fonogramas eram gravados em uma única tomada a partir da ascensão da música de montagem e da era da reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 1987), juntamente com a expansão reprodução em massa de obras de arte, possibilitou a criação de novas sonoridades. Esse foi um dos processos fundamentais para a música *pop*, especialmente por sua influência dos ritmos eletrônicos como no uso do teclado eletrônico. Entender esse processo de desenvolvimento auxilia a compreender não apenas a função ocupada por Frank Dukes no álbum, de produtor executivo, mas também o álbum enquanto um produto que apesar de ser assinado e identificado como da artista é composto e mediado por uma série de outros sujeitos e suportes.

A função dessa equipe e principalmente de Dukes pode ser vista a partir da leitura do sociólogo francês Antoine Hennion (1980) que situa essa discussão em seu acompanhamento

do cotidiano das gravadoras. Observando o contexto de produção da música *pop* que o autor afirma que a atuação destes múltiplos sujeitos “*Producers are the representatives of a kind of imaginary democracy established by pop music; they do not manipulate the public so much as feel its pulse. They offer up their songs to the public in the hope that it will recognize itself in them, just as one suggests various phrases to a dumb person until he nods in agreement.*” (HENNION, 1980. p. 170). A presença de um produtor, assim como o de outros compositores, auxiliou no próprio desenvolvimento do álbum de Camila Cabello, atuando diretamente em sua concepção como é possível observar no encarte do disco. Entender esse processo auxilia a compreender a estruturação da narrativa do álbum que “pode ser entendido como uma composição coletiva, cujos autores são os músicos que criaram suas partes individuais na interação com os colegas em cada faixa” (MOLINA, 2017. p. 162)<sup>146</sup>.

O processo de construção de um viés narrativo do álbum *Camila* é percebido pelo ouvinte através, por exemplo, da seleção e organização das faixas. As 11 produções constroem uma narrativa para o ouvinte que, independente de conhecer ou não a trajetória da cantora, é apresentado a parte identidade artística de Camila Cabello no momento de elaboração da produção<sup>147</sup>. Transmissora de experiências, essa narrativa, foi formulada a partir do encadeamento dos acontecimentos e eventos (materializados nas músicas), de intrigas e da própria configuração do tempo (RICOUER, 1998). Nesse sentido, é possível pensar a composição do álbum como um processo que articula “acontecimentos em perspectivas, une pontos, ordena antecedentes e consequentes, relaciona coisas, cria o passado, o presente e o futuro, encaixa significados parciais em sucessões temporais” (MOTTA, 2013. p. 71). Antes de aprofundar a relação entre álbum e narrativa, no que se refere a sua estruturação e composição sonora é preciso entender a organização da “trama”, ou seja, a estruturação da sequência de canções, seus temas e sonoridades.

A canção que abre o disco, intitulada *Never Be The Same*<sup>148</sup>, é o primeiro impacto que o ouvinte tem ao ter contato com o álbum, o que reforça a pretensão de Camila Cabello em se reafirmar como artista solo. Com uma letra referente a uma paixão “tóxica”, acompanhada por

---

<sup>146</sup> Na citação Sergio Molina (2017) refere-se a análise do álbum *Minas* de Milton Nascimento, contudo a análise e observação do autor acerca dos demais envolvidos no processo é muito semelhante ao que podemos observar em Camila Cabello, assim como em uma série de outros artistas.

<sup>147</sup> Considerando que as identidades são fluidas e estão em constante processo de alteração e reconfiguração (HALL, 2006; CANCLINI, 2015), entende-se que a elaboração do álbum configura ao artista registra uma forma de presentificação da identidade do sujeito naquele espaço e tempo delimitado.

<sup>148</sup> Uma análise mais detalhada dessa canção será realizada no item 4.3 deste capítulo.



uma bateria, um arranjo crescente da música, o uso recorrente de um agudo da voz da cantora como parte do instrumental, e por um falsete no refrão, a canção destaca constantemente uma mensagem de mudança. Apesar de ter como temática o amor, a canção certamente é inserida como a primeira do álbum por transmitir também a ideia de mudança, afirmando que Camila Cabello é uma nova artista e que “nunca mais será a mesma”, separando-se de uma antiga imagem e revelando sua complexidade e constante alteração artista. Em seguida, a faixa *All These Years* ao trazer a predominância da voz e violão, apesar de possuir outros instrumentais, provoca uma sensação de quebra com a sonoridade que se esperava ouvir em seguida. Retomando a própria presença forte da canção, ou seja, o destaque a voz e a sua união com os princípios harmônicos, a faixa que também tem como tema o amor explora a ideia de permanências no tempo.

O terceiro fonograma do álbum inicia uma nova parte da narrativa em que a presença das referências latinas da cantora ganha propulsão e maior destaque, seja nas letras e/ou nas sonoridades. *She Loves Control*<sup>149</sup>, apresenta uma das principais características assumidas pela cantora: ser uma controladora. O uso do piano eletrônico e da percussão, com um violão que entra na segunda parte, marca a presença da canção urbana latino-americana, juntamente a um compasso binário, que assim como a anterior usa da própria voz da artista como instrumental, demonstrando um trabalho ainda maior dos produtores e da composição por meios eletrônicos. Em seguida, foi inserida *Havana (Ft. Young Thug)*<sup>150</sup>, que causa uma sensação de familiaridade a quem conhece apenas essa produção antes de iniciar a escutar o álbum, além de ser uma sequência aproximável a sonoridade anterior. A quinta faixa do álbum, intitulada *Inside Out*, retoma o elemento amoroso, já destacado, mas trazendo ao ouvinte novamente a identificação latina, e nesse caso especialmente migrante, da cantora que menciona na ponte da canção sua migração do México para Miami.

*Consequences*, sexta música do álbum, causa um contraste maior em sua composição, dando início a um novo bloco na narrativa. Se até então as faixas tinham, com exceção de *All These Years*, o domínio de ritmos fortes, alegres e urbanos, a partir desse momento a cantora, que se assume também enquanto uma artista romântica, é apresentada como voz de três baladas com poucos instrumentos. No caso de *Consequences*, a voz e o piano predominam na canção que tematiza as consequências de um amor abusivo. O interessante dessa canção é o contraste

---

<sup>149</sup> Uma análise específica da canção será realizada no item 4.4, quando analisaremos especialmente os traços autobiográficos da canção.

<sup>150</sup> No capítulo II realizamos uma análise detalhada de *Havana* (ft. Young Thug), principal single de divulgação da cantora e canção responsável pela sua reafirmação como artista solo na indústria.

com outra canção, não foi incluída no álbum, “*Bad Things*”, já discutida no primeiro capítulo e que teria como temática justamente um relacionamento viciante. É interessante pensar que, premeditado ou não, ao ouvir *Consequences*, o ouvinte que conhecer a cantora possivelmente rememora a essa produção por afinidade temática.

*Real Friends* retoma o destaque a voz e ao violão, com influências do *reggae* como observado em *All These Years*, tematizando a busca por mudanças da cantora e trazendo novamente à tona sentidos de mudança. Ao afirmar que “precisaria de amigos reais” é possível se associar a música ao seu processo de tomada de decisão pela saída do *Fifth Harmony*, e os enfrentamentos que foi preciso fazer. Apesar dessa sensação, inclusive pontuada por Louis Bell (ROTH, 2018), um dos compositores da canção juntamente a Camila, a cantora afirmou em entrevista concedida a Gia Peppers do canal *Access* que

“Real Friends” is not about that (her leaving 5H) at all. I wrote “Real Friends” just before it was released, it’s so new. (In L.A.) I felt lonely. I didn’t really have a social life when I was there. I was just working... everyone I met was just so connected to the music industry (her work) (CABELLO; PEPPERS, 2018).

A temática do amor, da solidão e dos relacionamentos é retomada pela balada seguinte do álbum. Intitulada, *Something’s gotta give*, a canção articula voz, instrumentos de corda como violino, piano/teclado e bateria. Parecida com as demais baladas em *Camila*, se percebe um esforço para deixar o menos aparente possível o uso de recursos eletrônicos na canção. A entrada eletrônica ocorre com maior intensidade apenas no refrão da música, especialmente na última repetição logo após a ponte onde não apenas o instrumental, mas a voz da cantora é utilizada sobreposta causando um efeito de coro. Com uma letra abrangente, a temática da canção pode ser vista por dois ângulos principais: Em um, é possível interpretar seu conteúdo romântico, explorando uma narrativa de amor sobre uma crise de relacionamento; Em outro, e esse é o principal sentido dado a cantora como é possível observar nas performances ao vivo, a canção trata das violências e da crise da sociedade contemporânea, adquirindo um valor especial as questões migrantes e de preconceitos.

Esse último sentido só é possível de observar a partir das performances em que a canção foi apresentada, como no Z Festival 2018 – São Paulo.

Figura 8 – Apresentação de *Something's Gotta Give* no Z Festival 2018 (São Paulo).



Fonte: Acervo particular do autor. Fotografia: Igor Lemos Moreira (2018).

Nessa ocasião, que integrou a turnê do álbum intitulada *Never Be The Same Tour*, *Something's Gotta Give* foi apresentada em uma forma já estabelecida para apresentações ao vivo: a cantora e sua banda, apesar de estarem a frente do telão, ficam em segundo plano por uma projeção de imagens e vídeos que mostram cenas de manifestações, tanques de guerra, passeatas, crianças, migrantes e mulheres. A canção que tem em seu refrão as frases “Something's gotta give, something's gotta break // But all I do is give, and all you do is take” tornou-se uma forte balada sobre aceitação, sobre amor e sobre o esforço para resistir aos problemas e desafios da contemporaneidade na visão da Camila. Percebe-se mais uma vez, que a experiência, trajetória e o espaço social-midiático ocupado pela cantora é mais uma vez utilizado como plataformas para discussões pertinentes ao tempo presente.

O perfil questionador permanece na faixa *In The Dark*, a nona faixa de *Camila*. Trazendo novamente a sonoridade eletrônica como predominante na construção, percebe-se que a batida e o modo lento de cantar procuram conferir a música um perfil aproximado de outras músicas categorizadas como *pop* no período, que adotariam referências do *Hip Hop* e ao R&B. Essa semelhança possivelmente tem haver com a participação dos produtores especializados não apenas no *pop*, mas igualmente nos gêneros anteriores, como Adam Feeney,

The Whiti Warbrick Simon Wilcox, Madison Love, James Abrahart, além da própria Camila Cabello.

Em seguida, a canção *Into It*, parece marcar a conclusão da transição entre as baladas e a música *pop* dançante. Retomando o tema da paixão, com uma batida forte e uma base eletrônica extremamente presente é possível pensar que a penúltima faixa do álbum apresenta o auge do processo narrativo que procurou se construir. Nesse momento, Camila Cabello é apresentada então como uma artista *pop* que transita por uma série de modos, mas que é capaz de produzir também músicas comerciais e dançantes para grande circulação. Por fim, a última canção presente no álbum é uma versão remixada de *Never Be The Same* para circulação nas rádios.

Ao destacar as faixas e o processo de estruturação de álbum *Camila*, lista as principais características e temas presentes nas canções, é possível observar uma estruturação narrativa do álbum. Ao mesmo tempo em que um álbum, como nos lembrar Molina (2017) pode ser entendido como uma construção complexa de discurso musical, é possível pensar que alguns discos constroem uma narrativa aproximada tão complexa como a escrita literária. Nesse sentido, “as narrativas são dispositivos [...] produtores de significados e sua estruturação na forma de relatos obedece interesses do narrador (individual ou institucional) em uma relação direta com o seu interlocutor, o destinatário ou a audiência.” (MOTTA, 2013. p. 120). Ao fazer referência a construção de narrativas dentro do álbum se considera que as faixas que o compõem constroem narrações que partem da elaboração de temas, intrigas e relações passado/presente/futuro (RICOEUR, 1994) por meios da estruturação da vida e experiência da cantora. Não apenas em cada canção, mas a seleção das faixas do disco, e a sistematização que criou a ordem estabelecida, predispõem uma construção de narrativa que atravessa a identidade sonora do álbum e da própria artista em sua nova fase.

Para entender essa questão é fundamental compreender algumas ideias discutidas por Paul Ricoeur (1994) e Luiz Gonzaga Motta (2013) sobre a estruturação de narrativas. Tendo em vista a densidade e multiplicidade da discussão, foram selecionados apenas três elementos que possibilitam entender a narrativa do álbum *Camila*. Um destas é a estruturação do tempo, ou seja, a produção do álbum em um determinado presente, que dá sentido a um passado e que projeta um futuro imaginado. O processo de elaboração da narrativa, e de estruturação do tempo ocorre por meio da construção da intriga que dá coesão a um conjunto disperso de eventos.

O álbum *Camila* apesar de estar estruturado a partir de experiências reais ou não da cantora, torna-se uma narrativa “porque ela possui uma estrutura interna de conexão que determina a sua configuração integral” (MOTTA, 2013. P. 73). É nas diferenças e na

composição de múltiplos estilos, temas e sonoridades que a ideia de um álbum que construa uma identidade artística para a cantora reside. A imagem da cantora onde “a identidade narrativa, constitutiva da *ipseidade*<sup>151</sup>, pode incluir a mudança, a mutabilidade, na coesão de uma vida (RICOEUR, 2010, p.419)”.

Apesar dessa operação, a construção narrativa ocorreu a partir de uma série de circuitos, processos, agentes e mediações (DARNTON, 2010) que prescinde um outro, nesse caso o ouvinte. Esse processo, ligado a hermenêutica da construção narrativa, como destaca Paul Ricoeur (1996), tem como peça fundamental o próprio leitor/ouvinte. Assim como na leitura, ao escutar um álbum estruturado, o ouvinte “joga com as coerções narrativas, efetua os desvios” (RICOEUR, 1996. p. 118). Dentro desse processo de escuta e de significação do álbum, ocorre um processo no qual o ouvinte recebe, interpreta e constrói laços que parte de sua própria experiência para projetar sua relação e horizontes com a obra.

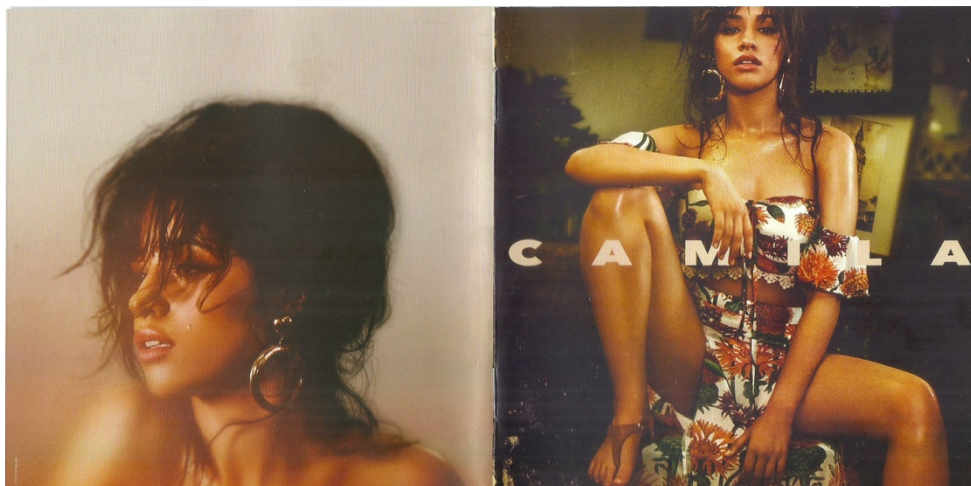
Compreender essa relação significa entender que o ouvinte “recebe [...] não somente o sentido da obra mas, por meio de seu sentido, sua referência, ou seja, a experiência que ela faz chegar à linguagem e, em última análise, o mundo e sua temporalidade, que ela exhibe diante de si” (RICOEUR, 1994. p. 120). Apesar da estruturação narrativa de *Camila* construir uma cantora por meio da sonoridade e das seleções realizadas, a identificação da imagem que se pretende projetar pela cantora se dá também pela via da audição que o que foi pretendido realizar de acordo com a sequência criada pelas faixas, e pela composição das mesmas. A ideia de construir blocos narrativos, com temáticas e sons que destacam diferentes perfis da artista esteve ligada a esse processo que promoveu uma representação da cantora ligada a características como romantismo e sua identificação latina.

A presença de uma identificação cubano-mexicana, ou latina, esteve presente no álbum não apenas pelos fonogramas, mas também por sua materialidade. O CD, no formato mais popular da venda de disco, o *Jewel Case*, trazia consigo além do próprio disco um encarte que serve como capa que traz consigo uma fotografia da cantora sentada olhando diretamente para a câmera e o título *Camila* escrito em letras de forma. Na contracapa do álbum uma imagem da cantora de perfil, foi impressa juntamente a lista de músicas e demais informações técnicas como gravadoras, produtor executivo, distribuidoras e código de barra.

---

<sup>151</sup> Em suas análises, Paul Ricoeur, discute a *ipseidade* como aquilo confere ao indivíduo sua unicidade, autenticidade e singularidade por meio, muitas vezes, de uma autoconstrução. Por meio dessa concepção, que estaria diretamente relacionada a *mesmidade*, podemos pensar que a “A identidade narrativa mantém juntas as duas pontas da cadeia: a permanência no tempo do caráter e a da manutenção do si” (RICOEUR, 1991. p. 1995).

Figura 9 – Capa e contracapa do álbum *Camila*



Fonte: Acervo particular do autor.

Sendo as capas de álbuns fontes que “traduzem o conceito musical e comercial do disco” (HERMETO, 2012. p. 75), cabe aqui analisar de que maneira a imagem de Camila Cabello escolhida pela produção e pela artista ilustram a mensagem que se pretende transmitir. Um primeiro elemento é a já citada influência de gêneros e da cultura latina na produção, presente não apenas na sonoridade do álbum, mas também no conteúdo das letras. Essa busca por uma referenciação latina se renova na capa do álbum através das vestimentas, dos tons de pele, do cabelo e das cores escolhidas. Sentada e centralizada, Camila Cabello olha fixamente para a câmera e por consequência para o observador do álbum.

Um olhar penetrante compõe uma expressão seria, sensual e madura da cantora, que tem um bronzado destacado por uma luz que causa a sensação de um corpo brilhoso de suor. Esse tom lustroso, causado pelos efeitos de edição e por óleos propositalmente passados na cantora, remete a ideia de suor e sensualidade de corpos trabalhadores latino-americanos, em especial em um diálogo com a imagem da mulher latina como exótica. Essa questão, como se verá, é reforçada pelo uso de cores quentes e de determinadas posições de luz sob o corpo (CAMPOS, 2017) destacando justamente uma relação de colonialidade e de processo histórico nas representações femininas associadas a esse tipo de imagem. As vestimentas, um top e uma saia feitos a partir do mesmo tecido, dão leveza e reforçam a sensualidade da cantora, ao mesmo que os tons quentes como o vermelho e o laranja misturam-se das flores misturam-se ao terroso

do bege e do verde. Para complementar uma pose despojada e confiante da cantora completa o cenário preenchido por objetos e por um efeito escurecido que dá protagonismo a sua presença.

A pesquisadora Martine Joly (2008), ao discutir o processo de construção das análises de imagem sinaliza que, mais que a construção de uma metodologia única, é preciso entender os objetivos e questionamentos que levam a interrogar a fonte. Pensando o processo de construção da imagem de Camila Cabello no disco, em especial o uso da fotografia como capa é fundamental questionar em que medida a capa escolhida dialoga com a narrativa que se pretende construir a cerca da cantora e do álbum. A fotografia revela temporalidades, indicando intencionalidades de registro, elaboração, publicação e circulação. Como define Ana Mauad (1996. p. 10), “do ponto de vista temporal, a imagem fotográfica permite a presentificação do passado, como uma mensagem que se processa através do tempo”. A “presentificação” de um passado na capa do disco se confunde ao próprio processo autobiográfico e de apresentação de uma nova imagem da cantora. A opção por colocá-la centralizada, séria e cruzada por seu próprio nome destaca uma intenção onde seu passado cubano/latino é reafirmado enquanto constituidor de si.

Se comparada com as capas de álbuns da cantora na época do *Fifth Harmony* é perceptível uma nítida diferenciação de construções imagéticas e suas projeções.

Figuras 10 e 11 – Capas dos discos do *Fifth Harmony* com Camila Cabello



Fonte: Apple Music.

É possível perceber a construção da fotografia e da capa, e do restante do álbum, atravessa as categorias de espaço de experiência e horizonte de expectativas (KOSSELECK, 2006), já discutidas em outros momentos. A partir de uma intencionalidade no presente a

cantora e sua equipe retomam suas experiências que constituem sua própria identificação latina, construindo uma representação de si por meio do corpo da artista. Nessa compreensão, o corpo imagetivamente fotografado torna-se palco da cena, representando e simbolizando a artista que se quer divulgar. Ao mesmo tempo, a capa serve como um cartão de apresentação ao mercado, ou seja, a imagem veiculada é também a imagem que quer vender da cantora. Orientada pelo foco na divulgação, a capa é uma projeção mercadológica e de apresentação da cantora marcada pelo horizonte de expectativas. Colocando em questão sua identidade da artística, a capa colabora na consolidação de um futuro próximo e possivelmente duradouro de Camila Cabello e de sua obra.

A capa constrói uma narrativa própria sobre a artista, ao mesmo tempo que compõe a própria narrativa do álbum. Tomando esse gênero como o processo de organização e comunicação das experiências, ou seja, como o que torna o passado/vivo apreensivo e transmissível, a narrativa do álbum parte inicialmente da própria cantora e de quem seria ela séria em sua nova fase. Porém, dentro disso, cabe aqui entender a permanência da construção de uma capa e de um álbum físico dentro de uma sociedade presentista (HARTOG, 2013) e marcada pelas possibilidades dos serviços de *streaming* (FERNANDEZ, 2018; KISCHINHEVSKY; VICENTE; DE MARCHI, 2015.) como também estratégia mercadológica.

