

A Medusa negra: um estudo intermedial sobre a capa de *Urucum* (2022), de Karol Conká

La Medusa Negra: un estudio intermedial de la portada de *Urucum* (2022) de Karol Conká

The Black Medusa: an intermedial study of the album cover of *Urucum* (2022) by Karol Conká



Jaimeson Machado Garcia¹

Rosiana Kist²

Resumo:

Após uma breve e conturbada participação pela vigésima primeira edição do *Big Brother Brasil*, marcada pelo seu “cancelamento” e a elevada taxa de rejeição pelo público espectador, a *rapper* curitibana Karol Conká lançou *Urucum* (2022) como uma forma de

¹ Graduado em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda pelo Centro Universitário Franciscano (2013, UNIFRA, Santa Maria - RS) e em Comunicação Social - Produção Editorial pela Universidade Federal de Santa Maria (2014, UFSM, Santa Maria - RS). Mestre pelo do Programa de Pós-graduação em Letras com bolsa do Programa BIPSS - Bolsas Institucionais para Programas de Pós-graduação da Universidade de Santa Cruz do Sul (Edital 01/2019, UNISC, Santa Cruz do Sul - RS) e doutorando também pelo do Programa de Pós-graduação em Letras (UNISC, Santa Cruz do Sul - RS) com bolsa PROSUC/CAPES - Modalidade II.

² Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras pela Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC) com bolsa PROSUC/CAPES, Mestre em Letras pela mesma Instituição, licenciada em Letras/Português e graduada em Comunicação Social/Relações Públicas pela mesma Universidade. Mediadora do Clube de Leitura Leia Mulheres em Santa Cruz do Sul/RS.

reflexão sobre esse obscuro período. Além das potentes canções que tratam sobre temas como superação, esse álbum musical nos chama atenção pela sua capa, onde a própria artista re(a)presenta o mito da Medusa. Neste estudo, fundamentado nos conceitos de Intermedialidade propostos por Elleström (2021), nosso propósito é analisar os possíveis significados desse tipo de mídia. Inicialmente, exploramos como a capa de um álbum pode ser definida e classificada dentro dessa perspectiva teórica. Em seguida, aprofundamos nossa análise nas modalidades da fotografia, tipo de mídia utilizada na composição da capa do disco. Por último, empregando os conceitos de primeiridade, secundidade e terceiridade delineados por Charles Peirce, a partir de Lucia Santaella (2005; 2018), conduzimos uma análise semiótica da referida capa. A partir disso, concluímos que Karol Conká se apropria da personagem mitológica para abordar, entre outras questões, a maneira como foi bestializada em decorrência de sua participação no *reality show* e, assim como Medusa, vista como uma figura perigosa.

Palavras-chave: Capa de álbum musical; Mito da Medusa; Intermedialidade;

Resumen:

Después de una breve y tumultuosa participación en la vigésima primera edición del Big Brother Brasil, marcada por su "cancelación" y la alta tasa de rechazo por parte del público espectador, la rapera curitibana Karol Conká lanzó *Urucum* (2022) como una forma de reflexionar sobre este oscuro período. Además de las potentes canciones que tratan temas como la superación, este álbum musical llama nuestra atención por su portada, donde la propia artista (re)presenta el mito de Medusa. En este estudio, fundamentado en los conceptos de Intermedialidad propuestos por Elleström (2021), nuestro propósito es analizar los posibles significados de este tipo de medio. Inicialmente, exploramos cómo se puede definir y clasificar la portada de un álbum dentro de esta perspectiva teórica. Luego, profundizamos nuestro análisis en las modalidades de la fotografía, ya que es el tipo de medio utilizado en la composición de la portada del disco. Finalmente, empleando los conceptos de primeridad, secundidad y terceiridad delineados por Charles Peirce, según Lucia Santaella (2005; 2018), realizamos un análisis semiótico de dicha portada. A partir de esto, concluimos que Karol Conká se apropia del personaje mitológico para abordar, entre otras cuestiones, la manera en que fue bestializada debido a su participación en el reality show y, al igual que Medusa, es vista como una figura peligrosa.

Palabras clave: Portada de álbum musical. Mito de Medusa. Intermedialidad.

Abstract:

After a brief and tumultuous participation in the twenty-first edition of Big Brother Brasil, marked by her "cancellation" and the high rejection rate by the viewing public, the rapper Karol Conká released *Urucum* (2022) as a reflection on this dark period. In addition to powerful songs addressing themes such as overcoming, this musical album catches our attention with its cover, where the artist herself (re)presents the myth of Medusa. In this study, based on the concepts of Intermedial Studies proposed by Elleström (2021), our purpose is to analyze the possible meanings of this media type. Initially, we explore how the cover of an album can be defined and classified within this theoretical perspective. Then, we deepen our analysis into the modalities of photography, as it is the media type used in the composition of the album cover. Finally, employing the concepts of firstness, secondness, and thirdness outlined by Charles Peirce, according to Lucia Santaella (2005; 2018), we conduct a semiotic analysis of said cover. From this, we conclude that Karol Conká appropriates the mythological character to address, among other issues, the way she was bestialized due to her participation in the reality show and, like Medusa, seen as a dangerous figure.

