



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**  
**COMUNICAÇÃO SOCIAL: JORNALISMO**

**Kelven Igor de Souza Figueiredo**

**O TRONO DO POP EM JOGO: TENSIONAMENTOS DISCURSIVOS ENTRE  
CRÍTICA, FÃS E HATERS SOBRE DIVAS POP NO METACRITIC**

Salvador

2019

**KELVEN IGOR DE SOUZA FIGUEIREDO**

**O TRONO DO POP EM JOGO: TENSIONAMENTOS DISCURSIVOS  
ENTRE CRÍTICA, FÃS E HATERS SOBRE DIVAS POP NO METACRITIC**

Monografia apresentada à Faculdade de Comunicação, da Universidade Federal da Bahia (Facom/Ufba), como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo.

Orientadora: Prof. <sup>a</sup> Dr. <sup>a</sup> Juliana Gutmann

Salvador  
2019

## **AGRADECIMENTOS**

À minha mãe, Samanta Gomes, por ter investido e acreditado no meu potencial. Além de todo o afeto trocado ao longo destes anos de convivência.

Ao meu companheiro, Jonath Ferreira, que foi um olhar atento durante o processo de construção desta monografia.

Aos meus amigos Rafaela Souza, Lucas Arraz, Greice Mara, Flávia Lima e Bruno Cavalcante que mesmo sem saber, iluminaram meus pensamentos com um de seus sábios conselhos.

Às joias da Agenda Arte e Cultura da UFBA, que foram fundamentais no meu processo de formação (Geovana Côrtes, Caroline Lins, Paula Trindade, Clarissa Viana e Ailton Sena).

À minha orientadora Juliana Gutmann pela confiança, paciência e palavras de conforto quando necessárias.

À Marília Moreira e Daniel Silveira, minhas principais companhias nas manhãs de estágio, que me aconselharam durante a correria diária no Jornal CORREIO e me emprestaram um pouco de suas experiências acadêmicas na forma de conselhos.

À Yasmin Garrido e Yananda Lima por estarem lá para reclamar comigo sobre como o tempo não nos deixar fazer tudo perfeitamente e principalmente pelo apoio moral nos últimos momentos.

À compreensiva e motivadora equipe do Vida, do Jornal CORREIO (Ana Cristina Pereira, Naiana Ribeiro, Roberto Midlej, Laura Fernandes, Vinícius Harfush e Marília Moreira).

À João Marcelo Costa por estar sempre disponível e aberto a discutir um pouco sobre música pop.

## RESUMO

Esta pesquisa possui uma abordagem dedutiva e pretende entender as engrenagens e tensionamentos discursivos entre crítica musical, fãs e *haters* em relação aos sentidos de “diva pop”. A análise se dá a partir dos comentários e avaliações deixadas no site Metacritic e tem como pressupostos teóricos e metodológicos perspectivas advindas dos estudos culturais, como as noções de cultura pop, gênero musical e afetos, e o conceito de formação discursiva como propõe o filósofo Michel Foucault. Reflexões sobre os sentidos de diva, especialmente a partir de categorias apresentadas por Lister (2003), bem como sobre fãs, *haters* e disputas valorativas em torno da crítica musical foram importantes fundamentos para o estudo proposto. O objetivo é cumprido ao realizarmos um estudo de caso comparando os discursos valorativos relativos à artista feminina com maior nota geral na plataforma em 2017, Lorde e seu álbum *Melodrama*, com a que obteve a menor pontuação geral na plataforma, Katy Perry e o álbum *Witness*, lançado no mesmo ano.

**Palavra-chave:** diva pop, formação discursiva, fãs, *haters*, crítica.

## **ABSTRACT**

This research has a deductive approach and intends to understand the discursive gears and tensions between music critics, fans and haters in relation to the senses of "pop diva". The analysis is based on the comments and evaluations left on the site Metacritic and has as theoretical and methodological perspectives from cultural studies, such as the notions of pop culture, musical genre and affections, and the concept of discursive formation as proposed by the philosopher Michel Foucault. Reflections on the senses of the diva, especially from the categories presented by Lister (2003), as well as on fans, haters and value disputes around the musical critique were important foundations for the proposed study. The goal is fulfilled by performing a case study comparing the valedictory discourses related to the female artist with the highest overall rating on the platform in 2017, Lorde and her album *Melodrama*, with which she obtained the lowest overall score on the platform, Katy Perry and the album *Witness*, released on the same year.

**Keywords:** pop diva, discursive formation, fans, haters, critical.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1 - Katy Perry meme .....</b>	<b>31</b>
<b>Figura 2 - Discografia de Katy Perry.....</b>	<b>62</b>
<b>Figura 3 - Discografia de Lorde.....</b>	<b>65</b>

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1 - Sistema de Classificação do Metacritic .....</b>	<b>45</b>
--	-----------

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>8</b>
<b>1. CULTURA POP E O POP COMO GÊNERO MUSICAL</b> .....	<b>12</b>
1.1 CULTURA POP: DEFINIÇÕES EM DISPUTA.....	12
1.2 MÚSICA POP: DEFINIÇÕES EM DISPUTA.....	15
<b>2. A ANATOMIA DA DIVA E AS AFETIVIDADES QUE A ENVOLVEM</b> .....	<b>20</b>
2.1 OS PERFIS DE DIVA .....	22
2.2 A DIVA CONSTRÓI AFETOS OU É CONSTITUÍDA POR ELES? .....	24
<b>3. DISCURSO, ENUNCIADO, FORMAÇÃO DISCURSIVA E PODER</b> .....	<b>33</b>
3.1 DISCURSO E PODER SE ARTICULAM NA VIVÊNCIA POP .....	33
3.2 FORMAÇÃO DISCURSIVA E OS SISTEMAS DE VERDADE .....	37
<b>4. O METACRITIC, A CRÍTICA MUSICAL, OS FÃS E HATERS</b> .....	<b>41</b>
4.1 O METACRITIC .....	41
4.2 OS MOTORES DOS EMBATES SOBRE DIVAS POP: FÃS E HATERS .....	44
4.3 ASPECTOS SOBRE A CRÍTICA MUSICAL .....	46
4.4 OS JOGOS VALORATIVOS E A CONVERSA SILENCIOSA ENTRE CRÍTICA, FÃS E HATERS.....	48
<b>5. O QUE SE DISPUTA SOBRE O CONCEITO DE DIVA POP NO METACRITIC</b> .....	<b>52</b>
5.1 DE VOLTA ÀS CATEGORIAS DE DIVA.....	53
5.1.1 TODA DIVA É UMA PRIMA DIVA?.....	54
5.1.2 ENTRE “ERAS” E ALTER EGOS: AS DIVAS DENTRO DA DIVA .....	58
5.1.3 EXTREMAMENTE ARTISTAS: AS LILITHS E SEUS MÚLTIPLOS TALENTOS .....	66
5.2 DOMADORAS DE CHARTS: DISPUTAS SOBRE A DIVA EM TORNO DOS RANKINGS NAS AMBIÊNCIAS DIGITAIS .....	73

<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS – ELEMENTOS DE DISPUTAS.....</b>	<b>81</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>85</b>



## INTRODUÇÃO

Partindo da inquietação sobre as disputas de sentidos que envolvem o que é ser uma diva pop, esta monografia é pensada a partir de uma abordagem dedutiva comparativa e busca entender os tensionamentos discursivos gerados pelos discursos da crítica, dos fãs e dos *haters* sobre as cantoras Kate Perry e Lorde, no website norteamericano Metacritic (<https://www.metacritic.com/>). A análise empreendida se pauta numa fundamentação teórica que articula noções de cultura pop, gênero musical e afetos, no marco de autores dos estudos culturais, em articulação com o instrumental teórico-metodológico de Foucault para análise dos discursos a partir da noção de formação discursiva (2009),

Nosso principal objetivo é entender quais são os atributos cobrados de uma diva pop e quais são as disputas que acompanham essas questões contemporâneas às divas, levando em conta as estratégias de dominação pelo discurso e disputas de poder (FOUCAULT, 1996), que estão em jogo em avaliações do que seria bom e ruim na música pop.

Para atingir a proposta deste trabalho, 111 críticas foram analisadas no total (51 da crítica especializada e 60 dos usuários). Nossos objetos de análise foram escolhidos seguindo o calendário da 60ª premiação do Grammy, o qual determina que apenas discos lançados entre o dia 01 de outubro de 2016 e 30 de setembro de 2017 estão elegíveis. A partir desse montante, selecionamos apenas as artistas femininas pop que tinham lançados discos durante este período. O recorte feminino vem do fato de que, embora as mulheres ainda sejam minoria na indústria musical, a maior parte dos grandes nomes do pop que compõe o recorte de diva é de mulheres.

O critério final para escolha dos dois discos, cujas avaliações foram aqui analisadas, foi o das notas que receberam em seu Metascore (média total de todas as notas atribuídas pela crítica especializadas). Desta forma, a maior e a menor nota recebida por uma artista feminina pop foram selecionadas para o corpus da pesquisa. A melhor nota pertence a Lorde e seu álbum *Melodrama* (2017), com 91 pontos. A pior é a de Katy

Perry com *Witness*, seu quarto álbum de estúdio, que fechou uma média de 52 pontos no Metascore – a menor nota de uma diva pop registrada no site em 2017.

O trabalho está dividido em cinco capítulos. O primeiro situa o leitor na história da cultura pop e do pop como gênero musical, acionando a cultura como modo de vida (Williams, 1979) e as discussões propostas por Simon Firth e Andrew Goodwin (1990), Pereira Sá (2016) e Janotti Jr. (2015) sobre cultura pop e gênero musical

O segundo capítulo insere as divas pop na discussão ao convocar a concepção de afeto proposta por Grossberg (2010) e amplamente discutida por Janotti Jr. (2002, 2004, 2014) e Cardoso Filho (2004), que desdobram as noções propostas pelo autor. Apresentamos, ainda, os perfis de diva elaborados por Lister (2003), que são retomados no último capítulo de análise como referenciais importantes para identificação das disputas.

Como o trabalho se fundamenta na perspectiva dos estudos culturais e adota o conceito de formação discursiva, entendemos as categorias trazidos por Lister (2003) enquanto construções culturais e não enquanto classificações. Passando pelas categorias de “Prima Divas”, “Madonnas” e “Liliths” (LISTER, 2003), as características que traduzem cada um desses perfis ajudam a entender de que forma as artistas se articulam no mercado fonográfico e nas vivências pop.

Em seguida os entendimentos de discurso e poder de Foucault são acionados e conduzem a proposta de análise dos discursos através do conceito de formação discursiva (FOUCAULT, 2009). O quarto capítulo reflete sobre aspectos da crítica, os perfis de fãs e *haters* e os jogos valorativos que atravessam os dois universos. Além de apresentar a plataforma onde a análise será feita (o Metacritics), e debate questões sobre o papel dos fãs e *haters* na cultura pop, como observa Pereira Sá (2014) e Shuker (1999). Também são apresentadas algumas características da crítica musical, como suas condições de surgimento, papéis sociais administrados ao longo de sua existência e o que se deve esperar desta, de acordo com o que propõe Frith (1998) e Janotti Jr. e Nogueira (2010).

O esforço teórico sobre os perfis de fãs, *haters* e crítica foi pensado para mostrar como se articulam e os papéis que desempenham dentro da comunidade pop, bem como

suas motivações e constantes tensionamentos. É importante dizer também que, para este trabalho, as posições da crítica, fãs e *haters* não são uma questão a ser problematizada, mas elementos que tangem a área de pesquisa proposta. Ou seja: a crítica e os comentários dos fãs e *haters* das artistas não são objeto de estudo dessa monografia, mas são os lugares de análise onde queremos ver as disputas sobre os sentidos de diva pop. Para se manter fiel à proposta, o foco continua sendo o de identificar, dentro dos discursos, pontos de convergência e sistemas de dispersão, como propõe Foucault em seu livro *A Arqueologia do Saber* (2009).

E o quinto e último é onde estão concentradas as análises do estudo de caso realizado. Durante o processo de análise, as categorias de diva propostas por Lister (2003) pareciam conduzir a maior parte das discussões sobre a figura da diva pop. À medida que as opiniões de crítica, fãs e *haters* eram confrontadas, os sistemas compartilhados pela maioria da comunidade e pontos de dispersão no discurso se tornavam mais evidentes e conseguimos ver com clareza a maneira como são disputadas questões como a maneira que uma diva deve cantar, se portar, se reinventar e até mesmo administrar sua arte. A análise também apontou pistas para outros sentidos, além dos destacados por Lister, que caracterizamos no tópico intitulado “Domadoras de charts”.

A ideia de explorar o tema vem de um interesse pessoal e gosto pela música pop. Além disso, a forma como novos cânones surgem e a rapidez com que se vão foram questões que motivaram a elaboração desse estudo. No entanto, o que nunca pareceu claro foram os aspectos e variáveis que fazem um artista e seu trabalho serem considerados bons ou ruins.

Encontrar um jeito de responder à questão, inclusive, foi uma das partes mais difíceis da pesquisa: como saber quais atributos uma diva deve ter para alcançar tal *status* perante a comunidade pop, se nem mesmo a figura da diva parece ter sido discutida, em sua amplitude geral, no campo da comunicação? Encontrar bibliografias que refletissem sobre as personalidades das divas da música pop através do viés da comunicação foi outro desafio a ser superado. O mais próximo que conseguimos encontrar foram os perfis de Lister (2003), propostos a partir de um olhar da área da música. Além disso, no decorrer do trabalho e nos contatos com os referenciais aqui

expostos, foi possível compreender a importância das disputas e jogos valorativos em torno do pop. Nossa análise demonstrou o que é mais produtivo identificar sentidos e disputas do que fechar um conceito único e estável em torno da diversidade de divas que existem no mercado.

## 1. CULTURA POP E O POP COMO GÊNERO MUSICAL

### 1.1 CULTURA POP: DEFINIÇÕES EM DISPUTA

A cultura pop, nos termos em que é conhecida hoje, nasce como um movimento artístico que era símbolo da decadência criativa e da crise das artes, na década de 1950. Dessa forma, artistas como Andy Warhol, Roy Roy Lichtenstein e Keith Haring começaram a se inspirar, apropriar e desconstruir alguns elementos da chamada ‘cultura de massa’ para criar suas obras, o que acabou popularizando a chamada ‘arte erudita’ (JANOTTI, 2015).

O fenômeno americano ficou marcado na história como o movimento artístico denominado *Pop-Art* e, desde então, o termo pop – abreviação de popular – passou a ser utilizado para denominar tudo que cai no gosto do público. Mas definir o que seria a cultura pop é mais complexo do que parece. Isso porque existem diversos significados e discussões sobre as definições dos termos cultura e pop.

Alguns pensadores articulam a cultura pop com a ideia de indústria cultural proposta por Adorno e Horkheimer (1985), defendendo que esta é uma cultura produzida para ‘as massas’ em uma lógica industrial-capitalista. Os teóricos classificam esse tipo de produto, produzido nos termos da indústria cultural, como ‘baixa cultura’ e até questionam a contribuição deste tipo de material para a arte e seus valores estéticos. Adorno e Horkheimer defendem que estes não passam de produtos da ‘cultura de massa’, produzidos em um esquema padronizado com o intuito de atingir a todos ao mesmo tempo e obter a maior quantidade de lucro possível. Desta forma, essa concepção ignora as especificidades do público, suas vontades, gostos e até senso crítico; e os posiciona em lugar de recepção passiva. Ao mesmo tempo, reforçam distinções entre “alta” e “baixa” cultura, relacionando a segunda à ideia de “massa”.

Na contramão desta corrente ideológica, os estudos culturais pensam cultura pop sob a ótica das lógicas de produção, circulação e consumo, vistas de forma articulada. Um

diferencial aqui é a concepção do sentido de cultura, nos termos de Williams (1979) como modo integral de vida. Partindo do pressuposto que a cultura é de todos, mas não é igual para todos, o autor conduz a discussão ao sentido de popular, não relacionado simplesmente ao folclórico e nem ao sentido de massa.

Ela [a cultura] tornou-se dependente, secundária, “superestrutural”: um campo de “simples ideias”, crenças, artes, costume, determinado tipo de história material básica. O importante, no caso, não é apenas o elemento de redução; é a reprodução, de forma alterada, da separação entre “cultura” e vida social material, que tem sido a tendência dominante do pensamento cultural idealista. Assim, as possibilidades totais do conceito de cultura como um processo social constitutivo, que cria “modos de vida” específicos e diferentes, que poderiam ter sido aprofundados de forma notável pela ênfase no processo social material, foram por longo tempo irrealizadas, e com frequência substituídas na prática por um universalismo abstrato unilinear (WILLIAMS, 1979, p. 25)

Essa complexidade também diz respeito ao termo pop, que pode se referir aos produtos com forte apelo comercial, mas que também pode ser encarado como uma métrica da qualidade do produto cultural levando em consideração o gosto popular e seu consumo. Nessa direção, o uso do termo cultura pop enfatiza uma percepção simbólica, mercadológica, cultural, social e política dos fenômenos.

Assim, o que está em jogo no campo dos estudos culturais e das acepções de cultura pop é uma compreensão completamente distinta daquela de Adorno e Horkheimer. Considera-se o público como agente produtor ativo da cultura em que está inserido, criticando o lugar de recepção passiva reforçado pelos pensamentos alinhados com a Teoria Crítica e o conceito de Indústria Cultural.

Simon Firth e Andrew Goodwin (1990) defendem que cultura pop é formada por diversos produtos culturais, amplamente divulgados pelos meios de comunicação, que as pessoas têm contato ao longo de sua vida. A partir das materialidades da cultura pop (músicas, filmes, imagens, fotografias, pinturas e etc.), os indivíduos conseguem criar referências e, então, apurar seu senso crítico e estético. Seguindo a mesma linha de

raciocínio, Simone Pereira de Sá chama a atenção para a ambiguidade que o termo traz consigo:

o termo “cultura pop” porta uma ambiguidade fundamental. Por um lado, sublinha aspectos tais como volatilidade, transitoriedade e “contaminação” dos produtos culturais pela lógica efêmera do mercado e do consumo massivo e espetacularizado; por outro, traduz a estrutura de sentimentos da modernidade, exercendo profunda influência no(s) modo(s) como as pessoas experimentam o mundo ao seu redor. Nesse sentido, pode-se afirmar que a cultura pop tem óbvias e múltiplas implicações estéticas, sublinhadas por questões de gosto e valor; ao mesmo tempo que ela também afeta e é afetada por relações de trabalho, capital e poder. (PEREIRA DE SÁ, 2016, p. 57)

Tais pensamentos são reiterados pelo pesquisador Thiago Soares (2014). Para ele, cultura pop está diretamente ligada às práticas, experiências e produtos feitos com base em uma ‘lógica midiática’ e normalmente está ligada ao entretenimento.

Se ancora, em grande parte, a partir de modos de produção ligados às indústrias da cultura (música, cinema, televisão, editorial, entre outras) e estabelece formas de fruição e consumo que permeiam um certo senso de comunidade, pertencimento ou compartilhamento de afinidades que situam indivíduos dentro de um sentido transnacional e globalizante. (SOARES, 2014, p.41)

Jeder Janotti Junior (2015) busca trazer um equilíbrio entre os dois principais pensamentos sobre cultura pop. Ele ressalta que o termo é contraditório ao ponto de carregar consigo noções de originalidade e resistência “o que diferencia da cultura de elite”, assim como também traz traços de homogeneização ao se aproximar da ideia e de todas as conotações, em geral negativas, do termo “popular massivo” (JANOTTI Jr., 2015, p. 49). O autor ainda chama a atenção para o fato que:

Os aspectos estéticos e econômicos aliados às possibilidades de alta circulação da cultura pop e a busca de traços distintivos no consumo de produtos seriais mobiliza uma ampla gama de possibilidades mercadológicas e poéticas em torno do pop, criando tensões entre o que sustenta os valores na cultura pop: altos índices de vendagem, popularidade, diferenciação, distinção, reconhecimento do público ou reconhecimento crítico. (JANOTTI Jr., 2015, p. 46)

Desta forma, segundo ele, até mesmo expressões culturais mais tradicionais e elementos da cultura popular podem ser cooptados, remodelados e enquadrados nas lógicas mercadológicas e de circulação do pop.

Por entender cultura como um processo social que é construído gradativamente e não está descolado do modo de vida, este estudo se baseará nos autores que se articulam com os estudos culturais. Isto porque eles pensam cultura pop de uma forma mais ampla, para além de uma indústria rentável e longe da lógica binária entre autêntico e cooptado, e alta e baixa cultura. Isso permitirá uma análise mais próxima das práticas cotidianas, acionando os diversos pontos de vista sobre cultura pop, gênero pop e divas pop.

## 1.2 MÚSICA POP: DEFINIÇÕES EM DISPUTA

No interior das discussões sobre cultura pop, o sentido de gênero musical tem sido enfatizado como uma referência teórico-metodológica central (FRITH, 1998; JANOTTI, 2003; PEREIRA SÁ e JANOTTI Jr., 2018). Para esses autores, é importante pensar sobre o que seria o gênero musical pop dentro de uma indústria fonográfica, na qual as divas pop ocupam um lugar de prestígio no cenário musical e, também no interior do próprio campo acadêmico.

Simon Firth (1998), referência no assunto, considera que o gênero musical é “uma conversa silenciosa que acontece entre o consumidor, que sabe asperamente o que quer, e o vendedor, que trabalha copiosamente, para imaginar o padrão dinâmico dessas demandas” (FRITH, 1998, p.77). Ou seja, o autor assume que existem relações entre a produção e o consumo que, embora nunca tenham sido acordadas, ambas as partes sabem aonde querem chegar e o papel que devem desempenhar. Não se trata, portanto, de uma taxonomia fechada, mas de uma categoria fluida que envolve estratégias de produção, expectativas de consumo, contextos tecnológicos, culturais etc. Como sustenta Janotti Jr. “um gênero musical só é claramente definido (tem todos



os seus segredos revelados) no momento em que cessa de existir, no momento em que não é mais exclusivo”. (JANOTTI, 2003, p.36).

Jeder Janotti Junior (2015) faz uma observação sobre as condições de nascimento do pop. Segundo ele, as condições em que o gênero surge favoreceram um certo tipo de preconceito por parte da crítica cultural inglesa que usava o termo para desqualificar os materiais culturais enquadrados dentro do mesmo e colocá-los em uma categoria inferior à arte, culturalmente indigno, ou a tão falada ‘baixa cultura’; frequentemente mencionada pela teoria crítica e o desejo de consumo ‘das massas’.