O formato no qual foi lançado álbum *Camila*, o *compact disc*, se consolidou na indústria fonográfica a partir de 1980 (NAPOLITANO, 2016). Desde então, empresas como a *Sony* e a *Phillips*, passaram a apostar no formato pelo menor custo de produção, se comparados com os discos de vinil, e pela possibilidade de gravação e reprodução digital. Permitindo gravações de até 70 ou 80 minutos, o uso do *CD* inicialmente não significou o abandono do *LP*, já que o formato existe até a atualidade, porém serviu em um contexto de novas crises das indústrias fonográficas como modos de baratear e agilizar a comercialização de música (VICENTE, 2015). Esse processo integrou a grande rede de circulação e produção de música gravada, que desde os anos de 1960 vinha em constante expansão e circulação. Após a expansão da *Web 2.0* e das plataformas digitais, outros veículos de compartilhamento tem tomado espaço na indústria fonográfica. Serviços de *streaming* como o *Spotify*, *Deezer* e *Itunes Music* foram fundamentais e simbolizaram novos desafios para a indústria e os artistas do *mainstream* que apesar de já lidarem com formatos digitais, como o MP3 desde a década de 1990 (HERMETO, 2012), precisaram se reinventar e localizar na indústria.

Plataformas como o *Spotify* permitem aos artistas, gravadoras e selos maior fluidez no que se refere a disponibilização de suas produções. Diferentemente do que ocorria com o



*compact disc*, os artistas não são mais pressionados a produzirem um álbum inteiro fechado para ser lançado em algum momento específico, apesar de muitos artistas permanecerem seguindo este formato. Essa possibilidade do *broadcasting*, como discute José Luiz Fernández (2018), impactou diretamente no entendimento sobre música e principalmente sobre sua circulação. Plataformas como o *Spotify* se tornaram extensões do próprio artista e da indústria fonográfica, que pode realizar inclusive testes de público ao disponibilizar apenas um fonograma ao invés do disco todo, tentando perceber a recepção do público (VICENTE, 2014; KISCHINHEVSKY; VICENTE; DE MARCHI, 2015). Essa foi uma estratégia que certamente interferiu a construção do álbum Camila que disponibilizou apenas em plataformas as canções *Havana (Ft. Young Thug)* e *OMG (Ft. Quavo)* o que a permitiram visualizar os parâmetros de escuta, circulação, compartilhamento e menções a canção.

Apesar destas possibilidades e da não obrigação em lançar álbuns completos, a cantora ainda sim lançou seu primeiro álbum fechado em plataformas e discos físicos para comprar. A decisão não foi apenas para uma permanência da indústria fonográfica estadunidense, que desde a década de 1980 teria consolidada a utilização de discos para lucro, mas também um processo de uma nova apresentação de si para o público, como a própria cantora citou em mais de uma ocasião. O valor ao álbum é atribuído pela própria em sua entrevista concedida a Xavier Martínez na rádio e canal *LOS40* (2017) anteriormente ao seu lançamento. Questionada sobre a produção, adiamento e lançamento do disco, Camila Cabello afirma que

Pues estoy trabajan en él, todavía es que honestamente sigo diciendo eso peor creo que solo tienes una oportunidad para hacer tu álbum debut verdad? Así que creo que no quiero que todos los detalles estén perfectos y honestamente lo mío yo es raro porque he estado cantando profesionalmente por tanto tiempo pero, bueno, a la misma vez soy como una nueva artista, como solista, verdad. (CABELLO; MARTÍNEZ, 2017)<sup>152</sup>

O trecho transcrito acima aponta para os elementos debatidos até então sobre o significado e inclusive o viés narrativo do álbum para Camila. A fala de Camila destaca que para si, a criação de seu álbum, de uma obra coletiva seria um processo de reapresentação de si mesma, ou seja, teria um viés também de construção de si para um público como um disco geralmente demarca (MOLINA, 2017; HERMETO, 2012). A construção do disco físico auxilia esse processo e essa reafirmação pois no mesmo, é possível que a cantora apresente a si em outros suportes como os encartes. Apesar disso, as plataformas digitais também são espaço

<sup>152</sup> Trecho transcrito da entrevista concedida. A mesma foi disponibilizada em Espanhol com alguns trechos em inglês conforme a própria cantora se manifestava, e com legendas em Inglês. Tendo vista que a cantora em outras entrevistas se comunicou em inglês e optou-se por preservar a língua original da cantora (não a traduzindo para o português), também se decidiu por manter a fala transcrita em espanhol.

privilegiado para o lançamento do disco no qual a capa do disco permanece enquanto veículo. Nesse sentido, apesar do ambiente digital apresentar configurações e formações novas no que se refere a circulação e escuta de música (FERNÁNDEZ, 2018), é perceptível ainda permanências na medida em que o álbum, assim como a capa e algumas informações como produção e compositores se fazem presente nas plataformas. Inclusive, a capa do disco no ambiente digital é a mesma o que permite ao ouvinte ou usuário de aplicativos ter também uma experiência com identidade visual que se pretendia elaborar para o álbum.

Um elemento que auxilia a entender o álbum em sua materialidade, e que escapa ao ambiente virtual das plataformas é seu encarte. Para a historiadora Miriam Hermeto (2012. p. 78) “os encartes dos produtos podem trazer informações importantes sobre o conceito do disco, as relações do artista com seus pares [...], os profissionais envolvidos no processo de produção, os timbres das gravações, os detalhes técnicos da produção, etc.”. No caso do álbum *Camila*, o encarte possui ao menos quatro funções principais: a de ser um objeto de fã por contar com imagens exclusivas da cantora inclusive em estúdio; Apresentar letras de todas as faixas do disco; Disponibilizar as informações técnicas de cada uma das gravações; Possibilitar um efeito de proximidade entre artista e fã por meio de uma carta “assinada” pela cantora na última página. É possível pensar que, apesar de ser uma produção técnica, o encarte do torna-se também parte do processo narrativo álbum, sendo entendido como um objeto direcionado aos fãs da cantora.

Não pretendendo uma análise exaustiva dos elementos separados, entende-se o encarte em sua composição como um todo, pensando que a narrativa dele é construída a partir justamente da composição de diferentes elementos e formas de comunicação (visuais ou escritas). A composição imagem e texto confere personalidade e fragmentação a memória de Camila Cabello. Sendo a memória fruto do presente e constantemente reelaborada e ressignificada atendendo a demandas e ações atuais (RICOUER, 2008), a seleção de determinadas imagens que compõem a ordem já apresentada das faixas reforçou a sensação de um “mergulho” sob as memórias e o passado da artista. Não por acaso, nas páginas três e quatro do encarte, quando o leitor/ouvinte encontra as letras de *Havana (ft. Young Thug)*, *She Loves Control*, *Inside Out* e *Consequences*, são inseridas fotografias da cantora quando criança e adulta.

Figura 12 – Encarte do álbum *Camila* (pag. 03 e 04)

Fonte: Acervo particular do autor.

As imagens e letras são ainda complementadas por pequenos escritos, que remetem a anotações. O encarte como um todo é perpassado por elas que tenta transmitir a ideia de anotações ordinárias que resignificam um velho “caderno”, possivelmente remetendo aos escritos da cantora na época de seu grupo quando escrita escondida canções das colegas em banheiros de hotéis<sup>153</sup>. No momento específico em que remete ao passado “mais distante” da cantora, o encarte traz consigo sua infância e a referência a sua migração. Inclusive, as pequenas anotações indicam os caminhos que teria percorrido até se fixar em Miami. A tentativa de criação verossímil de supostas escritas ordinárias (CUNHA; SOUZA, 2015) no encarte tinha como objetivo aproximar o ouvinte do universo e da personalidade da cantora, o que foi reforçado pelas imagens ao fundo que contrastam fotografias atuais, com imagens de infância e de gravações. Fragmentada e cruzada pelas canções, criando uma falsa ilusão que vai contra a própria ideia de escrita ordinária, o encarte cria um vínculo narrativo que reforça a proposta do álbum: a apresentação de uma nova artista em sua atual fase musical.

Essa questão permite compreender os processos pelos quais a narrativa estrutura o presente e o passado, projetando futuros a curto e longo prazo (RICOEUR, 1994) no qual as relações entre memória e esquecimento se veem em um constante jogo de resignificação (RICOEUR, 2008). Esse processo ocorreu por meio da estruturação do álbum, em elementos sonoros e materiais, que organizaram uma narrativa que remonta a uma monumentalização do

<sup>153</sup> Em entrevistas para as revistas *Billboard* (2017) e *Latina* (2017), a cantora afirmou que composição das primeiras músicas individuais, como *I Have Questions*, foram realizadas em banheiros e quartos de hotéis quando ainda fazia parte do *Fifth Harmony*, como modo de expressão criativa.

passado e das experiências (LE GOFF, 2003) que articulou a construção de uma representação da artista. Essa construção, como destaca Roger Chartier (2009), parte da experiência e da exibição de identidade social, que por fim gerará novas identificações (HALL, 2006) que partem da relação artista, indústria cultural e ouvinte.

O processo de construção do *álbum* esteve diretamente relacionado, como discutido no início dessa seção, ao próprio nome escolhido: “*Camila*”. Sendo o nome próprio um “atestado visível da identidade do seu portador através do tempo e dos espaços sociais” (BOURDIEU, 2016. p. 187). Essa elaboração de uma “identidade” artística ocorreu através do processo de gravação, seleção e estruturação da sequência de faixas do álbum, assim como de sua materialidade como capa e encarte. É justamente por meio desse processo que se identifica a construção e estruturação de uma narrativa acerca da cantora, construída pela mesma e por uma equipe de produção, estruturada em torno dela própria. Dai então a escolha e o sentido para a escolha do nome do *álbum* que serve como apresentação e também modo definição artística para a artista.

Apesar de demonstrar como o álbum foi estruturado, sonora e musicalmente, destacando inclusive a atuação de outros agentes no processo, para entender melhor a narrativa e representação que se pretendia elaborar é preciso se analisar com maior atenção as canções contidas nele. Tendo em vista o número relativamente alto de faixas do álbum e o perfil assumidamente representativo de si presente nelas, foram selecionadas apenas duas (excetuando *Havana ft. Young Thug* já analisada) para a produção de estudos de caso. Foram elas: *Never Be The Same* e *She Loves Control*.

#### 4.3. *Never Be The Same*

O lançamento do álbum *Camila* foi seguido por uma nova decisão estratégica da cantora e sua equipe: a seleção de um novo *single* para divulgação tanto do disco como da própria artista em sua fase artística. Com *Havana (Ft. Young Thug)*, lançada em 03 de agosto de 2017, Camila Cabello conseguiu grande repercussão com a canção, realizando performances ao vivo em diferentes espaços, recebendo prêmios pelo trabalho e alcançado no topo das paradas musicais. Contudo, era preciso ocorrer uma manutenção da cantora nas plataformas. Ela não poderia seguir divulgando o mesmo *single* por muito tempo, tendo em vista sua efemeridade relacionada ao marketing e a constante atualização de lançamentos (VICENTE, 2014), além da suspeita que talvez canção não fosse integrada como faixa no álbum. Tendo esse cenário em vista e a proximidade com o lançamento do *CD*, faltando cerca de um mês para chegar ao

público, foram lançadas duas novas canções, que integrariam o disco, em um esquema semelhante ao lançamento de *Havana (Ft. Young Thug)* e *OMG (Ft. Quavo)*.

Lançadas em 07 de dezembro de 2017, as canções *Never Be The Same* e *Real Friends* foram as primeiras canções confirmadas do álbum a virem a conhecimento público, depois de *Havana (Ft. Young Thug)*. Enquanto a primeira foi desde o início disponibilizada como o *single* representante do álbum, *Real Friends* recebeu o *status* de *Single Promocional* ou seja, apesar de ser considerada uma canção de trabalho no que se referia ao envio para as rádios, a mesma não teria um tratamento como *Never Be The Same* no que foi referente à apresentações ao vivo. Ambos os lançamentos ocorreram dois dias após o comunicado oficial da cantora em sua rede social, no qual avisava aos fãs que seu primeiro álbum estava concluído, justificando a mudança no nome e anunciando que duas faixas seriam em breve publicadas. Na ocasião escreveu em uma rede social que “*my album is gonna be available for pre order this Thursday, and I’m putting out two instant grat tracks with it... one is called never be the same, and one is called real friends.*”<sup>154</sup>

Distintas em suas sonoridades, a escuta de ambas as canções possibilita pensar a relação de Camila Cabello com a sua saída do grupo e sua nova fase artística. Apesar da temática da amizade e das relações pessoais serem extremamente pertinentes, e integrarem esse momento de composição da cantora, a seleção de *Never be The Same* e o tratamento conferido a ela demonstra outras camadas de sentidos e significados presentes na canção. Na entrevista para o *Official Charts*, em 05 de outubro de 2017, a cantora apontou que apesar do sucesso da *Havana (Ft. Young Thug)*, entre as canções de sua composição até o momento seria justamente o novo *single*, que até aquele dia não havia sido publicizado, que mais tocaria sua fase artística naquele momento. Questionada por Rob Cospey sobre qual das melhores músicas, para si, ela teria composto aquele momento, Camila Cabello afirmou que

There’s a song I’ve written called Never Be The Same. I love love songs and I feel like that song captures what it feels like to be in love. That, and it was the easiest song to write. I did it in like an hour. Compare that to Havana, which took months.<sup>155</sup>

---

<sup>154</sup> CABELLO, Camila. **To my camilizers**. 05 Dec 2017. Post do Twitter. Disponível em: <<https://bit.ly/2WuDDEq>>. Acesso em 31 de agosto de 2018.

<sup>155</sup> COPSEY, Rob. **Camila Cabello on the success of Havana and the status of her debut album: "Life's too short to be afraid"**. 05 de outubro de 2017. Disponível em: <[https://www.officialcharts.com/chart-news/camila-cabello-on-the-success-of-havana-and-the-status-of-her-debut-album-lifes-too-short-to-be-afraid\\_20644/](https://www.officialcharts.com/chart-news/camila-cabello-on-the-success-of-havana-and-the-status-of-her-debut-album-lifes-too-short-to-be-afraid_20644/)>. Acesso em: 24 mar. 2019.

Além de responder à pergunta, a cantora naquela ocasião também abriu um novo horizonte de expectativas para sua carreira. Colocar *Never Be The Same* como a sua melhor composição até aquele momento, no contexto em que ainda divulgava e apresentava *Havana* (ft. *Young Thug*), criou sob essa canção uma expectativa acerca do possível novo “sucesso” que estaria por vir, equiparando-se ou mesmo superando o *single* anterior. De um lado a canção, antes mesmo de disponibilizada, já era vista como um acontecimento (DOSSE, 2013), não no sentido midiático ou de monumentalização, mas na ordem do comum e do ordinário de conquista pessoal da artista, e sua equipe, que emergia naquele instante como uma possibilidade nova de futuro.

Ao retomar as discussões sobre François Dosse (2013) e Sonia Meneses (2016), o acontecimento é uma construção social elaborado a partir das formas de significação e dos seus impactos sobre a sociedade, sendo sempre relativo e socialmente construído. Nesse sentido, o acontecimento não existe de maneira pura, mas ele se torna aquilo que é significado como tal, sendo muitas vezes revelador de novas fases da história de um indivíduo, grupo ou sociedade. Apesar do lançamento de *Never Be The Same* ainda não ter ocorrido no momento da entrevista ao *Official Charts*, é interessante perceber como a cantora indicava a canção como especial, sendo possivelmente uma estratégia da indústria em já criar uma expectativa sob a canção, e uma demonstração de personalidade da artista como compositora e artista. A canção, ainda não lançada, foi tomada naquele momento também como uma fagulha, uma espécie de aviso sobre o futuro álbum, sobre possíveis desdobramentos e, especialmente, sobre novos futuros e facetas da cantora de maneira que sua menção em entrevistas criava uma sensação de aguardo e suspense.

Após o lançamento, essas expectativas e as referências à canção se fizeram novamente presentes, revelando os indicativos acerca da nova fase da cantora. Composta por Adam Feeney, Camila Cabello, Jacob Ludwig Olofsson, Leo Rami Dawod, Noonie Bao e Sasha Yatchenko, *Never Be The Same* foi produzida por Frank Dukes que assina a produção do próprio álbum *Camila*. Composta a partir de uma sonoridade lenta, inspirada no *R&B*, com forte presença de instrumentos metálicos e de cordas, a canção se aproxima de uma música *pop* com influências contemporâneas e da música *Indie*. Ainda sobre sua composição, a canção parte de um arranjo crescente, em especial na bateria e no teclado eletrônico ao início, com o uso da própria voz da cantora como parte da montagem sonora, utilizando suas notas altas e falsetes para compor parte da melodia. Possivelmente, do ponto de vista da composição do instrumental e do preparo vocal, *Never Be The Same* é uma das canções mais complexas produzidas para o álbum.

Apesar da temática amorosa, a canção assumiu igualmente um sentido catártico para o momento vivido pela cantora. Retratando a “paixão” sentida por alguém, Camila Cabello explorou o sentimento de dependência, envolvimento e êxtase de relacionamentos amorosos. Ao mesmo tempo, o título e o refrão apontam para a ideia de ruptura e experiência. Enquanto fenômeno e emoção, a experiência amorosa narrada pela música pode ser vista como uma forma de espaço de experiência (KOSELLECK, 2006) que altera aqueles que vivem essa paixão. De acordo com a canção, a paixão e, principalmente, o indivíduo pelo qual se apaixona se tornam parte da pessoa enamorada, agindo sob seu corpo, em seu ser e em seu modo de agir e pensar. Segundo o pré-refrão e o refrão, que é o ápice da narrativa na canção,

Just like nicotine, heroin, morphine  
Suddenly, I'm a fiend and you're all I need  
All I need, yeah, you're all I need

It's you, babe  
And I'm a sucker for the way that you move, babe  
And I could try to run, but it would be useless  
You're to blame  
Just one hit of you, I knew I'll never be the same  
It's you, babe  
And I'm a sucker for the way that you move, babe  
And I could try to run, but it would be useless  
You're to blame  
Just one hit of you, I knew I'll never ever, ever be the same (CABELLO, 2018)<sup>156</sup>

A paixão que tematiza o pré-refrão é comparada a nicotina, heroína ou morfina que além de viciantes, provocam a sensação de dependência e causariam marcas eternas em seus dependentes. Vale ressaltar que apesar das menções a drogas a cantora nunca foi vista, investigada ou se pronunciou sobre ser usuária ou dependente químico, sendo provavelmente uma escolha poética do lirismo do fonograma. Em entrevista concedida ao *The Sunday Times*, publicada em 25 de janeiro de 2018, como parte da agenda de divulgações do álbum *Camila*, a cantora afirmou que para ela a comparação com as drogas na canção serviria para afirmar que o amor, para si mesma, teria um efeito viciante.

Ainda na mesma entrevista, Camila Cabello confessou que a canção que não foi bem recebida por seus pais que a teriam lembrado de ter uma irmã pequena e dos possíveis impactos disso sob ela<sup>157</sup>. Essa fala, além de explicar a menção as drogas na canção, destaca o âmbito

<sup>156</sup> CABELLO, Camila. Never Be The Same. In: **Camila**. US: Epic Records/Syco, 2017. 1 CD, Faixa 01 (3 min 49).

<sup>157</sup> Durante essa entrevista a cantora afirmou que: “To me it was harmless, because I’ve never done drugs, so it was saying, ‘Love is my drug.’ But when I showed it to my mum and dad, they said, ‘You can’t sing this.’ I have a sister who’s 10. They said, ‘Imagine Sofia singing this.’ I hadn’t thought about that, so there was this whole crisis.” TIMES, The Sunday. **Camila Cabello interview:** the Havana singer is the biggest pop star in the world.

familiar, o modo como os pais acompanharam a trajetória de composição do primeiro álbum e, principalmente, a questão do artista como um exemplo de conduta. Esse possivelmente foi um dos motivos, além das questões legais, que bloqueariam a divulgação, o que levou a cantora a lançar uma segunda versão da música, intitulada *Radio Edition*, na qual foram removidas as menções às drogas.

O efeito “apaixonado” na canção é reforçado pelo arranjo, pela presença intencional dos resquícios de programas de edição na voz da cantora e, principalmente, pela batida de bateria eletrônica que ganha destaque na ponte, assumindo uma sonoridade que lembra o pulsar de um coração em batidas ritmadas. Dialogando com a noção de paisagem sonora (SCHAFFER, 2011), é possível perceber que a canção é narrativamente construída a partir de elementos que provocam no ouvinte a sensação de envolvimento com a temática. A presença constante das batidas causa uma sensação de batimentos cardíacos, além do uso instrumental da voz da cantora provocando uma ideia de gritos. É como se a confusão que se passa na cabeça de Camila Cabello, como mencionado no início da música, fosse materializada na composição, levando o ouvinte a mergulhar em um ambiente sonoro diferente daquilo que se costumaria ouvir em Camila Cabello.

No decorrer da letra é possível perceber que o amor é uma forma de experiência para a cantora, que marca e constrói a subjetividade da própria artista. A licença poética que compara o amor às drogas tem como intenção reforçar o laço emocional e o peso das relações amorosas. Como formas coletivas de experiência, o amor enquanto uma emoção é igualmente uma forma de transformação “daqueles e daquelas que se emocionam. Transformar-se é passar de um estado a outro: continuamos firmes na nossa ideia de que a emoção não pode ser definida como um estado de pura e simples passividade.” (DIDI-HUBERMAN, 2016. p. 38). O sentido atribuído ao amor, dialoga com a noção de transformação apontado por Georges Didi-Huberman, na medida que a canção ilustrou justamente esse processo.