Key-words: Album cover. Myth of Medusa. Intermediality.

Introdução

A noite de 23 de fevereiro de 2021 se tornou um ponto de recomeço na vida pessoal e profissional para Karol Conká. Estando há quase um mês confinada na casa do Big Brother Brasil 21, sendo vigiada durante 24 horas por dia, a *rapper* curitibana começou a ver os reflexos negativos de sua participação quando Tiago Leifert, então apresentador do programa, anunciou a sua eliminação. Atingindo a marca de 99,17% no “paredão” triplo em que concorria pela sua permanência contra outros dois colegas de elenco, na época o doutorando em economia Gilberto Nogueira e o *personal trainer* Arthur Picoli, Karol se tornou a recordista mundial de rejeição entre todos os outros ex-participantes dos países onde o formato também é produzido.

Exibido ininterruptamente desde 2002 pela TV Globo, o *Big Brother Brasil* vem se firmando como o maior *reality show* nacional em números de audiência e investimentos quando comparado a concorrentes de outras emissoras. Por isso, na busca por projeção nacional, dinheiro e oportunidades no meio artístico, anônimos e famosos vêm se submetendo aos olhares dos espectadores que julgam, a cada semana, quem deve ou não continuar na disputa, até que reste três finalistas — dentre os quais apenas um se tornará o campeão e novo milionário do Brasil.

Todavia, enquanto essa exposição exacerbada pode ser uma mudança de vida para alguns, para outros pode representar a destruição da imagem pessoal e pública. Ao longo da história do programa, várias foram as polêmicas envolvendo participantes que, em meio aos atritos gerados pela convivência forçada pela própria dinâmica do *reality show*, proferiram falas problemáticas ou realizaram atitudes controversas — e, por vezes, criminosas —, fazendo com que os limites do entretenimento televisivo acabassem sendo extrapolados.

É possível dizer, no entanto, que nenhum desses casos teve tanta repercussão quanto a rápida e intensa participação de Karol Conká no programa. Com falas consideradas xenófobas, comportamentos equiparados à tortura psicológica e o ciúmes pelo par romântico que conheceu dentro da casa, a *rapper*, considerada uma importante presença na militância em prol do empoderamento feminino negro, acabou sendo interpretada dentro do estereótipo da “mulher negra raivosa” (Mesquita, 2022, p. 5), passando a ser considerada uma entidade bestializada.

Assim como um ser mitológico, o público passou, então, a querer a sua “cabeça a prêmio”, como no mito da Medusa: perda de contratos publicitários com grandes marcas³, adiamento do lançamento de novas músicas e videoclipes, cancelamento de shows e as constantes ameaças de morte ao seu filho e a si própria por meio das redes sociais⁴ foram alguns dos rechaços contra a sua efígie pública e privada durante e depois do seu período de confinamento.

Após assumir publicamente os equívocos da *Mamacita*, alcunha que assumiu dentro da casa mais vigiada do Brasil, ter a sua vida pós-programa escrutinada por meio do documentário *A vida depois do tombo* (Globoplay, 2021) e tirado um período sabático longe da mídia, Karol voltou ao cenário musical com *Urucum* (2022), álbum em que buscou concretizar o que viveu durante esse período. Além de músicas como *Paredawn*, em que reflete sobre as consequências de suas ações e a “cultura do cancelamento”⁵

³ Disponível em: <<https://forbes.com.br/forbes-money/2021/02/karol-conka-pode-perder-ate-r-5-milhoes-com-polemica-no-big-brother-brasil/>>. Acesso em 28 de set. de 2023.

⁴ Disponível em: <<https://istoe.com.br/karol-conka-revela-que-filho-deixou-de-frequentar-escola-apos-cancelamento-no-bbb21/>>. Acesso em 28 de set. de 2023.

⁵ A cultura do cancelamento é uma forma de exclusão de uma pessoa, um grupo ou uma marca em posição de poder e influência após terem atitudes ou comportamentos que não são mais tolerados socialmente, como comentários racistas, homofóbicos e machistas. É comum observarmos esse debate nas redes sociais,

propiciada pelos sites de redes sociais, *Urucum* (2022) chama a atenção pela composição de sua capa altamente estética, onde a *rapper* aparece re(a)presentando o mito da Medusa.

