

PODERIA O *FLOP* INDICAR OPRESSÃO? NOTAS SOBRE FRACASSO E INTERSECCIONALIDADE NO CONTEXTO DIGITAL DA MÚSICA POP

COULD THE FLOP INDICATE OPPRESION?
NOTES ON FAILURE AND INTERSECTIONALITY IN THE DIGITAL CONTEXT
OF POP MUSIC

Eduardo Rodrigues

Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (Recife/Brasil).
E-mail: dudzardo@gmail.com

Recebido em: 7 de março de 2024
Aprovado em: 18 de junho de 2024
Sistema de Avaliação: Double Blind Review
BCIJ | v. 4 | n. 1 | p. 284-302 | jan./jun. 2024
DOI: <https://doi.org/10.25112/bcij.v4i1.3632>



RESUMO

O fracasso de artistas pop (batizado pela linguagem da cultura digital de *flop*) é complexificado neste artigo por meio da adição de problemáticas de ordem social. Abarcando os sites de redes sociais como ambientes de ampliação das performances midiáticas, descortinam-se opressões a partir do rechaço *online* da música *Rumors*, parceria das artistas Lizzo e Cardi B. Observa-se, assim, a chance de investigar as tensões e imbricamentos entre capital e identidade no bojo da cultura pop ao unir metodologicamente os estudos de performance (Taylor, 2013) e interseccionalidade (Carrera, 2021).

Palavras-chave: Cultura digital. Fracasso. Interseccionalidade. Música pop.

ABSTRACT

The failure of pop artists (known as “flop” in the language of digital culture) is complexified in this paper through the addition of social problematics. Facing social networking sites as environments for expanding the media performances, situations of oppression are revealed through the online rejection of the song *Rumors*, a collaboration between artists Lizzo and Cardi B. It is thus observed the chance to investigate the tensions and overlaps between capital and identity within pop culture by methodologically combining studies of performance (Taylor, 2013) and intersectionality (Carrera, 2021).

Keywords: Digital culture. Failure. Intersectionality. Pop music.



1. INTRODUÇÃO

Em agosto de 2021, Lizzo, em colaboração com Cardi B, lança *Rumors*, música que marca seu primeiro material inédito após uma série de conquistas com o álbum *Cuz I Love You* (2019), responsável por colocá-la em evidência no cenário musical pop¹. O retorno da artista, contudo, foi marcado por uma intensa cobrança da replicação do seu sucesso anterior, especialmente por *haters*, palavra que deriva de “ódio” (*hate*) na língua inglesa e designa um grupo de indivíduos que propaga com afincos expressões negativas sobre produtos midiáticos (Pereira de Sá, 2016; Rebs, 2017). Nota-se que as mobilizações dos *haters* nas ambiências digitais se valeram da noção de *flop*² (Rodrigues, 2022) para sustentar discursos racistas, sexistas e gordofóbicos direcionados a cantora.

Observando as disputas em torno do corpo e do desempenho da carreira de Lizzo, pergunta-se: o que do discurso de ódio se reverbera nas cobranças pelo êxito comercial da artista e vice-versa? Como é possível verificar tais desenlaces pela lente da cultura digital? A partir dessas primeiras indagações, acreditamos ser possível tensionar o papel dos números na indústria musical, indicando que eles podem ser complexificados no campo da Comunicação.

Neste artigo, discute-se a noção de fracasso comercial que perpassa a música pop, se atentando, sobretudo, às imposições colocadas em artistas femininas. Entende-se que a falha, por ser distanciar do sucesso e, conseqüentemente, do horizonte de expectativas que ele carrega, delimitaria uma seara de “artistas defeituosas” que ultrapassariam noções quantitativas de vendas, chamando atenção para seus marcadores de identidade. Interessa saber quais as tensões que se revelam quando o dito fracasso dessas cantoras é atravessado por diferentes estruturas sociais em um sistema de opressão interligado. Para além do gênero e da raça, serão mobilizados aqui outros aspectos identitários como os de sexualidade e peso na tentativa de aprofundar o olhar sobre os enquadramentos de corpos subalternos. A interseccionalidade (Carrera, 2021) se torna uma ferramenta fundamental nessa virada,

¹ Toma-se aqui a indústria fonográfica dos Estados Unidos e sua influência geopolítica no mundo do entretenimento. Fora 8 nomeações da premiação Grammy Awards, das quais venceu 3, Lizzo marcou presença nas principais paradas musicais estadunidenses como a Hot 100 e a Billboard 200 (ambas monitoradas pela revista Billboard e respectivamente voltadas ao desempenho de canções e álbuns). A música “Truth Hurts” ficou 42 semanas na Hot 100 – 7 delas no primeiro lugar – e o álbum “Cuz I Love You” passou 145 semanas na Billboard 200 – tendo atingido o quarto lugar e vendendo mais de 1 milhão de cópias no país. Informações retiradas do site da Billboard: <https://www.billboard.com/artist/lizzo/>. Acesso em: 17 dez. 2023.

² Gíria da língua inglesa que significa fracasso e é bastante usada nas conversações digitais para demarcar o insucesso de produtos da cultura pop. Disponível em: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=flop>. Acesso em: 17 dez. 2023.



proporcionando um mapeamento desses fatores e atestando que eles são indissociáveis e não devem ser vistos como eventos isolados.

Também é intenção desta pesquisa reacender um tema já explorado em um estudo anterior, mais precisamente na dissertação chamada: "O que o sucesso não nos diz: o fracasso enquanto brecha performática nas dinâmicas digitais da música pop" (Rodrigues, 2022). Agora na tentativa de adensar uma análise interseccional para as divas pop que negociam com a falha, o fracasso seria um sistema de exclusão feminino na indústria que, todavia, ainda sobrepõe a narrativa de cantoras brancas em detrimento de outras.