O modo como o videoclipe da música, lançado em 08 de março de 2018, foi elaborado reforçou esse sentido<sup>158</sup>. Produzido por Saul Germaine, o videoclipe apresentou Camila Cabello cantando para a câmera a partir de cenários diferentes, para cada qual ela utilizou um figurino diferente diversificando as personagens interpretadas. As diferentes “Camilas”

---

2018. Disponível em: <<https://www.thetimes.co.uk/article/camila-cabello-interview-the-biggest-pop-star-in-the-world-nwlqsqxw7>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

<sup>158</sup> **Never Be the Same (Official Music Video)**. Intérprete: Camila Cabello. Música: Never Be The Same. 2018. (04:01), son., color.



apresentadas durante o videoclipe elaboram diferentes formas femininas apaixonadas, representando diferentes “tipos” de paixão. Essa ideia é reforçada pela edição que alterna estilos de câmera, efeitos e cores para construir diferentes personagens por meio da estética (SOARES, 2004). Desde a mulher *femme fatale* até a jovem apaixonada em um quarto de hotel filmada por seu amado, a narrativa do videoclipe colaborou para que existisse uma reafirmação da canção.

Diferentemente do que ocorreu em *Havana (Ft. Young Thug)*, no qual houve uma preocupação com a construção de uma história linear e bem demarcada, o videoclipe de *Never Be The Same* foi produzido com um sentido direto e literal. As cenas das diferentes mulheres são constantemente alternadas por uma cena de Camila Cabello presa em uma caixa de vidro, paralisada e com os braços abertos, o que indicaria possivelmente o seu eu que estaria preso pelo vício no amor. Apesar das múltiplas possibilidades de análises relacionadas a *Never Be The Same*, em especial do ponto de vista técnico, nos interessa aqui uma outra questão que atravessou a canção: os sentidos atribuídos a música e como ela foi resignificada nas fases seguintes da carreira de Camila Cabello após ser lançada como *Single*.

Nesse sentido, é possível retomar as considerações de Adalberto Paranhos (2004) ao destacar os múltiplos usos da canção, que implicam em diferentes formas de escuta e sentidos atribuídos nos variados contextos. Apesar desse processo ocorrer com maior frequência em canções que possuem maior tempo de lançamento, o lado presentista (HARTOG, 2013) destas ressignificações e interpretações de *Never Be The Same* são não apenas perceptíveis, mas fundamentais do ponto de vista das análises sobre a indústria cultural contemporânea. Como músicas produzidas sob a forma de montagem (MOLINA, 2016), com produções aceleradas e permeadas pelos jogos da indústria fonográfica em constante reinvenção, a canção assumiu um sentido revelador da fase vivida por Camila Cabello em 2017, simbolizando para a artista o auge do processo de remoção dos últimos resquícios de uma carreira no *Fifth Harmony*. Para isso, vale compreender o que ocorreu com a própria música após seu lançamento.

Segundo entrevistas e comentários<sup>159</sup> para a mídia, apesar do trabalho com outros compositores, a cantora assumiu a liderança da composição, possivelmente em função da letra da canção. Em depoimentos e no encarte do álbum, Camila Cabello retomou a ideia de existência de algumas faixas que integram *Camila* estarem sendo compostas antes mesmo de sua carreira solo, contudo na forma primeiramente de letras e ideias gerais em sua mente. Essas

---

<sup>159</sup> **Camila Cabello - Live from Youtube.** Us: Youtube, 2018. Son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TxGmy416VRs&feature=youtu.be&t=9m>>. Acesso em: 29 mar. 2019.  
**Camila Cabello: Debut Solo Album "CAMILA" [FULL INTERVIEW].** Us: Beats 1 | Apple Music, 2018. Son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=t69tNWW9a58>>. Acesso em: 23 mar. 2019.

criações, de acordo a artista, ocorriam em momentos de introspecção e como fugas da realidade durante sua atuação no *Fifth Harmony*, ocorrendo em momentos como banheiros de hotéis durante turnês ou viagens em grupo. De certo modo, o título da canção, que em tradução literal significaria “Eu nunca mais serei a mesma”, ecoa a fase de transição da cantora, marcando que a experiência de 2017 teria mudado quem ela seria até aquele momento, assim como marcaria o fim da fase das composições escondidas.

Esse sentido pode ser observado a partir de um vídeo, lançado no final de dezembro de 2017, mesmo mês de lançamento da música, no canal da cantora. Não sendo assumido como o videoclipe oficial, tendo que em vista que esse inclusive foi lançado no início do mês seguinte, o vídeo foi apenas intitulado *Never Be The Same*. Com uma coloração em sépia e margens em preto ao redor da tela, o vídeo tinha a pretensão de assumir uma atmosfera de filmagem caseira, como se acompanhasse a cantora em sua intimidade. Logo ao início, as primeiras imagens mostram Camila Cabello no presente, embaladas pelas primeiras notas da canção até o instante em que a voz em que a artista começou a cantar, que é indicado por um relógio que girava ao contrário. As cenas logo, em seguida, apresentaram a cantora em sua infância em momentos de lazer e diversão familiar, com especial destaque a imagens em que aparece tocando instrumentos como violão e flauta. A relação amorosa com a irmã, o pai e a mãe são constantes nas imagens, que inserem cenas da trajetória da família Cabello nos Estados Unidos após a migração.

A primeira entrada do refrão introduz imagens “antigas” de Camila Cabello, levando a registros de sua adolescência e fase adulta. Cenas da cantora tocando violão as escondidas no quarto são contrastadas com outras em que aparece em viagens internacionais com a família, ou ainda em apresentações e premiações. Ao mesmo tempo, os primeiros indicativos sobre o próprio álbum *Camila*, que seria lançado em poucos dias são inseridos com uma cena onde aparece escrevendo em uma página em branco as palavras “*Track List*”. Após o primeiro refrão, são inseridas cenas que apresentam Camila Cabello se maquiando para apresentações, subindo aos palcos em seus primeiros shows (ainda durante a turnê de Bruno Mars) e de encontros com fãs ao redor do mundo marcando uma segunda fase do vídeo. Enquanto antes do primeiro refrão a família e a infância são elementos fundamentais para moldar que Camila Cabello foi e é, sua profissão e carreira artística no ano de 2017 aparece como a segunda fase fundamental para constituição de si.

Cenas de gravações, dos bastidores de apresentações, dos videoclipes lançados até então e de viagens complementam o segundo refrão que é seguido pela ponte indicando a chegada do final da música, que apresenta mais cenas de composição e em hotéis. Nesse momento, existiu

um pequeno corte, para a aparição da irmã de Camila Cabello, Sophia Cabello, filmar a irmã em um quarto de hotel enquanto brincam com um entregador. Em seguida, existe uma nova quebra, que marca a terceira fase do vídeo. Se até aquele momento os fãs apareciam apenas em momentos junto a cantora, em abraços, fotografias ou encontros nos bastidores, a terceira fase divide a tela em 3 diferentes. No centro, Camila Cabello aparece cantando para uma câmera no banheiro, como se estivesse olhando-se no espelho, enquanto as duas imagens laterais alteram cenas de fãs que dublariam a canção.

O número de cenas de fãs dublando a canção progressivamente aumenta, até que a tela é totalmente preenchida por pequenos vídeos, dentro de molduras brancas. Essas imagens aos poucos se apagam, revelando pedaços de uma imagem maior que quando reunidas formavam a capa do *single Never Be The Same*.

Figura X – Cena do videoclipe não oficial de *Never Be The Same*



Fonte: Canal da cantora no youtube<sup>160</sup>.

Por fim, o vídeo encerrava com mais cenas de Camila Cabello no presente em viagens, com os fãs, apresentando *Havana (Ft. Young Thug)*, e recebendo o prêmio no *Billboard Womens in Music 2017*. Os segundos finais do vídeo mostravam a capa do álbum *Camila* com as seguintes frases “*Thank you for the best year of my life. See you January 12 for...*” indicando a data de lançamento do disco. Com múltiplas cenas, o vídeo foi uma forma de agradecimento da cantora aos fãs, além de servir como retrospectiva da carreira de Camila Cabello. Ao mesmo

<sup>160</sup> **Never Be the Same**. Intérprete: Camila Cabello. Música: *Never Be The Same*. 2018. (05:32), son., color.

tempo, a produção teve um sentido de gerador de expectativas na medida que indicava o lançamento do CD, o que certamente foi uma estratégia narrativa muito bem elaborada ao ser articulada com a canção.

Ao construir um vídeo com cenas de experiências recentes ou da infância/adolescência, com uma canção que fala sobre mudanças provocadas pelo amor e pela paixão, a produção audiovisual aliada a sonoridade atribuiu um novo sentido a canção. O peso romântico foi substituído pelo carinho com fãs e, principalmente da família, sendo possível aproximar esses dois grupos, além da carreira, com as drogas citadas na canção como viciantes e alteradoras. Era como se essas pessoas, e o ano de 2017, houvessem alterado definitivamente Camila Cabello. Ao mesmo tempo existiu um esforço consciente nessa elaboração narrativa de esconder determinados fatos e momentos, sendo o vídeo uma visão elogiosa da artista.

É perceptível que existiu uma quebra brusca entre as cenas da infância e da adolescência/fase adulta da cantora, relacionada ao apagamento, que leva a um “esquecimento” da presença do *Fifth Harmony* na trajetória de Camila Cabello. Andreas Huyssen (2014) e Paul Ricoeur (2008), destacam que as políticas de memória são cruzadas pela relação com o esquecimento. Lembrar é também esquecer como forma (in)voluntária de se tornar algo ou alguém. Intencional ou não, o esquecimento é o que dá suporte a memória, que a permite existir. Os processos de memorização envolvem formas diferentes pelas quais determinadas partes de uma história ou experiência são suprimidas ou esquecidas, dialogando diretamente com a narrativa (RICOEUR, 1996). Através da narrativa, o esquecimento voluntário torna-se possível na medida que sua estruturação e elaboração constroem representações de uma história. Ao operacionalizar o passado em um ato presente de narração, os eventos e personagens são articulados em torno de um encadeamento de fatos e histórias que configuram a dimensão temporal. Em sua operação com as temporalidades, a narrativa é então diretamente responsável pelas relações entre memória e esquecimento.

É sob essa relação entre esquecimento e memória que ocorre o apagamento do *Fifth Harmony* nas imagens. A construção narrativa do vídeo buscou elaborar uma linearidade que apagou a presença do grupo, colocando imagens da cantora com instrumentos em casa ou no quarto. Essa estratégia revela um risco para a própria construção acerca da história da cantora pois, aqueles que não conhecem sua trajetória entre 2012 e 2018 correm o risco de tenderem a pensar que ela emergiu na indústria fonográfica como cantora solo. Ao mesmo tempo, essa tentativa de apagamento surtiu um efeito contrário naqueles que justamente conhecem e acompanham a cantora. Deletar essa parte da carreira de Camila Cabello produziu uma sensação de estranhamento que leva uma sensação de objeto ausente ou faltante. Deparar-se

com essa forma de ausência acaoua por produzir uma presença de um passado que não foi colocado em cena, o que causa um novo embate entre esquecimento e memória.

Retomando as considerações de Gumbrecht (2007), essa presença é não apenas uma forma de linguagem, mas desenvolve sentidos pessoais e de rememoração daqueles que conhecem o passado da cantora. Como experiência, assistir ao vídeo desperta sentimentos e lembranças acerca da cantora, que levaram o espectador a lembrar o próprio grupo. Intencional ou não, a ausência do grupo no vídeo torna-se a sua presença, sendo essa uma produção individualizada por parte dos indivíduos. Desse modo, a problemática relação entre esquecimento e memória encontra um novo contorno e enfrentamento: a tentativa de ignorar um passado em prol de uma memória elaborada e inventada. Através desses jogos existe uma pluralidade de análises narrativas sobre o vídeo, e sua multiplicidade de significações que dependem do sujeito que o assistiu. Contudo, vale destacar ainda um elemento sobre o apagamento do grupo das imagens de Camila Cabello, e essa questão tem relação direta com o título da canção.

O título *Never Be The Same*, como já destacado até aqui, aponta para a vivência de experiências que modificaram Camila Cabello, em especial no caso da canção e do vídeo, assim como o amor e a música. O amor, ou a paixão, assume diferentes facetas na canção, em seu videoclipe e no vídeo de retrospectiva referindo-se a paixão romântica, aos laços familiares ou ainda ao amor dos fãs. Todas essas formas variantes são elementos que alteraram a cantora, e que por ela são comparadas a drogas que causariam vícios, ou seja, quanto mais experiências semelhantes ela tem acesso maior a dependência. Contudo, ao apagar o grupo *Fifth Harmony* a cantora e sua produção atribuem um sentido de falta de valor e de desapego com esse passo. Apesar de faltante, a presença do grupo talvez soasse estranha, tendo em vista que o vídeo elencou possíveis “vícios” da cantora, apesar de também fazer menção a experiências únicas e de Camila Cabello afirmar a importância do *Fifth Harmony* para sua carreira. O que é possível afirmar com maior segurança é que, independente das intencionalidades, os efeitos que produz demonstram relações entre a memória e o esquecimento.

O significado da canção para Camila Cabello, e para o próprio álbum, foi ampliado na ocasião em que se revelou a turnê mundial de divulgação do álbum *Camila*. Em 14 de fevereiro de 2018, algumas semanas após o lançamento do disco, a cantora anunciou oficialmente sua turnê, disponibilizando uma listagem com as primeiras cidades que passariam<sup>161</sup>. Os *shows* começaram nos Estados Unidos, passando pela a Europa e por fim chegando até a América do

---

<sup>161</sup> **Camila Cabello Announces Dates for Never Be The Same Tour.** US: Billboard News, 2018. Son., color. Disponível em: <<https://www.billboard.com/video/bbnews021418cabello-8099720>>. Acesso em: 27 mar. 2019.

Norte, sendo parte destes realizados como atração de abertura da *Reputation Stadium Tour*, uma turnê mundial em estádios feita pela cantora e amiga pessoal da artista Taylor Swift. Apesar de uma tradição na indústria da música *pop* em nomear uma turnê mundial com o nome do álbum ou do próprio artista, como foi o caso da já mencionada turnê de Bruno Mars ou a própria *Reputation Stadium Tour*, a primeira turnê da cantora foi nomeada de *Never Be The Same Tour*, a ser realizada em 2018.

A produção de uma turnê é um mecanismo de divulgação e promoção do artista, geralmente acompanhando uma produção teatralizada e estética que confere uma identidade visual e sonora a fase vivida pelo artista. Nesse sentido, elaborar uma turnê é um exercício de reinvenção criativa sobre um álbum específico ou sobre a carreira da própria artista, em especial quando se menciona aquelas consideradas enquanto *divas*, que possuem uma maior tendência a teatralização e reinvenção de si em “eras” ou “fases” (LOPEZ, 2014). O caso da *Never Be The Same Tour* foi particularmente interessante, pois ao invés de assumir o nome do próprio álbum, e por consequência da cantora, foi nomeada com o nome da primeira faixa do disco. Outra questão é o motivo, entre os fonogramas que compõem *Camila*, da escolha dessa música e não outras, como por exemplo *Havana (Ft. Young Thug)* que era um sucesso ainda maior.

Apesar de não existir uma resposta única e direta, é possível pensar em alguns elementos que possivelmente influenciaram nessa escolha. O primeiro deles é destacado por Eduardo Vicente (2014), a respeito da necessidade de divulgação dos *singles*, tendo em vista que o *status* de música de trabalho não seria autogerenciável, sendo necessárias operações de divulgação e promoção das canções. Entre essas ações estão performances ao vivo, produções de videoclipes e entrevistas, mas que também se estende em outras ações. No momento em que *Never Be The Same* era o principal *single* da artista, apesar de *Havana (Ft. Young Thug)* ainda figurar entre as principais paradas musicais, era de interesse da produção articular a divulgação com a turnê, sendo que ambas iriam se promover mutuamente. Essa questão foi reforçada pela estética do cartaz de divulgação da turnê.

Figura 13 – Cartaz de divulgação da *Never Be The Same Tour 2018*



Fonte: Billboard.

O corpo suado e brilhoso, o vestido caído e os cabelos molhados indicavam uma continuidade estética entre o videoclipe e o cartaz de apresentação das primeiras datas da turnê. Em sua composição existiu uma retomada do laço apaixonado na composição da imagem, que inclusive se assemelha a uma das cenas em que a própria cantora estaria sentada em uma cadeira no videoclipe de *Never Be The Same*. Ao mesmo tempo, o olhar direcionado para cima, almejando o infinito com fios de cabelo caídos na lateral e uma coloração rosa e azul incidentes no rosto da cantora retomaram a capa do *single* que foi também utilizada no final do vídeo de retrospectiva anteriormente citado. Existiu uma tendência nesse processo de aliar todas as produções associadas a canção em uma estética continua apesar dos diferentes significados possuem na visualidade um fio condutor.

Ao mesmo tempo, alguns elementos como o suor e o brilho, já citados aparecem como recorrentes de maneira a retomar a condição feminina de Camila Cabello, por meio de sua sensualidade, e igualmente do corpo camponês e trabalhador latino americano. De certa maneira, essa estética elabora uma representação acerca da cantora que retoma a colonização dos corpos e da mulher (LUGONES, 2008), em especial aquela que se auto-identifica como latina, em um esforço também de trabalhar com a pele da cantora que não é branca nem negra. Essa pretensão é possível não apenas pelo reforço o “suor”, mas pelos efeitos incorporados que destacam justamente sua condição feminina e sua interseccionalidade. Ao mesmo tempo, ela é representada sozinha, abaixo do título da turnê e acima das datas indicando uma confluência entre a mensagem e o papel centralizado da artista nesse sentido.

A historiadora Daniela Queiroz Campos (2017) ao analisar as representações do corpo feminino em imagens e pinturas do século XIX destaca a presença de cores quentes nas construções imagéticas como modos de sensualização do corpo feminino. Em suas análises a pesquisadora aponta a utilização dessas cores já no século XIX como estratégias para diferenciação da representação feminina europeia para as americanas, sendo estas últimas sexualidades por meio das cores e das posturas. Apesar de não estar completamente nua, como em pinturas do contexto analisado por Campos, a imagem de Camila Cabello no banner reverbera a mesma utilização de tons e de posturas que remetem uma sensualidade do corpo feminino, com destaque a posição na qual se encontra na cadeira e no caimento do vestido. O tom terroso da indumentária reforça esse elo, ao destacar a presença de cores quentes no quadro sem criar oposição ao design. Nesse sentido, segundo Georges Didi-Huberman “uma imagem, se fizermos a experiência de pensa-la como uma casca, é ao mesmo tempo um casaco – um adorno, um véu – e uma pele, isto é, uma superfície de aparição dotada de vida, reagindo à dor e fadada à morte” (2018. p. 73).

A adaptação do título para nomear a *Never Be The Same Tour*, significou também sua incorporação a estética dos materiais divulgados, assim como sua posição de destaque nos *shows*. Pensar a canção enquanto título da turnê remete a ideia que a própria turnê foi encarada como uma forma de mudança para a cantora e de experiência compartilhada. Ao nomear com uma frase que significava “nunca mais serei a mesma”, o marketing jogou para o público e a cantora a ideia de uma experiência coletiva que não ficaria apenas no plano do entretenimento, mas na dimensão pessoal e subjetivo. Nesse sentido, a própria turnê tornou-se não apenas um acontecimento anunciado antes da experimentação pelos indivíduos, mas ela mesma era vista como um futuro-passado a ser incorporado ao presente de Camila Cabello e dos fãs (KOSELLECK, 2006). Em parte, o que se pretendia vender era uma experiência que almejava mudar os públicos, ao mesmo tempo que se assumia como um divisor de águas na carreira da cantora, retomando a ideia de a canção estar associada a mudanças vividas por Camila Cabello.

Após seu lançamento, a canção passou por três momentos chaves no que diz respeito aos seus usos que (re)significaram seus sentidos. Apesar de seus processos de composição é interessante no caso de *Never Be The Same* pensar os sentidos que foram dados a ela, e os usos, em diferentes contextos e meios que constroem a biografia da própria canção. Ao mesmo tempo a canção está relacionada a própria trajetória da cantora, sendo parte integrante de sua carreira e um dos modos de se pensar a construção e projeção de uma identidade artística no contexto de promoção do álbum *Camila*. Segundo Adalberto Paranhos, compreender uma composição é um processo de se embrenhar em um novelo de muitas pontas e emaranhados no qual “uma



canção, historicamente situada, comporta significados errantes, submetendo-se a um fluxo permanente de apropriação e reapropriação de sentidos” (PARANHOS, 2004. p. 24). Ao aventura-se a uma análise sobre *Never Be The Same* é perceptível que seus sentidos foram ampliados com o tempo, ou ao menos esses foram percebidos apenas conforme o desenrolar de sua divulgação.

Em diálogo com esses processos, é interessante observar que a própria canção é não apenas uma produção artística, mas assume um sentido também mercadológico e comercial que direciona seus usos e abre certas possibilidades, aquilo que Arjun Appadurai (2008) de a vida social das “coisas”. Como formas artísticas comerciais é fundamental compreender que os sentidos e das apropriações apontados por Paranhos (2004) são perpassadas por uma lógica capitalista da indústria fonográfica que conduz a determinados usos da canção, que interferem em suas significâncias. É esse processo que ocorre, por exemplo, com relação a escolha da canção para título da turnê, onde fonograma, marketing e experiência são articulados dentro de estratégias comerciais e do campo artístico.

Assumidamente romântica, aos poucos a canção teve o sentido de amor e afeto ampliado para outros laços que não apenas a paixão entre duas pessoas, incorporando fãs e familiares. Ao mesmo tempo, o título e ideia de mudança foram aos poucos percebidas como abordagens e discussões sobre formas de experiências relativas à cantora e a sua trajetória musical. Nesse caso, a canção não aborda apenas o amor romântico, nem discute exclusivamente a noção de experiência, mas torna-se uma forma de representação dos passados incorporados aquele presente vivido pela cantora (KOSSELECK, 2006), tornando-se formas de configuração do tempo. Como parte da promoção do álbum e como estratégia para permanecer na mídia é possível destacar também os múltiplos sentidos e apropriações que buscavam um esforço em afirmar a carreira solo de Camila Cabello, operando sob a chave do esquecimento como estratégia narrativa. Esse foi o caso do apagamento do *Fifth Harmony* do vídeo da canção, anterior ao próprio videoclipe.