O Autor também relaciona o pop à sua possibilidade de alta circulação midiática e às lógicas mercadológicas que está relacionado, mas a partir de uma percepção contextualizada do fenômeno. Janotti Jr. argumenta que:

A ideia dos gêneros na música popular massiva está ligada a vários processos de mediação presentes no consumo musical, mas que desde já, mostra-se muito mais complexo do que sua conexão com a exploração comercial dos gêneros pelas grandes indústrias de comunicação. [...] não se pode esquecer que o florescimento de gêneros musicais entre fãs, produtores, músicos e críticos estão, muitas vezes, ligados a uma espécie de senso de exclusividade, conhecimento e familiaridade com uma espécie de “arqueologia musical” (JANOTTI, 2003, p.35)

Assim como a definição de gênero, Janotti classifica o pop como “uma zona de conflito, daí constantes rearticulações (e às vezes negação) do próprio reconhecimento de seus traços populares.” (2015, p.48). Sendo assim impossível encaixotar em um conceito um processo vivo e constante, frequentemente tensionado e discutido pelos atores sociais envolvidos.

O que é confirmado por Fabbri (*apud* JANOTTI e PEREIRA SÁ, 2018), que encara este processo de rotulação como movimentos dinâmicos, que resultam em acordos constantes entre os aspectos de produção, circulação, consumo e apropriação da música:

[...] A vida musical é um contínuo processo de categorização, produção e reconhecimento de ocorrência de tipos, desde os níveis semióticos mais básicos (múltiplas ocorrências de um trabalho, seja uma canção, uma sinfonia, uma suíte para violoncelo, a fita gravada de um álbum, etc.) ao mais articulado nível (ocorrências do idioleto de um autor, de um estilo ou gênero musical) (FABBRI *apud* JANOTTI e PEREIRA SÁ, 2018, p. 6)

Nessa perspectiva, para além de um mediador de consumo, organizador de prateleiras de lojas e produto final de um “conjunto estável de sonoridades” (JANOTTI e PEREIRA SÁ, 2018), os autores consideram gênero como uma categoria teórica cada vez mais central nos estudos de comunicação. No campo da música pop, em estudo recente, Janotti Jr. e Pereira Sá (2018) atualizam a noção acadêmica de gênero ao considerarem novos fatores resultantes da cultura musical digital, como *folksonomia*, *tagging*, e ainda as novas formas de produção e consumo musical.

Desta forma, as afetividades e performances de gosto são o resultado dos intermináveis tensionamentos sobre gênero, intensificados na era da cultura musical digital. Isto porque, além dos debates *offline*, a discussão acaba permeando o uso das plataformas de *streaming* de música. A primeira grande diferença notada é a possibilidade destes usuários etiquetarem as músicas disponíveis na plataforma à maneira como acharem melhor, para além das territorialidades dos gêneros, o que Janotti e Pereira Sá (2018) denominaram de *folksonomia*.

Tamanha autonomia conduz o ouvinte à prática de *tagging*, que consiste na *catalogação* destes produtos culturais relacionados à sentimentos, momentos da vida e situações específicas. Com a ajuda dos serviços de *streaming*, já é possível burlar a *tracklist* de um CD, por exemplo e recriar uma *playlist* temática, que tenham relação com o gosto, um momento da vida do usuário, estado de espírito e etc. Nesta nova configuração do consumo musical, a dupla de teóricos propõe uma ampliação da noção de gênero:

[...] Uma análise comunicacional da música pressupõe a articulação de elementos sonoros e não sonoros, entendendo que, antes de funcionar como uma camisa de força ou uma etiqueta de gaveta, os gêneros musicais acionam conflitos, partilhas e negociações, que por sua vez envolvem processos de comunicação dinâmicos, corroborando assim as premissas de Frith, Fabbri, Holt, Brackett, Lopez Cano e outros. (JANOTTI e PEREIRA SÁ, 2018, p. 14)

Desta forma, a concepção de gênero musical carrega consigo uma série de “mediações que envolvem aspectos estéticos, mercadológicos, tecnológicos e sociais” (2018, p. 16). Por isso, ao fazer uma análise comunicacional da música, deve-se analisar todos os fatores que estão no entorno desta noção de gênero. Sendo estes fatores quatro:

1) articulações em torno de performances, práticas coletivas e divisão de papéis inerentes ao mundo da música; 2) vivências em torno de “comunidades de gosto”, agrupando seus participantes em públicos e coletividades baseadas em experiências musicais; 3) atravessamento da música pelas formações etárias, étnicas, sociais e de gênero, e 4) materialidades comunicacionais implicadas nas redes sócio técnicas que materializam sistemas de produção, circulação, reprodução, consumo e apropriação da música. (JANOTTI e PEREIRA SÁ, 2018, p. 15)

Estes fatores conversam com a ideia de Janotti sobre a música pop como uma nebulosa afetiva (2016), que está a todo tempo passando por processos de resignificação. As desqualificações da música pop como algo descartável *versus* seus amantes e defensores seriam a primeira camada de muitas que compõem esse emaranhado de afetos e disputas em torno da música pop. No entanto, Janotti não se atém a esta discussão binária, ele chama a atenção para as disputas sobre o pop antes mesmo deste se definir enquanto um estilo (JANOTTI Jr, ,2016). Segundo o autor, é justamente a imprecisão conceitual do rock e do pop que os enquadra no lugar das nebulosas afetivas.

Desta forma, as condições de surgimento do pop, com base no conceito atualizado do termo mídia<sup>1</sup>, proposto por Williams, o qual considera que a cultura midiática alcança um status privilegiado e passa a ser encarada como uma espécie de materialização do

---

<sup>1</sup> “(...) o conceito de mídia como nós o usamos é uma invenção do século vinte, e realmente tornou-se parte do senso comum somente na segunda metade do século” (GROSSBERG *apud* WILLIAMS, 2010, p.204)

popular. Tudo graças ao seu alcance e sua instantaneidade. Estas características teriam tornado o gênero um maquinário potente capaz de cruzar o popular e o midiático.

É deste modo que penso a música pop como um maquinário, uma constelação de conceitos, para além das circulações binárias acionadas por binômios como rock/pop, arte/entretenimento, erudito/ popular. Não que as distinções não sejam importantes operadores políticos, e sim que, no trajeto que aqui se propôs, essa é apenas uma das entradas possíveis neste universo. (JANOTTI, 2016, pág. 120)

Uma vez que o popular é constituído da cultura popular, das linguagens e lógicas que dão sentido ao cotidiano dos grupos sociais em que estão inseridos (JANOTTI Jr., 2016), a música pop é capaz de recriar representações destes convívios e mundos. Isto gera uma abertura para a popularização destas “partilhas de vivência” que são classificadas em: “inclusivas (quando conectam participantes dispersos), exclusivas (quando funcionam como formas de reivindicação de distinções sensíveis), bem como excludentes (quando a reivindicação do global pode servir como forma de desqualificação do regional)” (JANOTTI Jr., 2016, p. 119).

Esta concepção deixa de lado a disputa histórica e binária do pop que dividia tudo entre autêntico e cooptado, Janotti Jr. (2016). Sendo assim, baseado em Grossberg (2010), Janotti Jr. conclui que antes de ser gênero musical, a música pop é responsável por colocar em funcionamento os agenciamentos coletivos, que materializam e popularizam os “modos de circular e habitar o mundo”. Estes estão em constantes processos de disputa para inclusão, exclusão e às vezes até os dois ao mesmo tempo, neste modo de vida apresentado pela música pop.

## 2. A ANATOMIA DA DIVA E AS AFETIVIDADES QUE A ENVOLVEM

Seja no lugar da patricinha popular, já interpretado por diversas cantoras como Britney Spears em *Baby One More Time* (1998), ou na posição da garota *outsider* que não se encaixa nos padrões, abordada por Katy Perry em *One Of The Boys* (2008) e pelas novatas do *Teen Pop* Lorde, Billie Eilish e Alessia Cara, a diva pop, termo de complexa definição, constitui marca de reconhecimento do pop em constante transformação.

Semelhante ao que as estrelas do rock representam para o respectivo gênero, as divas pop foram vinculadas à palavra mais próxima de deusa (MINIDICIONÁRIO, 2001, p. 333). Utilizada também como um sinônimo de ‘beldade’, a diva logo foi associada ao espectro da atenção e da beleza. O que é dito pelo dicionário sobre a origem do termo, se confirma na visão de Lucas Felipe da Silva (2018) que completa, ao argumentar, que a palavra tem origem no Grego *divus* e significa deus. Além disso, o autor lembra que o termo costumava ser usado para se referir à cantora que possuísse maior destaque em determinada ópera.

Hoje em dia, esse conceito não se prende apenas a essas cantoras, e é utilizado para se referir às mulheres mais famosas do meio artístico, tanto no cinema quanto na música. Com o passar do tempo, a junção do termo à palavra “pop” passou a representar cantoras de grande êxito na indústria, com estilos marcantes, personalidades fortes, e que, acima de tudo, se apresentavam com shows espetaculares e grandiosos, indo muito além de apenas voz. (DA SILVA, 2018)

Uma boa pista sobre o sentido de diva é dada por Janotti Jr. (2016) que encara o surgimento da figura de diva no mercado fonográfico como um contraponto à imagem masculina do rockstar. A importante observação do autor sobre o desenho deste perfil de artista dentro da indústria no faz perceber que a diva se articula, seja pelo reforço ou por ranhuras, a convenções (roupas, maquiagem, gestos, modos de canto etc.) do dito universo feminino. Mas o autor percebe que astros do rock também convocaram sentidos relacionados à diva.

Little Richard, além de contribuir para os alicerces das sonoridades rock, misturava ao caldeirão inicial dos gêneros musicais que serviram de base para o rock and roll, o boogie woogie e uma performance andrógina, que merece ser lembrada não só como contraponto à emergência heteronormativa do galã e do guitar hero (personificadas por Presley e Berry), bem como linhas de fuga para que fosse incorporado a essa mistura, a figura da diva, personagem do imaginário pop tão bem materializada por Richard. (JANOTTI JR., 2016, p. 115)

Janotti (2016) ainda observa que este perfil começa a surgir na indústria no final da década 1950, com o grande sucesso das *girls groups*, iniciado pela banda The Supremes, que acabou projetando nomes como Diana Ross e Florence Ballard.

Geralmente, os administradores das *girls groups* eram empresários, com composições assinadas por reconhecidos produtores de sucesso, sendo comum a troca de integrantes e a permanência do nome dos grupos como uma marca mercadológica. Se por um lado, tais aspectos parecem desqualificar esses grupos aos olhares roqueiros, por outro, eles foram responsáveis por permitir a emergência de divas femininas, além de valorizar a performance e a produção musical como aspectos centrais da cultura pop. (JANOTTI JR., 2016, p. 115)

Apesar das pistas de Janotti (2016), ainda não é possível dizer o que diferencia a diva de uma cantora pop. Ainda que seja uma figura bastante reconhecida no pop e pela própria comunidade acadêmica (são muitos os trabalhos escritos sobre cantoras como Madonna, Lady Gaga etc.), o conceito de diva carece de reflexão e discussão teórica. A dificuldade em encontrar referências bibliográficas sobre esta figura tão emblemática é um indicativo disso. Frequentemente são retratadas com a mesma superficialidade que matérias jornalísticas e críticas musicais abordam o termo.

Por isso, neste trabalho, será feito um esforço analítico para compreender o que se disputa sobre as divas pop. Uma vez que nosso foco de investigação são as disputas travadas entre crítica, fãs e *haters* sobre estes perfis de artista do gênero pop. Faremos isso pautados na noção foucaultiana de formação discursiva, apresentada no capítulo seguinte, e pela compreensão das noções de cultura e música pop, abordados no capítulo um, afeto e perfis da diva, que serão discutidos a seguir.

## 2.1 OS PERFIS DE DIVA

O arquétipo da artista multitarefa, vestida em um body, com microfone na mão, dominando o palco com passos de dança enquanto exhibe vocais potentes, certamente, está no imaginário popular vinculado à imagem das divas. Mas, dada a complexidade destas artistas, as transformações no gênero, modos de produção e consumo musical e as diversas e camaleônicas gerações de divas (LISTER, 2003) a questão permanece: seria possível identificar um sentido, uma imagem, uma representação consensual para a diva no mercado fonográfico atual?

Ao longo dos anos as condições e qualidades para preencher o posto de diva no pop foram se atualizando junto ao mercado, os novos ideais de divas que surgiam e à vontade do público. Tal qual a música pop, a figura da diva é conformada pelo sentido de mudança e transformação, como aponta a professora e pesquisadora da área de música, Linda Lister (2003) nos perfis que ela propõe. Ainda que não seja efetiva a adoção da ideia de fases, etapas, classificações de diva, uma vez que entendemos o processo histórico como movimento de mudança, desestabilizações e estabilizações permanentes; acionamos as reflexões da autora como uma possibilidade de perceber quais são e de que forma estas características relacionadas à diva são disputadas.

A primeira geração identificada pela autora faz referência às prima donas das óperas de Bel Canto em meados do século XIX (LISTER, 2003, p. 1). Referenciam as grandes cantoras de ópera, com voz forte e potente; a primeira geração de divas é conhecida por sua performance vocal vigorosa como nos casos de Aretha Franklin, Billie Holiday, Whitney Houston, Celine Dion, Mariah Carey e outras, nomeadas por Lister como as Prima Divas.

A primeira categoria é composta de Prima Divas, cantoras que seguem a verdadeira tradição da prima donna operística e são reconhecidas principalmente pelo talento vocal, por mais sábia ou ingenuamente utilizado que seja. (LISTER, 2003, p. 1, tradução nossa)

A segunda geração proposta por Lister (2003) é conhecida por explorar outros aspectos da música pop, como passos de dança mais elaborados, figurinos chamativos e incorporar isso em suas atuações. Utilizando artifícios cênicos, para além da voz, como coreografias, dançarinos no palco, cenografias elaboradas, luzes e efeitos especiais, este perfil de diva é mais fiel à imagem da *show woman* de body, com microfone na mão. Como pioneira dessa geração de *performers*, que carregam o status de gênio, a autora aponta Madonna – que nomeia este perfil de divas. Esta categoria teve seu legado sucedido por nomes como Britney Spears, Kylie Minogue, Christina Aguilera e outras.

Essas artistas femininas conquistaram sua fama não com base em seu talento vocal. Algumas até podem, de fato, ter vozes finas (e outras não), mas ao contrário da primeira categoria, as Prima Divas, seu talento vocal não é o fator principal em sua fama. Independentemente de seus vários talentos e dos variados gêneros que ocupam, todas essas mulheres são notáveis por encontrar novos nichos para si mesmas, quando podem não se encaixar perfeitamente em qualquer molde preexistente. (LISTER, 2003, p. 4, tradução nossa)

A terceira geração de divas, indicada por Lister, são as Liliths, nome inspirado no grande festival criado pela cantora canadense Sarah McLachlan, o Lilith Fair. O evento se inspirava na figura da deusa antiga para exaltar artistas femininas. Embora tenha durado apenas três anos (1997-1999), foi o suficiente para deixar sua marca na história do pop. As divas que se relacionam à categoria de Liliths são aquelas que condensam uma série de talentos, e se fazem presente em todos os processos de produção de sua arte. Essas divas são capazes de cantar, compor, tocar instrumentos e muito mais, o que lhe dá uma autonomia artística maior e a faz ser mais presente no processo de produção de suas obras. No pop temos nomes como Alanis Morissette, Sarah McLachlan, Lana Del Rey, Lorde e mais.

Como indicamos anteriormente, não adotamos essa caracterização de Lister como taxonomias, mas como possibilidades de compreensão das disputas que envolvem os sentidos de diva na cultura pop. Entendemos que essas características podem coexistir



em uma mesma artista ou ter diferentes nuances. Como a própria Lister (2003) reconhece, os ideais de diva pop foram se formando ao longo dos anos, o fenômeno não parou por aí e vive um período misto em que as artistas se apropriam de características presentes nas três categorias. Outras formas de reconhecimento da diva também são possíveis, uma vez que entendemos a cultura pop como viva, em permanente processo de construção e disputas.

Na era dos *streamings* e do consumo digital, da crise da mídia física, as disputas sobre quem está no topo e quem está por baixo na música pop se mostram ainda mais ferozes. Neste cenário, o pensamento de Shuker ainda se mantém atual: “As paradas de sucessos refletem e moldam a música popular, especialmente pela influência sobre as músicas executadas nas emissoras de rádio”, (1999, p.209). Norteados pelos grandes rankings de consumo de música (Hot 100, Mais tocadas do Spotify Global, Itunes Mundial e audiência nas rádios) e nas opiniões pautadas pela crítica musical, os jogos valorativos sobre quem é “boa” e quem “não é” nos rankings, parecem ter dois critérios de métricas centrais: o total de vendas e o nível de receptividade do material pelo público e pela crítica, como será abordado no capítulo 5 deste trabalho.

## 2.2 A DIVA CONSTRÓI AFETOS OU É CONSTITUÍDA POR ELES?

Da mesma forma que as disputas se dão na música pop de modo múltiplo e em constante atualização, acreditamos que o mesmo aconteça com a figura de diva pop. Nessa constante disputa, entendemos que os afetos têm um importante papel para a compreensão desse jogo de *likes* e *dislikes* entre fãs, *haters* e crítica que são centrais para o lugar de consagração da diva pop.

Neste trabalho, o afeto é compreendido como propõe Lawrence Grossberg (2010, 2012). A reflexão conduzida pelo teórico, referência no campo dos estudos culturais, é fruto do seu trabalho sobre a formação do rock, quando busca entender a forma como o gênero musical mobilizava os fãs através dos modos de engajamento (GROSSBERG, 2010). Em trabalhos posteriores, ele amplifica a abordagem do conceito, compreendido

como dimensão possível para o entendimento de como nos relacionamos com a cultura, a política, a economia, a comunicação e a vida cotidiana.

O Afeto nomeia um complexo conjunto de mediações / efeitos que, como Thrift sugere, são significantes (embora possam produzir significação), não individualizados (embora produzam individualidades), não representacionais (embora possam produzir formas representacionais), e não-consciente (embora eles produzam várias formas de consciência). Afeto refere-se à “energia” da mediação, uma questão de intensidade (quantificável). O afeto opera em múltiplos planos, através de múltiplos aparelhos, com efeitos variados (GROSSBERG, 2010, p. 193, tradução nossa).

Em sua explicação, Grossberg (2010) ainda institui as três dimensões da existência do afeto. A primeira diz respeito a sua realidade “imane” e potencialidade de afetar e ser afetado:

[...] O afeto é universal, o ser fundamental da realidade, as singularidades ou linhas de transformação que, ontologicamente falando, são o real, cada qual constituindo uma pura capacidade ou potencialidade de afetar e ser afetado (GROSSBERG. 2010, p. 193, tradução nossa).

O segundo ponto está relacionado a como o afeto é mediado e como ele se manifesta. Grossberg (2010) defende que não é algo instintivo de natureza puramente emocional, há uma mediação cultural por trás dos afetos:

Por exemplo, considere a seguinte ocorrência: uma mulher grávida cai e, quase instintivamente, as pessoas a alcançam. No entanto, ela é instintiva? E se os "instintos" dos homens à sua volta tivessem sido moldados por ensinamentos religiosos que os proibissem de tocar uma mulher? (GROSSBERG. 2010, p. 194, tradução nossa)

A terceira dimensão elencada por Grossberg (2010) chama a atenção para o fato de que o afeto é sempre organizado, construído com base em “aparatos discursivos ou culturais”. Muitas das vezes, estão diretamente relacionados com a localidade e com os agentes da produção do real, na forma de hábitos daquela comunidade e do é considerado comum.

[...] Refere-se à multiplicidade de regimes, lógicas ou organizações de intensidades ou paixões (affectus) definem as tonalidades afetivas e as modalidades de existência, comportamento e experiência. [...] Essa terceira dimensão, então, refere-se àqueles regimes expressivos que mobilizam e organizam o afeto como o habitual, o vivido e o imaginado (GROSSBERG, 2010, p. 194, tradução nossa).

Ainda segundo Grossberg (2010), o afeto é responsável por mediar as relações humanas em suas mais diversas especialidades e meios sociais. Seguindo esta linha de raciocínio, o autor argumenta que os modos como as pessoas pertencem a certos grupos estão ligados às suas trajetórias de vida, é o que produz o fato da identificação. Este é complexo e envolve:

[...] Emoção, humor, desejo, pertencimento, estruturas de sentimento, mapas importantes, mapas de significado (significação) e sistemas de representação” (ou ideologia, como o investimento afetivo em determinadas significações que lhes garantam a reivindicação de representar o mundo) (GROSSBERG, 2010, p. 194)

O autor, no entanto, deixa claro que estas lógicas só são eficazes quando estão envoltas em articulações ainda maiores, o que ele chama de aparatos discursivos e culturais. Por isso, o afeto não pode ser considerado algo individual, já que é construído com base nas relações sociais.

Sob esta ótica, ao analisar o Rock, seu principal objeto de estudo durante boa parte de sua vida acadêmica, Grossberg (1997) considera o afeto como elemento fundamental na compreensão de como o gênero se relacionava à vida cotidiana de seus consumidores, articulando seus mapas de pertencimento em torno da música. Com o pop não seria diferente. Por isso, neste trabalho, o afeto é pensado com base nas ideias de Grossberg, que o concebe para além de simples emoção. Apesar de se relacionar com ela, mas enquanto energia de mediação, que não é desordenada e nem inconsciente. Pelo contrário, o afeto é intencional e baseado nas dimensões do sensível, social e cultural “Afeto está sempre organizado por aparatos discursivos e

culturais, que por sua vez são lugares/agentes da produção do real e da luta em torno dele, na forma de hábitos e costumes” (GROSSBERG, 2010, p. 232)

Nestes termos, ao olhar para as redes sociais digitais, pode-se afirmar que o afeto é o motor de longas discussões entre fãs, entre *haters* e entre fãs e *haters*. A definição não exclui os ataques dos *haters*, mutirão de dislikes e tempo investido para assistir determinado videoclipe, ouvir um álbum específico só para tecer comentários ruins com mais propriedade sobre como aquilo é desqualificado. O afeto, nos termos de Grossberg (2010), envolve também o posicionamento dos críticos, seus julgamentos e apostas de melhores e piores lançamentos do ano, que causam uma série de discussões e disputas de valores e visões de mundo em torno daquela vivência pop.