Com fotografia de Jonathan Wolpert e direção de arte de Alma Negrot, *Urucum* (2022) representa um fascinante exemplo de como o que inicialmente foi concebido como um meio de armazenamento se transformou em um tipo de mídia com a capacidade de transmitir uma mensagem significativa. Em vista disso, o presente estudo tem por objetivo compreender, a partir da teoria proposta por Lars Elleström (2021) para os Estudos de Intermidialidade as relações e os significados que envolvem o mito da Medusa e a capa de *Urucum* (2021).

Para isso, partimos buscando entender como a capa de álbum pode ser definida e classificada dentro dessa perspectiva teórica. Em seguida, adentramos nas especificidades da fotografia, por se tratar do tipo de mídia predominante na constituição de *Urucum* (2022). Por último, apresentamos as interpretações potenciais e conclusões resultantes deste estudo.

A capa de álbum musical: uma submídia qualificada

A capa de um álbum musical, ou mesmo de um *single*⁶, pode ser definida e classificada dentro da perspectiva teórica de Elleström (2021) como uma submídia qualificada. A noção de submídia emerge do equivalente às noções de gênero. Em outras palavras, “[...] um gênero é um tipo de mídia qualificada que é qualificado também dentro da estrutura de uma mídia qualificada abrangente: uma submídia” (Elleström, 2021, p. 4). Dessa maneira, a capa de álbum é uma submídia por se tratar de uma *paramídia*⁷, uma vez que, por si só, ela não constitui um produto de mídia. Ou seja, ela está sempre relacionada a uma ou a um conjunto de canções — embora possua uma certa autonomia quando, por exemplo, é utilizada em materiais promocionais, como pôsteres, camisetas, entre outros meios de comunicação.

sobretudo, em virtude da internet ter se tornado um lugar propício para o debate de causas importantes e um espaço para manifestações.

⁶ Um *single* é uma música lançada independentemente ou como parte de um álbum, geralmente promovida como uma obra autônoma.

⁷ O conceito de *paramídia* surge a partir da ideia de paratexto, de Gerard Genette (2018), mas expandido a todas as mídias, não somente ao livro.

Já a sua classificação como qualificada parte do entendimento de Elleström (2021) de que há duas categorizações gerais das mídias. De modo geral, uma mídia pode ser analisada apenas pelos mesmos recursos básicos — isto é, os modos — com os quais compartilha com outras mídias, estando eles agrupados nas modalidades material, espaçotemporal, sensorial e semiótica. Quando isso é possível, a mídia é classificada como básica.

No entanto, há circunstâncias em que é necessário levar em consideração seu histórico e uso social. Prevendo tal circunstância em seu horizonte conceitual, Elleström (2021, p. 98, p. 100) define dois aspectos qualificadores às mídias com base nesses requisitos: o primeiro é o aspecto qualificador contextual, que “[...] envolve a formação de tipos de mídias com base em práticas, discursos e convenções histórica e geograficamente determinadas”; já o segundo é o aspecto qualificador operacional, que diz respeito à “[...] construção de tipos de mídia com base nas tarefas comunicativas esperadas ou presumidas”.

Ainda que a capa de álbum por si só já possa ser considerada uma mídia qualificada por se tratar de uma submídia, é possível elencarmos ainda outros três motivos. Primeiro, porque sua função é muito mais do que simplesmente apresentar informações para a compreensão e apreciação da música; ela também desempenha o papel de representar visualmente o conceito do projeto musical. Mas nem sempre foi assim.

Originalmente, as capas de álbum foram idealizadas para proteger e identificar os discos de vinil, que passaram a ser comercializados em grande escala a partir da década de 1910. Sendo, neste primeiro momento, produzidas em um papel bastante frágil, Steve Jones e Martin Sorger (2006) explicam que elas traziam de um lado a marca dos fabricantes e de outro uma abertura circular parecidas com uma moldura, e tinham como função dar destaque aos rótulos colados na parte central.

Porém, devido à pouca capacidade de gravação dos discos e ao peso quando empilhados, logo surgiu a necessidade por parte das próprias lojas de encontrarem uma alternativa para os produtos de mídia compostos de mais discos, como era o caso das óperas. Dentre as soluções possíveis para a época, a que melhor correspondeu às expectativas foram as caixas de papelão, que se assemelham tanto na função quanto na aparência aos álbuns de fotografia, o que explica a denominação de “álbum”.

Assim como os rótulos que iam colados diretamente nos discos, as capas continham apenas uma tipografia na frente e outra na lombada. Com o desenvolvimento das técnicas de impressão e acabamento, logo passaram a trazer, também, a imagem de cenas e retratos dos musicistas por meio da fotografia. No entanto, foi somente com a recuperação econômica pós-Grande Depressão, com o aumento das vendas, promoções e um marketing agressivo que elas passaram a receber um tratamento mais mercadológico.