Contudo, vale destacar que apesar da relação com o lado “íntimo” da cantora, *Never Be The Same* não é assumidamente em sua composição uma canção autobiográfica ou envolta por uma forma de escrita de si, apesar dos traços e da sua relação direta com a vida da artista. A questão da personalidade, e do trabalho com uma autoimagem foram trabalhados de maneira ainda mais aprofundada em outras canções presentes em *Camila* que permitem pensar com maior profundidade questões sobre a autoria e a composição feminina, como a faixa *She Loves Control*.

#### 4.4. *She Loves Control*

Ousada, intensa e controladora. Esses são alguns dos adjetivos utilizados na canção *She Loves Control* para se (auto)referir a Camila Cabello. Lançada como parte integrante do álbum *Camila*, e sem nunca ter recebido o status de *single* ou mesmo faixa promocional (como foi o caso de *Real Friends*), a canção possui uma forte presença autobiográfica e de autoria feminina, além de projetar uma personalidade e de identidade para a cantora. Composta por Camila Cabello, Sonny John Moore, Adam Feeney, Louis Bell, Ilsey Juber e Mustafa Ahmed, *She Loves Control* foi produzida por Skrillex, em parceria com Frank Dukes (produtor do álbum), e inserida como a terceira faixa do disco. Utilizando uma base eletrônica, vozes como formas de composição da melodia e o instrumental, além de uma percussão envolvente com inspiração nos ritmos caribenhos urbanos, a canção trata do lado controlador de Camila Cabello.

Apesar de usar a terceira pessoa como estratégia narrativa, fazendo menção a “uma mulher”, no sentido geral, e não a própria artista por meio do pronome “Ela” no lugar de “Eu”, a composição foi destacada pela cantora como uma canção inspirada em si mesma<sup>162</sup>, ou seja, com tendências autobiográficas<sup>163</sup>. Se no caso de *Never Be The Same* foram analisados os diferentes sentidos dados a canção, que atravessam a constituição artística da cantora no contexto de lançamento do álbum e atravessam a ideia de composição, no caso de *She Loves Control* se analisará a relação entre composição, narrativa e gênero. Nesse caso, entende-se os processos narrativos que envolveram a composição da canção como produção artística com tendências autobiográficas que se relacionam a uma forma de (re)invenção de si em um presente, que também visa um futuro (ARTIÉRES, 1998). Tais narrativas, permeadas pela composição como modo de (re)inventar a si mesmo, foram elaboradas pela própria relação entre linguagem, como forma de expressão, e da música/canção.

Como destaca Schafer (2011. p.227), “linguagem é comunicação através de organizações simbólicas de fonemas chamadas palavras. Música é comunicação através de organizações de sons e objetos sonoros”, nesse sentido, música e linguagem se aproximam como formas de comunicar algo por meio da construção de símbolos que representam algo ou

---

<sup>162</sup> **Camila Cabello - Live from Youtube.** Us: Youtube, 2018. Son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TxGmy416VRs&feature=youtu.be&t=9m>>. Acesso em: 29 mar. 2019.

<sup>163</sup> Será a ideia de tendências autobiográficas, no lugar da escrita de si ou mesmo da autobiografia por considerarmos que a canção não é apenas uma construção autobiográfica da cantora tal qual seria um diário ou uma carta. A autobiografia aparece como um elemento a ser observado na canção, mas não como a principal ou única forma da narrativa de Camila Cabello, que reinventou a si mesma em uma outra personagem. Tal situação torna-se ainda mais complexa na medida que é uma composição coletiva, a pesar da liderança e protagonismo da autora.

alguém. A canção, enquanto modo de linguagem, organiza através das sonoridade e palavras a representação de figuras, eventos ou ações ausentes, que se presentificam no momento de performance e escuta. No que diz respeito a uma representação íntima de si, esse processo envolve a dimensão subjetiva dos indivíduos e dos artistas. Aproximando-se de uma narrativa inventiva sobre si, o compositor ou compositora confia na canção uma dimensão íntima de si que se torna pública.

*She Loves Control* possui uma estrutura relativamente simples, como é característico dentro da música *pop* (TATIT, 2016). Com uma batida eletrônica, acompanhada por um teclado eletrônico como instrumento base, e um ritmo de inspiração urbano-caribenha e *Hip Hop*, a canção inicia com a menção a uma mulher independente e consciente de si e de seu poder.

Cold, 'cause she has been here before  
 She doesn't cry anymore  
 No looking back  
 No, she doesn't go to the bar  
 Too many lovers she scarred  
 And they want her back (CABELLO, 2018)<sup>164</sup>.

Mencionando que ela teria se tornado fria por conta das experiências passadas, e que não frequentaria mais ambientes como o bar por conta dos amantes que deixou no passado, a personagem construída representa, em uma primeira escuta, o inverso da jovem narrada em *Havana* (Ft. Young Thug). Se em *Havana*, existia uma mulher que se deixava envolver por um amor que a leva até outro país, a terceira faixa do álbum *Camila* apresenta uma outra personagem que não se permitia envolver facilmente. Enquanto no primeiro caso, que ocupou a quarta faixa do álbum, a mulher foi representada de maneira doce e apaixonada, na canção *She Loves Control* a personagem feminina pode ser vista como independente de qualquer figura masculina, o que só foi possível após experiências passadas<sup>165</sup>.

Desde o primeiro momento, é possível observar a pluralidade de representações acerca do feminino nas composições de Camila Cabello. Em suas análises, Ana Carolina Murgel (2010; 2016) destaca que a composição feminina é dotada de uma pluralidade dimensional

<sup>164</sup> CABELLO, Camila; *She Loves Control*. In: **Camila**. US: Epic Records/Syco, 2017. 1 CD, Faixa 03 (2 min 59).

<sup>165</sup> Esse sentido dado a canção foi reforçado em performances da cantora ao vivo, nas ocasiões de *shows* onde a canção foi apresentada, como no caso da *Never Be The Same Tour*, quando na introdução da performance a música era dedicada as mulheres presentes na plateia. Esse caso ocorreu, por exemplo, *Isle Of Wight Festival 2018*, onde logo ao início a cantora perguntou ao público quantas mulheres estavam presentes para em seguida dedicar a sua apresentação, fato que ocorreu igualmente no *Z Festival 2018 – São Paulo*. Nestas performances a cantora também convidava a plateia a acompanhar com palmas a ponte que antecedia a última repetição do refrão, pedindo que também gritassem junto com ela a palavra *Control*.

associada as múltiplas facetas dos indivíduos. Em especial no que se refere as formas de autoria feminina, a historiadora aponta para a pluralidade dos sujeitos e representações pelas canções, que estão associadas a própria configuração da arte feminina. Aliado a isso, o processo de destaque da condição feminina, e de diálogo com diferentes representações do feminino são fundamentais para as compositoras, como Camila Cabello que assinou a composição, pois reflete as múltiplas camadas que envolvem o ser mulher. Estas representações de mulheres seriam produzidas a partir de jogos e processos coletivos, onde “as formas institucionalizadas e objetivadas em virtude das quais “representantes” (instâncias coletivas ou indivíduos singulares) marcam de modo visível e perpétuo a existência do grupo, da comunidade ou da classe” (CHARTIER, 1991. p. 183).

Tal dualidade é uma das questões internas da própria música *pop* e do campo que a circunda, onde artistas possuem não apenas múltiplas facetas, mas também desempenham diferentes papéis em contextos distintos como modo de negociação e manutenção de suas carreiras sem que isso se torne necessariamente algo contraditório (JUNIOR; SOARES, 2008; DIAS, 2008). Tal ação situa os artistas no campo das *táticas*, retomando os conceitos de Michel de Certeau (2009), como formas de cantores/as quebrarem com barreiras sem necessariamente romper com as regras definidos do campo e que o estruturam, conhecidas como *estratégias*. Camila Cabello já havia usado de táticas parecidas em *Havana (ft. Young Thug)* para tratar do tema da migração, assim como no caso *She Loves Control* será percebido um processo semelhante no que se refere a imagem feminina.

Segundo Camila Cabello, em entrevista transmitida pelo *Youtube* no dia do lançamento de *Camila*, a composição da canção partiu de uma ideia de reforço do poder feminino e do controle da mulher sobre seu corpo, suas decisões e sua vida. Na ocasião, a artista destacou que *She Loves Control*

could mean a lot of different things. For me, it was about creative control and just having control over my life. I definitely do love control over the decisions in my career and creative control. Also just feeling good about deciding what you want and getting what you want. I just loved the idea of girls singing a lyric like that... it's a bold statement to make. I feel like it's a good way to want to live your life, is to have control of how you do it, how you live it. (CABELLO, 2018)<sup>166</sup>

No trecho acima, a quebra com uma visão estagnada e congelada do que seria a “mulher”, trazendo a pluralidade do feminino e a própria interseccionalidade, que no caso da

<sup>166</sup> **Camila Cabello - Live from Youtube.** Us: Youtube, 2018. Son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TxGmy416VRs&feature=youtu.be&t=9m>>. Acesso em: 29 mar. 2019.

canção pode ser vista como a presença e do ritmo latino e no *hip hop* presentes na composição, é apontada. A relação da canção com uma discussão acerca do controle feminino sobre sua vida é destacada por Camila Cabello quando afirma que um dos sentidos da palavra “controle” na música é justamente a ideia de fazer uma declaração/pronunciamento. Para a cantora e compositora, reivindicar o controle das mulheres sobre sua própria vida, através da canção, era se posicionar no mundo e tornar-se portadora de uma mensagem fundamental, em especial quando essa mensagem é levada as rádios e aos palcos através da música. Retomando a relação entre música, comunicação e linguagem (SCHAFER, 2011; TATIT, 2016), é possível se pensar que a canção possuiu uma mensagem a ser comunicada por meio da criação de símbolos/personagens que vai além da música *pop* com um viés exclusivamente comercial e efêmero.

De maneira plural, marcada pelos processos de hibridização contemporâneos (CANCLINI, 2015), a composição de *She Loves Control* articulou uma forma de ver a cantora que entrecruzou o ser mulher com a dimensão latina, demonstrando também um outro lado da artista. Ao mesmo tempo a representação acerca do feminino é apenas uma das principais mensagens a serem transmitidas pela canção, e que atinge seu ápice no refrão.

She loves control, she wants it her way  
And there's no way she'll ever stay unless you give it up (give it up, give it up)  
She loves control, she wants it her way  
And all it takes is just one taste, you wanna give it up (give it up, give it up)  
(CABELLO, 2018)<sup>167</sup>

Como já destacado, o refrão é o momento de maior ápice da mensagem a ser transmitida pela canção. Ele confere o auge da identidade musical (JUNIOR; SOARES, 2008), sendo do ponto de vista narrativo o ápice da intriga que constrói a história na canção. No tocante ao gênero da música *pop* o refrão geralmente é curto, repetitivo e composto de um modo a fixar com facilidade na mentalidade e nos ouvidos. Com frases curtas, mas não necessariamente simples, e rápidas ele geralmente possui uma estrutura de quatro até oito frases, sendo o momento de maior crescimento do instrumental e de entrada da segunda voz ou dos *backing vocals*. Em *She Loves Control*, foi essa a estrutura e construção sonora adota, servindo como forma de reafirmação da temática da canção e de sua mensagem principal. Como visto no depoimento da própria cantora, o sentido da palavra controle possuía múltiplas dimensões, não tendo uma única função ou intenção. Se por um lado o termo fazia referência a uma forma de

---

<sup>167</sup> CABELLO, Camila; *She Loves Control*. In: **Camila**. US: Epic Records/Syco, 2017. 1 CD, Faixa 03 (2 min 59).

empoderamento feminino e experiência coletiva, por outro destacava uma dimensão pessoal e subjetiva da cantora com relação a sua carreira.

Uma das principais justificativas para Camila Cabello sair do *Fifth Harmony* e lançar sua carreira solo, conforme visto no capítulo I, foi uma necessidade por maior autonomia na própria carreira. O controle sobre si e em suas produções foi pautado pela cantora como forma de justificar, e inclusive de se aproximar da indústria e dos fãs, em uma tentativa de não se deixar ser engolida pelas diferentes narrativas acerca do rompimento. Inclusive, na troca de comunicados oficiais entre Camila Cabello e seu ex-grupo, a artista destacou que teriam existido tentativas de assumir maior controle sobre si mesma ainda quando estava no *Fifth Harmony*. A retomada da ideia de controle na canção fazia menção também a esse processo, conforme ela mesma havia destacado, referindo-se a uma forma de demonstração de intimidade de si para os fãs.

Apresentar-se enquanto “controladora”, em um sentido que destacava seu lado profissional e privado, demonstrou um lado de Camila Cabello diretamente autobiográfico em suas composições. A questão de escritas que projetavam experiências já foi observada em outras canções como *Havana (Ft. Young Thug)* e *Never Be The Same*, porém em ambas o que se percebia era uma articulação entre ficção (construção de personagens) e realidade, onde as experiências da cantora-compositora serviram de fonte de inspiração. No caso de *She Loves Control* é possível observar um maior foco dado a dimensão autobiográfica da canção, de modo que a cantora reconheceu que projetou parte de si mesma na canção.

Essa projeção não seria uma imagem completamente acabada de si mesma, como destaca Philippe Artières (2008), mas sim uma forma de registro sobre como o sujeito se vê naquele contexto e instante. Dentro dessa questão “o caráter normativo e o processo de objetivação e de sujeição que poderiam aparecer a princípio, cedem na verdade o lugar a um movimento de subjetivação.” (ARTIÈRES, 2008. p. 20). Como a própria identificação, a construção autobiográfica que muitas vezes a manifesta é transitória, mutável e fluida alterando-se constantemente no tempo vivido e, principalmente, após a sua criação quando será resignificada.

Ao mesmo tempo, a cantora se colocou como um outro nesse processo de construção de si, o que reflete a construção de um ouvinte e de uma projeção acerca de um “eu” e de um “eles/as”, o que retoma a ideia de que as identidades, ao serem invocadas/representadas, “são construídas por meio da diferença e não fora dela. Isso implica o reconhecimento radicalmente perturbador de que é apenas por meio da relação com o outro, da relação com aquilo que não é, com precisamente aquilo que falta, com aquilo que tem sido chamado de seu exterior

constitutivo” (HALL, 2000. p. 110). Contudo, de que maneira é possível refletir acerca desse processo se a composição é fruto de um trabalho coletivo, como no caso de *She Loves Control*? Essa questão pode ser pensada a partir de dois elementos: o significado dado a canção pelo *performer* e a quem a autoria é principalmente conferida.

A relação direta entre projeção de si e a canção foi destaca por Camila Cabello em outras ocasiões, para além de seu depoimento para o *Youtube*. Em entrevista para a *Apple Music*, no dia 17 de janeiro de 2018, a cantora destacou que

I basically wrote it about this time in my life where I just loved having control. Control creatively, control of my life, my decisions, control of my time. I wrote it knowing it could be about whatever you wanted it to be, but for me that's where it stemmed from. Me, loving having control over my life.<sup>168</sup>

Apesar da composição ser assinada por outras cinco pessoas, é interessante perceber a utilização de uma ideia do “eu” escritor(a). Possivelmente, conforme observa Molina (2017) acerca da música de montagem, o que tenha acontecido com a canção foi que a letra foi majoritariamente ou totalmente escrita por Camila, sendo os demais participantes da composição autores da parte instrumental e de arranjos, porém essa informação nunca foi confirmada. A principal questão que chama a atenção é justamente essa confusão entre ser cantora e ser compositora, que culmina na figura de uma autoria que é, por sua vez, objeto de interesse e de culto.

Se em dado contexto histórico a imagem do “autor” talvez corresse riscos de desaparecer (BARTHES, 1988), atualmente na música *pop*, ao menos no caso de Camila Cabello, existem novas formas de lidar com a autoria. Roland Barthes (1988), situado no campo da crítica literária, teceu comentários acerca da morte do autor no século XX, sendo esse uma figura simbólica inventada na Idade Moderna. O que o autor procurou destacar, e que se encontra presente em escritos de autores como Roger Chartier (2012; 2014) e Michel Foucault (2014), foi o culto a autoria como uma figura única e totalmente original. Roger Chartier, em especial, destacou a necessidade de compreensão de outras dimensões que constituem esse autor que vão além das inspirações externas e da constante (re)invenção das obras observadas pelos analistas do discurso. O historiador observou que a imagem do autor é também fruto de processos complexos da própria indústria e dos circuitos comunicacionais, sendo sua existência necessária e fundamental para a existência das próprias produções.

<sup>168</sup> **Camila Cabello: Debut Solo Album "CAMILA" [FULL INTERVIEW]**. Us: Beats 1 | Apple Music, 2018. Son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=t69tNWW9a58>>. Acesso em: 23 mar. 2019.

Apesar de situados no campo da leitura e/ou da cultura escrita, estes autores convergem ao destacar a autoria como um papel/personagem fundamental para a vendagem, manutenção e circulação das obras. Tal questão não é exclusiva do campo literário e cabe também para alguns setores das indústrias culturais como a indústria fonográfica. Se por um lado, como destacou Néstor García Canclini (2015), as indústrias culturais foram fundamentais para os processos de hibridização e construção de identificações em contextos de migrações consolidando novas práticas e comunidades em trânsito, assim como ressignificando o valor dado as obras de arte. Por outro, esse processo atravessou a manutenção da imagem de autoria e do artista. Nesse caso, falar em ser autor e/ou compositor é uma tática da própria indústria e dos artistas em destacar suas produções. No caso de Camila Cabello, ser vista enquanto compositora da canção era também uma maneira de (re)inventar sua própria imagem em uma aproximação direta entre obra e artista (BARTHES, 1988).

A construção de uma imagem de autoria se deu por meio então da cantora “assumir” em entrevistas esse cargo, mencionando constantemente o ato de escrita, sua inspiração e as intenções com a canção. Foi preciso reafirmar constantemente seu papel no processo, assim como justificar sua escolha em compor uma música onde se autodenominou controladora. Retomando as questões colocadas por Barthes e Foucault, é possível pensar que essa estratégia esteve permeada por uma ação discursivas dentro da própria narrativa da cantora sobre si, onde a constante repetição de uma ideia auxiliou na manutenção e consolidação desta que foi elevada então ao *status* de verdade. Um fator constante na questão de conferir a autoria da canção a Camila Cabello foi a constante menção às inspirações, fundamentais na composição.

No caso da entrevista para o *Youtube* e para a *Apple Music*, a relação autobiográfica foi constate, sendo observada em uma entrevista concedida pela artista para o portal *NPR*, publicada em 13 de janeiro de 2018. Na ocasião Camila Cabello destacou que a canção era uma de suas favoritas de *Camila* e que apesar de ser controladora, a escolha pelo título da canção esteve relacionada também a uma decisão como compositora.

I mean, I do love control. Basically, I thought of the title and I thought this would be really great for a song. I think that in that point of my life I just felt really free and independent and I was having a blast making this album and thinking about all of the stuff I wanted to do for it and coming up with all of the world around it. It was very refreshing for me to have that control. (CABELLO, 2018)<sup>169</sup>

<sup>169</sup> NPR. **Camila Cabello Is In Control: 'I Express Myself However I Want'**. 13 de janeiro de 2018. Disponível em: <<https://www.npr.org/2018/01/13/577656995/camila-cabello-is-in-control-i-express-myself-however-i-want>>. Acesso em: 29 mar. 2019.



A constante utilização da primeira pessoa, assim como o tom explicativo e reducionista da fala da cantora são alguns dos recursos que na narrativa constroem uma representação da cantora como autora e compositora. Independente de ter sido composta por um grupo coletivo, *She Loves Control* era vista como uma música autoral de Camila Cabello, que se projetava não apenas como performer, mas também como compositora utilizando-se da ideia de uma escrita autobiográfica. Essa representação é principalmente simbólica pois, retomando as considerações de Jacques Rancière (2018, p. 71), é perpassada por duas relações. A primeira é que a simbologia de se colocar como compositora é “um signo que adquire sentido e corpo através de um ritual; outra, em que o símbolo é parte destaca de um todo.”. Essa relação fluida e binomial é o que conferia a imagem de compositora a Camila Cabello, que utilizava de si mesma e da sua produção como forma de se alavancar enquanto uma artista-compositora.

Como citado anteriormente, essa ação foi possível pois a própria artista assumiu, como nos trechos de depoimentos destacados, uma postura de relação subjetiva e biográfica com a canção. Independente de ser ou não controladora, a cantora assumiu esse perfil colocando essa característica como parte de sua identificação artista. Néstor García Canclini (2008; 2015) e Stuart Hall (2000; 2006) destacam que a identificação dos sujeitos em diferentes contextos e situações são dadas a ver/ler por meio de sua representação, ou seja, por meio de jogos simbólicos e de processos de subjetividade. As identificações partem das diferentes formas de linguagem para se construir, enquanto uma forma de expressão que permita ao outro conferir significado a ela, o que por sua vez conduz a uma relação. Nesse sentido, assumir um traço de si para a canção foi uma forma de assumir uma relação com o público e com os outros, o que prescindiu um diálogo entre artista-mídia-ouvinte.

Ao mesmo tempo esse processo é perpassado pela ideia de um pacto autobiográfico através do qual narrador e personagem se tornam confluentes por meio de uma narrativa “que uma pessoa real faz de sua própria existência, enfatizando sua vida individual e, em particular, a história de sua personalidade.” (LEJEUNE, 2008, p. 48). Retomando os apontamentos sobre o arquivamento e projeção do “eu” para a posteridade<sup>170</sup> por Artières (1998), é possível considerar as formas de escritas denominadas autobiográficas como narrativas no qual autor e personagem tornam-se a mesma *persona*. No caso de *She Loves Control* esse processo ocorreu

---

<sup>170</sup> A posterioridade no caso do arquivamento do eu, segundo as análises Philippe Artières (1998) são variáveis, podendo se referir a formas de longa duração ou a registros voltados a uma lembrança de um futuro a curto prazo, como uma leitura semanal, mensal ou anual. A principal questão atentada pelo autor é que tais registros no presente visam sempre uma forma de preservação do passado (esse igualmente podendo ser de longo ou curto prazo) para um futuro imaginado, cujo remetente pode ser o próprio escritor ou outro sujeito.

por meio do uso da terceira pessoa para construir a personagem que, quando é mencionada pela artista nos depoimentos e falas citados é permeado pelo uso da primeira pessoa e do pronome “eu”. Tal relação complexa e fluida entre o “*She*” e o “*I*”, ou o “Ela” e “Eu” é justamente o que conferiu essa alternância e construção de uma narrativa autobiográfica onde autor e personagem se confundiram.