No primeiro tópico, discute-se conceitualmente o fracasso, esmiuçando o termo no seu entendimento comercial e social, verificando assim uma retroalimentação de sentidos. Demarca-se uma dimensão negativa que qualifica o fracasso como ato falho/defeito e que é incorporada de maneiras diferentes pelas cantoras pop, já que todas elas não "fracassam" da mesma forma. Além disso, compreende-se que é justamente através do fracasso que surgem novos caminhos analíticos frente a supremacia do sucesso (Halberstam, 2020), residindo nele algumas chaves promissoras de investigação.

Dando continuidade, procuramos localizar o debate da falha no contexto da cultura digital e da cultura pop. Evidenciamos as redes sociotécnicas da música pop na internet (Pereira de Sá, 2016) como basilares na discussão em torno das problemáticas do sucesso, indicando uma coexistência das performances de ódio e resistência. Dessa forma, essas práticas em rede contribuem na refutação da utopia *colorblind* relativa à inexistência de uma neutralidade identitária no domínio da sociabilidade digital (Hamilton, 2020), atestando que a Comunicação em si é um campo interseccional.

Para fins de investigação, *Rumors* de Lizzo e Cardi B é enquadrado para a análise através de um arcabouço performático que apreende eventos midiáticos, circunscrevendo o fracasso enquanto drama social (Taylor, 2013). Começamos pelo videoclipe da música que foi o pivô de diversos ataques contra as artistas, particularmente direcionados a Lizzo, e depois avançamos para a investigação de algumas publicações das cantoras nas redes sociais digitais envolvendo a recepção da música. O método da Roleta Interseccional (Carrera, 2021) é utilizado a fim de averiguar não só como marcadores identitários são descritos, mas complexificados na relação entre fracasso e discurso de ódio.

Por fim, é observada como a condição de fracasso é escorregadia e pode estigmatizar cantoras como Lizzo em categorias estanques, servindo como abertura para práticas discriminatórias de controle de seus corpos e narrativas. Concomitantemente, percebe-se a criação de um lugar de resistência na união entre Lizzo e Cardi B pela exposição e retaliação dos ataques sofridos.



2. SE TORNANDO UM FRACASSO

É preciso começar deixando claro que não há interesse aqui em desvelar com rigor as razões que levam ao fracasso. Não se trata da produção de um diagnóstico preciso, pois como atesta Derek Thompson (2018), atribuir uma fórmula ou receita para o sucesso resulta em achados tendenciosos, ao contrário do exercício da suspeição, apostando na desconfiança de estruturas e cânones legitimadores. Desse modo, a investigação aqui proposta se atenta aos efeitos ao invés das causas, já que especificar um motivo absoluto do insucesso é corroborar com o discurso binário de certo e errado, êxito e demérito, e, portanto, reforçar uma ideia essencialista em torno da qualidade musical, quando se nota, na verdade, a existência de uma multiplicidade de vozes disputando o controle narrativo de produtos midiáticos e fomentando um verdadeiro caos cultural (Thompson, 2018).

Na música pop, fracassar ou “flop” (aportuguesamento do original *flop*) seria, a priori, não corresponder às expectativas comerciais. Embora a noção de número receba um protagonismo, o esclarecimento dessas expectativas entra em conflito com uma série de fabulações e especulações, uma vez que a música pop promove um imenso poder de reapropriação das suas produções no exercício do consumo e da escuta conexa (Janotti Jr., 2022). Uma miscelânea de abordagens pode ser levantada por fãs, veículos de comunicação e artistas. Assim, ao invés de perguntar o porquê, desloca-se o questionamento para: como o fracasso é incorporado pela dinâmica da música pop? Quais cargas de sentido as artistas femininas recebem ao serem taxadas de “flopadas”? Toda artista fracassa da mesma maneira? Quais as relações entre o fracasso e as questões raciais e de gênero em torno dessas artistas? O que é amplificado a partir dessas relações e que outros atravessamentos identitários podem ser desenhados?

O que compreendemos como fracasso, agora sob uma perspectiva mais fenomenológica, se alinha aos conceitos trazidos por Jack Halberstam (2020) em seu livro *A Arte Queer do Fracasso*, no qual o autor enxerga a falha como uma abertura semântica, uma deriva analítica capaz de evidenciar potências que estariam encobertas pela soberania do sucesso, que é um modelo dado, legitimado e inquestionável. Longe de romantizar o fracasso, Halberstam (2020) se utiliza de produções da cultura pop para evocar a presença de manifestações *queer* na derrota, enfatizando que até nas redes de consumos culturais mais controladas, é possível encontrar “vazamentos” que desafiam a norma.

Para perceber tais “vazamentos”, Halberstam (2020) sugere abraçar a “baixa teoria”, isto é, encarar a “inferioridade intelectual” de produtos culturais por meio da forma e conteúdo. O convite do autor é um gesto investigativo em prol da desconstrução, em que o fracasso se filia a uma “queeridade”, oferecendo formas mais criativas, cooperativas e inusitadas de estar no mundo. Embora a argumentação pretendida



aqui não seja especificamente em torno dos estudos *queer*, a forma pela qual Halberstam (2020) encara a falha é bastante útil para se pensar a conexão entre os fracassos comercial e social.

Recuperando o caso de Lizzo, estamos diante de um fracasso múltiplo, pois o rechaço da sua música estaria intrinsecamente ligado a episódios de racismo, sexismo e gordofobia sofridos pela cantora. Como será mostrado adiante, a performance de ódio em torno dela tem como ponto de partida as especulações relativas ao impacto comercial do seu trabalho. O conceito de falha se alarga e ele acaba funcionando como uma ferramenta sinalizadora das expectativas sociais. É preciso ir além dos números, pois eles sozinhos não dão conta dos embates e nuances que se desvelam no midiático. O suposto fracasso da cantora, deste modo, funcionaria como uma ponte para enxergar práticas opressivas que circunscrevem a sua presença no campo midiático.