Estas tensões, próprias da música pop, se desenham de forma explícita no Metacritic, um site feito para avaliar conteúdos culturais diversos, com seções exclusivas para críticos e o público em geral (o que inclui os fãs e *haters*). Através dos discursos, os afetos se revelam e se manifestam na forma dos User Score (média das notas dadas por usuários cadastrados que variam de zero à dez) e do Metascore (média das notas dadas por críticos musicais que variam de 0 a 100).

A observação da plataforma também nos leva a convocar o sentido de afeto a partir da semiótica dos afetos proposta por Janotti Jr. (2004). Mesmo advindo de tradições distintas, semióticas e estudos culturais, entendemos ser possível o diálogo em direção a uma abordagem complexa do afeto como modos de engajamentos, o que inclui disputas, no campo da música pop. Janotti Jr. indica três níveis de percurso para o afeto:

[...] o fórico, percebido por uma pré-disposição; o semionarrativo que envolve a euforia-disforia; e o discursivo, local onde os dois primeiros se desdobram através das configurações espaço-temporais da música popular massiva. (JANOTTI Jr., 2004, p. 198)

Por isso, a manifestação dos afetos na música pop não se dá de forma aleatória ou descuidada. Assim como Grossberg (2010), Janotti (2004) acredita que há uma série de fatores que regem este gostar:

Os afetos e seus correlatos, as paixões, manifestam-se através de percursos narrativos, posicionamentos hierárquicos que podem ser reconhecidos através da repetição de traços presentes não só nas estruturas profundas das modalizações das práticas discursivas, como em seus traços mais visíveis, ou seja, na superfície, nos vestígios dos valores, na manifestação de gostos, enfim, nos processos de produção de sentido que caracterizam o consumo da música. (JANOTTI JÚNIOR 2004, p. 197).

Da mesma maneira que o afeto é o motor das relações sociais, este, enquanto agente, é responsável também por mover os agrupamentos sociais em torno do rock e do pop criando vivências, significados compartilhados, sentido e disputas para esta vivência. Por isso se torna um elemento imprescindível na compreensão do consumo da música popular. Na análise de Cardoso Filho (2004), quando avalia quais são os “significados compartilhados” pelos fãs em torno da música, o autor aciona o sentido de comunidade afetiva, central para a compreensão de como disputamos, no âmbito da valoração, quem são os grandes nomes e os que estão desaparecendo, qual o sentido de autenticidade, além do valor estético de alguns materiais culturais e seus efeitos e desempenho perante a crítica e o mercado. Tudo isso permite identificar uma comunidade afetiva, quem faz parte dela, o que se disputa ali, quais são os valores compartilhados, gostos e expectativas sobre gêneros musicais e artistas.

São diretrizes, valores, modos de uso, expectativas de consumo etc., construídos dentro da comunidade pop, que norteiam o público e a crítica a julgarem o que é bom, mediano e ruim o que, como ressalta Grossberg (1997; 2010), nos permite enxergar que estes discursos não só afetam, mas também são atingidos por outros fluxos culturais e mudam de acordo com o mercado, as novas vivências e exigências.

Na prática, estas relações se desenham de forma mais clara se analisarmos o caso da cantora Katy Perry. A artista, conhecida por emplacar diversos hits nas maiores paradas

da música, era quase que uma figura onipresente na lista de mais vendidos, agora enfrenta o que muitos encaram como o “fracasso” de sua carreira, ainda que ela ainda seja uma artista rentável na indústria e tenha tido o disco mais vendido em sua semana de lançamento, na Hot 200 da Billboard.

As disputas do que é bom e ruim no pop, especialmente no que se refere à “diva pop”, parecem se pautar, majoritariamente, em disputas que atravessam o que se pode considerar “sucesso comercial” – como um sinônimo de aprovação do público, vendas de discos e popularidade nas plataformas de *streaming* - e “aprovação” da crítica. Em uma breve viagem sobre a carreira de Perry dá para ver como isso se articula na prática.

Os holofotes se voltaram para cantora assim que emplacou seu primeiro *single* no topo da Hot 100, “I Kissed a Girl”, de seu primeiro álbum “One Of The Boys (2008)”. Os números diziam que o público queria mais do que ela tinha para mostrar. Então, Katy voltou com um segundo disco: o Teenage Dream (2010), responsável por quebrar a maioria dos recordes comerciais da música pop – emplacando cinco *singles* de um mesmo álbum, no topo da Hot 100 da Billboard, recorde igualado ao de Michael Jackson. A conquista qualificou Perry quase que instantaneamente ao grupo seleto das Divas pop mais bem-sucedidas da indústria.

Frequentemente mencionada em listas de mais bem pagas e cantoras que mais lucraram no ano, Katy, no entanto, não era muito bem quista em termos de crítica. Tirando seus recordes e lucros em vendas, seus álbuns tinham sempre nota mediana em sites como o Metacritic (recebeu 47 e 52, respectivamente, em seus dois primeiros discos). Além disso, seus visuais exageradamente lúdicos que se refletiam em suas letras eram frequentemente comentados de forma pejorativa. O público, por sua vez, dava sinal verde com as notas 7.0 e 7.4, respectivamente, aos discos da cantora.

Em seu terceiro disco, Prism (2013), Perry conquistou sua primeira nota verde no Metacritic (63), o que pareceu ter agradado um pouco mais os críticos, porém sua nota

perante o público baixou para 6.5. Em termos comerciais, o disco foi o que mais vendeu na primeira semana, totalizando 286 mil cópias vendidas (One Of The boys e Teenage Dream renderam 47mil e 192 mil cópias vendidas, respectivamente). O que pareceu equilibrar um pouco as coisas. Além disso, a artista conseguiu outros dois *singles* no primeiro lugar da Hot 100, o que acabou se tornando uma marca da cantora que tinha ao menos um *single* como a música mais consumida da semana em cada disco já lançado.

Em 2017, a cantora foi parar no *Guinness Book*, como primeira artista a ter três canções certificadas como Diamante (com mais de 30 milhões de cópias vendidas), todos referentes aos sucessos de seus três discos anteriores. Paralelo a isso, a cantora vivia uma queda em termos de venda já que seu quarto álbum, *Witness* (2017), vendeu 180 mil cópias (162 mil pure sales<sup>2</sup> + 18 mil com *streamings*). O material não foi bem recebido pela crítica e soma uma média de 52, no Metacritic, a nota mais baixa de um disco de artista feminina de todo o ano. Além disso, o disco não conseguiu emplacar nenhum hit número 1, como era esperado da artista.

Após ficar quatro anos fora do mercado, é importante observar que Katy retorna com o *Witness* (2017) em um momento em que os serviços de *streaming* estão se consolidando no mercado. E seu desempenho nas plataformas também é considerado baixo se comparado às novatas da música. A partir daí, a palavra *Witness* passou a ser usada na comunidade de fãs e *haters* como um sinônimo de Fracasso. Como pode ser observado no tweet que compara a cantora a um ponto turístico da cidade do Rio de Janeiro:

---

<sup>2</sup> Vendas puras, no bom português representam as vendas de determinado *single*, álbum ou mesmo videoclipe, sejam físicas ou online, sem contagem de *streamings*. É dividido desta forma porque foi o jeito que a Hot 100 encontrou para se adaptar à nova realidade do consumo de música. No início a contagem de *streamings* sequer era contabilizada, foi só em fevereiro de 2013 que os rankings passaram a coletar dados dos serviços de música para elaborar seus rankings. De imediato, as pontuações do *streaming* contavam menos que as vendas puras e a audiências das rádios. Só no ano passado, com a consolidação destes serviços, a publicação passou a considerar os *streamings* com mesmo peso das vendas puras, sendo que *streamings* de contas *premium* contam mais que os de contas gratuitas.

### Figura 1 - Katy Perry meme

#### Katy Perry – Terra Encantada



Fonte: reprodução \ Twitter<sup>3</sup>

Em um processo lento, as relações entre crítica, fãs e *haters*, permeadas pelos afetos de Grossberg (2010), junto aos jogos valorativos de Frith (1998), foram construindo uma nova reputação para um dos maiores nomes do pop. Estas ressignificações acontecem o tempo inteiro, como defende Janotti (2010), e são compartilhadas pela maioria da comunidade que integra esta vivência pop ao ponto de criar novas narrativas e produtos como o meme acima, com referências aos acontecimentos da era Witness, retratados neste capítulo de forma breve, mas que deverão ser mais aprofundados no capítulo cinco desta monografia.

Perry não foi a primeira e provavelmente não será o último “cânone” da música pop a ter seu legado e importância questionados ao primeiro sinal de “queda” comercial. Este é um processo natural, embasado nas relações sociais que ditam os discursos da comunidade e suas performances de gosto, como reitera Janotti Jr., este movimento é a demonstração de como os afetos se manifestam nos discursos e sentidos compartilhados na comunidade:

<sup>3</sup> Disponível em: <<https://twitter.com/caiopassosx/status/1123054059676631041>>



[...] Os afetos e seus correlatos, as paixões, manifestam-se através de percursos narrativos, posicionamentos hierárquicos que podem ser reconhecidos através da repetição de traços presentes não só nas estruturas mais profundas das modalizações das práticas discursivas, como em seus traços mais visíveis, ou seja, na superfície, nos vestígios dos valores na manifestação dos gostos, enfim, nos processos de produção de sentido que caracterizam suas práticas discursivas (JANOTTI Jr. *apud* CARDOSO FILHO, 2002, p. 197)

A ideia é reiterada por Pereira Sá (2014) que, ao abordar o conceito de performance de gosto — ou seja a forma como são expressados os amores pelos objetos culturais (PEREIRA SÁ, 2014) — entende que o desenvolvimento deste gostar é algo em constante atualização. Esse processo só cessa quando o sentimento é extinto:

Cultivar o gosto por um gênero ou estilo musical é, portanto, um processo ou um evento – sempre inacabado, sempre em construção – onde as noções de afeto ou de paixão não podem ser colocadas de lado pelo pesquisador. Processo no qual actantes atualizam esses afetos e sensações a partir de mediações bastante heterogêneas – do álbum tocado no MP3 ao show ao vivo, por exemplo, que atuam como mediadores a fim de dar concretude à experiência musical de maneiras múltiplas. (PEREIRA SÁ, 2014, p.544)

Com as divas pop não seria diferente. Principalmente no ambiente digital, onde, para além dos tensionamentos e disputas de gosto e valor que marcam o consumo pop, as disputas por visualidades respondem por suas dinâmicas em redes sociais. A comunidade constantemente substitui seus ícones e cânones da música popular por outros mais novos, fato que pode ser explicado pela rapidez da construção de novos ídolos. Esta renovação constante do gênero contribui para a manutenção das eternas disputas entre *fandoms*.

### 3. DISCURSO, ENUNCIADO, FORMAÇÃO DISCURSIVA E PODER

#### 3.1 DISCURSO E PODER SE ARTICULAM NA VIVÊNCIA POP

A compreensão de como os discursos que circulam sobre o sentido de diva se articulam aos modos de engajamento (afetos) e valoração no âmbito da plataforma Metacritic, objeto de estudo desta monografia, implica uma concepção de discurso que o entende enquanto prática e disputa. Para atingir seu objetivo, esta pesquisa assume, com perspectiva teórica-metodológica de análise, os conceitos de discurso, enunciado e formação discursiva do filósofo Michael Foucault abordados em sua obra *A Arqueologia do Saber* (2009). O autor entende o discurso como um sistema de representação e de disputas.

Um conjunto de regras anônimas, históricas sempre determinadas no tempo espaço, que definiram em uma dada época, e para uma área social, econômica, geográfica, ou linguística dada, as condições de exercício da função enunciativa. (FOUCAULT, 2009, p. 133)

Sob o argumento de que todas as práticas e vivências sociais implicam sentido e os sentidos exercem influência sobre as práticas, o autor dá ênfase à noção de práticas discursivas. Desta forma, todas as nossas ações são baseadas em um aspecto que vem do discurso e das disputas de poder. Isso explica o porquê de a produção dos discursos não serem desordenadas. O desejo de dominação pelo discurso gera, segundo Foucault (1996), três categorias de exclusão pelo discurso que acompanham a história da sociedade: a da interdição, da loucura e da verdade. A primeira se refere aos assuntos que são proibidos a abordagem, ou tidos como tabu em determinado meio social. A ideia de que não podemos falar de qualquer coisa a qualquer maneira, aos poucos, vai criando uma “jaula complexa”, formada pelos assuntos interditados socialmente que não param de se modificar e atualizar.

Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder. Nisto não há nada de espantoso, visto que o

discurso - como a psicanálise nos mostrou - não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é o objeto do desejo; e visto que - isto a história não cessa de nos ensinar - o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar. (FOUCAULT, 1996, p. 10)

A segunda categoria está ligada a dualidade entre razão e loucura. Foucault (1996) argumenta que o louco sempre foi punido na sociedade com a exclusão e descrédito de seu discurso. Desta forma, o indivíduo rotulado como louco perdia quase que todo seu poder perante a sociedade e era privado de prestar depoimentos em tribunal, fechar contratos, ou mesmo responder por seus atos. Ele ainda lembra que, embora algumas pessoas defendam que esta realidade não seja mais reproduzida, para ele, foi apenas reconfigurada. Ela se mantém implícita nas relações por meio dos rituais de circunstância da enunciação, embasadas nas instituições sociais, de forma que influenciam na forma como deciframos essa palavra. O autor francês dá o exemplo da relação entre paciente e médico, na qual cabe ao primeiro expor suas ideias, ou simplesmente escondê-las perante a superioridade da razão representada pelo médico, na figura de um especialista no assunto. O autor ainda deixa claro que este procedimento de exclusão do discurso está presente nas mais diversas instituições sociais.

[...] Basta pensar em tudo isto para supor que a separação, longe de estar apagada, se exerce de outro modo, segundo linhas distintas, por meio de novas instituições e com efeitos que não são de modo algum os mesmos. E mesmo que o papel do médico não fosse senão prestar ouvido a uma palavra enfim livre, é sempre na manutenção da censura que a escuta se exerce. (FOUCAULT, 1996, p. 13)

O terceiro princípio de exclusão indicado por Foucault (1996) é o da vontade de verdade, normalmente guiado pela dualidade entre verdadeiro e falso. Embora o teórico considere que esse princípio pode facilmente ser confundido com o da razão e loucura, ele explica que, ao falar de verdade, essa separação não é variável, instrucional e nem violenta.

Mas se nos situamos em outra escala, se levantamos a questão de saber qual foi, qual é constantemente, através de nossos discursos, essa vontade de verdade que atravessou tantos séculos de nossa história, ou qual é, em sua forma muito geral, o tipo de separação que rege nossa vontade de saber, então é talvez algo como um sistema de exclusão (sistema histórico, institucionalmente constrangedor) que vemos desenhar-se (FOUCAULT, 1996, p. 14)

A partir daqui o autor traça um paralelo entre o que ele chama de verdade autorizada e a própria verdade. Segundo Foucault (1996), a verdade autorizada passa por um processo de produção dentro de instituições de confiabilidade da sociedade e, justamente por isso, se confundiria com a “verdade” (aqui também vista como disputa). A validação da verdade é autorizada com base em um “compacto conjunto de práticas”, como a pedagogia, o sistema dos livros, das bibliotecas, da edição, entre outros fatores que integram o conjunto. Desta forma, Foucault prova seu ponto de vista ao argumentar que a vontade de verdade está diretamente ligada à produção de verdade nos discursos institucionalizados. Estes, por sua vez, se impõem de forma que pressionam e coagem os demais discursos, na busca pelo poder.

[...] Ela é também reconduzida mais profundamente, sem dúvida, pela forma como o saber é aplicado em uma sociedade, como é valorizado, distribuído, repartido e de certo modo atribuído (FOUCAULT, 1996, p. 17).

Trazendo o pensamento para a perspectiva do universo das divas pop, em um cenário onde existem vários perfis delas, os discursos e juízos de valor imposto sobre estas artistas estão legitimados e ancorados nas instituições de poder e reconhecimento no mundo pop. A crítica musical e os charts<sup>4</sup> que medem vendas e consumo de música, por exemplo, apontariam, respectivamente, aquelas que fizeram um trabalho com qualidade artística superior - baseada nas notas que recebem -, ou quem é mais querida pelo público, vende mais e é capaz de produzir mais hits. Todas conquistas e

---

<sup>4</sup> Termo que se refere às paradas de sucesso que medem o consumo e venda de músicas, álbuns e videoclipes. A principal delas é a Hot 100 da Billboard que reúne o consumo dos *streamings*, vendas online e offline, além do consumo nas rádios e elege a música mais ouvida em diversos países semanalmente. O mesmo acontece com a Hot 200, também idealizada pela publicação, o ranking mede o consumo de álbuns, ao invés de *singles* como a Hot 100. Além destes, os rankings de serviços de *streaming* como Spotify, YouTube e Apple Music também servem como medidores de sucesso.

títulos atribuídos a estas artistas são agregados aos discursos dos críticos, fãs e haters, que disputam e buscam legitimar, junto à comunidade pop, seus pontos de vista. São verdades, permanentemente em disputa, sobre determinado trabalho ou diva pop.

Foucault (1996) ainda defende a existência de um conjunto de regras para a legitimação e dominação pelo discurso. Estas regras determinam as condições de funcionamento dos discursos e regulam seu acesso. Ou seja: aqueles discursos que não se enquadram nestas regras ou são proferidos por aqueles que não são “qualificados para”, não entrariam nesta ordem do discurso. Este fenômeno foi denominado pelo autor como a rarefação do discurso.

Porém, não é só nas convenções que as discussões sobre o pop e suas divas se sustentam. Para entender melhor como funcionam as lógicas dos discursos, Foucault (1996) sugere alguns princípios metodológicos para essa análise. O primeiro deles é o princípio da inversão, que defende ser essencial para o estudo dos discursos reconhecer que estes são compostos por recortes e pela própria rarefação dos discursos, bem como sua expansão e continuidade.

O segundo princípio é o da descontinuidade, que aponta as dispersões e descontinuidades dos discursos.

O fato de haver sistemas de rarefação não quer dizer que por baixo deles e para além deles reine um grande discurso ilimitado, contínuo e silencioso que fosse por eles reprimido e recalçado e que nós tivéssemos por missão descobrir restituindo-lhe, enfim, a palavra. (FOUCAULT, 1996, p. 52)

Por isso, os discursos devem ser encarados como práticas contínuas que, apesar de se cruzarem, também podem se ignorar e se excluir em algum ponto (FOUCAULT, 1996). Por isso, neste trabalho, ao analisarmos as disputas dentro dos discursos da crítica, dos fãs e haters, tanto as regularidades, como as descontinuidades serão objetos de interesse.

O terceiro princípio da análise do discurso de Foucault (1996) é o de especificidade, que serve como uma medida preventiva para que o discurso não assuma a posição de algo sempre previsível à espera de ser decifrado.

Deve-se conceber o discurso como uma violência que fazemos às coisas, como uma prática que lhes impomos em todo o caso; e é nesta prática que os acontecimentos do discurso encontram o princípio de sua regularidade. (FOUCAULT 1996, p. 53)

O quarto e último é o princípio da exterioridade, que adverte aos pesquisadores para que não busquem no discurso núcleos escondidos que resultariam em significados e desejos inconscientes de seus interlocutores. Para Foucault (1996), a análise deve estar ancorada no próprio discurso, em suas formas de aparição e em sua regularidade.

Por isso, neste trabalho, à medida que foi identificada uma regularidade no surgimento dos discursos durante o processo de análise, estes foram catalogados e categorizados por assuntos e questionamentos impostos às divas pop, quanto às suas performances, letras e desempenhos comerciais e vocais, como abordaremos no capítulo cinco.

### 3.2 FORMAÇÃO DISCURSIVA E OS SISTEMAS DE VERDADE

Ao analisar as regularidades do discurso, irregularidades e suas transformações, em *A Arqueologia do Saber* (2009), Foucault desenvolve um conceito chave para a análise dos discursos: o de formação discursiva. O sistema propõe ao pesquisador que, ao notar os sistemas de rarefação e dispersão nos enunciados que integram seu objeto de análise, este deve estar atento não apenas às regularidades que reforçam as relações de poder dominantes presentes naquela comunidade, mas também ao que foge da ordem do discurso e questiona aquele regime de verdade.

A definição de enunciado proposta pelo teórico francês se afasta da definição gramatical de frase e da concepção de ato elocutório. Para Foucault (2009), o

enunciado não é uma estrutura, isso porque sua estrutura é um conjunto de relações entre elementos variáveis, que pode autorizar um número infinito de modelos concretos.

É uma função de existência que pertence, exclusivamente, aos signos, e a partir da qual se pode decidir, em seguida, pela análise ou pela intuição, se eles "fazem sentido" ou não, segundo que regra se sucedem ou se justapõem, de que são signos, e que espécie de ato se encontra realizado por sua formulação (oral ou escrita). [...] ele não é em si mesmo uma unidade, mas sim uma função que cruza um domínio de estruturas e de unidades possíveis e que faz com que apareçam, com conteúdos concretos, no tempo e no espaço. (FOUCAULT, 2009, p. 98)

Por sua vez, o autor define como formação discursiva todos os casos:

[...] em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, o tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma formação discursiva (FOUCAULT, 2009, p.43)

Para chegar ao conceito de formação discursiva, Foucault (2009) desenvolveu quatro hipóteses teóricas. A primeira diz respeito ao objeto e os discursos sobre ele. Ao defender a ideia de que seria possível encontrar uma unidade discursiva com base em elementos recorrentes dentro de um conjunto de enunciados, o ponto de vista pode parecer até um pouco óbvio; porém isso contrariaria seu próprio estudo. Isso porque ele considera que o discurso está sempre atrelado à uma época e lugar, desta forma, acompanha as mudanças sociais que acontecem no seu entorno. Com isso o objeto estudado também sofre alterações. Ele compara este método com o ato de perguntar ao próprio fenômeno qual o seu maior segredo. Por isso o teórico propõe que, os olhos do pesquisador se voltem para a série de enunciados sobre o objeto ao longo do tempo, na busca da lei de repartição do conjunto de enunciados sobre o fenômeno (FOUCAULT, 2009).