Vindo a se tornar um meio de prestígio a partir da década de 1940, Jones e Sorger (2006) contam que as capas começaram a atrair a atenção de designers e artistas plásticos interessados em deixar marcadas suas expressões artísticas — sendo, dentre os principais estilos, o surreal, o cubista, o romântico e o pictórico. Os autores afirmam que o *jazz* foi o primeiro a vender de maneira intencional não somente a música em si, como também a história, a atitude e cultura desse “gênero” por meio desse tipo de mídia visual.

Essa abordagem vanguardista acabou por influenciar o *rock n’ roll* e, em especial, o *punk*, que se opunha ao *mainstream* ao elaborar uma estética DIY (“faça você mesmo”) na busca por tecer críticas à indústria cultural dominante. Desde então, vem se convencendo às capas serem muito mais do que uma embalagem protetora e identificadora, mas também um meio de comunicação que materializa, de maneira visual, estática e bidimensional, o conceito unificador das músicas que integram o álbum.

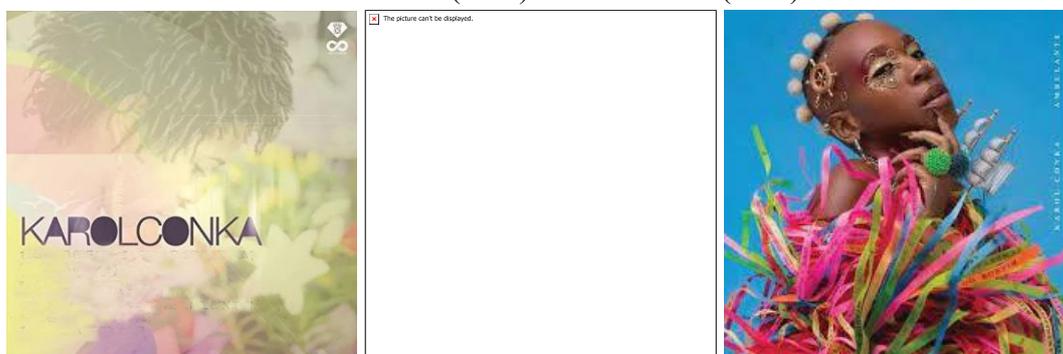
Por isso, o segundo motivo pelo qual podemos classificá-las como mídias qualificadas é a expectativa de que elas transmitam uma mensagem, podendo assumir um teor crítico-social, narrativo ou meramente contemplativo. Ao ampliarem a experiência artística no envolvimento do conteúdo musical, as capas de álbum desempenham um papel crucial na expressão e comunicação dos temas subjacentes às canções.

E isso nos leva ao terceiro e último motivo. Em sua concepção, a capa de álbum pode ser produzida a partir da combinação e integração de outros tipos e produtos de mídias básicas e qualificadas. Apesar desse cenário de múltiplas possibilidades, é a fotografia que nos interessa especificamente neste estudo em razão de ser o tipo de mídia constituinte de *Urucum* (2022).

As modalidades básicas da fotografia

A fotografia é um tipo de mídia recorrente na composição das capas de álbum de Karol Conká. Embora neste estudo nos interesse apenas a de *Urucum* (2022), quando observarmos seus projetos musicais anteriores, é possível notarmos determinados padrões, como a recorrência da imagem da *rapper*; a sobreposição de diferentes linguagens gráficas, como cores, filtros e tipografias; e tudo aquilo que se combina frente à lente da câmera fotográfica, como penteado, maquiagem ou figurino visando a construção da representação visual e conceitual de cada um deles (Imagem 1).

Imagem 1 - Capas dos discos “Karol Conká” (2011), “Batuk Freak” (2013) e “Ambulante” (2018).



Fonte: “Karol Conká” (2011), “Batuk Freak” (2013) e “Ambulante” (2018).

Todos esses elementos conferem às capas dos álbuns de Karol Conká — somando *Urucum* (2022), como veremos — um alto teor estético. Para Lucia Santaella (2012, p. 77), “[...] quanto mais estiver enfatizado o caráter estético de uma fotografia, fruto do talento com que alguns agentes entram em simbiose com o olho da câmera no confronto com o real, mais a foto acionará as faculdades sensíveis dos seus leitores”. Por isso, “[...] ler uma foto é lançar um olhar atento àquilo que a constitui como linguagem visual, com as especificidades que lhe são próprias” (Santaella, 2012, p. 76).