3. UMA DISPUTA DIGITALMENTE AMPLIFICADA

3.1. FRACASSO, ÓDIO E UTOPIAS

As redes sociais digitais são um campo privilegiado de disputas em torno das mobilizações do pop. A paixão e o ódio pelos ídolos podem ser observados nas condutas dos fãs e *haters*, sendo esses últimos àqueles que se dedicam com afinco a odiar expressões socioculturais, enquanto os fãs dedicam seu amor aos mesmos temas e objetos da cultura pop (Pereira de Sá, 2016). Simone Pereira de Sá argumenta que a comunicação digital exacerbou o papel dos afetos, transformando não só os fãs, mas também os *haters*, em figuras emblemáticas da atualidade: “as redes sociotécnicas que constituem o cenário da cultura pop são, para além de lugares de construção identitária – ou justamente por isso – locus do conflito, dissenso, disputa simbólica e política” (Pereira de Sá, 2016, p. 62).

Vale notar que no caso dos *haters* o ódio costuma ser materializado por meio de violências simbólicas em rede. A aversão é operacionalizada pelo conflito e não surge de forma aleatória ou gratuita, diferente do que se imagina, sendo um resultado complexo de motivações ideológicas que são reiteradas na internet pela produção de uma realidade hostil, na qual o ódio “tem sua formação na própria sociedade, no contexto histórico vivenciado por quem odeia ao longo de sua existência” (Rebs, 2017, p. 2520). O comportamento desses atores, além de impor autoridade e cercear a liberdade do Outro, tem a característica de se infiltrar nas mais variadas discussões públicas, se apropriando do seu conteúdo.

Debates acerca da cultura pop, que possuem alto poder mobilizador e agregador, se tornam o ponto de partida para práticas ofensivas e o fracasso de cantoras vira um objeto de disputa na internet. Uma lupa é colocada sobre o fenômeno, maximizando suas contradições, ao que passo que amplia diferentes



atores e seu poder de articulação. Observa-se o surgimento de problemáticas de cunho afetivo, quando fãs se deparam com turbulências na carreira ou integridade dos seus ídolos, moral, quando um senso de justiça emerge através da exposição de assimetrias sociais, e até mercadológico, quando a gestão de imagem e reputação dos artistas estão em risco. Assim, a depender do contexto pelo qual é encarado, o fracasso assume diversas formas, premissas e personagens, sendo todos esses aspectos amplificados pelas dinâmicas da internet.

Estar aberto a essa pluralidade de motivações é fundamental para compreender que a imparcialidade é um dos grandes mitos da cultura digital. Diferente do que se pensava no começo de estudos da internet (*internet studies*), em razão da influência das correntes do determinismo tecnológico como alheias às transformações sociais e econômicas, o ambiente digital está longe de promover interações pautadas na neutralidade. Amber Hamilton (2020) chama atenção, por exemplo, para a utopia *colorblind* – ou livremente traduzida para o português como “utopia do/da daltonismo/cegueira racial”. Segundo a autora, se perpetuava a falsa ideia de que a internet não faria distinção de raça (e conseqüentemente de gênero, classe, idade etc.), funcionando como um espaço que materializa a igualdade. Hamilton (2020) pontua que essa visão deturpada sintetiza a internet na ordem de um grande ideal, um arranjo uniforme e ilimitado, em que adversidades sociais aconteceriam fora do seu território e longe do seu controle. Logo, pode-se criar a ilusão que o fracasso teria os mesmos efeitos para todas as artistas pop, mas a partir do momento que a artista em questão é racializada, encaixada em uma determinada identidade de gênero ou recebe qualquer outro predicado de alteridade distante do normativo, passam a fazer parte da conversação as rasuras sociais.

Em um trabalho anterior acerca do fracasso na música pop (Rodrigues, 2022), foi elucidado como algumas das mais proeminentes divas pop tidas como “flopadas” negociam com esse status³. Em um movimento dúbio de denúncia e adaptação – e impulsionadas por dinâmicas online como a mobilização de *fandom* – elas encontraram no cenário digital a chance de desdobrar novas narrativas de carreira e conquistar outros espaços, ainda que a condição de fracasso por si só traga limitações. Muitas delas passaram a dar ênfase em algumas pautas feministas ligadas a mulheridade na indústria musical (dentro de um espectro cisnormativo) como a longevidade da mulher-artista, a maternidade ou até a hipersexualização dos seus corpos. Se por um lado o debate de gênero aliado a idade ou sexualidade

³ Foi observado como o fracasso segmentava artistas pop e aparecia com mais evidência em um perfil específico: cantoras femininas brancas acima dos 30 anos (Katy Perry e Christina Aguilera são alguns dos exemplos analisados). Embora o papel da mulher no *show business* e a sua jovialidade como sinônimo de rentabilidade fossem assuntos levantados, percebe-se que o fracasso, enquanto sistema de exclusão, reconhecia com mais “facilidade” narrativas de cantoras brancas.



emerge, por outro um aprofundamento racial ainda parece estar em segundo plano, justamente porque a maioria das estrelas que detêm algum poder de visibilidade com seu fracasso são brancas. Partindo da perspectiva que a branquitude não é contestada, já que ela habita uma zona de isenção identitária, transparência e de autodeterminação (Kilomba, 2019), percebemos que a realidade é outra para cantoras não-brancas, como Lizzo, que se deparam, inevitavelmente, com os atravessamentos da negritude e do corpo gordo.