Sua segunda perspectiva foca nos modos enunciativos do discurso e analisa a existência de uma regularidade na forma, no tipo ou mesmo no encadeamento dos

enunciados. Mas, ao observar a diversidade nos modos de coleta e tratamento de dados na ciência médica, chegou à conclusão que a regularidade não poderia estar no jeito de comunicar, ou de se expressar; mas nas maneiras como as regras regem todas as formas de administrar as diferentes maneiras de descrever, coletar e interpretar a realidade. Em outras palavras, no próprio *corpus* que rege o conhecimento (FOUCAULT, 2009).

Sua terceira suspeita explora as formações dos conceitos coerentes e permanentes dentro dos discursos. Ao trazer esta ideia para as ciências humanas, percebe que com a grande gama de escolas de pensamento, uma série de conceitos divergentes se formam. Alguns deles até se opõem aos outros, o que pode comprometer a coerência da teoria, já que os próprios conceitos são conflitantes e abrem possibilidades para mudanças e outras interpretações, não sendo consistente o bastante para se sustentar. Portanto, antes de finalizar, o pensador levanta a hipótese de a unidade discursiva estar não na coerência dos conceitos, mas em sua sucessão e incompatibilidade (FOUCAULT, 2009).

A quarta e última perspectiva propõe analisar os temas de cada discurso e buscar por uma continuação, uma reiteração discursiva, entendendo que as dispersões fazem parte desta “unidade”. No limite, o autor acaba por refutar a própria ideia mais vulgar de unidade (relacionada ao sentido de padrão, de estabilidade), sob o argumento de que seria mais adequado buscar por esta unidade na dispersão, nos jogos de conceito e discordâncias:

Mais do que buscar a permanência dos temas, das imagens e das opiniões através do tempo, mais do que retrazar a dialética de seus conflitos para individualizar conjuntos enunciativos, não poderíamos demarcar a dispersão dos pontos de escolha e definir, antes de qualquer opção, de qualquer preferência temática, um campo de possibilidades estratégicas? (FOUCAULT, 2009, p. 42)



Por isso, neste trabalho, consideraremos não só as regularidades nas experiências e discursos da crítica, fãs e haters – na figura dos usuários –, mas também seus comentários imprevistos e pontos de vista que parecerem “de fora da discussão”.

## 4. O METACRITIC, A CRÍTICA MUSICAL, OS FÃS E HATERS

A crítica cultural historicamente ocupou um lugar de legitimidade e poder na sociedade, legitimando aquilo que deveríamos prestar mais atenção. Além do prestígio que pode trazer ao artista e das dinâmicas em torno da organização do consumo, as críticas se constituem como termômetro para as grandes premiações no campo musical, estruturas no mercado fonográfico que dão prestígio e reconhecimento ao artista perante o público. Articulado ao jogo de validação da qualidade do material artístico apresentado, estão os fãs e haters, que mantêm uma relação afetiva, para além da musical, com estes artistas. Na disputa valorativa em torno da música pop, no contexto contemporâneo, o lugar desses dois atores ganha contornos mais explícitos nas ambiências digitais.

Entre a necessidade de legitimação do crítico, o amor dos fãs e o ódio dos haters, existem diversos tensionamentos que, inclusive, divergem do propagado pela crítica musical, mas que são igualmente importantes para a nossa compreensão dos sentidos de diva, pelo viés da formação discursiva, nos termos de Foucault (2009). Por esse motivo, encontramos na plataforma Metacritic um espaço propício para analisar esses tensionamentos.

### 4.1 O METACRITIC

A plataforma Metacritic surgiu em 1999 com o objetivo de reunir críticas da maioria dos veículos especializados no assunto e ainda de usuários que se cadastram no site e se aventuram na crítica. O site cobre o universo da música, atrações da TV, filmes e ainda *games*. Junto às críticas dos veículos de comunicação ali disponibilizados, estão os depoimentos de fãs e haters que, na plataforma, também disputam legitimidade para suas avaliações. A escolha deste agregador de opiniões e críticas se dá porque nos Estados Unidos, país onde a maioria das consideradas divas pop concentram a divulgação de seus trabalhos - além de ser o maior mercado de música do mundo -, o site é de grande influência. Além disso o Metacritic é considerado um termômetro para

o que será reconhecido pela academia do Grammy, maior premiação da indústria fonográfica.

No Metacritic, a obra é classificada a partir de duas notas. A primeira, intitulada Metascore, é uma média aritmética calculada com todas as notas atribuídas por grandes veículos de comunicação ao material artístico em questão. É importante frisar que, segundo é informado pelo próprio site, cada entidade possui um peso na nota, a depender de sua relevância e da riqueza de detalhes que o texto oferece. Além disso, a nota só é computada quando, pelo menos, quatro críticas já foram atribuídas àquela obra. Conforme informa o site, as notas são catalogadas pela equipe do Metacritic convertendo as notas ao sistema de avaliações do site, que varia de 0 a 100. Quando uma crítica não atribui nenhuma nota, é o próprio colaborador do site que fecha uma nota com base nos aspectos citados durante o texto.

A segunda nota é denominada User Score. É formada através de uma média que leva em consideração todas as avaliações de usuários dentro da plataforma. É aqui que conseguimos ver bem delineada a diferença entre fãs, haters e usuários neutros que estão ali pelo disco, filme, game, ou programa de TV. O sistema de pontuação do User Score varia entre 0 e 10.

Uma vez que a nota é estabelecida, esta pode estar dentro de cinco categorias: os que pontuam entre 100 e 81 são considerados bons trabalhos e ganham o título de “aclamados universalmente”; os que pontuam entre 80 e 61 são considerados trabalhos com “críticas normalmente positivas”. Em ambas as classificações a nota fica verde. Já os trabalhos que fecham com uma nota entre 60 e 40, além de ganharem um tom de amarelo, são considerados trabalhos com “críticas mistas”, que normalmente dividem opiniões quanto à sua qualidade. Por fim, os que pontuam entre 39 e 20 e 19 e 0 são qualificados, respectivamente, como “críticas normalmente negativas” e “desprezo avassalador”. Em ambas as classificações, a nota é representada junto à cor vermelha.

As classificações por cor funcionam de forma parecida a de um semáforo: o verde significa que você pode seguir em frente e dar uma chance. Amarelo indica que o conteúdo avaliado vale o seu tempo. Enquanto vermelho quer dizer que você não deve investir naquilo porque a maioria das pessoas odiou. Além disso, nesta pesquisa, percebemos que esses números servem de respaldo para as opiniões em brigas de fãs, seja para se gabar de como a artista que se está defendendo é “querida”, ou simplesmente para fazer piadas e memes sobre a situação.

É importante lembrar que as classificações citadas funcionam apenas para a avaliação de músicas, filmes e programas de TV em geral. Para a avaliação de games a tabela se modifica, conforme quadro abaixo:

**Quadro 1 - Sistema de Classificação do Metacritic**

General Meaning of Score	Movies, TV & Music	Games
Universal Acclaim	81 - 100	90 - 100
Generally Favorable Reviews	61 - 80	75 - 89
Mixed or Average Reviews	40 - 60	50 - 74
Generally Unfavorable Reviews	20 - 39	20 - 49
Overwhelming Dislike	0 - 19	0 - 19

Fonte: Metacritic

Desta forma, o Metacritic é para seus usuários um espaço em que podem fazer às vezes da crítica, concordar, discordar ou mesmo usar das notas como um termômetro do que vale sua devida atenção. E para o mercado cultural vale como um bom referencial do balanço anual de tudo que foi produzido na música, no cinema, na TV e nos games setorizado por notas gerais. Além disso, os rankings dos mais bem colocados, selecionados de acordo com o tempo de lançamento ou gênero da obra, podem ser tomados como parâmetros de prestígio e destaque perante os usuários, o que inclui as grandes premiações e veículos da imprensa.

#### 4. 2 OS MOTORES DOS EMBATES SOBRE DIVAS POP: FÃS E HATERS

Estas duas figuras sempre existiram no campo da cultura pop, no entanto não devem ser confundidas com meros apreciadores. No senso comum, o fã, por muitas vezes, é associado ao fanático, que segue, se interessa pela vida do artista e idolatra a sua produção. Mas pensar desta forma é simplificar o lugar dos fãs na música pop. O fã é a dimensão central da engrenagem da música popular massiva, e esse lugar se torna ainda mais evidente nas ambiências digitais. Prova disso são as constantes discussões sobre quem está ‘hitando’ ou ‘flopando’<sup>5</sup> em determinado momento, que circulam em fóruns, redes sociais e sites como o *Rotten Tomatoes* e o *Metacritic*.

Isso se explica justamente porque, segundo Shuker (1999, p.128), independentemente das intenções da indústria, da imprensa e dos artistas, os significados na música são criados pelo público consumidor. E esta ligação forte entre ídolo e fã pode ser explicada pelo que defende o autor:

Seus ídolos funcionam quase como amuletos guiando suas vidas e emoções. Essa forte identificação com o ídolo torna-se uma fonte de prazer e inspiração. O desconsolo ou até mesmo o sofrimento é uma parte importante desse processo, já que sua resolução - ou, pelo menos, essa possibilidade - é que proporciona o prazer (SHUKER, 1999, p.128)

Acompanhar cada passo daquele artista e tudo o que as pessoas têm dito sobre ele, para o bem ou para o mal, são práticas cotidianas dos fãs. Esta rotina diz sobre suas identidades e os inserem em uma dada comunidade de sentido. Nesse processo, elementos como críticas musicais, número de vendas, títulos, conquistas, brigas, recordes e vida pessoal se tornam dimensões de cotidianidades. Dentre esses aspectos, os charts se destacam como arena de tensionamentos e disputas valorativas, milimetricamente acompanhados e atualizados.

---

<sup>5</sup> Exatamente o oposto do hit. Derivado do verbo da língua inglesa *to flop*, o termo é utilizado por grande parte da comunidade pop em situações onde uma música, um videoclipe, ou mesmo disco não vende bem e tem uma audiência abaixo da esperada.

Daí a importância das paradas de sucesso nesse jogo entre os fãs de música pop. Como explica Shuker (1999), as paradas de sucessos são uma grande obsessão para aqueles que acompanham a música pop.

A parada de sucessos da música pop representa o grau de obsessão das gravadoras e dos consumidores em relação aos personagens à venda, ou seja, trata-se de um elemento singular para a indústria fonográfica. As paradas de sucessos integram diversas publicações especializadas (por exemplo, Billboard, Variety e Music Week), fornecendo uma referência para aqueles que trabalham em vendas e promoção. (SHUKER, 1999, p.209)

Por isso, como defende Parker (1991), os charts de vendas são mais que apenas quantificadores de vendas mercadológicas para os fãs de música pop. O autor defende que os charts são, na verdade, uma das principais referências que norteiam a manifestação e construção do gosto na música pop.

Do outro lado, os haters, também identificados como antifãs, se diferenciam em muito pouco dos fãs. Seguindo a linha de raciocínio dos afetos proposta por Grossberg (2010), em que esta energia seria o grande motor que conduz as constantes discussões dentro da comunidade pop, entendemos que fãs e haters são atores igualmente legítimos nas disputas valorativas em torno da diva pop. Pensamento que é reiterado por Pereira Sá (2016), ao enquadrar ambos os perfis enquanto ativos críticos capazes de engajar e promover tensionamentos na comunidade.

[...] fãs e haters são ativos, críticos, têm alta capacidade de mobilização e pressão em torno de suas causas; e produzem e compartilham leituras divergentes das mensagens hegemônicas, a partir de uma ampla comunidade interpretativa empenhada em atividades de criação coletiva na forma de fanzines, fanfics, paródias, memes e etc. (PEREIRA SÁ, 2016, p.58)

Dada a popularização das redes sociais e facilidade de acesso a espaços onde podem compartilhar pensamentos, análises e críticas – como por exemplo fóruns especializados e sites como o Metacritic e seus semelhantes – esta força articulada dos fãs e haters se potencializa de tal forma que, no Metacritic, tem o seu próprio “selo de

qualidade” representado pelo “User Score”. Como observamos durante a análise, esse processo está sujeito às emoções coletivas e significados comuns da comunidade pop, bem como às emoções de euforia e disforia dos fãs e haters que se organizam em mutirão de *likes* e *dislikes*, *listening parties*<sup>6</sup>, além de eventos organizados por estes grupos que se organizam para votações, compra de músicas e etc.

A mesma energia que mobiliza um coletivo de fãs da Lady Gaga ou Harry Potter, por exemplo, a consumir os produtos culturais ligados aos seus ídolos; ou um grupo de haters a deflagrar guerra ao mesmo produto, também pode ser mobilizada para causas sociais. Além disto, fãs e haters são ativos, críticos, têm alta capacidade de mobilização e pressão em torno de suas causas; e produzem e compartilham leituras divergentes das mensagens hegemônicas, a partir de uma ampla comunidade interpretativa empenhada em atividades de criação coletiva na forma de fanzines, fanfics, paródias, memes e etc. (PEREIRA SÁ, 2016, p.58)

#### 4.3 ASPECTOS SOBRE A CRÍTICA MUSICAL

Apesar da longa tradição e de seu lugar de prestígio na sociedade, a crítica cultural se populariza nos estudos de comunicação, atrelada à referência da Indústria Cultural. Herdeira de um pensamento pautado na separação entre alta e baixa cultura. Dessa forma a chamada alta cultura era consequência do acesso ao que se considerava Arte e era julgada como tal, os que não tinham acesso a ela constituíam a dita “baixa cultura”. Nestes termos, a crítica surge com a intenção de ser uma posição intermediária que media as artes e traduz seus segredos e sentidos ocultos para os dois. (PEREIRA BENEDITO, 2016)

Ao longo de sua história, a crítica assume diferentes papéis e posturas na sociedade. No que diz respeito à crítica cultural, mais especificamente ao que nos interessa que seria a musical, lidamos com um terreno valorativo em que as disputas da crítica, como

---

<sup>6</sup> Quando fãs se reúnem para escutar determinado disco, ou *single* de determinado artista, todos no mesmo momento. Normalmente a experiência é comentada em tempo real e, naquela discussão, eles entram em consenso sobre o que é bom e ruim. Normalmente o objetivo é inflar os números daquele artista para que tenha um bom desempenho comercial frente ao mercado e outros *fandoms*.

nos mostra Frith (1998), diz sobre dimensões estéticas e também identitárias, uma vez que os juízos de valor atribuídos pelo crítico se relacionam a sua trajetória, área de conhecimento e comunidade de sentido. Os exercícios de discriminação e comparação, portanto, são os princípios fundamentais da crítica e as bases das atividades de atribuição de valor que um crítico deve ter (JANOTTI JR; NOGUEIRA, 2010). Assim, o crítico constrói sua análise a partir de uma leitura interpretativa e de pressupostos valorativos, que envolve questões estéticas. Mas, conforme Frith (1998), também éticas, pois dizem sobre critérios, valores, códigos compartilhados no campo musical. No caso da crítica da imprensa especializada, esses valores também perpassam o universo jornalístico.

Embora, Piza (2004) defenda que não é isso que se espera de um crítico, mas uma análise técnica baseada em padrões estéticos e que se afaste dos gostos pessoais. O autor ainda observa que para cada “gostei” e “não gostei” do crítico, deve haver uma explicação que faça o público entender o porquê daquele posicionamento:

O que se deve exigir de um crítico é que saiba argumentar em defesa de suas escolhas, não se bastando apenas de adjetivos e colocações do tipo “gostei” ou “não gostei” (que em alguns cadernos culturais brasileiros têm sido usados como título de crítica), mas indo também às características intrínsecas da obra e situando-a na perspectiva artística e histórica. Quer goste ou desgoste de um trabalho, sua tentativa é fundamentar essa avaliação. (PEREIRA BENEDITO, 2016, p.17, *apud* PIZA, 2004, p. 77)

Daí a importância da crítica musical, que não é exclusiva do jornalismo cultural e integra boa parte de nossas práticas cotidianas (JANOTTI, NOGUEIRA, 2010). Ainda segundo os autores, é a crítica que media as produções de sentido e impacta diretamente nas experiências individuais de cada um quanto à música – área em que este trabalho tem foco. Isto porque o entendimento de crítica adotado pelos autores diz respeito à: “capacidade de julgar, ou seja, emitir opinião, aferindo valor a produtos culturais, através de critérios (implícitos ou explícitos), que acabam por posicionar tanto o objeto da crítica como aquele que julga no complexo jogo da cultura e comunicação contemporâneas” (JANOTTI, NOGUEIRA, 2010, p. 2)



Como pontua Frith (1998), a música pop é julgada em termos de técnica, habilidade e construção, com referências e detalhes bem-acabados. Além de considerar também os custos de produção, os processos criativos e o que difere uma escala de produção convencional e independente. Tudo isso influencia nos julgamentos relacionados à música pop, entre outros fatores, como observa o autor: a música é julgada também em termos de sua capacidade de não se levar à sério, de oferecer experiências intensas, um humor irresistível; referência à gama de experiências que oferece, às expectativas de gênero e à hierarquia cultural. (FRITH, 1998, p. 51-52, tradução nossa)

O que tem ligação direta com situações onde uma gravadora, um músico, um crítico ou um fã assumem ou negam determinado gênero e o acordo que firmam com referências que estão situadas à margem ou nos confins das estratégias textuais. Estas são interdependentes dos aspectos sociológicos e ideológicos da produção e do reconhecimento da música popular massiva. Ou seja: a produção de sentido diante da música envolve modos de gostar/não gostar, modos de audição específicos ligados às apropriações da musicalidade e a interdependência entre as estratégias comunicacionais, tecnológicas e econômicas. (JANOTTI JR., 2006, p. 8)

#### 4.4 OS JOGOS VALORATIVOS E A CONVERSA SILENCIOSA ENTRE CRÍTICA, FÃS E HATERS

Podemos afirmar que relação de fãs e haters com a crítica é mediada pelos afetos. Sejam motivados pela euforia, ou pela disforia, tal qual propõe Janotti Junior (2002), ou enquanto formas de engajamento, como defende Grossberg (2010), essa constante disputa de valores e opiniões nos diz não apenas sobre perspectivas estéticas, mas também identitárias. Este esforço é entendido por Simon Frith (1998) como disputa valorativa.

O atrito é essencial para que as opiniões do meio sejam formuladas e faz parte dos processos de disputa conjunta sobre o que é bom e ruim no pop. Processo que está

sempre articulado com o que o autor chama de rituais compartilhados, dentro das comunidades em que estão inseridos. “Se as relações sociais são constituídas na prática cultural, nosso senso de identificação e diferença é estabelecido no processo de discriminação” (FRITH, 1998, p.18). Sendo assim, são essas discussões e atritos dentro da comunidade pop que definem o que é hit e o que é *flop*.

O autor ainda entende que essas convenções estabelecidas em comunidade fazem parte de características identitárias dos grupos, o que serve, inclusive, para sua identificação. É possível enxergar isso dentro dos próprios *fandoms* de divas, onde, embora a maioria compartilhe dos mesmos objetivos e desejos, não há consensos sobre o auge de um artista e sua decadência. Essas opiniões são pautadas em suas vendas, na relação com a crítica, com as rádios, popularidade, gosto pessoal e muitos outros fatores que estão presentes no convívio da comunidade pop.

O entendimento destes consentimentos e valores disputados só se torna possível quando os contextos em que são construídos são levados em consideração. “Os julgamentos culturais, portanto, no âmbito da cultura pop, não se apresentam simplesmente como expressões de subjetividade, mas como potenciais reveladores de identidades” (GUTMANN, 2006, p. 6).

Seguindo este raciocínio, as avaliações da música pop deverão levar em conta quais são e em quais contextos sociais e culturais determinado produto está associado. A análise deve compreender os acordos, costumes e outras características do modo de vida da comunidade em questão. Isso porque Frith (1989) não dissocia o estético do ético, para ele as valorações empregadas no pop estão diretamente ligadas à moral.

Bom’ e ‘mau’ são palavras-chave porque sugerem que os julgamentos estéticos e éticos são articulados juntos: não gostar de um disco não é apenas uma questão de gosto, é também uma questão de moralidade (FRITH *apud* GUTMANN 1989, p. 72)

Um exemplo disso são os títulos de Rainha, Princesa e Rei do pop atribuídos a Madonna, Britney Spears e Michael Jackson, respectivamente. Considerados grandes ícones da música pop, principalmente no auge do sucesso na década de 1990, a maioria dos fãs não só concordava com tais títulos como ajudou a cristalizar tal discurso. No entanto, esta ‘dominação’, além de inconstante, é antecedida de tensionamentos e discussões provenientes das práticas sociais e cotidianas, na maioria das vezes, movidas pelos afetos e experiência sociais. O fato é que nenhum dos três artistas citados anteriormente nasceram com estes títulos. Foram fruto de uma série de acontecimentos, seguidas do engajamento do público e dos críticos – à época, que criaram esta concepção geral sobre os trabalhos destes artistas e os validaram como cânones do gênero.

Esses tensionamentos e disputas de sentido podem causar, no caso das divas pop, um ciclo cada vez mais efêmero de renovação dos grandes nomes da música pop. Um recente caso que temos dessa embate é o enfrentamento que começou no início desta década e se arrasta até os dias atuais entre os fãs e haters de Madonna e Lady Gaga. A disputa entre a consagrada rainha do pop que teve seu reinado “colocado em xeque” com o surgimento da novata ganha fôlego a cada nova farpa ou mera semelhança entre os trabalhos das artistas. A ascensão estrondosa de Lady Gaga, em 2008, acabou dividindo o reinado do pop em dois povos: os súditos da rainha ‘original’ *versus* os da nova rainha.

A partir daí, os tensionamentos apenas foram tomando caminhos e comparações diversas. Se, no início de 2010, as disputas para saber quem se sentaria no trono do pop estavam entre Gaga e Madonna, em 2013 Madonna parecia ser coisa do passado e as únicas candidatas possíveis aos súditos do pop eram, mais uma vez, Gaga e sua contemporânea Katy Perry. Esta última havia ganhado projeção na cena desde seu último disco, *Teenage Dream* (2010), e mostrou ser um sucesso comercial, quebrando diversos recordes na principal parada musical da indústria: a Hot 100 da Billboard.