Esse recurso continuou no decorrer de toda a narrativa, inclusive após o primeiro refrão no qual a mesma personagem foi apresentada como “ousada”.

Bold, you know she lives for the thrill  
 You know she lusts for the kill, so they won't come back  
 No, no, no, no, no, no, no, no  
 Don't, don't you try taming the storm  
 Don't say you haven't been warned (oh)  
 'Cause she won't like that, like that (CABELLO, 2018)<sup>171</sup>

A linha entre narrativa sobre si, e construção de uma outra personagem permitiu que a cantora tocasse na dimensão também de empoderamento feminino e do controle da mulher nos relacionamentos, como visto no início dessa seção. Essa foi uma das questões que perpassou a composição do refrão da canção, sendo um dos elementos de inspiração fundamentais da música. Ser compositora de suas músicas, em especial de *She Loves Control*, para Camila Cabello era uma forma de representar a si mesma e de demonstrar um outro lado de suas potencialidades artistas. Ao trazer uma dimensão “ausente” de si por meio da narrativa, que seria um eu-compositor, ela operava sob o que Jacques Rancière (2009; 2018) nomeou como os limites entre o visível e o dizível. Mais que isso, tal representação “é uma determinada ordem das relações entre o saber e a ação” (RANCIÈRE, 2009. p. 22), sendo o primeiro a dimensão pública do conhecimento acerca da artista como compositora, e o segundo o momento de agir sob esse conhecimento produzindo uma representação por meio do que é possível falar e fazer ver naquele instante.

Nesse caso, ao se nomear como compositora, tocando em temas sobre empoderamento feminino e sobre si, por meio de uma forma de ficcionalização do eu, a cantora rompeu também com a dimensão canônica da representação da figura masculina associada a composição. Como destaca a Ana Carolina Murgel (2010; 2016) e Isabel Nogueira (2017) a presença do compositor, no masculino, é proeminente no campo musical por parte especialmente de uma construção musicológica que invisibilizou a presença de mulheres compositoras. Essas mulheres, no decorrer do século XIX, por exemplo, ocuparam papéis fundamentais no mundo

<sup>171</sup> CABELLO, Camila; *She Loves Control*. In: **Camila**. US: Epic Records/Syco, 2017. 1 CD, Faixa 03 (2 min 59).

das artes, recebendo formação musical, visando sua preparação para os cuidados do lar. Nesse sentido, causa estranhamento falar que a figura do compositor é proeminentemente masculina. Juan Pablo González (2016) destaca que esse processo ocorreu especialmente no século XX, tanto nas produções musicológicas, como no próprio campo musical, com maior ênfase nas décadas de 1960 e 1970.

No âmbito da música popular latino-americana, o autor destaca que esses movimentos “estavam baseados nos conceitos de autor e de compositor, sustentando uma cantautoria de tradição trovadoresca. Deste modo, a forte inclinação masculina do cânone imperante para a ideia do autor e compositor deslocava a mulher” (GONZÁLEZ, 2016. p. 150). Tais mulheres, ganharam maior destaque no âmbito da *performance*, através da figura da intérprete, perdendo aos poucos seu espaço de compositoras em função de um discurso que vinculava a genialidade e o cânone aos homens. Contudo, a presença feminina também foi associada a outros espaços da música no decorrer dos séculos XIX e XX, materializada em figuras como as musas inspiradoras, nos encartes e símbolos de mobiliários, partituras e discos, nas figuras operísticas ou na própria imagem da diva (NOGUEIRA; 2015; MURGEL, 2010; VALENTE, 2007).

Ana Carolina Murgel (2010) destaca que compreender as formas de composição feminina, em especial seu espaço ocupado na indústria fonográfica, aponta para novas formas de entendimento sobre o feminino e seu espaço<sup>172</sup>. Feminino esse, que conforme apontam Nogueira (2015) e Palacios (2013), é multifacetado e se expande a partir de uma perspectiva não centrada na representação generalizante da mulher, mas em suas particularidades, em seus jogos de poder e em suas interseccionalidades. Todo campo artístico é, conforme destaca Bourdieu (1992) um espaço de disputas e conflitos em torno da manutenção do *status quo* e da configuração das regras que o definem. Assim como o que é visto como arte ou canção depende do reconhecimento por seus pares, ser reconhecido como integrante de um determinado campo prescinde um exercício de se adequar aos jogos que o constituem.

Se por muito tempo as regras que constituem a indústria fonográfica, enquanto um campo nas premissas de Bourdieu, procuraram excluir o papel e o protagonismo feminino nas composições, na música *pop* observasse um novo exercício de reafirmação da autoria feminina nas canções. Essa relação é uma questão latente dessa indústria que possui, como já citado, a figura da diva e da cantora feminina como central em suas produções (VALENTE, 2007), através de figuras como Britney Spears, Jennifer Lopez e a própria Camila Cabello. Nesse caso,

---

<sup>172</sup> Vale destacar que, conforme aponta a pesquisadora, algumas cantoras brasileiras (seu foco de estudo) foram também reconhecidas por serem compositoras, mas em sua trajetória não foram constantemente questionadas ou tiveram a composição de suas canções pautadas constantemente na mídia, como foi o caso de Rita Lee.

se por um lado a figura da compositora foi diminuída em vista a um destaque masculino nas áreas de composição, outros campos deram protagonismo as mulheres, porém sempre destacando a relação artista-compositoras, como é o caso de Camila Cabello. Em suas colocações é possível perceber que no decorrer das entrevistas referentes a *She Loves Control* ela nunca chegou a se intitular exclusivamente como compositora, considerando essa como uma extensão de sua prática musical.

Mais do que refletir sobre as características musicológicas da composição de *She Loves Control*, compreender a relação de Camila Cabello com a canção e sua representação como compositora auxiliam justamente a entender o que cerca as compositoras femininas na contemporaneidade. Ao retomar seu primeiro álbum *Camila*, e as canções *Never Be The Same* e *She Loves Control* é perceptível que a imagem de compositora se aproxima muito mais de uma figura de autoria, termo chave para esse entendimento. Essa mesma autoria é, e deve ser vista, não apenas como o ato de escrita, mas também como uma representação socialmente construída que confere novos sentidos a imagem da cantora. Por meio da ficcionalização do eu, e das chaves que compõem a narrativa por meio de operações passado-presente-futuro, a cantora construiu uma nova fase de sua carreira onde se dedicou a reforçar um laço entre quem seria e o que representava. Nesse caso, como compositora e *performer* constantemente foi vista enquanto uma artista e autora de canções.

No que diz respeito a canção *She Loves Control*, em específico, é interessante observar que isso influenciou a imagem de compositora/autora com os temas tratados pela canção, referindo-se a si mesma e a movimentos de empoderamento feminino. Por meio de uma espetaculização do eu e das experiências acumuladas, que não eram exclusivamente suas, mas também ao universo simbólico (SCOTT, 1999), Camila Cabello compôs uma canção ligada a força feminina, destacando o potencial da música no rompimento de barreiras de gênero sem intitular sua composição feminina, em uma relação que viria a impor temas que são tratados por homens e outros por mulheres. Nesse sentido, a composição tornou-se em si, um processo criativo que confere a canção um elemento de linguagem e de comunicação entre sujeitos que permite a inversão de valores e quebra de paradigmas de gênero (HOLLANDA; CUNTO; BOGADO, 2018). Contudo, esse processo esteve articulado a partir de duas chaves: entre o visível e o dizível (RANCIÈRE, 2009), e entre as regras do campo e a representação artística.

Camila Cabello transita por todas estas dimensões em *She Loves Control*. A representação de si e de uma determinada mulher, que é mobilizada pela canção, opera justamente entre a ação e a fala, ou seja, entre o ato de cantar e o que é possível se imaginar e pensar a respeito dessa mulher juntamente aos efeitos dessa narrativa. Ao mesmo tempo,

assumir a autoria, sendo mulher, rompe com um padrão da própria indústria fonográfica que tendeu a apagar a figura das mulheres compositoras, dando destaque a seu lugar de autora, apesar deste ser também uma ficcionalização a respeito de si própria. Como é possível observar, esse é um processo que se inicia ainda com a canção *Havana (Ft. Young Thug)* e que culmina em seu álbum com destaque nas faixas, as quais foram escolhidas apenas duas para análise a partir de diferentes focos e questões. Mais do que respostas completas, como um exercício dos/as historiadores/as tempo presente, pretendeu-se desacelerar o tempo (ROUSSO, 2016) no qual Camila Cabello compôs, falou e gravou suas canções procurando entender a sua nova fase artística onde além de cantora foi representada e se colocou como autora.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No momento em que este trabalho foi finalizado Camila Cabello começou a divulgar fotos, mensagens e vídeos curtos sobre a composição de seu segundo álbum. De acordo com esse material, geralmente publicado em sua conta no *Instagram*, a cantora estava em estúdio elaborando não apenas um novo disco, mas igualmente criando a sua próxima fase artística acompanhada por sua equipe, família e a influência do cinema. Ao mesmo tempo, foi informado que ela irá estrelar, como personagem principal, a adaptação de Cinderela pela *Disney* para o live-action, assim como atuar na produção da trilha sonora. As faces de Camila Cabello, familiar e apreciadora de filmes, que se fizeram presentes no decorrer deste trabalho parecem continuar nessa fase da carreira da artista, que antes mesmo de iniciar, já vem sendo antecipadamente anunciada, gerando expectativas. Processo que é constante em suas estratégias de divulgação, assim como da mídia que a acompanha.

Os futuros possíveis para Camila Cabello são inúmeros e não cabe aqui qualquer exercício de prognósticos. Contudo, é interessante pensar que esta pesquisa teve início quando o primeiro álbum estava em suas fases iniciais, inclusive sendo chamado por seu antigo nome *The Hurting The Healing The Loving*. A cantora encerra aquela que foi sua primeira fase artística como cantora solo, o fim da “era” do álbum *Camila*. De certa forma, esta dissertação atravessou uma fase artística da cantora, durando o mesmo tempo que levou para produção, lançamento, circulação e promoção de seu primeiro disco, tornando-se um elo, não intencional, entre a pesquisa e o sujeito. Essa abordagem, e a própria relação entre a pesquisa e a duração desse período de sua trajetória não foi algo intencional e/ou premeditado, afinal parte das análises só foram possíveis de serem realizadas com fontes lançadas no decorrer da realização da pesquisa. Contudo, essa relação inesperada permitiu olhar a cantora não apenas como um objeto, mas principalmente, possibilitou ao pesquisador se ver como um indivíduo que compartilha com seu sujeito um laço geracional.

Aqui vale um pequeno parênteses a respeito desta relação entre sujeito e pesquisador. Meu primeiro contato com a cantora ocorreu ainda em 2012, na ocasião em que assisti a suas primeiras performances no programa *The X-Factor*. Desde então, apesar de não me considerar fã da cantora, suas canções, postagens online e performances tem sido presentes em meu cotidiano. Quando iniciei essa pesquisa Camila Cabello não era meu foco, ela era um dos sujeitos que meu projeto iria abarcar. Porém, os caminhos inesperados que todo projeto reserva, me levaram a me dedicar ao estudo específico de sua trajetória e somente agora, após este trabalho estar concluído começo a perceber os pontos de contato direto entre nós dois. Ambos

fazemos parte de uma geração nascida nos anos 1990, com uma diferença muito pequena de idade, e que tiveram em sua trajetória a presença marcante de mulheres na família que se tornaram fonte de energia e força. Esse laço geracional permitiu que muitas vezes algumas conexões e/ou relações desenvolvidas entre acontecimentos, canções e o funcionamento da indústria, fossem realizadas de maneira fluida. Como parte de uma geração marcada pelo contexto da conexão e da convergência, compartilhamos um espaço comum de novos formatos e ações das indústrias culturais e seus processos de lançamento de artistas e consumo de música.

Em um cenário de crise da indústria fonográfica estadunidense, que perpassou o próprio campo da música *pop* e os artistas que nela se inserem, Camila Cabello emergiu dentro de lógicas do próprio mercado e de nossa cultura participativa contemporânea. A iniciação em um *reality show* musical, o *The X-Factor*, que a levou a integrar o *Fifth Harmony*, foi demonstrativa da própria historicidade dessa indústria. Ao mesmo tempo, esse processo de invocação de uma memória inventada se fez presente nas narrativas elaboradas a partir das primeiras experimentações solo e, posteriormente, ao seu rompimento com o grupo.

Em linhas gerais, essa dissertação abordou a trajetória artística de Camila Cabello procurando não entender exclusivamente sua vida e produção, mas compreender a indústria cultural contemporânea, em especial a da música *pop*, através de sua carreira. Como um sujeito historicamente situado e relacional, por meio das relações texto-contexto, ou seja, Camila Cabello é uma artista que somente pode ser compreendida em meio as teias que compõem o meio social, o campo e as temporalidades na qual se inseriu. Em função desta preocupação, optou-se pela articulação entre mídia e canção, no esforço de problematizar os processos da construção dessa trajetória, pois se entende que foi a relação entre artista, produções, indústria e veículos de comunicação que construiu sua trajetória, processo que segue até o momento de escrita deste trabalho.

Dentro das lógicas de mercado da música *pop* e da indústria cultural a memória ocupa um papel de destaque, sendo constantemente revisitada, invocada e reelaborada, apesar de se visto um campo em constante “inovação”. Esse ponto é visto nos embates narrativos sobre o rompimento e, posteriormente, na retomada da migração e da latinidade da cantora em suas produções a partir de *Hey Ma*. A retomada de marcadores sociais, em um contexto de novos embates políticos em torno da migração nos Estados Unidos, foi fundamental na carreira de Camila Cabello pós-*Fifth Harmony*. Publicada nas redes de maneira experimental, sem um título de *single* em um período favorável para a música de influência latina, como o *reggaeton*, *Havana* (ft. *Young Thug*) possibilitou a artista ascender a um novo patamar na mídia e na indústria.

Uma história das canções possibilita compreender parte da dimensão complexa entre artista e indústria contemporânea. Através dos processos de historicização dessa produção, acompanhando inclusive os usos da canção no seu contexto de circulação, foi possível tanto o observar o funcionamento da indústria fonográfica estadunidense, como igualmente a trajetória da cantora entendendo-a do ponto de vista relacional. Nesse caso, Camila Cabello é parte destas lógicas da indústria cultural e do campo da música *pop* estadunidense não apenas como um produto, ou uma artista produzida pela mesma, mas sua carreira e sua produção a atravessam, modificando-a e sendo modificada e alterada por ela.

É justamente por essa questão que os momentos de menção a latinidade e a migração ocorrem em contextos propícios para isso, e de maneira controlada dentro das relações entre táticas e estratégias. O sucesso de *Havana (Ft. Young Thug)* levou-a a se aproximar da temática latina, assim como valorizar sua identificação migrante cubano (e parte mexicana) nas suas produções envolvendo não apenas a elaboração de videocliques e canções destacando esse marcador social, mas também se fazendo presente em discursos e posicionamentos. Tal período foi igualmente atravessado por um contexto estadunidense de quebra dos horizontes de expectativas, e de crise do tempo, em função do início do governo Donald Trump nos EUA, que levou a rearticulação de narrativas que invocaram processos e projetos históricos associados a relação entre o país e Cuba. Nesse momento, a cantora se aproximou de uma geração de sujeitos nos Estados Unidos, e ao redor do mundo, impactados pelas alterações nas políticas migratórias realizadas por Donald Trump se engajando em movimentos de defesa dos jovens migrantes latino americanos. Com os dreamers, ou sonhadores, a cantora compartilhou um sentimento de pertencimento no tempo, de direito e de sonho americano que a reforçou como artista latina. Mexicana, cubana, estadunidense passaram a ser termos que apesar de anteriormente serem constantemente usadas em diferentes para reforçar determinadas “origens” da cantora, perderam espaço em função das múltiplas faces de uma latinidade emergente nesse contexto de crise. Dentro desse processo, Camila Cabello inverteu as lógicas de mercado, demonstrando os potenciais de uma ação politizada dentro da música *pop* a partir de produções consideradas por muitos como exclusivamente mercadológicas.

Ainda nesse sentido, o contexto foi marcado pela relação com a ressignificação do corpo feminino na música *pop*, o qual Camila Cabello fez parte, articulando corpo, performance e empoderamento feminino. A proximidade com a mãe, a memória do período especial em tempos de paz, a autoria feminina e a quebra de perfis sobre comportamentos femininos passam a ocupar espaço fundamental na trajetória da cantora, o que demonstrou novos processos da construção de artistas na contemporaneidade. Ao mesmo tempo, a possibilidade de



entendimento de Camila Cabello dentro dessa complexidade de discussões, e de análise dos conceitos e da trajetória, pode ser vista dentro de uma lógica interseccional. Esse processo, que teve início em agosto de 2017, culminou em janeiro de 2018 com o lançamento do álbum, que permitiu compreender algumas das múltiplas dimensões que perpassam sua primeira fase como artista solo: a latinidade, a sensualidade, a autoria.

A principal intenção com esta pesquisa foi também demonstrar a complexidade de análises sobre a sociedade contemporânea pelo historiador do tempo presente, em especial com temas envolvendo a indústria cultural e/ou a música. A abordagem adotada partiu de uma intenção em demonstrar não apenas a historicidade atravessa o campo da música *pop*, compreendendo parte de seu funcionamento e o espaço ocupado por Camila Cabello, mas de demonstrar como uma cantora, associada a esse gênero, é perpassada por dimensões culturais, sociais, políticos e econômicos. Desta maneira, mais que apenas produções voltadas ao consumo de massa, como por muito tempo as análises sobre indústria cultural visaram argumentar, os artistas do *mainstream* e de apelo popular são figuras complexas que mobilizam narrativas e jogos de identificação no contexto em que circularam, sendo fundamentais para a constituição do presente.

Se a narrativa é um modo de contação de histórias, ela é igualmente uma forma de linguagem que elabora e projeta representações. Camila Cabello como uma artista, para além exclusivamente de seu tempo vivido, é uma cantora entrecruzada de histórias conectadas e múltiplas possíveis de serem problematizadas pela arte. Não exclusivamente a arte como produto, mas a linguagem da qual faz parte, é entendida como a articulação de históricas interconectadas o que conferiu historicidade e espaço temporal a cantora, e também ao recorte temporal das análises. Espera-se que tal articulação, assim como enfoque, possibilite pensar sobre a complexidade e a urgência de historiadores/as trabalharem com temas ligados a cultura midiática e, em especial, o campo da música *pop*. Além de possibilitarem entender a própria sociedade contemporânea, suas práticas, e a indústria cultural inserida, estes sujeitos de pesquisa permitem reflexões sobre os mecanismos através dos quais a modernidade e a globalização, como parte integrante desse discurso e da colonialidade atuam na constituição de sujeitos por meios de jogos de identificação e de representações.

A abordagem realizada neste trabalho, assim como o próprio tema (sujeito e campo no qual se insere) são de relativo ineditismo na história, especialmente na história da música, da mídia e do tempo presente. Abordagens sobre a trajetória de artistas, com ênfase na música, são relativamente comuns no país associados a gêneros como a MPB, a bossa nova, o samba e as canções populares, contudo abordagens que tematizem à música *pop*, em especial aquela de

origem estadunidense, são raras, estando circunscritas majoritariamente ao campo da comunicação. Outros estudos que tem abordado o campo e a indústria da música *pop*, desenvolvidos também em sua maioria por comunicólogos, atentam para os processos de comunicação que envolvem tais o gênero, com ênfase nos videocliques e na cultura de fãs (área conhecida como *fandom studies*). Nesse sentido, se espera que este trabalho estimule novas abordagens e pesquisas sobre a história da música *pop*.

Como se procurou destacar esse gênero, assim como a indústria e artistas que o elaboram constantemente, são sujeitos históricos, que interferem no mundo contemporâneo diretamente seja como figuras de identificação, como produtos de mercado ou pessoas politicamente engajadas e/ou ativistas. Complexos estes artistas convidam os/as historiadores/as a um debate urgente sobre o tempo presente que rompa com sua efemeridade e contribua para um entendimento do passado, de nosso presente e daquilo que talvez seja nosso futuro.

## 6. FONTES

### Canções/Álbuns

BALVIN, J; CABELLO, Camila; PITBULL (Intérpretes). Hey Ma (Spanish Version). In: **The Fate of the Furious: The Album**. US: Atlantic Records, 2017. 1 CD, Faixa 12 (3 min 14).

CABELLO, Camila; THUG, Young. Havana (ft. Young Thug). In: **Camila**. US: Epic Records/Sycos, 2017. 1 CD, Faixa 04 (3 min 37).

\_\_\_\_\_. Never Be The Same. In: **Camila**. US: Epic Records/Sycos, 2017. 1 CD, Faixa 01 (3 min 49).

\_\_\_\_\_. She Loves Control. In: **Camila**. US: Epic Records/Sycos, 2017. 1 CD, Faixa 03 (2 min 59).

SHAWN, Mendes. **Handwritten (Deluxe Version)**. Estados Unidos: Island Records, 2015. 1 disco sonoro (55 min).

### Audiovisual

**Camila Cabello - Live from Youtube**. Us: Youtube, 2018. Son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TxGmy416VRs&feature=youtu.be&t=9m>>. Acesso em: 29 mar. 2019.

**Camila Cabello: Debut Solo Album "CAMILA" [FULL INTERVIEW]**. Us: Beats 1 | Apple Music, 2018. Son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=t69tNWW9a58>>. Acesso em: 23 mar. 2019.

CABELLO, Camila. **Entrevista gravada pela rádio 97.3 now**. 23 de março de 2016. Entrevista.