3.2. PERFORMANCE E INTERSECCIONALIDADE

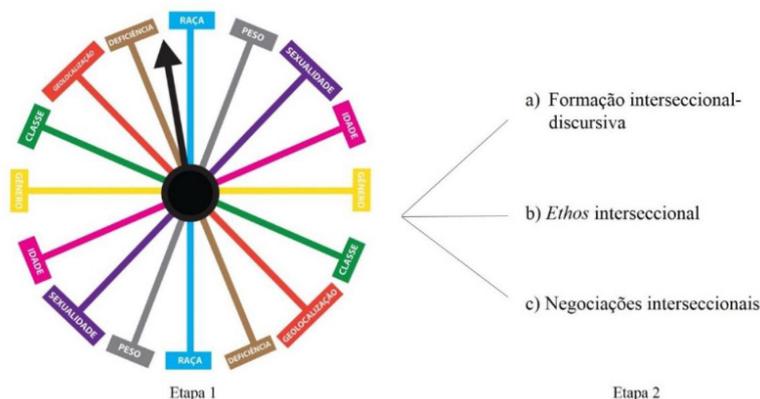
Uma vez que a ideia de fracasso em torno de Lizzo desencadeia uma série de ramificações, parte-se do conceito de Diana Taylor (2013) em que eventos podem ser enxergados como performances, destacando, entre outras coisas, a aparição de dramas sociais, isto é, conflitos no social a partir da metáfora do drama teatral, tais quais seus personagens, enredos, narrativas, encenações etc. A proposta da autora recai em identificar possíveis roteiros performáticos por meio de clivagens: quadros dinâmicos de ações, acontecimentos e memórias (arquivo e repertório) que demarcam a carga de teatralidade responsável por tornar o roteiro “vivo e irresistível” (Taylor, 2013, p. 41).

A noção do baixo desempenho comercial de *Rumors*, se comparado a trabalhos anteriores de Lizzo, levanta um drama social no cenário da música pop: o fracasso. Porém ele não aparece de maneira isolada, sendo cooptado por *haters* para que uma série de performances de ódio possam ser exercidas em paralelo. Dessa forma, fragmentos da identidade de Lizzo são colocados em pauta nas materialidades da cultura digital e devem ser reunidos para uma investigação mais apurada.

Para fins metodológicos, será utilizado o modelo da Roleta Interseccional proposto por Fernanda Carrera (2021) que visa aprofundar o olhar epistemológico e subjetivo em torno dos sujeitos nas dinâmicas comunicacionais. A autora oferece um esquema analítico cujas hastes representam avenidas identitárias indispensáveis, sendo elas: gênero, raça, classe, peso, idade, deficiência, geolocalização e sexualidade. Após construir a silhueta daquilo que se pretende investigar mediante a “giros” nessas oito categorias, deve-se complexificar os marcadores iluminados, ressaltando seus atravessamentos e interseções (Figura 1). Assim, seria possível identificar imperativos e silenciamentos os quais os indivíduos estão assujeitados (formação interseccional-discursiva), rastros de como eles projetam uma imagem de si (*ethos* interseccional) e os impactos interacionais na construção discursiva e performática (negociações interseccionais).



Figura 1 – As duas etapas da Roleta Interseccional: método para análise em Comunicação



Fonte: Fernanda Carrera, 2021.

Os giros da roleta serão colocados em prática durante dois momentos nesta pesquisa: o primeiro voltado ao videoclipe de *Rumors* e o segundo voltado a publicações feitas por Lizzo e Cardi B nos sites de redes sociais; uma *live* (transmissão ao vivo) no Instagram e um vídeo no TikTok postados por Lizzo em que ela condena o termo pejorativo *mammy* e uma publicação de Cardi B no Twitter em defesa da colega, refutando o status de insucesso da parceria.

Ao unir metodologicamente as abordagens de performance e interseccionalidade, almejamos realizar um estudo exploratório para perceber de que maneira os cruzamentos identitários são “encenados” na internet, especialmente no contexto do fracasso que demanda um intenso exercício comparativo. O ponto de partida escolhido foi o videoclipe de *Rumors* porque ele corporifica a canção (Soares, 2014), além de ter sido lançado ao mesmo tempo que ela, instaurando-se como o marco-zero da nossa investigação. Complexificações acerca do fracasso surgem em um momento posterior com postagens de Lizzo e Cardi B nos sites de redes sociais a respeito do desempenho da música, além de exporem os ataques violentos mirados particularmente em Lizzo.

4. TODOS OS RUMORES SÃO VERDADE?

Com *Rumors*, em colaboração com a *rapper* Cardi B, Lizzo daria início ao material de divulgação do seu próximo álbum. Lançada em 13 de agosto de 2021, a canção atingiu o quarto lugar na Hot 100, a maior parada musical dos Estados Unidos, e permaneceu elegível no *ranking* por 7 semanas⁴. Mesmo

⁴ Informações retiradas do site da Billboard: <https://www.billboard.com/artist/lizzo/>. Acesso em: 17 dez. 2023.



tendo estreado entre as cinco primeiras, o desempenho da canção passou a ser questionado na internet, sobretudo por *haters* da cantora. Dois dias após seu lançamento, em 15 de agosto, Lizzo fez uma *live* (transmissão ao vivo) na sua conta do Instagram e um vídeo no TikTok em tom de desabafo sobre as críticas que vinha recebendo pela composição ainda não ter atingido o primeiro lugar. A cantora também explana os comentários de ódio que acompanhavam várias mensagens, os quais criticavam o conteúdo do videoclipe que foi lançado simultaneamente. O teor das ofensas destacadas por Lizzo incitavam repulsa ao seu corpo gordo, bem como menções a sua cor de pele e seu comportamento lido como obsceno. O caso ganhou repercussão na mídia internacional e portais como a NBC chegaram a fazer uma matéria avaliando como o empoderamento feminino de mulheres negras pode despertar o ódio na esfera pública (Pierre, 2021).