Mas não é só de guerras e amores que esta relação é feita. Com base em Frith, Jeder Janotti Júnior (2003) lembra o papel fundamental da crítica em mediar os anseios e expectativas do público para os produtores e músicos responsáveis, assim como explicar detalhes do processo de produção, termos técnicos e etiquetar sonoridades em suas análises que chegam até o público final. Dessa forma, acontece a 'conversa silenciosa' mencionada anteriormente por Firth, que fundamenta a sua tese sobre o que define gênero musical para além das etiquetas de estante de lojas de CDs.

## 5. O QUE SE DISPUTA SOBRE O CONCEITO DE DIVA POP NO METACRITIC

Em um site onde críticos, haters e fãs têm espaço para expressar suas opiniões por meio das notas gerais do Metascore e User Score, os tensionamentos no discurso são inevitáveis. A disputa pelo poder através do discurso (FOUCAULT, 2009) é evidente e quando estes se inflamam é possível enxergar quais atributos e qualidades são cobrados de uma diva. Essas características, que se baseiam na vivência pop, nos afetos e nos significados compartilhados (GROSSBERG, 2010), vão se atualizando de acordo com os contextos e grupos em que são discutidas. Sendo assim, com base nas notas de Metascore de todas as artistas pop femininas, que lançaram discos no ano de 2017, escolhemos dois discos (de maior e menor nota no ano) para observar críticas de revistas e jornais e ainda de fãs, haters e outros usuários da plataforma. Pela análise dos discursos que circulam nessas críticas, pretendemos compreender quais são os sentidos disputados sobre diva pop.

É importante frisar que a escolha dos álbuns foi feita com base no calendário da 61ª edição do Grammy – maior premiação da indústria. Ou seja, estão elegíveis os trabalhos que foram lançados entre o dia 01 de outubro de 2016 e 30 de setembro de 2017. Nesta lista, o disco de maior nota foi o *Melodrama* (2017), da cantora neozelandesa Lorde. Pontuando 91 de 100 em sua nota geral, é um disco com uma das maiores notas de artistas femininas da plataforma de todos os tempos. Além disso, segundo o Metacritic, é a terceira maior nota de um disco de todo o ano. *Melodrama* foi ainda o terceiro disco mais comentado e discutido na plataforma durante todo o ano, o que lhe garantiu 32 críticas de veículos em geral e 3146 de usuários cadastrados, até o momento. Em contrapartida, entre os usuários a aprovação não foi tão unânime quanto para a crítica, o que contabiliza o user score de 8.7.

Katy Perry e seu *Witness* (2017) levaram a menor nota de uma artista feminina pop de 2017, pontuando 52 em seu Metascore e 6.9 no user score. Porém, o disco foi o mais comentado de todo o ano e atualmente acumula 19 críticas e 2275 avaliações de usuários no Metacritic. É importante também ressaltar que, atualmente, o *Melodrama* de

Lorde conta com mais críticas que o Witness de Katy Perry devido à sua indicação na categoria de Disco do Ano no Grammy. Após ter sido indicado, o disco ganhou novas críticas tanto de jornais e revistas, quanto de usuários no ano seguinte.

A partir daí, foram analisadas todas as 51 críticas referentes aos dois discos. Para analisar o discurso dos fãs aproveitamos o sistema de notas: verde para bom, amarelas para mediano e vermelho pra ruim. Desta forma, conseguimos selecionar as 10 primeiras de cada uma das categorias, o que dá um total de 30 críticas diferentes de usuários para cada um dos discos.

Ao longo da análise, foi observado, com base na formação discursiva de Foucault (2009), uma série de características e valores que são disputadas em torno da figura da diva pop. Valores estes que remetem às categorias de diva propostas por Lister (2003) e muitas vezes se contradizem. Foram também identificadas novas características que surgiram com o passar dos anos, muito por conta das mudanças que o próprio mercado fonográfico passou e ainda passa, como por exemplo a transição de vendas físicas para digitais e, então, para a era dos *streamings*. Atributos que extrapolam a trindade proposta pela autora (Prima Divas, Madonnas e Liliths), como o desempenho em vendas e a aclamação da crítica, por exemplo.

## 5.1 DE VOLTA ÀS CATEGORIAS DE DIVA

Considerando a tríade apontada pela pesquisadora Linda Lister (2003), no seu artigo que estuda como as divas são colocadas em pedestais e tratadas como verdadeiras “deusas” do pop, percebemos que estes perfis traçados pela autora têm base em antigas discussões da comunidade pop em geral e cobranças da crítica quanto a estas artistas. Retornando ao trabalho da autora para ver como essas marcas são, hoje, disputadas, aponta também para nosso interesse em uma abordagem historicizada do fenômeno.

Seja quanto à sua voz, forma física, composições e até capacidade artística, estas figuras da música pop parecem sempre estar passíveis de aprovação e reprovação em um processo que parece não ter fim. Dentro destas exigências trazidas pela crítica musical, pelos fãs e haters em seus discursos, percebemos pontos de tensão que podem rapidamente ser associados à análise de Lister (2003) sobre as divas pop.

Embora as categorias de Lister sejam tão bem definidas e separadas na função de encaixar as divas dentro de perfis fechados, ressaltamos o entendimento delas enquanto um caminho para compreensão das características que fazem parte destas personalidades pop, mas que não as limitam. Até porque muitas delas transitam entre as categorias e possuem atributos de vários perfis da indústria simultaneamente.

#### 5.1.1 TODA DIVA É UMA PRIMA DIVA?

Baseada nas primeiras gerações de diva que tinham suas raízes nas grandes cantoras de ópera, Lister cita as Prima Divas como grandes cantoras com potência vocal de impressionar. Essa característica marcante, que acompanhava artistas que fizeram parte do nascimento das divas na música pop, se mantém sólida até os dias de hoje.

Ao analisar o discurso de críticos musicais, fãs e haters, o desempenho e versatilidade vocal aparece como questão. Diria até uma questão primária para expressar qualquer juízo de valor sobre a obra, já que normalmente é um dos primeiros pontos abordados. E bom desempenho vocal não necessariamente quer dizer atingir notas altas ou ter um timbre único, mas contextualizar/ interpretar os vocais junto à mensagem, como cobra a crítica de Leonie Cooper, para a *New Music Express*, sobre Katy Perry e seu *Witness*: “Se você vai entregar mensagens importantes sobre autonomia feminina para jovens é melhor gritar do que sussurrar” (COOPER, 2017, *New Music Express*, tradução nossa).

Os vocais mais calmos e em tom baixo de Katy, no entanto, ganham elogios de uma das publicações de crítica musical mais importantes dos Estado Unidos: A Pitchfork. O editor sênior da revista, Jillian Mapes, considera este último trabalho de Perry como o

detentor dos melhores vocais já mostrados pela cantora em toda sua carreira até o momento. “Sua performance vocal na balada de piano é talvez um dos mais adoráveis registrados até hoje - discreto, mas mais forte que a voz dela costumava soar” (MAPES, 2017, Pitchfork, tradução nossa). O elogio é reiterado por Mikael Wood, do Los Angeles Times: “Seu canto é tão contundente quanto em ‘Pendulum’, uma música com sotaque gospel produzida por Jeff Bhasker, enquanto em “Power” desliza seus vocais contra texturas cheias de alma que mostram novos talentos”, (WOOD, 2017, Los Angeles Times, tradução nossa).

A julgar pelas colocações apontadas pela crítica e suas contradições, uma diva pop deve ser capaz de cantar bem, mas também de enquadrar sua voz de acordo com as mensagens e emoções que deseja transmitir. Isso é reforçado quando analisamos os questionamentos dos fãs e haters, no Metacritic, quanto à Katy. O que nos dá um prelúdio de como a crítica ainda é uma voz potente no mercado pop que ecoa em seu público através dos discursos, questões, queixas e elogios. Mas essa é uma discussão que deixaremos para os próximos tópicos, por enquanto.

Enquanto alguns atribuem uma nota mediana ao disco, apenas por conta dos vocais, outros a acusam de não passar emoção alguma através de sua voz. Os demais a acusam até de usar *auto-tune*<sup>7</sup> para modificar sua voz. O comentário que deixa isso evidente é o do usuário Josecab1998: “Eu realmente pensei que este seria o primeiro disco de Katy Perry que eu amaria, mas... Tem muito auto-tune em algumas canções” (2017, tradução nossa).

Há também quem ache que nenhum dos vocais apresentados no álbum *Witness* estejam bons, como o usuário Poetsoswift, que escreveu:

---

<sup>7</sup> Famoso alterador de voz, frequentemente usado na música pop para correção de voz ou mesmo para dar efeitos nas vozes das artistas. O uso descuidado da ferramenta pode ficar evidente e em alguns casos dar um tom artificial aos vocais. Artistas da PC Music, usam e abusam do recurso e é uma das características centrais do gênero.



*Meh. não é a melhor coisa que eu já ouvi, mas funciona em alguns níveis. A produção é muito boa, na verdade é a única coisa que eu gosto nesse álbum. As letras são feias (especialmente em Swish Swish e Hey Hey Hey), eu odeio como ela está tentando "acordar" hoje em dia e sua performance vocal neste álbum é horrível* (POETSOSWIFT, 2017, tradução nossa)

É importante observar que o “Swift” em seu nome de usuário faz referência à cantora Taylor Swift, com quem Perry teve desentendimentos já citados neste trabalho. O que pode ter relação com o modo como esse usuário expressa seu gosto.

Para o usuário BenjaminOsborne, Witness é justamente o oposto do que os outros usuários disseram. *“Definitivamente, seu melhor álbum em termos de vocal e produção. Os destaques incluem 'Power', 'Tsunami' e 'Into Me You See'. Meu favorito pessoal é 'Act My Age', que está disponível apenas na versão deluxe. Definitivamente sugeriria comprar este álbum”* (OSBORNE, 2017, tradução nossa). Discurso este que se aproxima muito do de um fã, o que se confirma pelas 44 aprovações que o comentário recebeu no site.

Como já vimos neste trabalho, os fãs são uma força articulada em grupos que trabalham na construção destes significados compartilhados, do que faz parte de uma lista de marcos da música pop e o que não. Esses embates intermináveis, muitas vezes, se apropriam de discursos da crítica musical e outras vezes discordam deles, como é o caso.

Os discursos de críticos musicais direcionados a Lorde e sua habilidade vocal, apresentada em Melodrama, parecem seguir uma linha contínua e crescente até o que seria seu “topo” no sistema de valoração do site. Os comentários seguem a linha de como Lorde sempre foi uma vocalista audaciosa e memorável em seu primeiro disco, Pure Heroine (2013), e como ela conseguiu levar isso a “outro nível” em seu segundo disco.

A artista, que ganhou o mundo com apenas 16 anos com seu *single* hit número um na Hot 100 da Billboard, impressionou críticos e fãs de música pop com suas composições afiadas e maduras sobre sua adolescência. É como se todo mundo tivesse se apaixonado pela garota simples e minimalista que se negava a entrar para a realeza e ainda ser classificada como uma artista pop. E isso se reflete na maioria das críticas do Melodrama que fazem um contraponto de como, quatro anos depois, Lorde ainda consegue surpreender ao falar de juventude “de uma ótica singular” e como seus vocais se expandiram e se tornaram mais versáteis. Exatamente como defende Neil McCormick do The Telegraph UK:

*As mudanças de humor são enfatizadas pelo canto audacioso de Lorde, que localiza diferentes níveis de intimidade em diferentes timbres vocais, rastreando a voz dela de modo que muitas vezes parece que as músicas estão sendo transmitidas por versões concorrentes de si mesma.* (MCCORMICK, 2017, The Telegraph UK, tradução nossa)

A celebração aos vocais da novata no pop continuam com o reconhecimento de Anna Gaca, da revista SPIN, que além de etiquetar o material como essencial, reconhece Lorde como uma cantora admirável na indústria: “*Ela sempre foi uma cantora notável, mas o calor enfumaçado e rouco de sua voz amadurecida imediatamente diferencia o novo material dos rivais e de sua estreia em 2013, com o Pure Heroine*” (GACA, 2017, Spin, tradução nossa).

O burburinho da crítica sobre a “obra prima” de Lorde com acento para seu audacioso vocal parece não ter sido consenso entre os fãs e haters. Enquanto alguns a categorizam como algo apenas comum, outros a etiquetam como uma artista superestimada e apadrinhada pela crítica musical. Como observa Bretto66: “*Tudo que eu escuto é um mediano para bom álbum pop por um vocalista muito mediano. Isso definitivamente não é excitante para meus ouvidos*”, (BRETO66, 2017, tradução nossa).

Embora existam críticas e comentários negativos para Lorde que lhe dizem “você nem é tudo isso”, a grande maioria a considera uma melhor vocalista e isso fica evidente quando enquadrado ao lado das críticas de Perry, que quase sempre apontam para sua

falta de emoção, ou ainda quando elogiam e referenciam suas dificuldades em pôr sua voz para fora. As frequentes menções à sua evolução são um indicativo disso, já que, enquanto Lorde é apontada como uma evolução a partir de um lugar já considerado bom para uma cantora, Perry recebe críticas como “mostra novos talentos” e “seu melhor álbum em termos de vocal”. Essas críticas poderiam até ser encaradas como algo positivo se não dividissem opiniões. Na mesma leva dos elogios, há quem classifique os vocais de Perry como “horríveis”.

Um fato curioso sobre as duas artistas é que ambas não são conhecidas por suas potências vocais da mesma forma que Aretha Franklin, Ella Fitzgerald ou mesmo Mariah Carey são. Mas o desempenho vocal ainda parece ser uma questão para o reconhecimento dessas cantoras enquanto “divas”. Lorde quase sempre opta pelo tom mais baixo, que soa como um sussurro. Enquanto Katy já enfrentou alguns perrengues durante apresentações ao vivo, no início de sua carreira, e situações como essa a assombram até os dias de hoje. A impressão que fica, a partir da análise dos discursos que circularam sobre os álbuns no Metracritic, é que ainda que a voz de uma artista não seja o seu maior cartão de visitas na indústria, um bom desempenho vocal “alinhado com a proposta da canção” é sempre algo que se deve esperar de uma diva pop.

### 5.1.2 ENTRE “ERAS” E ALTER EGOS: AS DIVAS DENTRO DA DIVA

Ao contrário das Prima Divas, Lister (2003) argumenta que as Madonnas não precisam ser exímias cantoras. A principal característica apontada pela autora para este grupo de artistas está relacionada às suas capacidades de encontrar espaços e atividades em que elas se destacam e está quase sempre relacionado às suas capacidades de reinvenção. O que explica o nome, em referência à Madonna, considerada Rainha do pop, que supostamente criou de tudo, enquanto o maior nome feminino no gênero, e se manteve assim por algumas décadas. A tradição de, a cada novo disco, trazer uma Madonna diferente está enraizada no pop e na trajetória de algumas artistas como Beyoncé, Rihanna, Lady Gaga e outras que ajudaram a perpetuar este costume. Daí

toda a expectativa dos fãs, haters e críticos quanto às novas mulheres que surgirão junto ao anúncio de qualquer diva pop sobre seu novo trabalho.

Uma tradição tão antiga não deixaria de aparecer nos discursos. Esses questionamentos, normalmente, aparecem junto à um histórico detalhado de todas as facetas que a artista em questão já demonstrou. À nível de comparação, a exigência sempre vem no sentido de uma evolução significativa, mas não tão brusca que lhe gere uma crise de identidade perante o público. Daí o costume das divas pop em incorporar novos traços de personalidade, situações que viveram, ou mesmo traduzirem uma característica íntima em alter egos, a cada novo trabalho. E, na indústria, temos vários exemplos, como a Sasha Fierce de Beyoncé; a mudança repentina de queridinha da América – em Hannah Montanah - à jovem descontrolada de Miley na era *Bangerz* ou até a mudança do *country* para o pop de Taylor Swift.

Isso é reiterado pelo crítico Sal Cinquemani na sua crítica quanto ao disco *Witness*, que ele considera ser um passo muito longo para alguém que estava acompanhando Katy Perry e seu antecessor *Prism*.

*Apesar de suas contribuições tanto para o cânone da música pop quanto para as visões sociais da agência sexual feminina, o maior impacto de Madonna na cultura pop pode ser a ideia de que, para uma mulher, a longevidade profissional é um truque de festa melhor alcançado pela reinvenção perpétua. O que a maioria das princesas do pop que seguiram em seu reinado não parecem perceber, no entanto, é que enquanto Madonna pode ter mudado a cor do cabelo como um relógio, sua trajetória criativa foi em grande parte o resultado de uma evolução orgânica, e não sobre saltar arbitrariamente de uma tendência para a seguinte (CINQUEMANI, 2017, Slant Magazine, tradução nossa)*

A observação diz respeito ao novo discurso adotado por Perry, frequentemente questionado quanto a sua autenticidade e coerência em relação aos seus antigos trabalhos. O *Witness* é apontado pela própria Katy Perry como uma evolução em sua carreira, já que, além de estar mais presente em todos os processos de produção da sua arte, adotou um discurso mais politizado (que chamou de pop com propósito).

Com um histórico de trabalhar quase que sua carreira inteira ao lado do produtor musical Dr. Luke<sup>8</sup>, ter escrito a faixa *Ur So Gay*<sup>9</sup>, a canção *Swish*<sup>10</sup> em resposta à Taylor Swift e até a colaboração de seu segundo *single* com o grupo de rap *Migos*<sup>11</sup>, as polêmicas quanto ao seu posicionamento e à sua mudança “radical” não passariam despercebidas aos olhares atentos da crítica e da comunidade pop. É o que lembra Annie Zaleski, em sua avaliação para *The A.V. Music Club* ao considerar a “era *Witness*” como um momento em que Katy sofreu um *backlash*<sup>12</sup>:

*Ela foi criticada por responder às pessoas incomodadas por ela ter mudado a cor do cabelo ao dizer, em um tom de deboche: ‘Ah, é mesmo? Você sente falta de Barack Obama também? Ah, tudo bem - os tempos mudam.’ Ela foi chamada para colaborar com Migos, um grupo que foi acusado de fazer comentários homofóbicos, e implorou para usar um vestido Met Gala projetado por John Galliano, que tem sido criticado nos últimos anos por fazer comentários racistas e antissemíticos. Depois de postar uma imagem de divindades hindus no Instagram com a legenda de ‘humor atual’, ela também foi acusada de apropriação cultural. (ZALESKI, 2017, The A.V. Music Club, tradução nossa).*

Tantos fatores contra a imagem da Katy Perry, que pregava ser engajada e consciente das questões sociais e políticas que a rodeavam, fizeram parecer que *Witness* era a forma que a artista havia achado para ser finalmente levada à sério pela academia e ainda pegar uma carona no *Lemonade* (2016), conhecido por ser o álbum mais político

---

<sup>8</sup> O produtor musical é envolvido em diversos casos de assédio sexual às mulheres da indústria fonográfica. O mais famoso é protagonizado pela cantora Kesha que apesar de todos os abusos que passou, ainda é obrigada, por um contrato, a lançar discos sob tutela de Luke. Desde a oficialização das acusações na justiça, Katy deixou de trabalhar com Luke.

<sup>9</sup> A canção reforçava estereótipos sobre gays, maior parte de seu público. A letra classificava um de seus ex-paqueras como gay porque ele tinha um estilo “meio emo” e “tirava fotos no espelho”. A polêmica fez a cantora declarar publicamente que se arrependia da letra e até removeu o clipe da faixa do seu canal oficial do YouTube.

<sup>10</sup> O discurso de *Swish* era contrário ao conceito de sororidade proposto pelo feminismo. Os questionamentos sobre ainda alimentar uma briga entre dois grandes nomes da indústria publicamente fizeram Katy se retratar e pedir desculpas à cantora. Além disso para tornar a iniciativa pública, a cantora resolveu mudar o trecho da canção que dizia “Não vem para cima de mim”, para “Deus te abençoe em sua jornada, garota”.

<sup>11</sup> O grupo é acusado de dar declarações homofóbicas em entrevistas e usam termos considerados transfóbicos em seus versos de rap.

<sup>12</sup> O termo da língua inglesa significa uma grande reação adversa a uma pessoa, causa, movimento, atitude ou situação. É uma retaliação generalizada e direcionada.

de Beyoncé. Mikael Wood do Los Angeles Times ainda questiona o mix de estilos e composições no disco:

*Uma resposta razoável é: e daí? A variedade é uma condição do pop moderno, em que os álbuns caros geralmente são reunidos por um comitê; às vezes, o resultado até capta algo da nossa época complicada, como com a vertiginosa "Lemonade", de Beyoncé. Mas "Witness", cujos singles continuam empacados como a proibição de viagem de Trump, diagnostica apenas o desespero de Perry por um sucesso. (WOOD, 2017, Los Angeles Times, tradução nossa)*

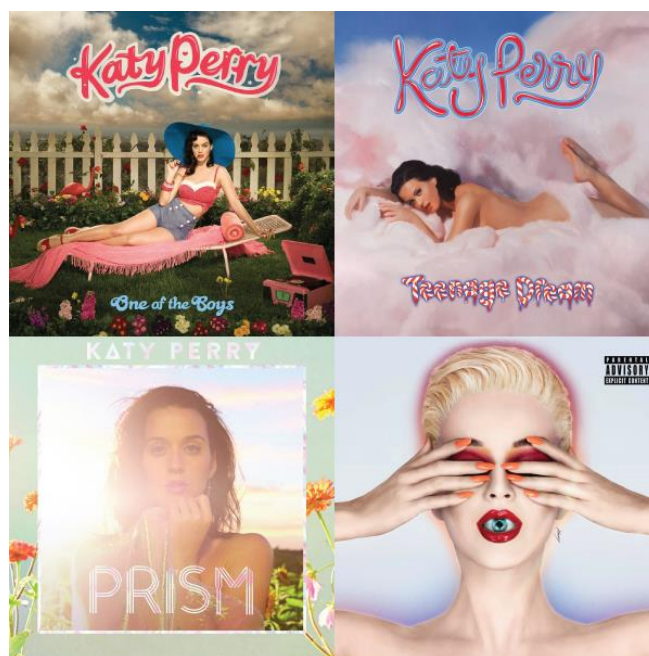
As críticas quanto à falta de conexão entre as garotas apresentadas nos quatro discos de Perry seguem com o comentário de Mick Jacobs para o *Pretty Much Amazing*:

*Se você perguntasse a alguém o fio comum ou unificador entre seu material e seu talento artístico, é muito duvidoso que isso chegue à mente das pessoas. A falta de identidade, ou melhor, os cenários e sentimentos genéricos que estruturam sua música facilitam a experiência indireta - o voyeurismo pop no seu melhor. Todo mundo é um adolescente, todo mundo experimentou uma noite de sexta-feira selvagem, e aqueles que se sentiram como aquela bolsa na *American Beauty* também se sentirão justificados por ela. Mas Perry é a vizinha do lado do pop que deixa sua cidade natal e traz toda a sua ignorância sutil através de suas declarações e comportamento. (JACOBS, 2017, *Pretty Much Amazing*, tradução nossa)*

E o comentário se fundamenta na própria trajetória de Perry. Ao surgir como uma cantora cristã, ela chegou até a lançar um disco sob o nome de Kate Hudson, mas logo depois deu vida a garota alternativa que explorava sua sexualidade – em *I Kissed a Girl*, seu primeiro hit - e “tentava se encaixar” no mundo, em seu primeiro disco, *One Of The Boys* (2008). Na sequência, o *Teenage Dream* (2010), é para muitos críticos a primeira tentativa de amadurecimento de Katy. Seu sucessor, *Prism* (2013), ainda é o trabalho de Perry mais bem aceito pela crítica, onde muitos consideraram ser os primeiros indícios de amadurecimento quanto à sua música e suas mensagens transmitidas. E isso é comprovado se compararmos as notas gerais que cada álbum recebeu da crítica no Metacritic (47, *One Of the Boys*; 52 *Teenage Dream*; 61, *Prism*).