\_\_\_\_\_. **CAMILA Cabello - Havana (Live on TODAY Show)**. Nova Iorque: Today Show, 2017. (4:44 min.), Vídeo disponibilizado pelo canal Simon Simon no *youtube*, son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-4k443Udzbw>>. Acesso em: 14 jan. 2019.

\_\_\_\_\_; PEPPERS, Gia. **Camila Cabello Shuts Down Rumors That 'Real Friends' Is About Fifth Harmony**. 11 de janeiro de 2018. Entrevista. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=e3LE\\_feZ2Ts](https://www.youtube.com/watch?v=e3LE_feZ2Ts)>. Acessado em: 15 de dezembro de 2018.

\_\_\_\_\_. **Camila Cabello's Top 5 Defining Moments of 2018 | Billboard**. 13 de dezembro de 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=skCOML0m3N0>>. Acesso em: 17 de dezembro de 2018.

\_\_\_\_\_; MARTÍNEZ, Xavier. **#realCamila - Spanish interview with Camila Cabello (English subtitles)**. 30 de outubro de 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MRg8tp19hl4>>. Acessado em: 15 de dezembro de 2018.

\_\_\_\_\_. **CAMILA Cabello / Havana (HQ) / Legendado (PT/BR)**. Música: Havana. Não Localizado: Celebs, 2017. (2m18s min.), son., color. Legendado. **Vídeo disponibilizado no canal do Youtube CELEBS**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=L7KekXndyW4>>. Acesso em: 13 jan. 2019.

\_\_\_\_\_. **Camila Cabello Talks CAMILA, Demi Lovato & Havana**. United States: Zach Sang Show (44 min 35s). son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=b6S-cVgx-Kc&feature=youtu.be&t=24m16s>>. Acesso em: 14 jan. 2019.

**Made in Miami (Artist Spotlight Story)** - Camila Cabello. Direção de Tabitha Denholm. Estados Unidos: Youtube, 2018. (17 min.), son., color.

\_\_\_\_\_; MARKMAN, Rob. **Camila Cabello Visits A Psychic & Reveals Her Songwriting Secrets**. Estados Unidos: Genius, 2017. (14 min.), son., color.

**THE X-FACTOR (Episódio 09)**. Los Angeles: Sycotv/fox Broadcasting Company, 10 de outubro de 2012. Color.

**THE X-FACTOR (Episódio 15)**. Los Angeles: Sycotv/fox Broadcasting Company, 01 de novembro de 2012. Color.

**THE X-FACTOR (Episódio 29)**. Los Angeles: Sycotv/fox Broadcasting Company, 20 de dezembro de 2012. Color.

**Week-End in Havana**. Diretor: Walter Lang, Produtor: William Le Baron. EUA. Produção: Twentieth Century Fox (colorido), 1941. DVD, 81 min, som.

### Videoclipes

**Havana (Ft. Young Thug) (Official Video)**. Intérpretes: Camila Cabello, Young Thug. Música: Havana (Ft. Young Thug). 2017. (6:43), son., color.

**I Know What You Did Last Summer (Official Video)**. Intérpretes: Shawn Mendes, Camila Cabello. Música: I Know What You Did Last Summer. 2015. (3:48 min.), son., color.

**Never Be the Same (Official Music Video)**. Intérprete: Camila Cabello. Música: Never Be The Same. 2018. (04:01), son., color.

**Never Be the Same**. Intérprete: Camila Cabello. Música: Never Be The Same. 2018. (05:32), son., color.

**Pitbull & J Balvin - Hey Ma ft Camila Cabello (Spanish Version | The Fate of the Furious: The Album).** Produção de Wmg (em nome de Atlantic Records). Música: Pitbull & J Balvin - Hey Ma Ft Camila Cabello. S.l: Warner Bros., 2017. (3:43 min.), son., color.

### Legislação

EUA. **Public Law 89-732-NOV. 2: Cuban Adjustment Act.**, Washington, 1966.

### Periódicos

**BILLBOARD.** USA: Nielsen Company, v. 129, n. 5, 25 FEV, 2017.

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

ALARCÓN, Jesús Triviño. The Fifth Dimension. In: **LATINA.** USA: Latina Media Ventures, Llc, v. 19, n. 12, Nov. 2015. p. 90-96.

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

MARTINS, Chris. Gone Girl. In: **BILLBOARD.** USA: Nielsen Company, v. 129, n. 5, 25 FEV, 2017. p. 44-51.

NEEDLEMAN, David. The n1s – Camila Cabello. In: **BILLBOARD.** USA: Nielsen Company, v. 130, n. 28, 15 DEZ, 2018. p. 82-88.

### Publicações online

**BILLBOARD. Machine Gun Kelly Chart History.** Disponível em: <<https://www.billboard.com/music/Machine-Gun-Kelly/chart-history/hot-100>>. Acesso em: 10 set. 2018.

BELL, Sadie. Camila Cabello releases new songs 'havana' featuring Young Thug & 'OMG' featuring Quavo. **Billboard.** 03 de agosto de 2017. Disponível em: <<https://www.billboard.com/articles/columns/pop/7889755/camila-cabello-new-songs-havana-young-thug-omg-quavo>>. Acesso em: 19 jan. 2019.

CABELLO, Camila. **05.19.17.** 14 May 2017. Post do Twitter. Disponível em: <<https://goo.gl/sdaHk4>>. Acesso em 31 de agosto de 2018.

\_\_\_\_\_. **To my camilizers.** 05 Dec 2017. Post do Twitter. Disponível em: <<https://bit.ly/2WuDDEq>>. Acesso em 31 de agosto de 2018.

\_\_\_\_\_. **Comunicado sobre sua saída do Fifth Harmony.** 19 de dezembro de 2016. Post no Twitter. Disponível em: <<https://goo.gl/hkSCPH>>. Acesso em: 16 de agosto de 2018.

\_\_\_\_\_. **havana. is. number. oneeee in the US 🙏🙏 love you guys so much 💕💕💕💕💕** (Tweet). 06 de novembro de 2017. Post no Twitter. Disponível em: <<https://goo.gl/4CUZiw>>. Acesso em: 17 de dezembro de 2018.

\_\_\_\_\_. **and that's why.... we are making it a single!!!!!!! thank u so much for the love and support for a song that's so close to my heart 🙏🙏** (Tweet). 30 de agosto de 2017. Post no Twitter. Disponível em: <<https://goo.gl/jZQNLR>>. Acesso em: 17 de dezembro de 2018.

**Camila Cabello Announces Dates for Never Be The Same Tour.** US: Billboard News, 2018. Son., color. Disponível em: <<https://www.billboard.com/video/bbnews021418cabello-8099720>>. Acesso em: 27 mar. 2019.

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

COPSEY, Rob. **Camila Cabello on the success of Havana and the status of her debut album: "Life's too short to be afraid".** 05 de outubro de 2017. Disponível em: <[https://www.officialcharts.com/chart-news/camila-cabello-on-the-success-of-havana-and-the-status-of-her-debut-album-lifes-too-short-to-be-afraid\\_\\_20644/](https://www.officialcharts.com/chart-news/camila-cabello-on-the-success-of-havana-and-the-status-of-her-debut-album-lifes-too-short-to-be-afraid__20644/)>. Acesso em: 24 mar. 2019.

FAIA, Amanda. **Camila Cabello, do Fifth Harmony, ganha sua própria página no Spotify.** 2015. Portal Popline. Disponível em: <<http://portalpopline.com.br/camila-cabello-do-fifth-harmony-ganha-sua-propria-pagina-no-spotify/>>. Acesso em: 19 nov. 2015.

\_\_\_\_\_. Amanda. **Shawn Mendes e Camila Cabello, do Fifth Harmony, planejam dueto.** Portal Popline. 01 de outubro de 2015. <<http://portalpopline.com.br/shawn-mendes-e-camila-cabello-do-fifth-harmony-planejam-dueto/>>. Acesso em: 19 nov. 2015.

FERNANDEZ, Suzette. **Camila Cabello's 'Havana' Is Spotify's Most-Streamed Song Ever by a Solo Female Artist.** **Billboard.** 06 de janeiro de 2018. Disponível em: <<https://www.billboard.com/articles/columns/latin/8458933/camila-cabello-havana-spotify-record>>. Acesso em: 06 jan. 2018

FIFTH HARMONY. **Comunicado sobre a saída de Camila Cabello do grupo.** 19 de dezembro de 2016. Post do Instagram. Disponível em: <[https://www.instagram.com/p/BOL6r5uBdSj/?utm\\_source=ig\\_embed](https://www.instagram.com/p/BOL6r5uBdSj/?utm_source=ig_embed)>. Acesso em 16 de agosto de 2018.

\_\_\_\_\_. **Resposta ao comunicado de Camila Cabello sobre sua saída do grupo.**

19 de dezembro de 2016. Post do Twitter. Disponível em: <<https://goo.gl/u6emYd>>. Acesso em 16 de agosto de 2018.

GENIUS. **Machine Gun Kelly & Camila Cabello - Bad Things.** Disponível em: <<https://genius.com/Machine-gun-kelly-and-camila-cabello-bad-things-lyrics>>. Acesso em: 10 set. 2018.

HAUTMAN, Nicholas. **Britney Spears Was Surprisingly Chill About Camila Cabello Replacing Her on Pitbull's 'Fate of the Furious' Song.** March 8, 2017. Disponível em: <<https://www.usmagazine.com/entertainment/news/britney-spears-replaced-by-camila-cabello-on-pitbull-song-w471107/>>. Acesso em: 31 ago. 2018.

KAUFMAN, Gil. **Camila Cabello Drops Steamy Video for Debut Solo Singles 'Crying in the Club' & 'I Have Questions'.** May 19, 2017. Disponível em: <<https://www.billboard.com/articles/columns/pop/7800979/camila-cabello-video-crying-in-the-club-i-have-questions>>. Acesso em: 31 ago. 2018.

LASIMONE, Ashley. **Camila Cabello announces 'The Hurting, the Healing, the Loving' Album & New Song 'I Have Questions'.** May 14, 2017. Disponível em: <<https://www.billboard.com/articles/columns/pop/7793101/camila-cabello-the-hurting-the-healing-the-loving-album-i-have-questions-single>>. Acesso em: 31 ago. 2018.

MCCALL, Malorie. **Shawn Mendes & Camila Cabello Announce 'I Know What You Did Last Summer' Duet: Hear a Preview.** Billboard. 10 de novembro de 2015. Disponível em: <<https://www.billboard.com/articles/columns/pop-shop/6760707/shawn-mendes-camila-cabello-i-know-what-you-did-last-summer-song>>. Acesso em: 30 maio 2018.

MCINTYRE, Hugh. **Fifth Harmony's Camila Cabello Goes Solo With A Lot Of Help From Sia On 'Crying In The Club.** Forbes Magazine. 19 de maio de 2017. Disponível em: <<https://www.forbes.com/sites/hughmcintyre/2017/05/19/fifth-harmonys-camila-cabello-goes-solo-with-a-lot-of-help-from-sia-on-crying-in-the-club/#825d79a435bf>>. Acesso em: 19 mar. 2017

MORRIS, Alex. **Camila Cabello's American Dream.** Rolling Stone. 30 de maio de 2018. Disponível em: <<https://www.rollingstone.com/music/features/camila-cabello-cover-havana-taylor-swift-fifth-harmony-w520789>>. Acesso em: 30 maio 2018.

NPR. **Camila Cabello Is In Control: 'I Express Myself However I Want'.** 13 de janeiro de 2018. Disponível em: <<https://www.npr.org/2018/01/13/577656995/camila-cabello-is-in-control-i-express-myself-however-i-want>>. Acesso em: 29 mar. 2019.

O GLOBO. **Daca? Dreamers? Entenda quem são os jovens imigrantes na mira de Trump.** **O Globo.** 2017. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/mundo/daca-dreamers-entenda-quem-sao-os-jovens-imigrantes-na-mira-de-trump-21786965>>. Acesso em: 14 jan. 2019.

PASIN, Luis. **José de Abreu critica vencedores do Prêmio Multishow e Anitta rebate.** 02/09/2015. Portal EGO. Disponível em: <<http://ego.globo.com/famosos/noticia/2015/09/jose-de-abreu-critica-vencedores-do-premio-multishow-e-anitta-rebate.html>>. Acesso em: 27 maio 2018.

REPORTER, Daily Mail. **'So why did you turn down the Spice Girls?': Victoria Beckham grills Simon Cowell as she joins American Idol.** 01 de agosto de 2009. Disponível em: <<http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-1205713/Simon-Cowell-did-turn-Spice-Girls-Victoria-Beckham-joins-American-Idol.html>>. Acesso em: 30 maio 2018.

ROTH, Madeline. **Camila Cabello's producers tell us 10 things you didn't know about her album.** 03 de agosto de 2018. Disponível em: <<http://www.mtv.com/news/3067275/camila-cabello-producers-interview-album/>>. Acesso em: 15 dezembro 2018.

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

SPANOS, Brittany. **Camila Cabello, Shawn Mendes Talk 'I Know What You Did Last Summer'.** Rolling Stone. 24 de novembro de 2015. Disponível em: <<https://www.rollingstone.com/music/news/camila-cabello-shawn-mendes-talk-i-know-what-you-did-last-summer-20151124>>. Acesso em: 30 maio 2018.

TINTEL, Guilherme. **As divas pop estão passando por uma crise e ela parece longe de acabar.** 2017. Disponível em: <<http://www.portalitpop.com/2017/04/divas-pop-em-crise.html>>. Acesso em: 15 de dezembro de 2017.

TMZ. **Bruno Mars -- Sisters Picking a Fight with 'X Factor' Singers.** Disponível em: <<http://www.tMZ.com/2012/10/25/bruno-mars-my-sisters-picking-a-fight-with-x-factor-singers/>>. Acesso em: 25 out. 2012.

TOM, Lauren. **Camila Cabello, Pitbull & J Balvin Team Up For 'Fate of the Furious' Track 'Hey Ma': Watch the Video.** March 10, 2017. Disponível em: <<https://www.billboard.com/articles/columns/pop/7718090/camila-cabello-pitbull-j-balvin-hey-ma-fate-of-the-furious-new-song-video>>. Acesso em 01 de set. 2018.

TORRES, Leonardo. **Artistas pop atuais são chamados de “lixo” e “fim da música” – a exemplo de ídolos pop do passado.** 2015. Disponível em:



<<http://portalpopline.com.br/artistas-pop-atuais-sao-chamados-de-lixo-e-fim-da-musica-a-exemplo-de-idolos-pop-do-passado/>>. Acesso em: 17 dezembro. 2017.

UGWU, Reggie. How Camila Cabello Lost Some Friends and Found Her Voice. **The New York Times**. Nova Iorque. 11 jan. 2018. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2018/01/11/arts/music/camila-cabello-fifth-harmony-solo-album.html>>. Acesso em: 11 jan. 2018.

VOZICK-LEVINSON, Simon. Perma-Stoned Oddball Young Thug Is the Hottest Voice in Rap. **Rolling Stones Magazine**. 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.

## 7. REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Indústria Cultural. In: **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1986. p. 92-99.
- \_\_\_\_\_. Sobre Música Popular. In: ADORNO, Theodor. **Theodor Adorno**. São Paulo: Ática, 1986.
- AGUILAR, Carolina; POPOWSKI, Perla; VERDESES, Mercedes. Mujer, período especial y vida cotidiana. **Temas**, n. 5, p. 11-17, 1996.
- AKOTIRENE, Carla. **O que é interseccionalidade**. Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2018.
- APPADURAI, Arjun. Mercadorias e a política de valor. In: \_\_\_\_\_. **A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.
- ARTIÉRES, Philippe. Arquivar a própria vida. **Revista Estudos Históricos**, vol. 11, n. 21, p. 9-34, 1998.
- AVELAR, Alexandre. Figurações da escrita biográfica. In: **ArtCultura**, Uberlândia, v. 13, n. 22, p. 137-155, jan.-jun. 2011.
- \_\_\_\_\_. O reencontro com o General e o meu labirinto: Sobre a releitura de uma tese. In: AVELAR, Alexandre de Sá; SCHMIDT, Benito Bisso (Orgs.). **O que pode a biografia**. São Paulo: SP, 2018.
- AYERBE, Luis Fernando. **A Revolução Cubana**. São Paulo: Ed. da UNESP, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Estados Unidos e América Latina: a construção da hegemonia**. São Paulo: Ed. da UNESP, 2002.
- BAHBHA, Homi. **O local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- \_\_\_\_\_. **O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BARBOSA, Marialva Carlos. Imprensa e História pública. MAUAD, Ana Maria; ALMEIDA, Janiele Rabêlo de; SANTIAGO, Ricardo (Org). **História Pública no Brasil: Sentidos e Itinerários**. São Paulo: Letra e Voz, 2016. p. 121-131.
- \_\_\_\_\_. Jornalistas, senhores da memória?. In: **XXVII Congresso da Intercom**, Porto Alegre. CD-Rom do XXVII Congresso da Intercom. Porto Alegre: PUC-RS e Intercom, 2004.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. **A construção social a realidade: tratado de sociologia do conhecimento**. 36ed. Petrópolis: Vozes, 2014.
- BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1986.

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BOBES, Velia Cecilia. Las mujeres cubanas ante el período especial: ajustes y cambios. **Debate Feminista**, México DF., v.12, n. 23, p. 67-96, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- \_\_\_\_\_. 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.
- BOTTON, Alain de. **Notícias: Manual do Usuário**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.
- BUTLER, Judith. Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory. **Theatre Journal**, Baltimore, v. 40, n. 04, p. 519-531, 1988.
- CAMPOS, Daniela Queiroz. O corpo feminino, o movimento e a fluidez: As Ninfas em Victor Meirelles e Pedro Américo. **Visualidades** (UFG), v. 15, p. 29-60, 2017.
- CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Latino-americanos à procura de um lugar neste século**. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Culturas Híbridas**. 4. ed. 7 reimp. São Paulo: Edusp, 2015.
- CARNEIRO, Deivy Ferreira. Os usos da biografia pela micro-história italiana: Interdependência, biografias coletivas e network analysis. In: AVELAR, Alexandre de Sá; SCHMIDT, Benito Bisso (Orgs.). **O que pode a biografia**. São Paulo: SP, 2018.
- CASTELLS, Manuel. **A galáxia da Internet: reflexões sobre a Internet, os negócios e a sociedade**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer**. 16. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.
- CICCONI, Christopher; LEIGH, Wendy. **A vida com minha irmã Madonna**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.
- CHARTIER, Roger. **A Mão do autor e a mente do editor**. São Paulo: UNESP/FAPESP, 2014.
- \_\_\_\_\_. **O que é um Autor?** Revisão de uma genealogia. São Carlos: EdUFSCar, 2012.
- \_\_\_\_\_. **A História ou a Leitura do Tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- \_\_\_\_\_. À beira da falésia: a história entre incerteza e inquietude. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2002.
- \_\_\_\_\_. O mundo como representação. **Estudos Avançados**. Vol. 5, n.11. São Paulo. Jan/Abr. 1991.

- CHION, Michel. **A audiovisualização: som e imagem no cinema**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.
- CHOMSKY, Aviva. **História da Revolução Cubana**. São Paulo: Veneta, 2015.
- COSTA, Adriane Vidal. **Intelectuais, política e literatura na América Latina**. O debate sobre revolução e socialismo em Cortázar, García Márquez e Vargas Llosa. São Paulo: Alameda, 2013.
- CUNHA, Maria Teresa Santos; SOUZA, Flávia de Freitas. **Viver e escrever: Cadernos e escritas ordinárias de um professor catarinense (século XX)**. Florianópolis: Insular, 2015.
- DARNTON, Robert. **O Beijo de Lamourette: Mídia, Cultura e Revolução**. São Paulo, Sp: Companhia de Bolso, 2010.
- 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.
- DOSSE, François. **Renascimento do acontecimento**. São Paulo: Ed. da UNESP, 2013.
- \_\_\_\_\_. História do Tempo Presente e Historiografia. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 4, n. 1, p.5-23, jan/jun 2012.
- \_\_\_\_\_. **O desafio biográfico: escrever uma vida**. São Paulo: Edusp, 2009.
- DIAS, Marcia Tosta. **Os Donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?**. São Paulo: Editora 34, 2016.
- DUARTE, Rodrigo. **Teoria crítica da indústria cultural**. Minas Gerais: Editora UFMG, 2007.
- ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. 9.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- FERNÁNDEZ, Jose Luis. **Plataformas mediáticas: Elementos de análisis y diseño de nuevas experiencias**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Crujía, 2018.
- FERREIRA, Jorge. Escrevendo João Goulart. SCHMIDT, Benito Bisso. Contar vidas em uma época presentista: a polêmica sobre a autorização prévia. In: AVELAR, Alexandre de Sá; SCHMIDT, Benito Bisso (Orgs.). **O que pode a biografia**. São Paulo: Letra e Voz, 2018.
- FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. São Paulo, SP: Edições Loyola, 2014.
- FRANÇA, Vera. Celebidades: identificação, idealização ou consumo?. In: FRANÇA, V.R.V.; FREIRE FILHO, J.; LANA, L.; SIMÕES, P.G.. (Org.). **Celebidades no século XXI: transformações no estatuto da fama**. 1ed.Porto Alegre: Sulina, 2014, v. 1, p. 15-36.
- FRITH, S; Straw, W.; Street, J. (Orgs). **The Cambridge Companion to Pop and Rock** (Cambridge Companions to Music). Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

- GILROY, Paul. Identidade, Pertencimento e a Crítica da Similitude Pura. In: \_\_\_\_\_. **Entre Campos:** Nações, culturas e fascínio da raça. São Paulo: Annablume, 2007.
- GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais:** morfologia e história. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo. **Pensando a música a partir da América Latina:** problemas e questões. São Paulo: Letra e Voz, 2016.
- \_\_\_\_\_. Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo?. **Trans. Revista Transcultural de Música**, Barcelona, España. nº 12, julio, 2008.
- \_\_\_\_\_. Música popular urbana en la América Latina del siglo XX. In: ESPINOSA, Christian Spencer; RECASENS BARBERÀ, Albert. **A tres bandas:** mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano. España: Akal, 2010.
- GOTT, Richard. **Cuba:** Uma História. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- GRUZINSKI, Serge. O historiador, o macaco e a centaura: a “história cultural” no novo milênio. **Estudos Avançados**, v. 17, n. 49, p. 321-342, 2003.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Elogio da beleza atlética.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Modernização dos sentidos.** São Paulo: Ed. 34, 1998.
- HAGEMEYER, Rafael. **História & Audiovisual.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- HALL, Stuart. **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, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn (Orgs.). **Identidade e diferença:** A perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.
- HARTOG, François. **Regimes de historicidade:** presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- HENNION, Antoine. “The Production of Success: An Antimusicology of the Pop Song” In: FRITH, Simon; GOODWIN, Andrew (Org.). **On Record:** Rock, Pop, and the Written Word. New York: Pantheon Books, 1990.
- HERMETO, Miriam. **Canção popular brasileira e ensino de história:** palavras, sons e tantos sentidos. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 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.
- HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente: modernismo, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- JENKINS, Henry. GREEN, Joshua; FORD, Sam. **Cultura da Conexão: Criando valor e significado por meio da mídia prorrogável**. São Paulo: Aleph, 2014.
- \_\_\_\_\_. **Cultura da convergência**. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 12. ed. Campinas: Papirus, 2008.
- JUNIOR, André Luís da Silva. Todo furacão tem um nome. In: DIAS, Leo. **Furacão Anitta** (Uma biografia não autorizada). Rio de Janeiro: Agir, 2019.
- 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-RJ, 2014.
- KISCHINHEVSKY, Marcelo; VICENTE, Eduardo.; DE MARCHI, Leonardo. Em busca da música infinita: os serviços de streaming e os conflitos de interesse no mercado de conteúdos digitais. **Revista Fronteiras** (Online), v. 17, p. 302-311, 2015.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG 2008.
- LEVILLAIN, Philippe. Os Protagonistas: Da biografia. In: RÉMOND, René (Org). **Por Uma História Política**. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.
- LEVI, Giovanni. **A herança imaterial**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. 3a Ed. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- LÓPEZ CANO, Ruben. Juicios de valor y trabajo estético en el estudio de las músicas populares urbanas de América Latina. In: SANZ, Juan Francisco; LÓPEZ CANO, Ruben. **Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina**. Caracas: Fundación Cearg, 2011.
- LOPEZ, Jennifer. **True Love**. Rio de Janeiro: Agir, 2014.
- LUCCHESI, Anita. Por um debate sobre História e Historiografia Digital. **Boletim Historiar**, v. 1, p. 45-57, 2014.
- LUGONES, María. Colonialidad y Género. **Revista Tabula Rasa**, Bogotá - Colombia, nº 9, p. 73-101, julio-diciembre, 2008.