A título de contexto, Lizzo é conhecida por alinhar seu trabalho artístico em prol do ativismo, apoiando causas feministas, antirracistas e o movimento *body positive*⁵. Em suas músicas, ela procura construir a imagem de uma mulher negra confiante que ama e enaltece sua aparência, muitas vezes se utilizando de batidas dançantes ancoradas em coreografias enérgicas como o *twerk*: estilo de dança urbana oriundo da cultura negra estadunidense com foco em movimentos provocantes de rebolado do quadril e da bunda.

4.1. VIDEOCLIQUE DE *RUMORS*: ALTERIDADE COMO DIVINDADE

Ao resgatar a primeira etapa da Roleta Interseccional, propõe-se realizar um giro tomando o videoclipe de *Rumors* disponível na plataforma Youtube⁶. Na obra, Lizzo e Cardi B incorporam musas gregas enquanto endereçam os supostos rumores e polêmicas em torno de suas vidas e carreiras, os quais elas ironicamente dizem ser verdadeiros. Pretende-se, assim, identificar como os marcadores identitários aparecem teatralizados pelas artistas.

Observar o videoclipe e a diegese que ele “simula” estabelece quais os roteiros performáticos que se instauram e como eles reaparecem midiaticamente. Os cenários inscritos, a oralidade e as gestualidades são elementos levantados por Thiago Soares (2014) para enxergar o videoclipe como uma camada performática da canção em que as corporalidades emergem em disposições audiovisuais. Então abarcando os espaços e ambientes imaginados, voz, coreografia e modos de agir sugeridos em *Rumors*, iluminam-se, a priori, as hastes de gênero, raça, peso e sexualidade.

⁵ Podendo ser traduzido livremente como “imagem corporal positiva”, o movimento se preocupa em combater a limitação de padrões de beleza estabelecidos na sociedade, os quais têm como parâmetro o corpo cisgênero, branco e magro.

⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4P9XUrniiK4>. Acesso em: 17 dez. 2023.



A haste de gênero é o grande fio condutor, sendo evidenciada na própria parceria entre as cantoras e na incorporação da figura feminina das musas gregas. As marcações de raça estão presentes no enegrecimento das musas, que são comumente vinculadas ao imaginário branco ocidental. Já as hastes de sexualidade e peso podem ser vistas nas coreografias realizadas por Lizzo e suas dançarinas, acionando uma noção de corpo gordo coreográfico e sensual, e nas represálias de comportamento desse corpo, vide o trecho: “dizem que estou transformando garotas gordas em vadias”⁷.

Agora com as hastes iluminadas, partimos para a segunda etapa da Roleta Interseccional que se refere ao aprofundamento temático. É perceptível que a conjuntura simbólico-cultural apontada por *Rumors* estabelece uma zona de feminilidade hiper Marcada, trazendo alguns parâmetros do que significaria ser mulher, como é o caso da representação do corpo feminino despido que é ilustrado em vasos, estátuas e demais ornamentos decorativos. O órgão reprodutor feminino é retratado imagetivamente em diversas ocasiões, só para citar um exemplo. A associação da mulheridade pela lógica corporal, portanto, estabelece um universo em que o feminino assume uma posição de notoriedade.

Contudo, as questões de gênero que aparecem estão sempre interseccionalizadas com outras avenidas identitárias, como é o caso da incorporação de Lizzo e Cardi B enquanto divindades. As musas gregas, ícones eurocêntricos da beleza feminina, são racializadas na personificação das cantoras, reivindicando um ângulo enegrecido para esses cânones historicamente ligados à branquitude. Há, na verdade, uma ausência de corpos brancos no vídeo, então busca-se criar um protagonismo da negritude feminina ao associá-la ao divino.

Longe de uma essencialidade, a presença das duas cantoras também aciona imaginários distintos em prol do corpo da mulher negra. Enquanto Lizzo executa coreografias de dança enérgicas e provocativas em um cenário que possui ilustrações/estátuas de outras mulheres negras e gordas fazendo *twerk* e se colocando como artefatos de admiração (Figura 2), Cardi B, grávida na época, ressalta sua barriga e seu corpo parcialmente despido (Figura 3). A presença de Cardi B ressoa com seus versos em que ela assume deliberadamente ter feito cirurgias plásticas: “bunda falsa, peitos falsos, sim”⁸. Lizzo, por sua vez, diz amar ver “vadias dançando no pole dance”⁹ e reivindica ser “o modelo de corpo ideal”¹⁰.

⁷ Tradução livre do original: *Say I'm turning big girls into hoes*.

⁸ Tradução livre do original: *Fake ass, fake boobs, yeah*.

⁹ Tradução livre do original: *I love hoes on poles*.

¹⁰ Tradução livre do original: *I am body goals*.



Figuras 2 e 3 – Frames do videoclipe de *Rumors*



Fonte: Youtube

A exaltação da negritude feminina pela chave do corpo gestante, mas com procedimentos estéticos, e do corpo gordo coreográfico e sensual, mostra o entrelaçamento de todas as hastes iluminadas pela roleta e estabelece o *ethos* interseccional de distinção das cantoras. A imagem de si criada por Lizzo e Cardi B com *Rumors* procura colocá-las em uma posição de controle narrativo e destaque ao exaltar suas identidades.

A tentativa de subversão de estereótipos também não deixa de revelar algumas negociações interseccionais tensivas no percurso. O corpo de Cardi B abre questões acerca de um padrão de beleza e desejo que enaltece seios e bunda maiores nas mulheres negras, enquanto o comportamento sensual do corpo gordo de Lizzo pode colocá-la no endereçamento do fetiche. Tais enquadramentos de ultrassexualização salientam a objetificação da mulher negra como a única saída possível em uma sociedade que as valida pelo olhar masculinista (Hooks, 2019). Não é o intuito aqui realizar juízo de valor sobre as estratégias representativas adotadas no videoclipe, mas sim apontar a fricção tensiva da ideia de “empoderamento” que esbarra em perspectivas regulatórias e dominantes da heterossexualidade masculina.