Na perspectiva da Intermidialidade, a linguagem visual da fotografia incorpora em sua configuração a imagem visual estática como mídia básica, podendo ser definida, segundo Elleström (2014), como um tipo de mídia sólida, estática e bidimensional a partir de seus modos pré-semióticos, embora seja capaz de criar, de maneira virtual, uma espaçotemporalidade tridimensional virtual. Já na modalidade semiótica, a relação entre o signo e o seu objeto carrega consigo uma discordância teórica entre a iconicidade

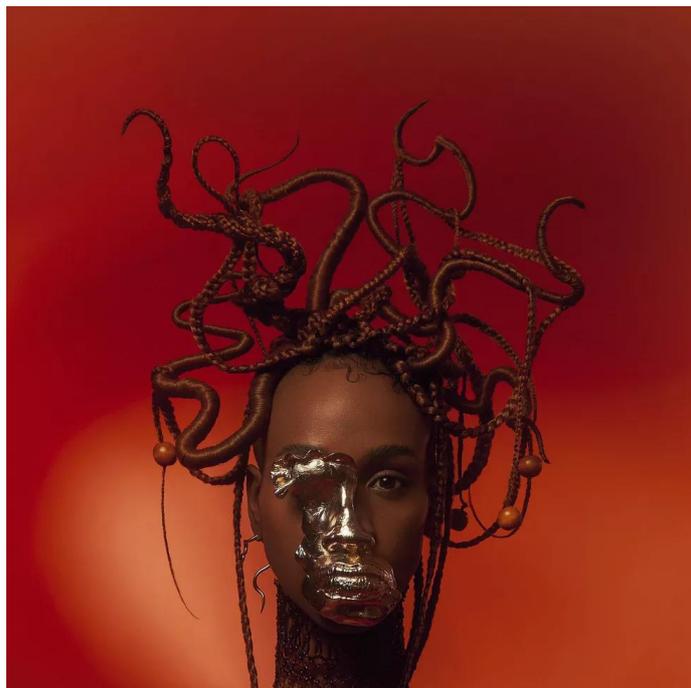
(representação por meio da similaridade) e a indexicalidade (relação por meio da contiguidade).

Para Elleström (2014), a fotografia é icônica — apesar de conseguir representar virtualmente a indexicalidade e simbolicidade —, porque há pinturas que são criadas por meio da contiguidade de outro tipo, como pincéis com cor e outros meios de produção tocando superfícies como telas. Logo, “[...] não é suficiente dizer que a fotografia é indicial” (Elleström, 2014, p. 161)⁸. Santaella e Nöth (2005, p. 153, 154), por outro lado, defendem a indexicalidade, pois “[...] é somente na fotografia que a conexão entre imagem e objeto é existencial, na medida em que ela se originou numa relação de causalidade a partir das leis da ótica”, sendo que “essa indexicalidade é acentuada pelo fato de que elas se referem, por princípio, a objetos singulares e “realmente existentes”, e não a classes gerais de objetos”. Dessa forma, para os autores, a indexicalidade como modo semiótico da fotografia “[...] vale para o gênero em geral e, assim, para a fotografia como ambição artística [...]” (*Ibidem*).

Em vista de tais fundamentos, torna-se impreterível considerarmos a segunda perspectiva, uma vez que estamos tratando de uma fotografia em que o indivíduo ali representado existe no “mundo exterior” como um sujeito único (Imagem 2). Embora convém destacar que, como Karol Conká está “representando” uma personagem oriunda de um mito — a Medusa — há também determinados níveis de iconicidade e indexicalidade. Dessa forma, na modalidade semiótica, o índice se sobrepõe à iconicidade, e a iconicidade ao simbólico.

Imagem 2 - Capa do disco *Urucum* (2022).

⁸ Em inglês: [...] *not enough to say that photography is indexical*. Tradução nossa.



Fonte: *Urucum* (2022).

A fim de ser possível explorarmos seus potenciais significados, é necessário recorrermos às noções de primeiridade, secundidade e terceiridade propostas por Charles Peirce dentro do seu arcabouço conceitual. Como destacado por Santaella (2005; 2018), esses três elementos são definidos pelo semioticista como sendo os princípios formais e aplicáveis a todos os fenômenos perceptíveis e mentais a partir de uma generalização máxima. Em outras palavras, eles operam a apreensão-tradução das semioses: o processo de significação e produção de significados.

A primeiridade refere-se à consciência imediata, tal como é, caracterizada exclusivamente pela qualidade do ser e do sentir. A qualidade da consciência imediata é uma impressão (sentimento) total, indivisível, não sujeita a análise, de natureza inocente e frágil. Isso engloba todos os aspectos relacionados ao acaso, à possibilidade, à qualidade, ao sentimento, à originalidade e à liberdade. Por outro lado, a secundidade está intrinsecamente ligada a conceitos de dependência, determinação, dualidade, ação e reação, aqui e agora, conflito, surpresa e dúvida. Essa categoria refere-se à realidade objetiva, que é percebida ou experimentada de maneira imediata, sem a necessidade de interpretação ou conceitualização.

Por fim, a terceiridade diz respeito à generalidade, continuidade, crescimento e inteligência. Ela está associada à mediação e à representação, pois se relaciona diretamente ao processo de interpretação e à conexão entre os signos e os objetos (Santaella, 2005; 2018). Tendo tais preceitos teóricos em perspectiva, vejamos a seguir como a capa de *Urucum* (2022) se relaciona de maneira indicial, icônica e simbólica com a representação da Medusa. Para tanto, antes é necessário apresentarmos determinados aspectos do mito para, em seguida, inferimos como esses três níveis se manifestam.