- MACEDO, Kárita Bernardo de. **Carmen Miranda em Hollywood**: filmes para uma boa vizinhança. 244 p. Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação, Mestrado em História, Florianópolis, 2014.
- MACIEL, Ana Carolina Moura. Delfim. **“Yes, nós temos bananas”**: Cinema industrial paulista: a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, atrizes de cinema e Eliana Lage. Brasil. Anos 1950. São Paulo: Alameda, 2011.
- MARTINO, Luís Mauro Sá. **Teoria das Mídias Digitais**: Linguagens, Ambientes e Redes. Petrópolis, Rio de Janeiro, 2015.
- MARTEL, Frédéric. **Mainstream**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- MASCARENHAS, Alain; SOARES, Thiago. Estética do Fandom: Experiência e performance na música pop. **ESFERAS** - Revista Interprogramas de Pós-graduação em Comunicação do Centro-Oeste, v. 1, p. 153-161, 2015.
- MARTINEZ, Alfredo Juan Guevara. Da Revolução Cubana à Era Obama: das tensões à normalização. **Revista Esboços**. Florianópolis, v. 24, n. 38, 2017.
- MARTÍNEZ CANO, Silvia. Las divas del pop y la identidad feminista: reivindicación, contradicción y consumo cultural. **Rev. de Investigaciones Feministas** 8(2), 2017, 475-492.
- MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história interfaces. **Tempo**, Rio de Janeiro, vol. 1, n.º. 2, 1996, p. 73-98.
- MENESES, Sônia. **Operação midiográfica**: o golpe de 1964 e a folha de S. Paulo. São Paulo: Intermeios, 2016.
- MESSADIÉ, G. **A crise do mito americano**: Réquiem para o super-homem. São Paulo: Ática, 1989.
- MIGNOLO, Walter. Colonialidade. O lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol. 32, n.94, junho 2017, p. 1-17.
- MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise Crítica da Narrativa**. 1. ed. Brasília: Editora da UnB, 2013.
- \_\_\_\_\_. Análise pragmática da narrativa jornalística. In: Cláudia Lago; Marcia Benetti. (Org.). **Metodologia da pesquisa em jornalismo**. Petrópolis: Vozes, 2007, p. 144-167.
- \_\_\_\_\_. A psicanálises do texto: a mídia e a reprodução do mito na sociedade contemporânea. **Anais do IX Encontro Anual da Compós**. Porto Alegre: PUCRS/Compós, 2000.
- MORIN, Edgar. **As Estrelas**: mito e sedução no cinema. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- MOREIRA, Igor Lemos. Uma estrela em ascensão: O portal popline e a rápida ascensão na carreira multimídia da cantora Camila Cabello. **Transversos**: Revista de História. Rio de Janeiro, n. 11, p. 81-97, 2017.

- MOLINA, Sergio. **Música de montagem**: A composição de música popular no pós-1967. São Paulo: É Realizações, 2017.
- MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. Mulheres compositoras no Brasil dos séculos XIX e XX. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**, v. 3, p. s/n, 2016.
- \_\_\_\_\_. A canção no feminino, Brasil, século XX. **Labrys** (Edição em Português. Online), v. 18, p. 1-33, 2010.
- NAPOLITANO, Marcos. **História & música**: história cultural da música popular. 3. ed. rev. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- \_\_\_\_\_. A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica. **Temáticas** (UNICAMP), v. 37-38, p. 25-56, 2011.
- \_\_\_\_\_. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. pp: 231-290. In: PINSKY, C. B (org). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.
- 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.
- \_\_\_\_\_. Entre o espelho e o mosaico: reflexões sobre performance e musicologia na construção da identidade feminina em música. **Revista da Tulha**, v. 1 n. 2, p. 302-342, 2015.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**. São Paulo: PUC-SP. N°10, p. 12. 1993.
- O'BRIEN, Lucy. **Madonna 60 anos**: A biografia do maior ídolo da música pop. 2. ed. amplo. e. rev. Rio de Janeiro: Agir, 2018.
- OLIVEIRA, Márcia Ramos de. **Uma Leitura Histórica da Produção de Lupcínio Rodrigues**. Tese de Doutorado - UFRGS, 2002.
- \_\_\_\_\_. O (Lp) Banquete dos Mendigos e a Censura Musical. **Revista Resonancias** (SANTIAGO), v. 18, p. 155-180, 2014.
- \_\_\_\_\_. Reflexões sobre o gênero biográfico: literatura, ilusão e disputas de memória. In: GONÇALVES, Janice (Org.) **História do Tempo Presente**: Oralidade, memória, mídia. Itajaí: Casa Aberta, 2016. p. 101-116.
- OLIVEIRA, Maria da Glória de. Para além de uma ilusão: Indivíduo, tempo e narrativa biográfica. In: AVELAR, Alexandre de Sá; SCHMIDT, Benito Bisso (Orgs.). **O que pode a biografia**. São Paulo: Letra e Voz, 2018.
- 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.



- PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. **ArtCultura** (UFU), Uberlândia-MG, v. 9, n.9, p. 22-31, 2004.
- PERL, Jed. **New Art City: Nova York, a capital da arte moderna**. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.
- PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres**. São Paulo, editora Contexto, 2007.
- PECEQUILO, Cristina Soreanu. Os Estados Unidos de H. Bush a Donald J. Trump (1989/2017): Dinâmicas Políticas de Consenso e Polarização. **Revista Esboços**. Florianópolis, v. 24, n. 38, p. 339-359, dez. 2017.
- PEREIRA, Simone Luci. Matrizes e mediações das canções românticas na América Latina. ULHOA, Martha; PEREIRA, Simone Luci (Org.). **Canção romântica: Intimidade, mediação e identidade na América Latina**. 1. ed. Rio de Janeiro: Folio Digital/Letra e Imagem, 2016, p.25-46.
- PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres**. São Paulo, editora Contexto, 2007.
- PRADO, Maria Ligia. Ser ou não ser um bom vizinho: América Latina e Estados Unidos durante a guerra. **Revista da USP**, São Paulo, jun.-ago. 1995, p. 52-61.
- RANCIÈRE, Jacques. **Figuras da história**. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- REYNOLDS, Simon. **Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past**. Nova Iorque: Macmillan, 2011.
- RICHARD, Nelly. “A escrita tem sexo?”. In: RICHARD, Nelly. **Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2002. PP. 127-141.
- RINCÓN, Omar. **Narrativas mediáticas: O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento**. Barcelona: Editorial Gedisa, 2006.
- RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como um outro**. Campinas: Papirus, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Tempo e Narrativa (Tomo I)**. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- \_\_\_\_\_. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Tempo e Narrativa (Tomo III)**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- ROJAS, Yesid Penagos. 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.
- ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes, Os filmes na história**. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- ROSSINI, Miriam de Souza. O que mostramos de nós? A América Latina nas telas. **Sessões do Imaginário**, Porto Alegre, v. 7, n.7, p. 17-23, 2001.
- ROUSSO, Henry. **A Última catástrofe: a história, o presente, o contemporâneo**. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 2016.

- 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.
- SANTHIAGO, Ricardo. Duas Palavras, Muitos Significados: Alguns comentários sobre a história pública no Brasil. MAUAD, Ana Maria; ALMEIDA, Janiele Rabêlo de; SANTIAGO, Ricardo (Org). **História Pública no Brasil: Sentidos e Itinerários**. São Paulo: Letra e Voz, 2016. p. 23-36.
- SANTOS, Pedro Afonso Cristovão dos; NICODEMO, Tiago Lima. PEREIRA, Mateus Henrique. Historiografias periféricas em perspectiva global ou transnacional: eurocentrismo em questão. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 30, n. 60. p.161-186, 2017.
- SANTOS, Marcelo. **O poder norte-americano e a América Latina no pós-Guerra Fria**. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2007.
- SANTOS, Mylena Ceribelle Gadelha; RAMOS, Rebecca Costa.; RIOS, José Riverson Araújo. Aplicativos de música: o Spotify, as mudanças no mercado fonográfico e os filtros-bolha. In: XXXIX Congresso Intercom, 2016, São Paulo. **Anais do XXXIX Congresso Intercom**, 2016.
- 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.
- SCHMIDT, Benito Bisso. Contar vidas em uma época presentista: a polêmica sobre a autorização prévia. In: AVELAR, Alexandre de Sá; SCHMIDT, Benito Bisso (Orgs.). **O que pode a biografia**. São Paulo: Letra e Voz, 2018.
- SCHOULTZ, Lars. **Estados Unidos: poder e submissão. Uma História da política norte-americana em relação a América Latina**. Bauru: Edusc, 1998.
- SCOTT, Joan W. Experiência. In: **Falas de Gênero**. Florianópolis: Editora Mulheres, 1999.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Direito pós-fáustico: por um novo tribunal como espaço de rememoração e elaboração dos traumas sociais. In: FICO, Carlos; ARAÚJO, Maria Paula; GRIN, Monica (Orgs.) **Violência na História: Memória, trauma e reparação**. Rio de Janeiro: Ponteio, 2012. p. 103-116.
- SIBILIA, Paula. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- SILVA, Luiza Baptista da. **A construção da celebridade em talent shows: uma análise dos programas The X Factor (EUA e Reino Unido) e The Voice (EUA e Brasil)**. 2015. 148 f.

Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura, Ufrj, Rio de Janeiro, 2015.

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

\_\_\_\_\_. Os Intelectuais. RÉMOND, René (Org.). **Por uma história política**. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 2003.

SCHOULTZ, Lars. **Estados Unidos: poder e submissão, uma história da política norte-americana em relação à América Latina**. Bauru, SP: EDUSC, 2000.

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.

\_\_\_\_\_; JUNIOR, Jeder Silveira Janotti. O Videoclipe como Extensão da Canção: Apontamentos para Análise. **Galáxia (PUCSP)**, v. n.15, p. 91-108, 2008.

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

SODRÉ, Muniz. **A narração do fato: Notas para uma teoria do conhecimento**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

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

\_\_\_\_\_. A arte de compor canções. **Revista USP**, v. 111, p. 11-20, 2016.

\_\_\_\_\_. 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 (Org.). **Popular Music Studies**. London: Arnold, 2002, pp. 33-50.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do jornalismo**. Florianópolis: Insular, 2004.

TEPERMAN, Ricardo. **Se liga no som: As transformações do rap no Brasil**. São Paulo: Claroenigma, 2015.

TULCHIN, Joseph S. **América Latina X Estados Unidos**. São Paulo: Contexto, 2016.

VALENTE, Heloísa de A. Duarte; PEREIRA, Simone Luci. Apresentação. In: VALENTE, Heloísa de A. Duarte; PEREIRA, Simone Luci (Orgs). **Com Som, Sem Som - Liberdade políticas, liberdades poéticas**. São Paulo: Letra e Voz/FAPESP, 2016.

\_\_\_\_\_. Madonna, madonnas e prime donne: da 'diva absoluta' às divas- pop In: BAITELLO, Norval Jr et al. (org.). **Os símbolos vivem mais que os homens: ensaios de comunicação, cultura e mídia**. São Paulo: Annablume Editora Comunicação, 2007.

\_\_\_\_\_. **As vozes da canção na mídia**. São Paulo: Via Lettera: FAPESP, 2003

VELASCO, Tiago. Pop: em busca de um conceito. **Animus**: Revista Interamericana de Comunicação Midiática, Santa Maria, v. 9, n. 17, p.115-133, jan./jun. 2010.

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

VIEIRA, Renan Alves. Os cubanos querem deixar cuba? In: SANTOS, Fabio Luis Barbosa dos; VASCONSELOS, Joana Salém; DESSOTTI, Fabiana Rita (Org.). **Cuba no século XXI: Dilemas da revolução**. São Paulo: Elefante, 2017.

WAINBERG, Jacques Alkalai. O ativismo das estrelas e a comunicação dissidente. **Animus** (Santa Maria. Online), v. 15, p. 1-21, 2016.

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

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2.ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

## 8. ANEXOS

8.1. ANEXO A - LINHA DO TEMPO DA MÚSICA *POP*

LINHA DO TEMPO DA MÚSICA <i>POP</i>									
			Rádio Portátil (material barato) Gravação multicanal		Crescimento de canais televisivos voltados ao ramo musical, como a MTV	Internet	Boom das Redes Sociais	Crescimento da Cultura Participativa	
			Contraposição o ao <b>Rock</b> uma vez que o Pop seria algo mais comercial e não arte, para esse período.	Disco Piano Based	Dance Pop Cultura dos Videoclipes	Década dos Grupos, das Princesas e do Pop Latino	New Pop	Young Pop	
1930	1940	1950	1960	1970	1980	1990	2000	2010	
Billie Holiday Ella Fitzgerald	Sarah Vaughan Maria Callas	Aretha Franklin Tina Turner Nina Simone Diana Ross	Cher	Donna Summer Grace Jones Gloria Estefan Abba	Celine Dion Madonna Whitney Houston Mariah Carey	Shakira Beyoncé Britney Spears Christina Aguilera Jennifer Lopez Amy Winehouse Spice Girls	Katy Perry Rihanna Adele Lady Gaga Demi Lovato Miley Cyrus	Selena Gomez (Solo) Camila Cabello Ariana Grande Dua Lipa	Nick Jonas Justin Bieber Shawn Mendes Bruno Mars
		The Beatles Frank Sinatra Elvis Presley	Elton John Bob Dylan Neil Diamond Rolling Stones Billy Joel		Michael Jackson	Rick Martin Enrique Iglesias Backstreet Boys			

## 8.2. ANEXO B - LINHA DO TEMPO DA TRAJETÓRIA DE CAMILA CABELLO (1997-JANEIRO DE 2018)

1997	2003/2004			2013			2014
	2003	2004	2003	2004	2003	2004	
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Atentado a 3 hotéis Cubanos organizado por Luis Posada Carriles</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Reeleição de Fidel Castro pela Assembleia Nacional de Cuba;</li> <li>- Black Spring em Cuba: Prisão de 75 pessoas contrárias ao regime Cubano</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Fundação do Partido Liberal Nacional de Cuba.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Encontro de Fidel Castro e o Papa Bento XVI;</li> <li>- A Comissão Cubana pelos Direitos Humanos e Reconciliação Nacional reportou 5,105 prisões arbitrárias</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Cuba implementa uma nova política de flexibilização com relação a migração, que "facilitaria" a viagem de cubanos para o exterior e também a visita de emigrados;</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Retomada oficializada da relações entre Cuba e os EUA;</li> <li>- Cuba inicia seu processo de reaproximação com a União Europeia;</li> <li>- Rússia e Cuba concordam em reabrir uma das maiores bases de espionagem soviética;</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Estados Unidos retomam ataques ao Iraque;</li> <li>- Inauguração do One World Trade Center;</li> <li>- Retomada oficializada da relações entre EUA e Cuba.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Retomada oficializada da relações entre Cuba e os EUA;</li> <li>- Cuba inicia seu processo de reaproximação com a União Europeia;</li> <li>- Rússia e Cuba concordam em reabrir uma das maiores bases de espionagem soviética;</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Segundo mandato de Bill Clinton como Presidente dos EUA</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Início dos Conflitos que dariam início a guerra do Iraque;</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Morte do ex-presidente Ronald Reagan.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Barack Obama vence as eleições e é reeleito presidente dos Estados Unidos;</li> <li>- Furacão Sandy atinge a costa leste dos EUA.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Atentado terrorista a Maratona de Boston;</li> <li>- Edward Snowden denuncia o esquema de espionagem da CIA em sistemas de comunicação ao redor do mundo;</li> <li>- Intervenção na Síria;</li> <li>- Shutdown dos EUA.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Estados Unidos retomam ataques ao Iraque;</li> <li>- Inauguração do One World Trade Center;</li> <li>- Retomada oficializada da relações entre EUA e Cuba.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Estados Unidos retomam ataques ao Iraque;</li> <li>- Inauguração do One World Trade Center;</li> <li>- Retomada oficializada da relações entre EUA e Cuba.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Estados Unidos retomam ataques ao Iraque;</li> <li>- Inauguração do One World Trade Center;</li> <li>- Retomada oficializada da relações entre EUA e Cuba.</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Nascimento de Karla Camila Cabello Estrabao na cidade de Havana, Cuba.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Possível período de migração de Karla Camila Cabello Estrabao para o México e em seguida para os EUA com destino a Miami onde mãe e filha fixam residência.</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Audição de Camila Cabello o programa The X-factor na Carolina do Norte com a canção Respect</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Lançamento do primeiro Extended Play do <i>Fifth Harmony</i>: "Better Together"</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Lançamento do primeiro videoclipe do grupo: "Miss Movin' On"</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Primeiro disco de Ouro recebido pelo grupo Fifth Harmony</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Lançamento do videoclipe "BO\$\$", marcando assim o investimento concreto da Epic Records e da Syco pois será o início da preparação do primeiro disco do grupo</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Spice Girls lança seu segundo disco;</li> <li>- Michael Jackson lança um disco especial com seus maiores sucessos;</li> <li>- Christina Aguilera lança seu disco de estreia;</li> <li>- Mariah Carey lança o disco Butterfly, seu sexto trabalho</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Lançamento do single Crazy In Love e do primeiro disco solo da cantora Beyoncé;</li> <li>- Madonna lança o disco American Life que não foi bem recebido nos EUA, mas sim no restante do mundo;</li> <li>- Criação a Girlgroup The Pussycat Dolls;</li> <li>- Falecem as cantoras Nina Simone (EUA) e Célia Cruz (Cuba);</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Britney Spears lança seu segundo single de sucesso "Toxic";</li> <li>- Beyoncé quebra o recorde de prêmios no Grammy Award.</li> <li>- Gwen Stefani lança seu primeiro single;</li> <li>- Lançamento do primeiro disco da banda "pop" mexicana Rebelde;</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Apresentação da cantora Madonna no Super Bowl XLVI;</li> <li>- Adele consolida sua carreira ao ganhar 6 prêmios no Grammy Awards com o disco 21.</li> <li>- Rihanna lança um de seus grandes sucessos de acordo com a revista <i>Billboard</i>, a canção <i>Diamonds</i>;</li> <li>- Justin Bieber começa seu processo de afastamento do <i>young pop</i>.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Beyoncé bate o recorde de audiência no Show do Intervalo do Super Bowl, no final deste mesmo ano a cantora bateu records de venda com seu quinto disco;</li> <li>- Justin Timberlake, Cher e Miley Cyrus anunciam o retorno à indústria;</li> <li>- Selena Gomez lança sua carreira solo;</li> <li>- Lady Gaga lança seu single Applause e Miley Cyrus faz sua performance marcante no MTV VMA 2013;</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Ariana Grande lança seu segundo disco, marcando presença como uma das novas integrantes do <i>pop</i>;</li> <li>- Katy Perry ocupa o primeiro lugar de vendas segundo o <i>Billboard</i> ultrapassando a cantora Madonna;</li> <li>- Beyoncé o Michael Jackson Video Vanguard Award;</li> <li>- Taylor Swift se torna a primeira cantora a superar a si mesma no topo da <i>Billboard</i>;</li> <li>- Meghan Trainor é lançada oficialmente pela Epic Records;</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Ariana Grande lança seu segundo disco, marcando presença como uma das novas integrantes do <i>pop</i>;</li> <li>- Katy Perry ocupa o primeiro lugar de vendas segundo o <i>Billboard</i> ultrapassando a cantora Madonna;</li> <li>- Beyoncé o Michael Jackson Video Vanguard Award;</li> <li>- Taylor Swift se torna a primeira cantora a superar a si mesma no topo da <i>Billboard</i>;</li> <li>- Meghan Trainor é lançada oficialmente pela Epic Records;</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Ariana Grande lança seu segundo disco, marcando presença como uma das novas integrantes do <i>pop</i>;</li> <li>- Katy Perry ocupa o primeiro lugar de vendas segundo o <i>Billboard</i> ultrapassando a cantora Madonna;</li> <li>- Beyoncé o Michael Jackson Video Vanguard Award;</li> <li>- Taylor Swift se torna a primeira cantora a superar a si mesma no topo da <i>Billboard</i>;</li> <li>- Meghan Trainor é lançada oficialmente pela Epic Records;</li> </ul>