Essa jornada de Katy, narrada pela crítica, sobre a busca de mostrar algo menos infantilizado e mais maduro se reflete na capa de seus discos, como pode ser observado abaixo:

Figura 2 - Discografia de Katy Perry



Fonte: Katy Perry<sup>13</sup>

Toda essa trajetória soa aos críticos como algo muito distante da Katy ativista e segura de si apresentada em Witness. Como argumenta Neil McCormick, na sua avaliação do material para o The Telegraph:

*Aos 32 anos, depois de se divorciar do comediante britânico Russell Brand e ter apoiado a campanha presidencial de Hillary Clinton, Perry está falando sobre fazer “pop com propósito” em seu quarto álbum (oficial). Essa frase desajeitada sugere um impulso em direção a um terreno artístico mais elevado, mas acaba por significar pop que não é realmente adequado à proposta. (MCCORMICK, 2017, The Telegraph tradução nossa)*

<sup>13</sup> Imagens disponíveis em: <<https://www.katyperry.com/music/>>

O comentário deixa evidente também um velho preconceito quanto à música pop e reforça a ideia de que esta fica à margem do status de arte, tendo como principal objetivo às vendas e não necessariamente um propósito artístico de reinventar. Nesses termos, dentro do pop a ideia de reinvenção seria sinônimo de autenticidade para uma “diva”.

As letras do disco e as temáticas escolhidas não convenceram a maioria dos críticos sobre seu pop realmente ter um propósito. Zaleski reafirma isso em seu comentário:

*Infelizmente, dizer que um disco ou era “tem um propósito” não o faz ter um. Mais uma vez, os resultados falam muito sobre o Witness. A maior parte de suas tentativas de transmitir o crescimento emocional é estridente (“Save As Draft” e suas datadas metáforas tecnológicas, “Mind Maze” e suas muitas metáforas desgastadas) ou oferecem apenas superficialidades suaves. Amor, sexo e relacionamentos dominam as letras, associados a tsunamis, roleta e refeições decadentes (ZALESKI, 2017, The A. V. Music Club tradução nossa)*

Alguns críticos, como Jordan Sargent, da SPIN, ainda consideram este último trabalho de Perry um retrocesso se comparado ao anterior. *“Com Prism, pelo menos, ela chegou perto de alcançar um equilíbrio onde sua música não era apenas publicidade para você convencia que era apenas divertido, quando na verdade era sim” (SARGENT, 2017, Spin, tradução nossa).*

Embora seu pop com propósito não tenha impressionado, ou mesmo convencido a crítica especializada, as opiniões do público variam quanto ao material. Observamos comentários como o de Justin666, que reconhece o esforço de Katy em experimentar coisas novas em sua carreira e aprova a iniciativa: *“Parabéns por essa nova era Katy. Nós conseguimos sentir sua alma e é linda. Obrigado por explorar novos estilos, criando este maravilhoso álbum. Realmente valeu à pena a espera” (Justin666, 2017, tradução nossa).*

Mas também identificamos comentários que reforçam os argumentos da crítica em diferentes níveis. Desde o de Josecab1998: *“Prism ainda é a joia de Katy Perry”, até*



opiniões mais incisivas que rejeitam totalmente a mudança de posicionamento na carreira da cantora, que costumava investir *singles* avulsos, ao invés de um álbum mais “coeso” e propositivo:

A maioria das músicas deste disco são um lixo completo, sem senso de ritmo, definitivamente não são músicas que você pode dançar escutando. A única coisa que vale à pena ser ouvida é a colaboração com Nicki, e é por conta da batida e porque ela [Nicki Minaj] arrasa em seu verso. Decepcionado por sua nova música, espero que ela volte a fazer bons hits pop. (TSAROUHAS, 2017, tradução nossa)

Desta forma, ao julgar pelas valorações ali dispostas no álbum, não temos certeza se Katy pecou por dar passos muito largos na mudança de sua arte, ou se ela apenas não inovou o suficiente com seu pop com propósito, na promessa de “elevar sua arte a algo além da propaganda”.

Na mesma medida que a mudança de Katy não agradou à maioria, e isso se reflete não só nas críticas, mas na aceitação do público em termos comerciais, o segundo ato de Lorde parece tê-la feito chegar a outro patamar. Aos 16 anos, Lorde foi um festival de promessas para a música pop, tendo recebido o aval de David Bowie – pouco antes de morrer – como futuro da música pop. Após o som minimalista de seu primeiro trabalho, *Pure Heroine*, – o qual adotava um discurso em tom de rejeição ao glamour da música pop - a expectativa para o segundo ato da novata era grande, como podemos notar em algumas críticas analisadas. Foram quatro anos para que Lorde concluísse seu processo artístico e se sentisse segura o suficiente para mostrar ao mundo seu segundo disco: *Melodrama*.

Diferente do anterior, que falava de uma perspectiva social e a visão de mundo que a adolescente tinha, a nova produção explora sua jornada introspectiva de amadurecimento após o término de um relacionamento que a acompanhava desde a adolescência. Enquanto sua primeira obra se destaca pelo minimalismo perceptível até mesmo na capa do disco, a segunda vai na contramão e investe no maximalismo. Isso desde as letras, até os instrumentais e o visual escolhido:

**Figura 3 - Discografia de Lorde**



Fonte: Last FM<sup>14</sup>

Lorde chegou a recusar o lugar de diva e definir-se como alguém que “transforma o pop em peças estranhas”, em entrevista ao repórter Alex Kidd, da Folha de S. Paulo, logo após o lançamento de seu segundo CD. No entanto, toda a articulação à sua volta, o discurso da crítica e dos fãs dizem o contrário. Considerada singular e inovadora desde a sua estreia, a expectativa para o seu trabalho sucessor era grande.

Seja pelos vocais “únicos”, seu jeito “não convencional” de compor suas letras e produções musicais “singulares”, no Metacritics não faltam elogios à Lorde e seu segundo disco, como pode ser observado na crítica de Ben Hogwood, para a MusicOMH:

*Seu estilo de composição é moderno, mas não convencional, acompanhando uma história com o uso de tendências distintamente humanas, como períodos curtos de atenção, indo em direções inesperadas e alternando entre sentimentos com rápida imprevisibilidade. (HOGWOOD, 2017, MusicOMH, tradução nossa)*

Mais uma vez, a narrativa da garota *outsider*, que agora vive uma vida nas “grandes telas” – exatamente como ela jurou jamais viver em seu primeiro trabalho – agradou a

<sup>14</sup> Fotos disponíveis em: <<https://www.last.fm/pt/music/Lorde/+albums>>

maioria dos críticos que parecem ter entrado em um acordo para definirem como Lorde é uma das poucas artistas autênticas, inovadoras e que se mantém fiel à sua arte.

O combinado dos críticos, no entanto, encontra tensionamentos nos usuários do Metacritic. Coopstar 21 contraria toda a aura de gênio de Lorde, quando a coloca na posição de uma artista comum: “Este álbum mostra que Lorde é apenas mais uma garota pop seguindo a multidão. Isso tinha o potencial de ser um ótimo álbum, mas isso não aconteceu” (2017, tradução nossa).

Embora comentários como esse sejam minoria, a impressão que fica é que, segundo o público, a neozelandesa não conseguiu superar a profundidade de seu primeiro disco:

*Eu gostava de Pure Heroine - parecia fresco, vulnerável e tinha peculiaridades e imperfeições desejáveis que faziam parecer real. O melodrama, em comparação, parece o oposto. Está se esforçando tanto para ser "melodramático", mas o tempo todo é entrelaçado em produção imaculada, mas chata e composição previsível. (ALEATORIC, 2017, tradução nossa)*

### 5.1.3 EXTREMAMENTE ARTISTAS: AS LILITHS E SEUS MÚLTIPLOS TALENTOS

O terceiro perfil de diva abordado por Lister (2003) é o das Liliths, em referência às artistas que estão presentes na maioria dos processos de criação. Desde a composição até a produção e retoques finais de cada material lançado: tudo carrega um pouco de sua “identidade” e “estilo” (LISTER, 2003).

Esse aspecto aparece nas críticas como símbolo “do verdadeiro talento” e critério de prestígio perante outras artistas que recorrem a compositores e produtores famosos da indústria. Assim, as Liliths saem na frente e normalmente são queridinhas da crítica, o que se reflete nos parâmetros de qualidade de divas pop disputados na comunidade pop. Essa divisão, entre as que são capazes de criar, mesmo com a estrutura de produção ao seu dispor, e as que necessitam de maior suporte de profissionais da

indústria fonográfica no processo de criação, conduz à interminável discussão entre o que seria um produto de mídia – “fabricado” – e os verdadeiros artistas da música pop.

Esses dois lados ficam bastante claros quando analisamos Katy Perry e Lorde. Duas artistas completamente diferentes, que se encaixam em moldes diferentes, muitas vezes vistos como opostos. Em Perry, sua independência, capacidade e qualidade artística é a todo momento posto em prova:

*A questão, claro, é onde Perry vai daqui. Ao contrário de outras estrelas pop, sua carreira nunca foi impulsionada pelo tipo de musa artística que leva a reinvenções contínuas e recompensadoras. Ela não é Taylor Swift ou Beyoncé. Ela era apenas uma cantora com uma artilharia de inegáveis canções pop, mas Witness argumenta que seu estoque está quase esgotado. Ela vai montar um retorno para as idades, ou em breve vamos olhar para trás e rir sobre como onipresente ela já foi. (SARGENT, 2017, SPIN, tradução nossa)*

Com os um arsenal de mega hits em sua carreira, Perry tem o seu sucesso quase sempre atribuído à famosa ‘Hidra do pop’<sup>15</sup>, a qual participou ativamente, mas que é comentado como se não fosse também um mérito seu. A tal “Hidra” costumava ser formada por Katy Perry e pelos compositores e produtores Max Martin e Dr. Luke. O time, por sua vez, é conhecido por ter produzido, pelo menos, cinco dos nove hits número um de Katy Perry. Apesar do inegável sucesso comercial, isso, na maioria das vezes, é utilizado contra Katy como um demérito, uma limitação artística que enquadra sua música enquanto “fabricada”, alguém do que seria uma “obra”.

No Witness, como já foi dito anteriormente, Dr. Luke é retirado da equipe da cantora e substituído por outros grandes nomes do cenário: Shellback e Ali Payami. Além disso, a artista experimenta uma considerável lista de 23 produtores e 39 compositores focados na criação de Witness<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> O trio é formado de Hidra, porque faz referência à criatura mitológica com várias cabeças. E o fato de sempre trabalharem juntos em mega hits os projetou perante a comunidade pop como um trio especialista na composição de grandes sucessos de vendas.

<sup>16</sup> Ficha técnica completa do disco disponível em: <<https://genius.com/albums/Katy-perry/Witness>>

A considerada extensa lista de produtores e compositores que assinam Witness é apontada pela crítica como uma das razões do disco não possuir “nenhuma coesão” e identidade: “Quarenta faixas foram gravadas e resumidas a 15, mas não há uma ideia original entre elas. Há tantos escritores e produtores diferentes envolvidos que tudo o que faz Perry um talento individual foi perdido na mistura” (MCCORMICK, 2017, Telegraph, tradução nossa). Opinião que é compartilhada por fãs e haters e aparece no comentário de um usuário:

*De alguma forma " Witness " soou como uma parada no meio de uma busca por um novo som, uma tentativa não tão bem-sucedida, mas que traz algumas músicas boas. "Pendulum", "Hey Hey Hey" e "Save As Draft" são pontos fortes na tracklist, além dos singles "não tão bem-sucedidos". (IAMBULLOT, 2017)*

Outro ponto que está no limbo entre algo positivo e negativo para os críticos foi o desmembramento da Hydra colaborativa. Eles argumentam que as músicas criadas em conjunto pelo trio, eram o grande poder de Katy que ‘se perde em Witness’: “[...] Também deve ser notado que este é o primeiro álbum de Perry a não ser quase inteiramente coescrito e produzido pela hidra de Max Martin e Dr. Luke, que eram silenciosamente algo parecido com o próprio Jimmy Jam & Terry<sup>17</sup> de Perry”, (SARGENT, 2017, SPIN, tradução nossa). O crítico segue atribuindo as vendas baixas dos *singles* do disco, considerando o padrão Perry, à descontinuidade da parceria que teria deixado o álbum “à procura de boas músicas que nunca são achadas”.

Na mesma medida, houve quem defendesse a mudança no time criativo:

*Em vez de confiar apenas na música de Martin, que produziu Witness com Perry, ela encontrou novos talentos: o prodígio da casa Duke Dumont, o artista britânico de electro Jack Garratt, o Hot Chip e o Mike WiLL Made-It, entre outros. A propensão desses colaboradores a melodias frias - em contraste com os ganchos em chamadas e esmagadores - combina bem com o diário de reflexão e auto iluminação de Perry. (O'Donnell, 2017, Entertainment Weekly, tradução nossa)*

---

<sup>17</sup> Dupla de produtores considerados responsáveis pelo sucesso arrebatador de Janet Jackson. Eles também trabalharam com Michael Jackson, Mariah Carey e Bruno Mars.

Vale ressaltar que o talento continua sendo atribuído à terceiros e todo o mérito de Katy parece não existir no discurso de alguns desses críticos. Na afirmação acima, o talento de Perry parece se limitar a ser o rosto da música feita pelos profissionais, ainda que a artista assine a maioria das canções como compositora.

Houve também quem não só aprovasse, mas também reconhecesse o esforço da artista ao se arriscar estando à frente de seus projetos: “Witness é o seu quinto álbum no total, seu quarto como Katy Perry e seu segundo como uma mulher no controle” (GRAVES, 2017, Consequence of Sound, tradução nossa).

Além da questão sobre quem assina ou não as músicas presentes no Witness, as letras das canções são um talento de Perry extremamente questionado e rechaçado:

*[...] Assim que você entra em um ritmo, Perry diz algo verdadeiramente digno de piada para puxar você para fora. É ruim o suficiente aguentar sua constante piegas, seus clichês e metáforas mutiladas, mas quando ela respira audivelmente e declara, chorosa, sua decisão de ... salvar o e-mail como um rascunho, na poderosa balada de Lorde-jacking “Save As Draft, Você questionará sua capacidade de separar a mundanidade moderna da profundidade real. (MAPES, 2017, Pitchfork, tradução nossa)*

Opinião compartilhada por grande parte dos críticos que ainda chamam as letras de imaturas, mal escritas e sem propósito. Isso reverbera na opinião de fãs e haters:

*Se você realmente quiser ter alguma alegria com esse álbum, ouça as metáforas, analogias hilárias e horríveis que compõem as letras do álbum. [...] Gostaria de fechar isso com um dos meus próprios - revendo Katy Perry- é como tentar fazer amor com um aspirador de pó Hoover, é uma merda. (BLOWNSPEAKERS, 2017, tradução nossa)*

O comentário mais agressivo quanto o valor artístico do trabalho de Perry vem da crítica que diz com todas as letras que já é hora de apostar em algo artístico que vem

do coração: “Perry provavelmente fez o suficiente para manter a máquina de bilheteria rolando, mas pode ser a hora dela diminuir seu orçamento e fazer aquela pequena oferta de arte que realmente vem do coração”. (MCCORMICK, 2017, The Telegraph, tradução nossa).

Outro ponto curioso é que, ainda nas críticas mais generosas de Katy, suas letras não foram apontadas como um ponto forte. Embora elejam canções como Teenage Dream, Dark Horse, Last Friday Night como obras muito bem elaboradas, e Perry assine todas elas, os olhos da crítica parecem estar atentos apenas às suas “metáforas sofríveis” e “letras bobinhas”. Outro fato curioso analisado é a figura do crítico fã, que dado ao backlash geral que Katy sofria, acreditamos, não ter “defendido” a artista que ele, assumidamente, gosta:

*É uma pena, porque eu gosto de Katy Perry - eu acho que ela é uma grande estrela pop, e tem um talento real - mas em coisas como Witness, tudo se perde em uma corrida fútil para agradar todo mundo o tempo todo. Ele se parece com um álbum reunido por um comitê, agrupado em foco para garantir que todas as bases estejam relativamente bem cobertas. (MILLER, 2017, Drowned in Sound, tradução nossa)*

Com Lorde o processo é inverso. Junto a um time mais minimalista (10 produtores e 10 compositores<sup>18</sup>), grande parte de seu novo disco foi realizado por Lorde e seu parceiro Jack Antonoff. E isso aparece de forma bastante positiva e elogiosa nos discursos da crítica, quanto à qualidade artística e envolvimento de Lorde em sua arte:

*A produção, geralmente feita por Jack Antonoff e sempre pela própria Lorde, é exuberante e diversificada, vivendo em casa naquele surrealismo soft-gótico que complementa o baixo registro vocal de Lorde tão bem. (GROUNDWATER, 2017, Pretty Much Amazing, tradução nossa)*

Além disso, a mudança de produtor feita entre o seu primeiro e segundo disco é notada como uma confirmação de que Lorde é a grande responsável por seus projetos, o que

---

<sup>18</sup> Ficha técnica do disco completa em: <<https://genius.com/albums/Lorde/Melodrama>>

“se confirmaria” neste disco, já que, ainda com a mudança, as canções e composições têm sua cara:

*Lorde trocou de produtor e coescritor por seu segundo álbum. Sua estreia foi criada com Joel Little, um herói pop local da Nova Zelândia. O acompanhamento foi feito com Jack Antonoff, guitarrista e escritor com bandas de rock independente dos EUA e Bleachers. A continuidade do som, estilo e abordagem entre os dois álbuns afirma que é a própria Lorde quem é a força motriz criativa. (MCCORMICK, 2017, The Telegraph, tradução nossa)*

E isso se repete algumas vezes, em diversas críticas relacionadas à Lorde. Exatamente como o discurso que Katy Perry precisa de sua hidra para voltar a fazer músicas autênticas e que tenham sua personalidade é sustentado:

*As assinaturas de aço de Antonoff [...] estão em todo o lugar no Melodrama, mas a autoria de Lorde no álbum é inquestionável. Não apenas porque as canções provocam na autobiografia, mas como o disco é construído sobre Pure Heroine (ERLEWINE, 2017, All Music, tradução nossa)*

Além disso, Lorde é elogiada por sua “originalidade” e “capacidade de transmitir o que sente por meio de suas letras”:

*O que o Melodrama confirma, acima de tudo, é a incrível capacidade de Lorde de detalhar precisamente os grandes temas emocionais que caberiam aos compositores menores. Enfrentar um rompimento ruim certamente não é novidade na música pop, mas é entregue aqui com uma honestidade e uma energia que é exclusivamente sua. Ela não se generaliza ou se esconde de seus sentimentos, e ao fazê-lo, ela traz aos ouvintes o lembrete reconfortante de que nossos anos mais bagunceiros produzem alguns dos momentos em que estamos mais vivos. (FREDETTE, 2017, The A.V. Music Club, tradução nossa)*

Outro atributo apontado pelos críticos como um diferencial de Lorde dentro da indústria é sua maturidade no auge dos 20 anos (à época do lançamento do Melodrama):

*Vale a pena notar que Lorde ainda não tem 21 anos, mas já está fazendo álbuns que encantam, desafiam, fazem você estremecer, te fazem dançar, mas também fazem você pensar. O Melodrama oferece tudo que*



*a música pop deve, mas ainda assim consegue encontrar mais. Como álbum, é improvável que seja melhorado em 2017. (HOGWOOD, 2017, Music OMH, tradução nossa)*

As críticas extremamente elogiosas seguem na intenção de colocar Lorde em um pedestal acima da maioria dos artistas pop da indústria, como se o Melodrama tivesse sido sua cerimônia de oficialização de cânone da música pop:

*É através do Melodrama que Lorde experimentou e chegou a um acordo com sua dualidade pessoal. Ao fazê-lo, ela não apenas escreveu um excelente e expansivo álbum que expandiu seus limites em todas as direções. Ela passou por uma jornada de catarse. Com um conjunto estonteante de músicas, ela também deu a outros corações partidos um caminho para a “luz verde” no fim do túnel. [Acredite no Hype] (MARVILLI, 2017, No Ripcord, tradução nossa)*

E, embora pareça consenso (todas as 32 avaliações escritas sobre Melodrama tiveram comentários extremamente positivos o que se reflete no metascoring geral 91) na crítica que Melodrama é uma das melhores produções do ano, indicada na categoria de álbum do ano da 60ª edição do Grammy Awards, o discurso não se sustenta completamente junto aos fãs, haters e usuários do Metacritic. Ainda com a tentativa de Marvilli fazer seu público “acreditar no hype<sup>19</sup>” sobre o Melodrama, há quem não enxergue nada de fenomenal sobre o CD, apenas “um trabalho superestimado que será premiado apenas porque é algo que agrada à academia” de premiações de música como o Grammy: “O álbum é tão superestimado. Mas ainda posso ver o álbum ganhando vários Grammys na próxima edição - os jurados adoram esse tipo de música” (FAKESEAN, 2017, tradução nossa)

Alguns usuários não categorizam nem como algo ruim, mas também não o encaram como algo bom. Muitos, inclusive, preferem seu antecessor: Pure Heroine.