A medusa negra de “*Urucum*” (2022): do mito à re(a)presentação

O mito da Medusa é uma narrativa fantástica que tem sido ininterruptamente reinterpretada, reimaginada e re(a)presentada de inúmeras maneiras ao longo dos séculos por meio de diferentes tipos de mídias além da própria literatura e arte, como na moda, cinema e mesmo na música. Sua origem, como conta Luiza Hilgert (2020, p. 45), se deu durante a geração pré-Olimpiana, em que ela era vista como uma figura “[...] grotesca e monstruosa, com grandes presas protuberantes, mãos de bronze e asas de ouro, pele escamada no estilo das serpentes e répteis, além das cobras e serpentes que ora circundam seu rosto, ora se transformam nos seus cabelos”.

No entanto, durante a Antiguidade, o poeta Ovídio acabou por subverter tais aspectos do mito e passou a descrever Medusa como a mais bela entre três irmãs que, após ser estuprada por Poseidon, foi transformada por Atena em uma entidade animalizada com cobras no lugar do cabelo e olhos capazes de petrificar todos aqueles que a encarasse diretamente. Para Hilgert (2020), nesta versão, que acabou se tornando a mais propagada, Medusa é quatro vezes vítima: vítima da violência sexual por parte de Poseidon; vítima do injusto castigo de Atena; vítima de Perseu, o semi-herói grego que a assassina cortando sua cabeça e exibindo-a como prêmio; e vítima da gravidez indesejada que a fez dar a luz à Pégaso e Crisaor.

Independentemente da variação ou das circunstâncias estabelecidas, para a autora, o cerne do mito reside na opressão e subjugação da mulher. Por um lado, a monstruosidade a opõe à natureza humana, fazendo com que ela pertença a um reino distinto do dos homens — ou seja, a ideia da mulher como o *Outro*, como cunhado por Simone de Beauvoir (2016). Por outro lado, torna-se objeto de desejo e conquista devido

à sua beleza, embora também seja percebida como uma ameaça por incitar desejos nos homens. Em vista disso, a figura da Medusa pode ser lida sob diferentes signos, que partem da ideia dela ser “[...] uma criatura misteriosa e sorrateira, astuta e ardilosa como uma serpente aguardando para dar o bote, que seduz e ludibria os homens com seus encantos desconhecidos e mordazes” (Hilgert, 2020, p. 58).

Trata-se, portanto, de um “protótipo da *femme fatale*, da mulher detentora do poder e, por isso, monstruosa, dista do submisso e da docilidade” (*Ibidem*). Por isso, Hilgert (2020) argumenta que, quando uma mulher é representada por meio desse mito, significa que ela é vista como uma entidade perigosa e monstruosa, cujo desejo masculino é de lhe cortar a cabeça para que sejam silenciadas, mesmo que metaforicamente.

Assim, tomando como objeto o mito da Medusa dentro da semiose da capa de *Urucum* (2022), é possível inferirmos, em primeiridade, a forte predominância de tons terrosos a partir da variação do vermelho. Cores dentro desse espectro evocam uma qualidade capaz de produzir a sensação de calor, vitalidade e excitação. Também podemos perceber uma fusão de elementos abstratos e orgânicos, criando uma sensação de fluidez e transformação.

Em secundidade e terceiridade é possível identificarmos a cabeça da *rapper* representada na capa do álbum de maneira indicial. Ao mesmo tempo, esse enquadramento é uma das primeiras correlações icônicas com a personagem mítica, visto que a representação da Medusa é comumente associada pela sua decapitação pelas mãos de Perseu. Além disso, a ausência dos ombros na fotografia reforça o contraste entre a monstruosidade — como se assumisse o caráter ofídico —, e a beleza a partir do alto teor estético da imagem como um todo.

Outro aspecto que reforça a re(a)apresentação do mito são as tranças em estilo *nagô* de Karol Conká, que lembram a morfologia das serpentes. De um modo geral, o cabelo, esse que é um elemento mais visível e destacado do corpo, foi ressignificado desde a Antiguidade por diversos povos que usavam-no para identificar mulheres e homens em seus diferentes papéis sociais, exigências sagradas, funções religiosas ou culturais e posicionamentos políticos. Portanto, constitui-se em construção simbólica social que pode significar pertencimento ou exclusão de determinado grupo social.

Em pessoas negras, os atributos naturais dos cabelos desempenham um papel crucial na afirmação da identidade e na resistência contra a opressão histórica, já que,

mesmo após o fim da escravidão, a sociedade continuou dominada por uma elite branca resignada a padrões eurocêntricos de beleza. Por isso, o uso de penteados como a trança *nagô*, os *dreadlocks* e outros estilos como o *black power*⁹ são um contraponto aos alisamentos capilares impostos por uma estética de branqueamento da sociedade brasileira.