Em uma outra negociação de estereótipos, é possível fazer um rápido paralelo do videoclipe com a animação *Hércules* (1997) dos estúdios Disney. Toda a estética olímpiana do vídeo junto as vestimentas e apelo visual das artistas (Figura 4) se assemelham às musas de *Hércules* (figura 5). No filme, elas desempenham o papel de narradoras musicais da história, sendo representadas por cantoras negras que formam um “coro grego”, só que com clara influência da música gospel negra estadunidense. Essas imagens de fácil reconhecimento e já difundidas pela indústria cultural funcionam como portas de entrada para a visibilidade da negritude no entretenimento. No videoclipe, porém, Lizzo e Cardi B fomentam um novo papel para as musas, que são tanto narradoras como protagonistas do enredo, além de desvinculá-las a tradicionalidade da música gospel.



Figuras 4 e 5 – Frames do videoclipe de *Rumors* e da animação *Hércules*



Fonte: Youtube

O fato de *Rumors* ser uma parceria entre duas mulheres negras constrói uma política de aliança, em que a vivência de uma potencializa a da outra. A união de Lizzo e Cardi B, ao dividirem suas impressões acerca dos “rumores” que as cercam, impulsiona um senso de coletividade, garantindo que elas exerçam uma performatividade de raça interseccionalizada (Melo, 2021). Cria-se um espaço fabulado e controlado em que opressões são ressignificadas pela fantasia, ironia e autoconfiança das cantoras, ao mesmo tempo em que elas performam experiências sociais individuais. Lizzo, por exemplo, reforça o marcador de peso como algo inseparável do seu posicionamento. As simbologias femininas que orbitam em volta da cantora, incluindo suas dançarinas, são facilmente identificadas como uma projeção da sua própria imagem corpórea e estão sempre sendo celebradas ou glorificadas (Figura 6). Assim, há uma tentativa de refutar a condição de abjeto (Butler, 2015) atribuída ao corpo gordo, ou seja, corpos que se distanciam do padrão da magreza, associados exclusivamente a falta de saúde, pouco apelo estético e mal-estar social. No caso de mulheres negras e gordas, a pressão estética as torna menos desejáveis ao olhar normativo, encontrando alicerce não só no patriarcado, mas também no racismo.

Figura 6 – Frame do videoclipe de *Rumors*



Fonte: Youtube



Historicamente na música popular, cantoras como Aretha Franklin acionam nosso imaginário midiático para atrelar o lugar da mulher negra e gorda ao virtuosismo vocal. Em um movimento contrário, colocando o corpo sobreposto à voz, Lizzo realiza coreografias provocantes de *twerk*, galgando um apreço que costuma ser deslocado para mulheres como Beyoncé ou Janet Jackson, cantoras negras cujos corpos voluptuosos, mas ainda esguios, são grifados pela dança e as transformaram em ícones da beleza e símbolos sexuais.

4.2. PUBLICAÇÕES NOS SITES DE REDES SOCIAIS: VALIDAÇÃO E VIGILÂNCIA

Uma vez que o videoclipe foi estabelecido como território, o arcabouço performático se dilata para a sua repercussão *online*. Publicações de Lizzo e Cardi B funcionam como elos de conexão e expansão do drama social do fracasso. Novamente realiza-se um giro na Roleta Interseccional para averiguar quais avenidas identitárias são acionadas, porém tendo o horizonte do fracasso comercial como pano de fundo. Mais uma vez as hastes de gênero, raça, peso e sexualidade são levantadas, com mais ou menos ênfase.

Em uma *live* feita no Instagram por Lizzo¹¹, o tom de denúncia prevalece, já que visivelmente abalada, ela expõe as dificuldades de lidar com comentários nocivos¹². Se no videoclipe temos acesso a uma Lizzo segura e confiante, incorporando uma musa olimpiana banhada de ouro, na *live* podemos vê-la mais vulnerável, utilizando pouca maquiagem e roupas cotidianas. Dentre os insultos, a artista volta sua atenção ao termo *mammy*, o qual vinha sendo associada, e em outro vídeo, agora na sua conta do TikTok¹³, ela o endereça e o rejeita. O termo em questão toca nas hastes de gênero, raça, peso e sexualidade, ao estigmatizar a representação midiática de mulheres negras e gordas.

Mammy elucida uma formação interseccional-discursiva acerca de categorizações do feminino, as quais já foram amplamente discutidas por Patricia Hill Collins (2019) como “imagens de controle”, ou seja, enquadramentos midiáticos das mulheres negras mediante padrões estabelecidos no interior da cultura ocidental branca eurocêntrica. Excedendo a estereotípiia, a autora aponta para uma articulação de roteiros sociais a partir dos quais a sociedade irá visualizar e tratar essas mulheres, além de fornecer o repertório necessário para que elas mesmas se sintam mais “confortáveis” desempenhando papéis

¹¹ A *live* pode ser conferida no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=RuZTrfWTRA8>. Acesso em: 17 dez. 2023.

¹² Os comentários ofensivos no Instagram e Facebook da cantora foram removidos pela Meta, empresa que gerencia os dois sites de redes sociais em questão. Por causa disso, os comentários não foram mapeados e analisados isoladamente nesta pesquisa. Devido a repercussão do caso, essa foi uma das primeiras vezes que a Meta tomou medidas corretivas em episódios de discriminação. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-58267704>. Acesso em: 12 dez. 2023.