---

<sup>19</sup> Algo amplamente divulgado e comentado nos meios de comunicação, algo que mobiliza muitas pessoas em torno de um mesmo assunto. Um bom exemplo é a série Game Of Thrones.

*Estou sinceramente perplexo com a aclamação deste álbum. Agora, eu certamente não desgosto, mas também não gosto muito disso. É só eu, praticamente. Uma coisa que vou dizer é que, embora eu ache que o Pure Heroine é um álbum superior, fico feliz que o Lorde tenha seguido uma direção diferente com o Melodrama. Ela assumiu alguns riscos e mostra um lado mais maduro dela, o que eu acho que é uma coisa boa. (LONGJETTY7, 2017, tradução nossa)*

Como é possível perceber no comentário acima, ainda que façam oposição a toda a repercussão positiva quanto ao segundo álbum de estúdio de Lorde, esses fãs têm consciência de que são minoria. Enquanto mais de 2700 usuários avaliaram Melodrama como algo muito bom, apenas 79 acharam algo mediano e 316 um disco realmente ruim.

O usuário Super1995 ainda vai além em sua crítica e discorda de tudo que a crítica atribuiu ao Melodrama como algo positivo: *“Álbum muito superficial, sem nenhuma profundidade. Conceito fútil e sem sentido, apenas falando sobre festas e drogas. Nenhuma sinergia com o tema, escolhido obviamente aleatoriamente” (SUPER1995, 2017, tradução nossa).*

Esses comentários reforçam um pressuposto estrutural dessa análise de que, no jogo valorativo da música pop, não há definições, nem consensos, mas disputas de sentidos que não cessam.

## 5. 2 DOMADORAS DE CHARTS: DISPUTAS SOBRE A DIVA EM TORNO DOS RANKINGS NAS AMBIÊNCIAS DIGITAIS

Embora as categorias de Lister se resumam nas três apresentadas neste trabalho, desde 2003 (ano de publicação do artigo da pesquisadora), até os dias de hoje, transformações ocorreram no mercado fonográfico, nos modos de produção e consumo da música pop. A indústria fonográfica mudou e se adaptou às diferentes realidades, desde a transição das vendas físicas para as digitais até a presente era dos *streamings*. Junto a isso, seus nomes de peso, cânones e até promessas do gênero também foram

atualizados. Além disso, a forma de consumir música e as métricas deste consumo também sofreram uma série de alterações nestes 16 anos, que já não condizem com a realidade analisada por Lister em 2003, apesar de também reforçar diversas continuidades.

Por isso, acreditamos ser válido um esforço, baseado nas disputas discursivas analisadas, para entender os novos perfis de diva pop que estão sendo disputados, de modo articulado às de Lister. Mais uma vez reiteramos que esses perfis são importantes para termos noção do fenômeno como processo, e não como tipos, classificações dispostas em fases históricas. As artistas femininas não estão “presas” em um perfil. Como analistas, também não procuramos encaixá-las em uma categoria. Uma mesma artista pode ter performances e características das várias categorias de diva apresentadas nesta pesquisa, ao mesmo tempo. É importante também que fique claro que as categorias aqui apresentadas são apenas as que surgiram durante o processo de análise e não excluem a possibilidade de outras disputas ocorrerem dentro da comunidade pop em relação às suas divas.

Os grandes nomes de um gênero musical não necessariamente estão sempre ligados à grandes números de vendas. Mas, especialmente no pop, o bom desempenho comercial e audiência se reflete nos charts que, historicamente atuam como critério de validação dos artistas. Atualmente, por conta das plataformas virtuais que constituem verdadeiras arenas de disputas por visibilidades dos artistas, de seus fãs e críticos, as disputas em torno dos rankings ganharam lente de aumento. Os charts das ambiências digitais constituem-se como espaços já consagrados de legitimação dos hits e das divas. Ao menos é o que se entende ao analisar algumas das exigências de críticos, fãs e haters que integram a comunidade pop.

Com todas as evoluções no mundo da música, a figura da *hitmaker*, nomeada pela crítica e popularizada pelos fãs, se tornou algo mais frequente. As domadoras de charts vem dominando o pop desde meados da década passada. Nomes como Katy Perry, Rihanna, Beyoncé e Lady Gaga construíram suas carreiras com seus recordes e hits.

Marcas das gerações anteriores são acionadas pela maioria destas cantoras, como a voz potente de Beyoncé e sua capacidade de dança como performer, os vários universos extravagantes proporcionados por Gaga e suas inúmeras eras e alter-egos já apresentados.

As grandes publicações de música tinham o costume de ranquear as músicas e discos mais vendidos da semana, a mais conhecida se mantém viva até hoje e ainda é um dos principais medidores de consumo musical do mundo: a Hot 100 e Hot 200, ambas administradas pela Billboard. Além dessas, a publicação separa os rankings de acordo com gêneros e até por países. E tem sido assim desde a fundação destes charts, em agosto de 1958.

No entanto, essa exigência para que os artistas se mantenham no topo destes rankings parece muito mais frequente quando informações como “a música mais tocada no mundo”, ou “artista com mais ouvintes em todo o mundo” podem ser respondidas com apenas alguns cliques. As plataformas de *streaming*, além de tornarem um acervo gigante de músicas acessível para seus assinantes, proporcionam também rankings que medem a audiência e atualizam de uma forma mais transparente como esses números são contabilizados.

É a partir desses rankings que nomes como o da cantora Katy Perry, logo alcançaram prestígio comparados aos das ditas divas veteranas (Mariah Carey, Madonna, Janet Jackson etc.) com suas canções chicletes, visuais marcantes e recordes de vendas e visualizações. Especificamente falando de Perry, com pouca simpatia da crítica e dos fãs do Metacritic por seu trabalho mais recente; a artista está longe de ser considerada uma Madonna, Prima Diva, ou mesmo uma Lilith (como pudemos observar no subcapítulo anterior). No entanto, se mantém como um nome gigante da indústria.

Embora seu desempenho comercial na era Witness seja comparado abaixo da média, para os números que ela costumava alcançar, seu histórico nos charts é mencionado como uma de suas medalhas de honra.

*Katy Perry é uma das estrelas pop mais interessantes da última década. Emergindo dos destroços de uma carreira cristã evangélica no país (um álbum, lançado sob o nome de Katy Hudson em 2005), ela se reinventou como uma diva pop engraçada e sincera com seu hit de 2008, I Kissed A Girl. (MCCORMICK, 2017, The Telegraph, tradução nossa)*

Porque seus hits se tornaram sua grande marca, seu mais recente disco foi considerado um fracasso completo. Como já foi observado, os críticos nunca foram grandes apreciadores da música de Katy Perry, mas seu trabalho se qualificava e se mantinha com base no consumo do público e seus *singles* que lhe renderam tantos recordes comerciais. Com a grande mudança na lógica de contagem e a entrada mais efetiva dos serviços de *streamings*, Katy precisou fazer uma espécie de transição das vendas digitais para a novidade de consumo musical.

Desta forma, *Witness* foi o primeiro disco da artista lançado na considerada era dos *streamings*. Como resultado, nem seu aguardado grandioso desempenho comercial parecia estar funcionando mais, então a imagem de fracasso pareceu, para alguns membros da comunidade pop, casar bem com o momento vivido por Katy. “Depois de firmar nove sucessos número #1 desde 2008, Katy Perry, parece estar tropeçando no nevoeiro e nas explosões de um universo pop menos bombástico” (WEINGARTEN, 2017, Rolling Stone, tradução nossa)

A julgar pelo desempenho de vendas do *Witness*, alguns até desconhecem a artista que “venceu uma guerra pelo primeiro lugar em 2013” contra a cantora Lady Gaga: “Katy Perry ganhou a famosa guerra contra Lady Gaga quando ambas lançaram *singles* no mesmo dia, em 2013. Mas, a julgar pelo discurso de pré-lançamento do quinto trabalho de estúdio, *Witness*, a cantora parece ter, imprudentemente, tirado algumas dicas da campanha do Artpop<sup>20</sup>” (O’BIEN, 2017, Prefix MAG, tradução nossa)

---

<sup>20</sup> Em 2013, quando Lady Gaga parecia viver o auge de sua carreira, ela teve sua primeira queda ao lançar seu quarto álbum de estúdio. Ao prometer seu ápice criativo com o novo material e uma revolução na indústria fonográfica, Gaga foi surpreendida com a pior recepção de um disco em toda sua carreira, tanto por parte da crítica quanto do público em geral. O disco acabou não vendendo tanto quanto os outros e então Katy teria levado a melhor com seu *Prism*, lançado no mesmo ano. O crítico então revisita

Seu pop com propósito foi tão rejeitado quanto a promessa de revolução da indústria que vinha junto ao Artpop. A situação fez muitos encararem a situação como os dias de ouro de Katy que não voltariam mais:

*Parece que não importa o quanto ela tente, ela simplesmente não conseguirá capturar o “espírito do pop” tão facilmente quanto ela costumava fazer: seus singles fracassaram, suas aparições públicas foram bizarras e desanimadoras, e ela mencionou a carne verdadeiramente detestável compartilhada, entre ela e Taylor Swift não menos que seis vezes durante o ciclo promocional de Witness. (SWADEY, 2017, Pop Matters, tradução nossa)*

Há também quem atribua a baixa nos números de Katy a um *backlash* sofrido pela cantora na época de seu lançamento. Além disso, a fala de Annie Zaleski deixa claro algumas das disputas que envolvem as estrelas pop, na tentativa de explicar o que teria acontecido a Katy para estar vivendo uma “fase tão ruim de sua carreira”:

*O inferno não tem a mesma fúria de uma backlash de uma pop star. Assim como artistas de mega-venda do calibre de Katy Perry são colocados em pedestais incrivelmente altos, eles também são submetidos a padrões mais altos de análise. Pecados mortais para estrelas pop incluem (mas não estão limitados a) superexposição, mudanças nos estilos de música, tentar muito, não se esforçar o suficiente, dizer algo após um grande evento, não dizer algo após um grande evento. É uma compreensão constante e tênue do favor público que apenas alguns poucos podem enfrentar. (Zaleski, 2017, Music A.V. Club, tradução nossa)*

A grande reação negativa em cadeia quanto à Perry não poderia ficar apenas no espectro da crítica, uma vez que até mesmo seus números de venda tiveram uma baixa e fizeram alguns usuários declararem que ela jamais atingiria novamente o topo: “Seu pior álbum. Katy Perry perdeu sua alma neste trabalho, eu não posso senti-la. Prism era muito mais maduro. Eu não acho que ela irá vender de novo como antes” (EMANUELEBERTON, 2017, tradução nossa).

---

o passado e compara o desempenho de Witness e Artpop, que coincidentemente ou não, começaram com uma promessa de revolução, mas a recepção foi igualmente ruim para ambos os trabalhos.

Porém Katy ainda encontra defensores em sua comunidade de fã base, que, ao invés de lamentar os números baixos, comemoram as conquistas: “Este é o álbum de 2017! Estou tão orgulhosa de Katy. Toda música é única. Este álbum é uma produção top de linha. É o número um em 40 países já!” (JACKLEE596, 2017, tradução nossa).

Embora Katy não tenha vivido seus melhores dias de vendas durante a era Witness, a semana de estreia em vendas de seu disco vendeu mais que o Melodrama de Lorde, mundialmente aclamado. Enquanto Katy contabiliza 180 mil cópias vendidas, Lorde soma 109 mil cópias. O que, mais uma vez, reforça que estamos em terrenos de disputas e não de consensos.

No entanto esta exigência de vendas não surge para Lorde da mesma forma que é imposto à Katy, como uma espécie de prova do seu valor na indústria. Ainda que Lorde tenha estado no top da principal parada de sucessos em seu primeiro disco, com Royals, nenhum dos *singles* de seu segundo disco chegou perto de repetir o feito. Um dos usuários do Metacritic questiona o fato de Lorde não ter conseguido nenhum “hit” em seu segundo disco e atribui o “flop” à falta de equilíbrio no pesar das emoções, atributo que justamente é destacado como algo positivo pela crítica:

Levamos em conta a grande evolução de Lorde, que não foi o bastante para agradar os charts quando falamos de "Royals", tornando o lead (Green Light) mais um de seus fracassos de boa qualidade. Queremos um pop vivo, mas neste caso o "drama" nas canções passaram da conta. (JEFERSONXCX, 2017)

A crítica antevê tais comentários sobre as vendas de Lorde e argumenta que músicas como as suas, embora tenham o apelo das relações malsucedidas que são rentáveis, ainda são canções muito pessoais que não devem ser grandes hits:

*Se “Green Light” serve como um indicador para honrar sua arte, este pode não compensar no desempenho do gráfico de vendas. O que levanta uma possível comparação com o fantástico Emotion, de Carly Rae Jepsen, o mais recente padrão de um álbum que recebe excelentes críticas, mas que tem um desempenho comercial abaixo do esperado. Mas onde Jepsen fez uma homenagem imaculada ao pop dos anos 80, Lorde lançou uma declaração pessoal profundamente relacionável, algo*

*que as pessoas estão sempre prontas para comprar. (Groundwater, 2017, Pretty Much Amazing, tradução nossa)*

É como se sucesso comercial e qualidade artística não fossem elementos que andam juntos. Essa situação remete às condições de surgimento do pop enquanto gênero e nos leva de volta às noções de alta e baixa cultura. Como se a maioria dos consumidores da música pop não conseguisse apreciar “tamanho refino” presente na música de Lorde e estivessem condenados às “peças publicitárias” ritmadas de Perry.

Nesta lógica binária, o Metacritic se constitui enquanto uma plataforma que mede “qualidade artística”, como uma espécie de afrontamento velado aos charts convencionais que medem vendas e consumos – em outras palavras: “os produtos fabricados”.

Embora tenha se criado na comunidade pop as verdades autorizadas (FOUCAULT 1996) de que Katy é um produto fabricado, que passa longe do talento (tanto vocal, quanto como lyricista) e Lorde como uma espécie de gênio da música pop; estes vereditos encontram dificuldades para se estabelecer

Como já vimos nesta monografia, os jogos valorativos são os condutores da formação do gostar e não gostar perante a comunidade pop, que perpassam uma questão identitária (FRITH 1998) mediada pela crítica. O lugar privilegiado e de autoridade no assunto que a crítica assume, no entanto, tem disputado espaço com as falas de fãs e haters que também se colocam como “críticos” do pop. Assim, o jogo de sentidos sobre a diva pode ser observado nessas outras camadas de disputa que envolvem os embates entre crítica, fãs e haters sobre melhores e piores do ano. Compreender esses discursos foi fundamental para identificar valores e sentidos que envolvem a “diva pop” não como consenso, mas como disputa. Ou, nos termos de Foucault (2009), sistemas de dispersões. Estes que por sua vez integram a “unidade” da comunidade pop, um terreno onde as flexões e inflexões de sentido acontecem o tempo inteiro, inclusive



quanto aos grandes nomes do gênero, quem é bom, ruim e mediano e entre outras disputas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS – ELEMENTOS DE DISPUTAS

Para entender quais são e como se dão as disputas que atravessavam as divas pop, este trabalho investiu numa abordagem analítica dos sentidos que circulavam sobre elas em críticas e comentários dispostos no site Metacritics. A análise dos discursos de fãs, haters e críticos se mostrou uma ferramenta potente para atingir as metas propostas.

Tivemos os estudos culturais como território teórico para a compreensão dos jogos valorativos em torno da música pop e utilizamos a metodologia dos sistemas de dispersão de Foucault (1996), que não se interessa pela regularidade, mas pelo que está fora dela. Entender as verdades produzidas na comunidade pop e como estas encontram dificuldades em se firmar nos mostrou a complexidade dos territórios de disputa sobre o que é uma diva pop.

Desde o primeiro capítulo desta monografia já percebemos a cultura pop e o pop enquanto gênero musical como terrenos férteis para essas discussões e disputas, uma vez que o pop como gênero musical está em constante processo de transformação, territorialização e desterritorialização. O processo é contínuo e os teóricos aqui convocados, como Janotti Jr. (2003, 2015, 2016, 2018), Thiago Soares (2014), Pereira Sá (2016, 2018), Andrew Goodwin e Simon Frith (1990), nos dizem que o pop não é um território de consenso, mas de diversas articulações, simbólicos, culturais, estéticas, identitárias e afetivas, que permeiam os modos de produção e expectativas de consumo do público.

No segundo capítulo, a figura da diva foi mais bem explorada e explicada, por meio da reflexão de Lister (2003) que explica papéis desempenhados pelas mulheres na música pop. Ainda que a autora trabalhe com taxonomias, o que refutamos, os aspectos centrais das Prima Divas, Madonnas e Liliths conduziram de modo produtivo a análise e os argumentos que se tensionam quando colocados em confronto entre os discursos dos críticos, fãs e haters.

Por isso, no terceiro capítulo, as discussões se desenrolaram mostrando como os discursos sempre objetivam estabelecer relações de poder e como estas relações se inserem na comunidade pop. Além de discutir a validação das verdades produzidas dentro do sistema de verdade de Foucault (1996). De modo complementar, o quarto capítulo serviu para ambientar o leitor dentro do universo do Metacritic, site analisado nesta pesquisa e, ainda, para traçar perfis breves sobre fãs, haters e crítica musical, a partir da compreensão dos jogos valorativos (FRITH, 1998) entre os atores que compõem a cultura pop.

Baseado nisso, o processo de análise se inicia levando em consideração todos os fatores apontados nos capítulos anteriores. Graças a este percurso teórico-metodológico, foi possível observar, que assim como as Prima divas apontadas por Lister (2003), consideradas símbolos da boa performance vocal, é esperado de uma diva que saiba não apenas cantar, mas também impor sua voz de acordo com os contextos. No entanto, estes são aspectos subjetivos e pessoais, que dificilmente gerariam algum tipo de consenso para além de grupos menores. Enquanto Katy Perry impressiona a crítica com sua “evolução vocal”, apresentada em seu quarto disco, suas maiores queixas se concentram na falta de emoção imposta nos vocais. Com Lorde, os comentários são sempre muito elogiosos, no sentido de “sempre uma vocalista notável”. Mas toda essa aclamação generalizada não impede que comentários como “apenas uma cantora mediana” apareçam para contradizer toda imagem de cânone gerada em volta da artista de apenas 21 anos, em seu segundo álbum.

Sob os perfis da Madonna e suas múltiplas personalidades, as disputas seguem no sentido de decifrar todos os traços de personalidade das divas, apresentados em seus trabalhos que servem de base para julgamentos posteriores. É evidente, nos discursos, a presença de uma cobrança quanto a uma constante evolução do artista que deve estar bem pautado nos limites de sua personalidade para que não soe falso ou fabricado. Mais uma vez, vimos como esses sentidos são disputados e se relacionam à interpretação do sujeito e de suas comunidades afetivas. Enquanto Katy já nos

apresentou 4 faces “do seu verdadeiro eu”, incluindo o último onde explora seu lado “cidadã consciente” que se posiciona politicamente. Este inclusive que lhe gerou uma série de críticas, após se envolver em políticas com artistas que iam justamente na contramão do novo discurso adotado pela cantora. A transição de garota do subúrbio, amante do minimalismo e que odeia o pop; para todo o melodrama das dores do primeiro amor, o mundo de glamour que chega à sua vida e o amadurecimento maximalista de Lorde não enfrenta muitos problemas. Mas apesar de aparentar ter passado no teste da comunidade pop, há quem prefira sua faceta antiga de volta.

As Liliths são quase que divindades da música, como o nome sugere, o que lhes daria a capacidade de condensar talentos e coordenar melhor seus trabalhos. Artistas que performam algumas destas qualidades normalmente são prestigiados e aclamados perante a comunidade. A quantidade de pessoas envolvidas no processo de produção de um álbum, e a identidade musical de cada produtor ou compositor também são alvos de disputa. Enquanto para Katy, os críticos argumentam que seu disco soa como uma salada de produções diferentes que não imprimem em nada a identidade dela. Para Lorde o tom vai exatamente no sentido contrário. Ao elogiar a equipe minimalista montada pela neozelandesa, Lorde é exaltada como dona de sua própria arte e voz. Muitos dão o veredito que é possível saber o que tem o dedo da artista e o que não tem. Além disso, a discussão de talento é contraposta com os números de vendas. Nesta lógica, os talentos, identidade e “autonomia artística” separam o lugar do artista e do produto fabricado, o que conduz a discussão à próxima categoria de análise: a das domadoras de charts.

Uma vez que as categorias de Lister foram elaboradas em 2003, desde então o mundo da música não se estagnou e veio se atualizando. Durante o estudo, percebemos qualidades e exigências que não se conectavam a nenhum dos perfis propostos por Lister (2003). Então surge a figura da artista que é onipresente nos charts, com grandes números de vendas e consumo musical. Algo que é constantemente reiterado nos discursos que compõem o *corpus* desta pesquisa. As conquistas comerciais e recordes, são reconhecidos tal qual os “talentos” das Liliths, mas também enviesam a discussão

ainda mais para a divisão binária entre produto de mídia e arte em sua essência. Identificamos esse possível novo perfil como “Domadoras de Charts”, entendendo que ele articula elementos das demais categorias em diferentes nuances.

Não descartamos aqui a existência de outros valores e disputas sobre a diva pop. Apenas ressaltamos o que foi observado durante o período de análise, dentro dos termos propostos, referentes às duas obras das artistas Lorde e Katy Perry. Por isso, acreditamos que os frutos desta pesquisa podem contribuir para um estudo posterior que possa discutir a figura da diva na perspectiva da comunicação, como fenômeno da música pop. O presente trabalho deve contribuir ainda para explorar outros terrenos de disputa que atravessam as divas, bem como para identificar os afetos que envolvem esta figura.

Além disso, outros dois pontos de disputas aparecem nos discursos de fãs e haters, mas que não foram incluídos nesta pesquisa porque não dizem respeito ao que significa ser uma diva. O primeiro está relacionado às frequentes comparações entre as artistas femininas. Embora seja um dos mecanismos mais clássicos da crítica de avaliação, algumas comparações valorativas que enaltecem uma artista em detrimento da outra, acabam por gerar embates entre os grupos de fãs das divas envolvidas. O que pode criar não só haters aliados e montados em comunidades, como provocar também rivalidade entre fã bases.