Especificamente a trança *nagô*, cujo nome faz referência ao povo de mesmo nome, um grupo étnico originário da atual Nigéria, é uma prática milenar dos povos africanos usada como uma forma de arte, comunicação e expressão cultural e que tem como principal característica o trançado bem rente ao couro cabeludo formando desenhos. Na capa de *Urucum* (2022), a disposição dessas tranças se apresenta de maneira icônica em razão do formato ondulatório — comumente representado de maneira gráfica por meio do “s” — do movimento desses seres vertebrados.

Outro elemento utilizado pelo artista para compor o figurino da *rapper*, a máscara que cobre boca, nariz e um dos olhos, faz referência à máscara do silenciamento, uma peça utilizada pelos senhores brancos para impedir que escravizados africanos comessem cana-de-açúcar ou cacau das plantações durante o trabalho. Composta por um pedaço de metal colocado dentro boca do sujeito negro entre a língua e a mandíbula, fixado por detrás da cabeça por duas cordas, uma em torno do queixo e a outra em torno do nariz e da testa. Assim, para Grada Kilomba (2019, p. 33),

[...] a máscara representa o colonialismo como um todo. Ela simboliza políticas sádicas de conquista e dominação e seus regimes brutais de silenciamento dos(as) chamados(as) ‘Outros(as)’: Quem pode falar? O que acontece quando falamos? E sobre o que podemos falar?

Isso representa, sumariamente, o linchamento virtual operado pelas redes sociais e o silenciamento imposto à Karol Conká após a sua participação no *reality show*. Essas reflexões vão ao encontro da problematização da produção do outro desenvolvida pelo pensador e psiquiatra Frantz Fanon (2008). Para ele, o sujeito negro precisa de muitas máscaras brancas para existir, pois somente mascarado pode conjugar os verbos na

⁹ O movimento *Black Power* surgiu nos Estados Unidos durante as grandes mobilizações da população afrodescendente pela igualdade de direitos civis nos anos 1960, sob gritos de expressões como “*Black is beautiful*” e “*Black power*”, que passou a dar nome ao penteado e se tornou um símbolo dos Panteras Negras e teve forte influência sobre as populações negras da América Latina e do Caribe nos anos e décadas seguintes.

primeira pessoa do singular. A colonização não se limita à subordinação material de um povo, ela fornece, sobretudo, os meios pelos quais as pessoas são capazes de se expressarem; ou seja, estão no cerne da linguagem, nos métodos pelos quais as ciências são construídas, do mesmo modo que em produções culturais como a literatura, a música e o cinema.

É possível identificar nesses dois autores ideias que convergem para a construção do sentido proposto pela máscara utilizada por Karol Conká na fotografia de capa: o trauma colonial imposto no sujeito negro é tão violento que o convoca para uma fantasia racista, fazendo-no acreditar que sua dignidade está relacionada à aceitação por parte da pessoa branca. Fanon (2008) defende que o negro não deve rejeitar a razão em detrimento da emoção, ao contrário, deve reivindicar a razão para si, que é algo inerente ao ser humano.

Defender a razão é, em essência, proteger a humanidade de indivíduos negros, salvaguardando a essência humana que o racismo busca constantemente despojar. Isso se desdobra pelo poder inerente ao olhar e pelas implicações que surgem ao enfrentar a verdade e abordar questões profundamente desconfortáveis. Neste contexto, a figura mitológica da Medusa pode ser interpretada como um símbolo da capacidade humana de desafiar e remodelar a realidade. Entretanto, essa mesma capacidade traz consigo o perigo intrínseco de ser paralisado pela própria verdade ou pelas estruturas opressivas que se revelam quando o olhar é direcionado à injustiça.

Com o aparente anonimato propiciado pela internet, um engano considerando a possibilidade de rastreamento das informações, o ambiente virtual torna-se local propício para condutas ofensivas, antiéticas, discriminatórias e intolerantes, já que o contato face a face entre as pessoas funciona como uma barreira inibitória de tais atitudes. A tela do computador pode ser utilizada como ferramenta para ofender, seja com comentários agressivos, seja compartilhando um *emoji* ou *meme* ofensivo, seja fazendo circular fotos ou vídeos íntimos não autorizados; o linchador se sente um anônimo, mais um no coletivo de comentários agressivos, imune à legislação.

Ao comportamento violento dos internautas soma-se ainda o racismo estrutural e estruturante, transformador das relações sociais: passado mais de um século da abolição da escravatura consegue adequar-se aos novos contextos históricos, sem perder o espírito do período escravagista. Consoante a Fanon (2008), entendemos que a alienação do negro

não é apenas uma questão individual, e sim um fenômeno socialmente construído, que opera como importante mecanismo do colonialismo.