¹³ Vídeo publicado no TikTok: <https://www.tiktok.com/@lizzo/video/6996672217727847686>. Acesso em: 17 dez. 2023.



específicos. A imagem de controle norte-americana da *mammy* tem origem escravista e simboliza a empregada doméstica dócil que tem uma relação paternalista com seu ofício, sendo extremamente leal aos seus patrões brancos. Na mídia, ela é retratada por uma mulher gorda e negra de pele retinta que não possui história própria, a não ser sua devoção laboral. Collins chama atenção para a personagem da atriz Hattie McDaniel¹⁴ no filme *E O Vento Levou* (1939), uma empregada que não possuía nome, sendo creditada apenas como *Mammy*, e funcionando como a primeira grande representação de mulheres negras na indústria do entretenimento norte-americano. A título de exemplo, uma versão no Brasil da *mammy* poderia ser a cozinheira Tia Anastácia, personagem da obra literária *Sítio do Pica Pau Amarelo* de Monteiro Lobato, conforme discorre Winnie Bueno (2020) ao aproximar os estudos de Patricia Hill Collins com a realidade brasileira.

Ao ser chamada de *mammy*, Lizzo questiona a incoerência da comparação porque essa imagem de controle teria como principal característica a subserviência, enquanto ela reivindica nas suas músicas a sua independência e autonomia, além de reposicionar o seu corpo gordo como objeto de apreciação e desejo, se contrapondo à *mammy* que é uma figura essencialmente desprovida de sexualidade. A redução da imagem da cantora a um símbolo que tipifica mulheres negras indica a perpetuação de ideologias racistas em que a raça é entendida como um marcador corporal fixo, na qual uma única performance racial definiria um grupo inteiro.

O traço servil da *mammy* também poderia insinuar que Lizzo é uma cantora negra moldada exclusivamente para o consumo branco, como levantado pela própria artista no seu vídeo do Tiktok ao refutar comentários que a chamavam de uma *mammy* fabricada para o "olhar branco" (*mammy for the white gaze*). Apesar de estar em espaços hegemônicos do mundo da música, essa afirmação implica que a artista transitaria neles com alguma facilidade e que não apresentaria tensões ao habitá-los, o que não parece ser o caso. A recepção de *Rumors* aliada às mensagens intolerantes já demonstra que o itinerário midiático da cantora é repleto de percalços sociais. A presença e projeção de Lizzo nesses espaços dominantes – habitados majoritariamente pela branquitude – também se apresenta como um incômodo, assinalando uma tentativa de demérito da artista pela interseccionalidade de questões de raça, gênero, peso e sexualidade encapsuladas na imagem de controle *mammy*.

Se nas publicações de Lizzo cria-se um *ethos* interseccional de combate às problemáticas opressivas, adotando um tom mais sério que o videoclipe de *Rumors*, algo semelhante é visto em uma

¹⁴ Com sua personagem de "E O Vento Levou" (1939), Hattie foi a primeira atriz afro-americana a ganhar um Oscar, vencendo a categoria de melhor atriz coadjuvante na cerimônia de 1940.



postagem de Cardi B no Twitter¹⁵. Além de ressaltar rapidamente o teor discriminatório do termo *mammy*, associando-o a prática de *body shaming*¹⁶, Cardi B procura desmentir a especulação em torno do fracasso de *Rumors* com *prints* de algumas das principais plataformas musicais de *streaming* dos Estados Unidos. A *rapper* chama atenção para as altas posições da canção nas paradas musicais e procura legitimar o desempenho de *Rumors* ao assegurar seu lugar entre, pelo menos, as dez músicas mais populares do momento: a canção ficou em 1º lugar na iTunes Store, 3º lugar no Spotify e 4º lugar na Apple Music, enquanto o videoclipe ficou em 1º lugar nos mais virais do Youtube.

É possível ver que Cardi B se utiliza da motivação comercial para alegar uma estabilidade da canção, dois dias após seu lançamento, e em tempo real, já que as plataformas de *streaming* fazem atualizações diárias¹⁷. Há uma reativação dos *charts* (paradas musicais) enquanto regra, trazendo à tona balizas mercadológicas de vendas e popularidade em que Cardi B performa o sucesso enquanto norma para validá-lo como tal. Observa-se, porém, um distanciamento das cantoras acerca do imaginário do “artista bem-sucedido”, mesmo que ambas estejam presentes em altas colocações dos *rankings* musicais. É na suspeição da qualidade ou desempenho da música que surgem, portanto, janelas para estigmatizar as artistas, assinalando que o lugar do sucesso, como posição incontestável de destaque, permanece menos acessível a elas.

As negociações interseccionais das hastes iluminadas ganham novos sentidos quando submetidas ao panorama comercial do fracasso. Os números são lidos como insuficientes ou até ignorados e o fracasso passa a operar pela chave da fabulação, servindo de premissa para que performances de ódio se materializem nos sites de redes sociais. A canção não ter chegado em primeiro lugar em todas as contagens musicais, por exemplo, fragiliza a noção de sucesso e expõe cobranças desproporcionais.

Por fim, nota-se que a soma de forças entre Lizzo e Cardi B constrói espaços de resistência que são propelidos pela cultura digital. A noção de uma vida midiática biografada tanto na música como nas materialidades da internet permite que a ideia de pacto, primeiramente sugerida no videoclipe de *Rumors*, se amplie e ganhe novas repercussões. A aliança de ambas as artistas recebe uma camada combativa e de denúncia voltada à justiça social, se adaptando às performances permitidas pelos formatos comunicacionais: mais espetacularizada no videoclipe e mais pragmática nos sites de redes sociais.

¹⁵ A publicação de Cardi B no Twitter pode ser conferida a seguir: <https://twitter.com/iamcardib/status/1427015813127712772?s=20&t=cYA4Thh5vGOjtvjXsr2uNQ>. Acesso em: 17 dez. 2023.

¹⁶ Expressão em inglês referente ao ato de ridicularizar, zombar ou criticar a aparência física de uma pessoa.