**Anexo B - Linha de Trajetória da cantora Camila Camila (1997-2018).**

2014		2015				2016			
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Retomada oficializada da relações entre Cuba e os EUA;</li> <li>- Cuba inicia seu processo de reaproximação com a União Europeia;</li> <li>- Rússia e Cuba concordam em reabrir uma das maiores bases de espionagem soviética;</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Estados Unidos retomam ataques ao Iraque;</li> <li>- Inauguração do One World Trade Center;</li> <li>- Retomada oficializada da relações entre EUA e Cuba.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Barack Obama e Raúl Castro buscam dar fim ao embargo dos Estados Unidos a Cuba durante a 7ª Cúpula das Américas.</li> </ul>				<ul style="list-style-type: none"> <li>- Papa Francisco visita Cuba para assinatura de um declaração de união fraternal com a Igreja Ortodoxa Russa, sendo o primeiro momento de aproximação entre as igrejas desde o século XVI.</li> <li>- Barack Obama, presidente dos EUA, visita Cuba.</li> <li>- Fidel Castro morre.</li> </ul>			
		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Barack Obama e Raúl Castro buscam dar fim ao embargo dos Estados Unidos a Cuba durante a 7ª Cúpula das Américas.</li> </ul>				<ul style="list-style-type: none"> <li>- Barack Obama, presidente dos EUA, visita Cuba.</li> <li>- Explosão em Manhattan, em 17 de Setembro, deixa a cidade de Nova Iorque novamente em alerta.</li> <li>- Donald Trump vence as eleições presidenciais nos Estados Unidos.</li> </ul>			
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Fifth Harmony realiza pequena Turnê pelos Estados Unidos e Porto Rico.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Lançamento do videoclipe "BO\$\$", marcando assim o investimento concreto da Epic Records e da Syco pois será o início da preparação do primeiro disco do grupo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Lançamento do primeiro disco do grupo <i>Reflection</i></li> </ul>				<ul style="list-style-type: none"> <li>- Lançamento do CD 7/27 do <i>Fifth Harmony</i></li> </ul>			
		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Lançamento da canção "I Know What You Did Last Summer" Primeira Colaboração de Camila Cabello fora do <i>Fifth Harmony</i></li> </ul>				<ul style="list-style-type: none"> <li>- Work From Home, um dos maiores sucessos do 5H, é lançada oficialmente como Single.</li> </ul>			
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Ariana Grande lança seu segundo disco, marcando presença como uma das novas integrantes do pop;</li> <li>- Katy Perry ocupa o primeiro lugar de vendas segundo o <i>Billboard</i> ultrapassando a cantora Madonna;</li> <li>- Beyoncé o Michael Jackson Video Vanguard Award;</li> <li>- Taylor Swift se torna a primeira cantora a superar a si mesma no topo da <i>Billboard</i>;</li> <li>- Meghan Trainor é lançada oficialmente pela Epic Records;</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- A partir deste ano os álbuns serão lançados preferencialmente nas sextas-feiras para evitar;</li> <li>- Nova fase dentro da indústria para vários cantores como Justin Bieber, Bruno Mars, Taylor Swift, The Weeknd e Adele que alcançaram o primeiro lugar na <i>Billboard</i>.</li> <li>- Katy Perry, com "Dark Horse", se torna a primeira cantora a alcançar a marca de 1 bilhão de visualizações em um videoclipe na VEVO.</li> <li>- Janet Jackson volta para a indústria após 7 anos afastada;</li> <li>- "Hello", da cantora Adele, quebra o recorde com o videoclipe mais visto em 24hrs, alcançando a marca de 27.7 milhões de visualizações;</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Entrevista do <i>Fifth Harmony</i> revista Latina, matéria de capa, onde Camila referencia a possibilidade de rompimento de futuro</li> </ul>				<ul style="list-style-type: none"> <li>- Apresentação da banda Codplay, junto ao cantor Bruno Mars e a cantora Beyoncé no show do intervalo da 50ª edição do Super Bowl, essa apresentação causou uma série de debates sobre as referências ao movimento negro presentes na performance;</li> <li>- Christina Grimmie, de 22 anos, é assassinada por um fã;</li> <li>- Adele alcança o total de 10 semanas consecutivas no primeiro lugar da <i>Billboard</i> com seu single Hello;</li> <li>- Ariana Grande lança seu terceiro álbum de estúdio, intitulado <i>Dangerous Woman</i> representando uma nova fase para sua carreira;</li> </ul>			
		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Lançamento do videoclipe de "Worth It", um dos principais trabalhos do <i>Fifth Harmony</i></li> </ul>				<ul style="list-style-type: none"> <li>- Lançamento da canção <i>Bad Things</i> (ft. Machine Gun Kelly)</li> </ul>			
		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Rompimento com o grupo <i>Fifth Harmony</i></li> </ul>							



**Anexo B - Linha de Trajetória da cantora Camila Camila (1997-2018).**

<ul style="list-style-type: none"><li>- Estados Unidos passa a não emitir mais vistos em Cuba e passa a recomendar a não visita a ilha.</li></ul>						Lançamento do seu primeiro CD como Solista
<ul style="list-style-type: none"><li>- Donald Trump toma posse do governo estadunidense;</li><li>- Estados Unidos ataca a Síria e utilizam pela primeira vez a maior bomba não nuclear no Afeganistão;</li><li>- Estados Unidos passa a não emitir mais vistos em Cuba e passa a recomendar a não visita a ilha.</li></ul>						
<b>2017</b>						<b>2018</b>
Lançamento da canção Hey Ma, de Pitbull e J. Balvin com participação de Camila Cabello. Seria o primeiro clipe e música da cantora diretamente inserido nas representações latinas	Lançamento da música <i>Crying in the Club</i> e <i>I Have Questions</i> e primeira apresentação solo no Billboard Music Awards	Lançamento da canção <i>Havana</i> e <i>OMG</i>	Oficialização da canção <i>Havana</i> como single o que veio a gerar seu sucesso de vendas e uma série de apresentações ao vivo.	É oficializado o adiamento do lançamento do primeiro CD da cantora por ela decidir alterar suas estrutura após o sucesso de <i>Havana</i>	Camila Cabello dedica sua apresentação no Today Show aos Dreamers, em 29/09. Nessa apresentação a cantora ao vivo de Nova Iorque colocou imigrantes no palco representando suas origens com bandeiras.	Lançamento do seu primeiro CD como Solista
<ul style="list-style-type: none"><li>- A canção Despacito é lançada e seu videoclipe ultrapassa os 4 bilhões de visualizações no Youtube, se tornando o vídeo mais assistido até então na plataforma.</li><li>- Esse lançamento simbolizou uma nova fase da música latina no país;</li><li>- Ocorre o Atentado de Manchester durante a turnê da cantora Ariana Grande. Após o ataque, foi realizado um show colaborativo entre vários artistas do segmento de apoio as vítimas;</li><li>- Katy Perry lança o clipe de Chained to the Rhythm, com referências diretas anti-governo Trump;</li><li>- Lady Gaga se apresenta na 51.ª edição do Super Bowl</li></ul>						



## 8.3. ANEXO C - DISCOGRAFIA DE CAMILA CABELLO (2012-2018)

DISCOGRAFIA DE CAMILA CABELLO (2012-2018)					
ANO	2012	2013	2015	2016	2018
ARTISTA	Camila Cabello	<i>Fifth Harmony</i>	<i>Fifth Harmony</i>	<i>Fifth Harmony</i>	Camila Cabello
TÍTULO	Sem Título	Apresentações no <i>The X-Factor</i>	Better Together****	Reflection	7/27
FAIXAS		1. Impossible (Shontelle)** 2. We are never ever getting back together (Taylor Swift) 3. Skyscraper (Demi Lovato) 4. A thousand years (Christina Perri) 5. Hero (Mariah Carey) 6. I'll Stand By You 7. Stronger (What Doesn't Kill You) (Kelly Clarkson) 8. Set Fire To The Rain (Adele) 9. Give Your Heart a Break (Demi Lovato)** 10. Anything Could Happen (Ellie Goulding) 11. Let It Be (Beatles) 12. Christmas (baby please come home) (Mariah Carey)	1. Don't Wanna Dance Alone 2. Miss Movin' On 3. Better Together 4. Who Are You 5. Leave My Heart Out of This 6. Me & My Girls (Faixa extra presente na versão digital para o iTunes)	1. Top Down 2. BO\$\$ 3. Sledgehammer 4. Worth It (ft. Kid Ink) 5. This Is How We Roll 6. Everlasting Love 7. Like Mariah (ft. Tyga) 8. Them Girls Be Like 9. Reflection 10. Suga Mama 11. We Know <b>Deluxe Version</b> 12. Going Nowhere 13. Body Rock 14. Brave, Honest, Beautiful (ft. Meghan Trainor)	1. That's My Girl 2. Work From Home (Feat. Ty Dolla \$ign) 3. The Life 4. Write On Me 5. I Lied 6. All In My Head (Flex) (ft. Fetty Wap) 7. Squeeze 8. Gonna Get Better 9. Scared Of Happy 10. Not That Kinda Girl (ft. Missy Elliott) <b>Deluxe Version</b> 11. Dope 12. No Way
					1. Never Be The Same 2. All These Years 3. She Novas Control 4. Havana (ft Young Thug) 5. Inside Out 6. Consequences 7. Real Friends 8. Something' s Gotta Give 9. In The Dark 10. Into It 11. Never Be The Same (Radio Edit) <b>Target e Japanese Edition</b> 12. Havana (Remix) (Ft. Daddy Yankee)
GRAVADORA	Audição para o programa <i>The X-Factor</i>	Sem Gravadora - Canções apresentadas pelo grupo no programa <i>The X-Factor</i>	Epic Records (Sycos)	Epic Records Sycos	Epic Records Sycos/Sony Records
PRODUÇÃO	Simon Cowell	Simon Cowell e Equipe do Programa	Harmony Samuels, PJ Bianco, Julian Bunetta, The SuspeX, Jason Evigan,	Daylight, The Family, Joe London, Taylor Parks, Jonas Jeberg, Harvey Mason Jr., Parker, Tommy Brown, Travis Sayles, J.R. Rotem, T-Collar, Victoria Monet, Julian Bunetta, Chris 'Flic' Appari, Ricky Reed, Stargate, Ori Kaplan, Dr. Luke, Cirkut.	Stargate, Aaron Pearce, Sir Nolan, Alex Purple, Royal Z, Jack Antonoff, Emanuel Kiriakou, Ammo, Andrew Goldstein, Brian Garcia, BloodPop, The Monsters and the Strangerz, Tommy Brown, Lukas Loules, Dallas K, Kygo.

\*Nas canções apresentadas no programa *The X-factor* foram consideradas apenas as canções de competição e não aquelas cantadas após a indicação para eliminação ou as performadas coletivamente com os demais candidatos.

\*\* Apresentada duas vezes no programa, uma na primeira vez do grupo e outra nas etapas finais com uma mixagem em espanhol.

\*\*\* Apresentada duas vezes no programa, a segunda vez contou com a participação da própria cantora Demi Lovato que era jurada no programa nas semifinais do programa.

\*\*\*\* Esse EP com outras 4 versões para além da original sendo estas: *Juntos*; *Juntos: Acoustic*; *Better Together: Acoustic*; *Better Together: Remixes*.

## 8.4. ANEXO D - LISTA DOS PRINCIPAIS SINGLES DE CAMILA CABELLO

LISTA DOS PRINCIPAIS SINGLES DE CAMILA CABELLO									
ANO	TÍTULO	INTÉRPRETE	ÁLBUM	GÊNERO	GRAVADOR <sup>A</sup>	COMPOSIÇÃO	PRODUÇÃO	PRÊMIOS	DESEMPENHO
2013	Miss Movin' On	<i>Fifth Harmony</i>	Better Together (EP)	<i>Synthpop</i>	Epic, Syco	Mitch Allan, Jason Evigan, Julia Michaels, Lindy Robbins	The Suspex	MTV Video Music Awards (2014)	Disco de Ouro (EUA) Posição 76 - Hot 100 da Billboard
2014	BO\$\$	<i>Fifth Harmony</i>	Reflection	Dance-pop, R&B, Hip Hop	Epic, Syco	Taylor Parks, Gamal “Luchmoney” Lewis, Eric Frederic, Jacob Kasher Hindlin, Joe Spagur, Daniel Kyriakides	Ricky Reed, Joe London, Daylight	Teen Choice Awards - Choice Single: Group (2014)	Disco de Platina (EUA) Posição 43 na Hot 100 da Billboard
	Sledgehammer	<i>Fifth Harmony</i>	Reflection	Synthpop, EDM, New Wave	Epic, Syco	Meghan Trainor, Sean Douglas, Eric Frederic	Harvey Mason, Jr., Ricky Reed, Jonas Jeberg	-	Disco de Platina (EUA) Posição 40 na Hot 100 da Billboard
2015	Worth It	<i>Fifth Harmony</i> feat. <i>Kid Ink</i>	Reflection	Pop, R&B contemporâneo	Epic, Syco	Tor Erik Hermansen, Mikkel S. Eriksen, Ori Kaplan, Priscilla Renea	Stargate, Ori Kaplan, Tim Blacksmith, Danny D.	-	Disco de 3x Platina (EUA) Posição 12 na Hot 100 da Billboard
	I'm In Love with a Monster	<i>Fifth Harmony</i>	Hotel Transylvania 2	Pop	Epic, Syco	Sarah Mancuso, Carmen Reece, Harmony Samuels, Edgar Etienne, Ericka Coulter	PJ Blanco, Julian Bunetta, Beau Dozier, John Ryan	-	-
	I Know What You Did Last Summer	Shawn Mendes & Camila Cabello	Handwritten Revisited (Shawn Mendes)	Pop	Island Records	Shawn Mendes, Camila Cabello, Noel Zancanella, Ido Zmishlany, Bill Withers	Ido Zmishlany, Noel Zancanella	-	Disco de Platina (EUA) Posição 20 na Hot 100 da Billboard

LISTA DOS PRINCIPAIS SINGLES DE CAMILA CABELLO									
ANO	TÍTULO	INTÉRPRETE	ÁLBUM	GÊNERO	GRAVADOR	COMPOSIÇÃO	PRODUÇÃO	PRÊMIOS	DESEMPENHO
2016	Work From Home	<i>Fifth Harmony</i> <i>ft. Ty Dolla \$ign</i>	7/27	Pop, R&B	Epic, Syco	Joshua Coleman, Brian Lee, Jude Demorest, Alexander Izquierdo, Dallas Koehlke, Tyrone Griffin Jr.	Ammo, Dallas Koehlke, Victoria Monet	MTV Video Music Awards Japan iHeartRadio Music Award for Best Music Video. Teen choice awards for best summer song Nickelodeon Kids' Choice Award: canção favorita American Music Award de colaboração do ano	Disco de 5x Platina (EUA) Posição 20 na Hot 100 da Billboard
	Write On Me	<i>Fifth Harmony</i>	7/27	Pop, R&B	Epic, Syco	Kyrre Gørvell-Dahl, Mikkel Eriksen, Priscilla Renea, Tor Simon Wilcox, Tor Hermansen	Stargate, Kygo	-	-
	That's My Girl	<i>Fifth Harmony</i>	7/27	Electropop, R&B	Epic, Syco	Alexander Kronlund, Lukas Loules, Tinashe Kachingwe	Alex Purple, Lu Lou	-	Disco de Ouro (EUA) Posição 73 na Hot 100 da Billboard
	Bad Things	Machine Gun Kelly & Camila Cabello	Bloom (Machine Gun Kelly)	Pop, Rap	EST 19XX Bad Boy Interscope	Alex Schwartz, Camila Cabello, Colson Baker pra "MGK" for EST, Joseph Khajadourian, M.Love, Tony Schalzo	The Futuristics	Radio Disney Music Award Best Collaboration	Disco de 2x Platina (EUA) Posição 4 na Hot 100 da Billboard

LISTA DOS PRINCIPAIS SINGLES DE CAMILA CABELLO									
ANO	TÍTULO	INTÉRPRETE	ÁLBUM	GÊNERO	GRAVADORA	COMPOSIÇÃO	PRODUÇÃO	PRÊMIOS	DESEMPENHO
2016	All in My Head (Flex)	<i>Fifth Harmony</i> ft. <i>Fetty Wap</i>	7/27	Reggae-pop	Epic, Sycó	Allyson Brooke Hernandez, Benjamin Levin, Brian Garcia, Brian Thompson, Clifton Dillon, Daniel Gonzalez, Daystar Peterson, Dinah Jane Hansen, Ewart Brown, Handel Tucker, Herbert Harris, Julia Michaels, Karla Camila Cabello, Lauren Jauregui, Leroy Romans, Lowell Dunbar, Mikkel Eriksen, Nolan Lambroza, Normani Kordei Hamilton, Richard Foulks, Tor Hermansen, Willie Maxwell II	Stargate, Victoria Monet, Sir Nolan, Brian “Peoples”, Play Picasso	-	Disco de Platina (EUA) Posição 24 na Hot 100 da Billboard
	Love Incredible	Cashmere Cat ft. Camila Cabello	9	Electropop	Interscope Records	Benny Blanco, Camila Cabello, Magnus August Hoiberg, Samuel Long, Theron Thomas, Timothy Thomas	Benny Blanco, Cashmere Cat, Sophie.	-	-
2017	Crying In The Club	Camila Cabello	-	Dance-pop	Epic, Sycó	Benjamin Levin, Camila Cabello, David Frank, Magnus August Høiberg, Nathan Perez, Pamela Sheyne, Sia Furler, Stephen Kipner	Benny Blanco, Cashmere Cat, Happy Perez	Teen Choice Award: Melhor Single, Cantora	Disco de Ouro (EUA), Platina (BRA). Posição 47 na Hot 100 da Billboard
	I Have Questions	Camila Cabello	-	Pop	Epic, Sycó	Bibi Bourelly, Camila Cabello, Jesse Shatkin	Jesse Shatkin	-	-
	Know No Better	Major Lazer ft. Travis Scott, Camila Cabello e Quavo	Know No Better	Reggae, Reggaeton, Electro, R&B, Rap, Dance, Electronic, Pop	Mad Dencent	Mø, Major Lazer, King Henry, Jr. Blender, Quavo, Starrah, Travis Scott, Camila Cabello	- (possivelmente Major Lazer)	Teen Choice Award: Melhor Música Eletrônica	-

LISTA DOS PRINCIPAIS SINGLES DE CAMILA CABELLO									
ANO	TÍTULO	INTÉRPRETE	ÁLBUM	GÊNERO	GRAVADORA	COMPOSIÇÃO	PRODUÇÃO	PRÊMIOS	DESEMPENHO
2017	Hey Ma	Pitbull e J. Balvin ft. Camila Cabello	The Fate of the Furious: The Album	Rap, Latin Music, Latin Pop, Pop	Atlanta Records	Armando Christian Perez, Jamie Sanderson, Jhonny Mitchell, Phillip Kembo, Rosina “ Soaky Siren” Russel, Tinashe “ T-Collar” Sibanda.	Rolo, Al Burna, Ryan Gladieux, Pip, Sermsyle, Tinashe Sibanda, Matt Beckley	Meus prêmios nick: colaboração favorita Kids' Choice Award Colombia for Favorite Collaboration	-
	OMG	Camila Cabello Ft. Quavo	-	Pop, R&B, Rap	Epic, Syco	Camila Cabello, Charlotte Aitchison, Mikkel Eriksen, Noonie Bao, Quavious Marshall, Sasha Sloane, Tor Hermansen	Stargate	-	Posição 81 na Hot 100 da Billboard
	Havana	Camila Cabello Ft. Young Thug	Camila	Pop, Latin Music	Epic, Syco	Adam Feeney, Ali Tamposi, Andrew Watt, Brian Lee, Brittany Hazzard, Camila Cabello, Kaan Gunesberk, Louis Bell, Pharrell Williams	Frank Dukes	-	Disco de 5x Platina (EUA) e Diamante (BRA). Posição 01 na Hot 100 da Billboard
	Havana (Remix)	Camila Cabello ft. Daddy Yankee	Camila (Especial Edition)	Pop, Latin Music	Epic, Syco	Adam Feeney, Ali Tamposi, Andrew Watt, Brian Lee, Brittany Hazzard, Camila Cabello, Kaan Gunesberk, Louis Bell, Pharrell Williams, Ramon Luis Ayala	Frank Dukes	-	-
	Real Friends	Camila Cabello	Camila	Pop, R&B	Epic, Syco	Camila Cabello, Brian Lee, Billy Walsh, Louis Bell & Mustafa Ahmad	Louis Bell, Frank Dukes	-	-
	Never Be The Same	Camila Cabello	Camila	Pop, R&B	Epic, Syco	Adam Feeney, Camila Cabello, Jacob Ludwig Olofsson, Leo Rami Dawod, Noonie Bao, Sasha Yatchenko	Frank Dukes	-	Disco de Platina (EUA) Posição 14 na Hot 100 da Billboard

8.5. ANEXO E & F - POSIÇÕES DAS MÚSICAS DE CAMILA NAS PARADAS MUSICAIS