O nome dado ao álbum é, da mesma forma, bastante significativo, já que o urucum é uma planta originária da América do Sul, conhecida por suas sementes avermelhadas, usadas para dar cor a alimentos e cosméticos, assim como por suas propriedades anti-inflamatórias e antioxidantes. Na cultura guarani, ele é considerado uma planta sagrada e suas sementes são usadas em rituais religiosos para proteger contra o mal.

O mito da Medusa e a trajetória de Karol Conká são exemplos vívidos de como a sociedade frequentemente projeta e perpetua estereótipos negativos em relação às figuras femininas que desafiam as normas. Assim como a Medusa foi transformada em um símbolo de monstruosidade, Karol Conká enfrentou a mesma distorção de imagem, refletindo a propensão de nossa cultura em demonizar mulheres, especialmente as mulheres negras, que não se conformam com as expectativas tradicionais.

Considerações finais

O mito da Medusa, desde suas raízes na geração pré-Olimpiana até as múltiplas interpretações que se sucederam ao longo dos séculos, vem lançando luz sobre a representação da mulher enquanto objeto de desejo e ameaça. Tal dualidade reflete uma complexa reflexão dentro da chamada “cultura do cancelamento” propiciada por meio dos sites de redes sociais, especialmente quando analisada pelas lentes do feminismo interseccional.

Karol Conká, uma mulher negra de origens humildes, influenciada pelas tradições do umbanda e candomblé, emergindo em um gênero musical dominado por homens, em um país marcado pelo patriarcado branco, machista, racista, elitista e em uma cultura predominantemente cristã, coloca em questão a maneira como a sociedade responde às ações de indivíduos com base em suas identidades sociais.

É válido ponderar: se uma mulher branca tivesse demonstrado comportamentos semelhantes aos de Karol Conká no *reality show*, ela teria sido transformada em uma entidade bestializada da mesma forma? E se um homem branco tivesse comportamentos

similares, enfrentaria as mesmas consequências em uma sociedade onde ele ocupa o topo da hierarquia de privilégios?

Essas reflexões evidenciam a necessidade de um olhar crítico sobre como as estruturas sociais e culturais e as identidades individuais interagem para moldar as respostas da sociedade ao comportamento humano. A capa de *Ururum* (2022) é, então, um convite para a reflexão sobre a “cultura do cancelamento” a partir da figura da Medusa como um símbolo multifacetado das experiências femininas e das interações sociais.

Referências

A VIDA DEPOIS DO TOMBO. Direção: Patricia Cupello Patrícia Carvalho. Local: Globoplay. Globoplay, 2021. Documentário.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos.** 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BRUHN, Jørgen; SCHIRRMACHER, Beate. Media combination, transmediation and media representation. *In:* BRUHN, Jørgen; SCHIRRMACHER, Beate. (Aut.). **Intermedial studies: an introduction to meaning across media.** 1 ed. Nova York: Routledge, 2022. p. 28-41

CRENSHAW, Kimberlé. **Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero.** University of California Los Angeles. Revista Estudos Feministas, 1º sem, 2002. Trad. Liane Schneider Rev. Luiza Bairros e Claudia de Lima Costa. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n1/11636.pdf>. Acesso em: 19 set. 2023.

ELLESTRÖM, Lars. **As modalidades da mídia II.** Porto Alegre: ediPUCRS, 2021.

ELLESTRÖM, Lars. **Photography and intermediality:** Analytical perspectives on notions referred to by the term photography. *Semiotica*, 2013, v. 197. doi:10.1515/sem-2013-0086

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas.** Bahia: Editora Edufba, 2008.

GENETTE, Gerard. *Paratextos Editoriais*, 2ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2018.

HILGERT, Luiza Helena. O arcaico do contemporâneo: Medusa e o mito da mulher. **Lampião-Revista de Filosofia**, v. 1, n. 1, 2020.

JONES, Steve; SORGER, Martin. Covering music: a brief history and analysis of album cover design. **Journal of popular Music studies**, v. 11, n. 1, p. 68-102, 1999.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

MESQUITA, Juliana Schneider. Interseccionalidades e o Mito Negro: Encruzilhadas nas Subjetividades de Mulheres Negras. In: XLVI Encontro da ANPAD - EnANPAD 2022. Anais, 2022.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. IMAGEM, Cognição, semiótica, mídia. São Paulo: ILUMINURAS, 2001. **Matrizes da Linguagem e Pensamento: sonora, visual e verbal: aplicações na hipermídia. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2005.**

SANTAELLA, Lucia. **Leitura de imagens**. Editora Melhoramentos, 2012.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo, Cengage Learning, 2018.

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), cujo fomento por meio do Programa de Suporte à Pós-Graduação de Instituições Comunitárias de Educação Superior viabilizou a presente pesquisa sob forma de bolsas de estudo para os autores.