O segundo ponto continua sendo sobre as danças das cadeiras referentes às posições mais cobiçadas do pop. Junto aos títulos, os artistas – principalmente as femininas, já que nenhum homem, até o momento, apareceu para reivindicar o título de rei do pop - muitas vezes são submetidos a constantes testes de seus valores e merecimentos. Por isso, frases como a “nova rainha do pop”, ou “Madonna é coisa do passado”, acionam uma série de tensionamentos dentro da comunidade pop que parece estar, o tempo inteiro, se adaptando aos novos cânones e ícones de gênero. Ainda que eles não durem mais que quatro álbuns com tamanho reconhecimento.

## REFERÊNCIAS

CARDOSO FILHO, José Luiz Cunha. Afeto na Análise de Grupamentos musicais. **Revista Eco-pós**, Rio de Janeiro Rio de Janeiro, v. 2, n. 7, p.111-119, 5 out. 2004. Semestral. Disponível em: <[https://revistas.ufrj.br/index.php/eco\\_pos/article/view/1123/1064](https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/1123/1064)>. Acesso em: 26 de março de 2019.

CINQUEMANI, Sal. Review: Katy Perry, Witness'. **Slant Magazine**. 2017. Disponível em: <<https://www.slantmagazine.com/music/katy-perry-witness/>> Acesso em: 4 de maio de 2019.

CINQUEMANI, Sal. Review: Lorde, Melodrama: With its tales of drunken meet-cutes and messy mornings after, Melodrama is an unexpected house-party record. **Slant Magazine**. 2017. Disponível em: <<https://www.slantmagazine.com/music/lorde-melodrama/>> Acesso em: 19 de maio de 2019.

COOPER, Leonie. Katy Perry – ‘Witness’ Review. **New Musical Express (NME)** 2017. Disponível em: <<https://www.nme.com/reviews/album/katy-perry-album-witness-review>> Acesso em: 4 de maio de 2019.

CORRÊA, Antenor Ferreira. **O sentido da análise musical**. Revista Opus- v.12, p. 33-53. dezembro 2006. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/313>> Acesso em: 15 de fevereiro de 2019.

DAVIES, J Hannah. Katy Perry: Witness review – edgy, new-look Perry keeps melodic flair. **The Guardian**. 2017. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/music/2017/jun/08/katy-perry-witness-review-edgy-new-look-perry-keeps-melodic-flair>> Acesso em: 4 de maio de 2019.

DORSETT, Andrew. Lorde: Melodrama. **PopMatters**. 2017. Disponível em: <<https://www.popmatters.com/lorde-melodrama-2495387943.html>> Acesso em: 17 de maio de 2019.

EMPIRE, Kitty. Katy Perry: Witness review – ‘purposeful pop’ proves tricky to pull off. **The Observer (UK)**. 2017. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/music/2017/jun/11/katy-perry-witness-review>> Acesso em: 4 de maio de 2019.

EMPIRE, Kitty. Lorde: Melodrama review – maximum overwrought. **The Observer**. 2017. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/music/2017/jun/18/lorde-melodrama-review-maximum-overwrought-green-light-liability>> Acesso em: 16 de maio de 2019.

ERLEWINE, Thomas Stephen. Katy Perry Witness. **AllMusic**. 2017. Disponível em: <<https://www.allmusic.com/album/witness-mw0003053053>> Acesso em: 4 de maio de 2019.

ERLEWINE, Thomas Stephen. Lorde, Melodrama, album review. **AllMusic**. 2017. Disponível em: <<https://www.allmusic.com/album/melodrama-mw0003031925>> Acesso em: 16 de maio de 2019.

FEENEY, Nolan. Lorde makes partying sound holy on Melodrama: EW review. **Entertainment Weekly**. 2017. Disponível em: <<https://ew.com/music/2017/06/16/lorde-melodrama-review/>> Acesso em: 16 de maio de 2019

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. Disponível em: <<http://www.uesb.br/eventos/pensarcomveyne/arquivos/FOUCAULT.pdf>>. Acesso em: 18 Jun. 2018.

\_\_\_\_\_. A Ordem do Discurso. São Paulo: Edições Loyola, 1996. Disponível em: <[https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/1867820/mod\\_resource/content/1/FOUCAULT%20-%20Michel%20-%20A%20ordem%20do%20discurso.pdf](https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/1867820/mod_resource/content/1/FOUCAULT%20-%20Michel%20-%20A%20ordem%20do%20discurso.pdf)>. Acesso em 15 de maio de 2019.

FREDETTE, Meagan. On Melodrama, Lorde throws a party for all of our messy selves. **The A.V. CLUB**. 2017. Disponível em: <<https://music.avclub.com/on-melodrama-lorde-throws-a-party-for-all-of-our-messy-1798191649>> Acesso em: 19 de maio de 2019

FRITH, Simon. **Performing Rites: On the value of popular music**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1998.

FRITH, Simon; DOODWIN, Andrew (Ed.). **ON RECORD ROCK, POP, AND THE WRITTEN WORD**. Nova York: Routledge, 1990. Disponível em: <[https://www.academia.edu/8455647/\\_Simon\\_Frith\\_Andrew\\_Goodwin\\_On\\_Record\\_Rock\\_Pop\\_Book\\_Fi\\_org\\_](https://www.academia.edu/8455647/_Simon_Frith_Andrew_Goodwin_On_Record_Rock_Pop_Book_Fi_org_)>. Acesso em: 15 agosto 2018.

GACA, Anna. Review: Lorde Is a Visionary in the Dark on Melodrama. **Spin**. 2017. Disponível em: <<https://www.spin.com/2017/06/lorde-melodrama-review/>> Acesso em: 16 de maio de 2019.

GILL, Andy. Album reviews: Katy Perry - Witness, London Grammar - Truth Is A Beautiful Thing, and more. **The Independent (UK)**. 2017. Disponível em: <<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/reviews/album-reviews-katy-perry-witness-london-grammar-truth-is-a-beautiful-thing-lindsay-buckingham-a7777831.html>> Acesso em: 4 de maio de 2019.

GOGGINS, Joe. Album Review: Lorde - Melodrama. **Drowned In Sound**. 2017. Disponível em: <<http://drownedinsound.com/releases/19984/reviews/4151138>> Acesso em: 16 de maio de 2019.

GRAVES, Wren. Katy Perry – Witness. **Consequence of Sound**. 2017. Disponível em: <<https://consequenceofsound.net/2017/06/album-review-katy-perry-witness/>> Acesso em: 4 de maio de 2019.

GROSSBERG, Lawrence. **Under the Cover of Chaos: Trump and the battle for the American Right**. Pluto Press, London, 2018.

\_\_\_\_\_. **Cultural Studies in the Future Tense**. Press Durham, London, 2010.

\_\_\_\_\_. **Estudios culturales em tiempo futuro: Cómo es el trabajo intelectual que requiere el mundo de hoy**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012.

GROUNDWATER, Colin. Review: Lorde, Melodrama. **Pretty Much Amazing**. 2017. Disponível em: <<https://prettymuchamazing.com/reviews/lorde-melodrama>> Acesso em: 18 de Maio de 2019.

GUTMANN, Juliana Freire. **Jornal da MTV em três versões: gênero e modo de endereçamento como estratégias de mediação musical**. Orientador: Itania Maria Mota Gomes. 2005. p. 68 a 74. Dissertação (mestrado em comunicação) - Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

HAWTHORNE, Katie. Lorde - Melodrama Review. **The Skinny**. 2017. Disponível em: <<https://www.theskinny.co.uk/music/reviews/albums/lorde-melodrama>> Acesso em: 17 de maio de 2019.

HERMES, Will. Review: Lorde's 'Melodrama' Is Fantastically Intimate, a Production Tour De Force. **Rolling Stone**. 2017. Disponível em: <<https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/review-lordes-melodrama-is-fantastically-intimate-a-production-tour-de-force-200314/>> Acesso em: 18 de maio de 2019.

HOGWOOD, Ben. Lorde: Melodrama. **musicOMH.com**. 2017. Disponível em: <<https://www.musicomh.com/reviews/albums/lorde-melodrama>> Acesso em: 17 de maio de 2019.

JACOBS, Mick. Review: Katy Perry, Witness. **Pretty Much Amazing**. 2017. Disponível em: <<https://prettymuchamazing.com/reviews/katy-perry-witness>> Acesso em: 4 de maio de 2019.

JANOTTI JR, Jeder; PEREIRA DE SÁ, Simone. **Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital**. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 27, 2018, Belo Horizonte, Anais.... Belo Horizonte, 05 de junho, 2018, p. 1-16. Disponível



em:<[http://www.compos.org.br/data/arquivos\\_2018/trabalhosarquivo\\_P68BF9GO895W6B37YQXZ\\_27\\_6266\\_09\\_02\\_2018\\_07\\_30\\_30.pdf](http://www.compos.org.br/data/arquivos_2018/trabalhosarquivo_P68BF9GO895W6B37YQXZ_27_6266_09_02_2018_07_30_30.pdf)> Acesso em: 13 jan. 2019.

JANOTTI JR., Jeder. **À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva.** ECO-PÓS- v.6, n.2, pp.31-46, agosto-dezembro 2003. Disponível em: <[https://revistas.ufrj.br/index.php/eco\\_pos/article/view/1131](https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/1131)> Acesso em: 11 de novembro de 2018.

JANOTTI JR., Jeder. **Gêneros musicais, performance, afeto e ritmo: uma proposta de análise midiática da música popular massiva.** Revista Contemporânea, v.2, n.3, p. 189- 204. dezembro 2004. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/4741/3/3418-8153-1-PB.pdf>> Acesso em: 11 de novembro de 2018.

JANOTTI JR., Jeder. **Música popular massiva e gêneros musicais: produção e consumo da canção na mídia.** Revista Comunicação, mídia e consumo v.3, n.7, p. 31-47. julho 2006. Disponível em: <<http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/69>> Acesso em: 18 de novembro de 2018.

JANOTTI JR., Jeder. **Por uma análise midiática da música popular massiva. Uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais.** Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (E-Compós) p.1-15 v.6, junho 2006. Disponível em: <<http://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/84>> Acesso em: 11 de novembro de 2018.

JANOTTI JR., Jeder; NOGUEIRA, Bruno. **Um museu de grandes novidades: crítica musical e jornalismo cultural em tempos de internet.** In: Simone Pereira de Sá. (Org.). Rumos da Cultura da Música: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades. 1 ed. Porto Alegre: Editora Sulina, 2010, v. 1, p. 209-226.

KAPLAN, Ilana. Lorde: Melodrama. **Under The Radar.** 2017. Disponível em: <[http://www.undertheradarmag.com/reviews/lorde\\_melodrama/](http://www.undertheradarmag.com/reviews/lorde_melodrama/)> Acesso em: 17 de maio de 2019.

KIDD, Alex. **'Transformo o pop em peças estranhas', diz a cantora Lorde,** Folha de S. Paulo. 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/01/1947364-transformo-o-pop-em-pecas-estranhas-diz-a-cantora-lorde.shtml>> acesso em: 26 de maio de 2019

KOT, Greg. Review: Lorde and the 'Melodrama' of innocence lost. **Chicago Tribune** 2017. Disponível em: <<https://www.chicagotribune.com/entertainment/music/greg-kot/sc-ent-0616-music-lorde-melodrama-20170616-column.html>> Acesso em: 17 de maio de 2019.

LISTER, Linda. Divafication: The deification of modern female pop stars. 2003. Disponível em: [https://www.academia.edu/7993137/Divafication\\_The\\_deification\\_of\\_modern\\_female\\_pop\\_stars](https://www.academia.edu/7993137/Divafication_The_deification_of_modern_female_pop_stars). Acesso em: 15 março de 2019.

Lorde: Melodrama. **Sputnikmusic**. 2017. Disponível em: <<https://www.sputnikmusic.com/review/74058/Lorde-Melodrama/>> Acesso em: 17 de maio de 2019.

JORDAN, M.. Katy Perry Witness. **Sputnikmusic**. 2017. Disponível em: <<https://www.sputnikmusic.com/review/73986/Katy-Perry-Witness/>> Acesso em: 4 de maio de 2019.

MAPES, Jillian. Katy Perry Witness. **Pitchfork**. 2017. Disponível em: <<https://pitchfork.com/reviews/albums/katy-perry-witness/>> Acesso em: 4 de maio de 2019.

MARVILLI, Joe. Lorde: Melodrama. **No Ripcord**. 2017. Disponível em: <<http://www.noripcord.com/reviews/music/lorde/melodrama>> Acesso em: 16 de maio de 2019.

MCCORMICK, Neil. Lorde, Melodrama, review: 'this imaginatively audacious triumph is just too good to resist'. **The Telegraph (UK)**. Disponível em: <<https://www.telegraph.co.uk/music/what-to-listen-to/lorde-melodrama-review-imaginatively-audacious-triumph-just/>> Acesso em: 18 de maio de 2019.

MCCORMICK, Neil. This is pop that is not fit for purpose – Katy Perry, Witness, review. **The Telegraph (UK)**. 2017. Disponível em: <<https://www.telegraph.co.uk/music/what-to-listen-to/katy-perry-witness-album-review/>> Acesso em: 4 de maio de 2019.

METACRITIC. Critic Reviews for Melodrama. Disponível em: <<https://www.metacritic.com/music/melodrama/lorde/critic-reviews>> Acesso em: 18 de maio de 2019.

METACRITIC. Critic Reviews for Witness. Disponível em: <<https://www.metacritic.com/music/witness/katy-perry/critic-reviews>> Acesso em: 04 de maio de 2019.

METACRITIC MUSIC. Disponível em: <<https://www.metacritic.com/music>> Acesso em: 18 de Agosto de 2018.

MILLER, Gavin. Katy Perry, Witness. **Drowned In Sound**. 2017. Disponível em: <<http://drownedinsound.com/releases/19983/reviews/4151137>> Acesso em: 4 de maio de 2019.

MOTA JUNIOR, A. Edinaldo. As transformações do popular na Rede Globo: uma análise cultural dos programas de Regina Casé. Orientador: Juliana Freire Gutmann. 2016. p.22-36. Dissertação (Mestrado do Programa de Pós-Graduação e Cultura

Contemporâneas) - Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

MOZDZENSKI, Leonardo. Quem ama o fake, legítimo lhe parece: Divas pop e a (des)construção da noção de autenticidade. Revista ECO-PÓS- p. 139-160 v.19, n.3, 2016. Disponível em: <[https://revistas.ufrj.br/index.php/eco\\_pos/article/view/3706](https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/3706)> Acesso em: Acesso em 13 de janeiro de 2019

MUIR, Ava. Lorde: Melodrama. **Exclaim.** 2017. Disponível em: <<http://exclaim.ca/music/article/lorde-melodrama>> Acesso em: 17 de maio de 2019.  
O'BRIEN, Jon.. Lorde-Melodrama Album Review. **Prefix Magazine.** 2017. Disponível em: <<http://www.prefixmag.com/reviews/lorde-melodrama/203751/>> Acesso em: 18 de maio de 2019.

O'BRIEN, Jon. Katy Perry: Witness review. **Prefix Magazine.** 2017. Disponível em: <<http://www.prefixmag.com/reviews/witness/203687/>> Acesso em: 4 de maio de 2019.  
O'CONNOR, Roisin. Lorde, Melodrama, album review: Unconventional pop that still bangs. **The Independent (UK).** 2017. Disponível em: <<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/reviews/lorde-melodramaalbum-review-how-to-listen-tour-tickets-green-light-liability-a7792266.html>> Acesso em: 16 de maio de 2019.

O'DONNELL, Kevin. Katy Perry is reflective, anxious, and fired up on Witness: EW review. **Entertainment Weekly.** 2017. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/music/2017/jun/08/katy-perry-witness-review-edgy-new-look-perry-keeps-melodic-flair>> Acesso em: 4 de maio de 2019.

PARELES, Jon. Lorde Learns She Can't Party Away Her Melancholy on 'Melodrama'. **The New York Times.** 2017. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2017/06/16/arts/music/lorde-melodrama-review.html>> Acesso em: 18 de maio de 2019.

PARKER, Martin. **Reading the Charts Making Sense of the Hit Parade.** Popular Music, 1991, v. 10, n. 2, p. 205-17.

PEDRIDIS, Alexis. Lorde: Melodrama review – a cocky challenge to her pop rivals. **The Guardian.** 2017. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/music/2017/jun/16/lorde-melodrama-review-cocky-challenge-pop-rivals>> Acesso em: 17 de maio de 2019.

PEREIRA DE SÁ, Simone. Contribuições da teoria ator-rede para a ecologia midiática da música. Contemporânea revista de comunicação e cultura -v.12, n.3, p. 537-555. 2014. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/issue/view/1012>> Acesso em: 26 de março de 2019.

PEREIRA DE SÁ, Simone. **Somos Todos Fãs e Haters? Cultura Pop, afetos e Performance de Gosto nos Sites de redes Sociais.** Revista Eco Pós, v.19, nº 3, 2016. Disponível em: <[https://revistas.ufrj.br/index.php/eco\\_pos/article/viewFile/5421/3995](https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/viewFile/5421/3995)>. Acesso em 18 nov. 2018.

PEREIRA DE SÁ, Simone de et al (Org.). **Cultura Pop.** Salvador e Brasília: Edufba, 2015.

PEREIRA, Ítalo. **Crítica de Música na Internet: As Reconfigurações da Crítica Musical a Partir da Análise de Blogs e Sites Brasileiros.** Orientadora: Regina Gomes. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso de Comunicação Social com habilitação em Jornalismo - Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, Salvador.

POYNER, Nicholas. Lorde - Melodrama (2017). **Punknews.org (Staff).** 2017. Disponível em: <<https://www.punknews.org/review/15197/lorde-melodrama>> Acesso em: 18 de maio de 2019.

RAYNER, Caroline. Lorde - Melodrama. **Tiny Mixtapes.** 2017. Disponível em: <<https://www.tinymixtapes.com/music-review/lorde-melodrama>> Acesso em: 18 de maio de 2019.

REILY, Emily. Review: Lorde: Melodrama Review. **Paste Magazine.** 2017. Disponível em: <<https://www.pastemagazine.com/articles/2017/06/lorde-melodrama-review.html>> Acesso em: 16 de maio de 2019.

RICHARDS, Will. Lorde Melodrama Album Review. **Diy Mag.** 2017. Disponível em: <<http://diymag.com/2017/06/20/lorde-melodrama-album-review>> Acesso em: 16 de maio de 2019.

SARGENT, Jordan. Review: Katy Perry's Witness Has the Inherent Appeal of Spectacular Failure. **Spin.** 2017. Disponível em: <<https://www.spin.com/2017/06/katy-perry-witness-review/>> Acesso em: 4 de maio de 2019.

SAWDEY, Evan. Katy Perry: Witness. **PopMatters.** 2017. Disponível em: <<https://www.popmatters.com/katy-perry-witness-2495388274.html>> Acesso em: 4 de maio de 2019.

SHUKER, Roy. **Vocabulário de Música Pop.** São Paulo: Routledge, 1999. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/62350985/7315145-Vocabulario-de-Musica-Pop-Roy-Shuker>>. Acesso em: 22 Não é um mês válido! 2019.

SIGNIFICADO DE DIVA. Significados. Disponível em: <<https://www.significados.com.br/diva/>>. Acesso em: 18 de fev. de 2019.

SILVA, Lucas Felipe da. **A história dos LGBTQ+ ao lado das divas pop.** 2018. Disponível em: <<https://revistaphilos.com/2018/03/31/a-historia-dos-lgbtq-ao-lado-das-divas-pop-por-lucas-felipe-da-silva/>>. Acesso em: 06 nov. 2018.

SILVA, Raphael. **Pre-pa-ra que agora é hora: estratégias de visibilidade em três performances pop de Anitta.** Revista Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação Ano 11 – Volume 1 – janeiro - junho de 2017. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/135297/133016>>. Acesso em: 20 nov. 2018.

SOARES, Thiago. **Abordagens teóricas para estudos sobre cultura pop.** LOGOS 41 v.2, n.24, 2014. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/14159/10731>> Acesso em: 5 de setembro de 2018.

STUBBS, Dan. Lorde – ‘Melodrama’ Review. **New Musical Express (NME).** 2017. Disponível em: <<https://www.nme.com/reviews/album/lorde-melodrama-album-review-nme>> Acesso em: 16 de maio de 2019.

THOMPSON, Erik. An invite to Lorde’s anguished party of the damned. **The Line of Best Fit.** 2017. Disponível em: <<https://www.thelineofbestfit.com/reviews/albums/lorde-melodrama>> Acesso em: 17 de maio de 2019.

WEINGARTEN, R. Christopher. Review: Katy Perry Navigates a Less Bombastic Pop Universe on ‘Witness’. **Rolling Stone.** 2017. Disponível em: <<https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/review-katy-perry-navigates-a-less-bombastic-pop-universe-on-witness-201588/>> Acesso em: 4 de maio de 2019.

WEISS, Dan. Lorde - Melodrama. **Consequence of Sound.** 2017. Disponível em: <<https://consequenceofsound.net/2017/06/album-review-lorde-melodrama/>> Acesso em: 16 de maio de 2019.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura.** Rio de Janeiro: Zahar, 1979 [1971]. p. 15-26.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade.** São Paulo: Boitempo, 2007 [1983]. p. 117-124.

WOOD, Mikael. Katy Perry is a woman of many minds on 'Witness'. **Los Angeles Times.** 2017. Disponível em: <<https://www.latimes.com/entertainment/music/la-et-ms-katy-perry-witness-review-20170607-story.html>> Acesso em: 4 de maio de 2019.

WOOD, Mikael. Lorde is stronger than she seems on 'Melodrama'. **Los Angeles Times.** 2017. Disponível em: <<https://www.latimes.com/entertainment/music/la-et-ms-lorde-melodrama-review-20170616-story.html>> Acesso em: 17 de maio de 2019.

ZALESKI, Annie. Katy Perry runs away from her strengths on the pop slog Witness. **The A.V. Club**. 2017. Disponível em: <<https://music.avclub.com/katy-perry-runs-away-from-her-strengths-on-the-pop-slog-1798191576>> Acesso em: 4 de maio de 2019.