¹⁷ Uma semana depois, a música chegaria ao quarto lugar da Hot 100 da Billboard que utiliza métricas semanais de contagem.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com este artigo, procuramos complexificar a noção de fracasso comercial, demonstrando como ele se espalha para outras alçadas classificatórias. Nos concentramos na figura da diva pop por acreditar que ela encapsula não só a música pop, mas apurações sobre alteridade no contemporâneo e nas indústrias da cultura:

Debater as divas pop significa reconhecer a forte presença de um imaginário global construído nas indústrias do entretenimento dos Estados Unidos, que ao mesmo tempo que glorifica valores neoliberais (no corpo, no empreendedorismo, na ênfase no indivíduo) também abre brechas para pensar o coletivo, o político do gênero, da raça, das classes sociais inscritas nas obras destas artistas (Soares, 2021, p. 17).

O debate se adensa no contexto digital, pois não só as dinâmicas das redes sociais refutam a teoria *colorblind* (Hamilton, 2020) como garantem o acesso à investigação de marcadores identitários. A própria ideia do que é considerado sucesso é cabível de reavaliação, pois quando artistas como Lizzo atingem uma paridade numérica competitiva, evidencia-se que o questionamento do seu desempenho comercial pode se dar por meio de práticas opressivas.

As discussões acerca do suposto fracasso da cantora, então, operam como um descortinador de opressões e de performances de ódio. Não se trata de atestar ou não o insucesso, mas perceber como ele agencia tramas perversas enraizadas na estigmatização de corpos marginalizados, impossibilitando que a narrativa de carreira de Lizzo aconteça à revelia da validação e vigilância externas. Fazer uso da metodologia de Performance (Taylor, 2013) e da Roleta Interseccional (Carrera, 2021), por sua vez, propicia uma análise mais profunda, na qual os marcadores identitários estão sempre interligados e agenciam diferentes camadas performáticas.

Se o videoclipe de *Rumors* sugere se abrir à teatralidade, a investigação dos sites de redes sociais torna as problemáticas mais assentadas no "real". Em ambos os casos é possível ver como questões de gênero, raça, peso e sexualidade são abordadas, expondo diferentes formas de hostilidade e denúncia.

REFERÊNCIAS

BUENO, W. **Imagens de controle**: o conceito do pensamento de Patricia Hill Collins. Porto Alegre: Zouk, 2020.

BUTLER, J. **Problemas de gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.



CARRERA, F. Para além da descrição da diferença: apontamentos sobre o método da roleta interseccional para estudos em Comunicação. **Liinc em Revista**, [S. l.], v. 17, n. 2, p. e5715, 2021. Disponível em: <https://revista.ibict.br/liinc/article/view/5715>. Acesso em: 19 mar. 2024.

COLLINS, P. H. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. São Paulo: Boitempo, 2019.

HALBERSTAM, J. **A arte queer do fracasso**. Cepe Editora: Recife, 2020.

HAMILTON, A. M. A genealogy of critical race and digital studies: Past, present, and future. **Sociology of race and ethnicity**, v. 6, n. 3, p. 292-301, 2020.

HOOKS, b. **Olhares negros**: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.

JANOTTI JR., J. **Gêneros musicais em ambientações digitais**. Belo Horizonte: PPGCOM/UFMG, 2020. Disponível em: <https://seloppgcom.fafich.ufmg.br/novo/publicacao/generos-musicais-em-ambientacoes-digitais/>. Acesso em 18 jun. de 2023.

KILOMBA, G. **Memórias de plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MELO, G. C. V. de. Performatividade de raça interseccionada por gênero e sexualidade em uma roda de conversa entre mulheres negras. **Trabalhos em linguística aplicada**, Campinas, v. 60, n. 1, p. 6–15, 2021. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/tla/article/view/8662006>. Acesso em: 18 jun. 2023.

PEREIRA DE SÁ, S. Somos Todos Fãs e Haters? Cultura Pop, Afetos e Performance de Gosto nos Sites de Redes Sociais. **Revista ECO-Pós**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 3, p. 50-67, 2016. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/download/5421/3995. Acesso em: 18 jun. 2023.

PIERRE, B. Lizzo's Tiktok confession and the *Rumors* backlash highlight the costs of empowerment. **NBC News**, 2021. Disponível em: <https://www.nbcnews.com/think/opinion/lizzo-s-tiktok-confession-rumors-backlash-highlights-costs-empowerment-ncna1277069>. Acesso em: 22 dez. 2023.

REBS, R. R. O excesso no discurso de ódio dos haters. **Fórum Linguístico**, Florianópolis, n. especial, v. 14, p. 2512-2523, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/forum/article/view/1984-8412.2017v14nespp2512>. Acesso em: 23 dez. 2023.

RODRIGUES, E. **O que o sucesso não nos diz**: o fracasso enquanto brecha performática nas dinâmicas digitais da música pop. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – UFPE, Recife, 2022.



SOARES, T. Divas Pop: O Corpo-Som das Cantoras na Cultura Midiática. In: LINS; M.; MANGABEIRA, A.; SOARES, T. (org.). **Divas Pop**: o corpo-som das cantoras na cultura midiática. Belo Horizonte: Selo UFMG, 2021, p. 25-42. Disponível em: <https://seloppgcom.fafich.ufmg.br/novo/wp-content/uploads/2021/03/Divas-Pop-Selo-PPGCOM-UFMG.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2023.

SOARES, T. Construindo imagens de som & fúria: considerações sobre o conceito de performance na análise de videoclipes. **Contemporânea**: Comunicação e Cultura, v. 12, n. 02, p. 323-339, 2014. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/10721>. Acesso em: 21 mar. 2024.

TAYLOR, D. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

THOMPSON, D. **Hit Makers**: como nascem as tendências. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2018.