

Cancelamento e resiliência através da canção: de Carmen Miranda a Karol Conkáⁱ

Jaimeson Machado Garciaⁱⁱ

Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC)
Santa Cruz do Sul, RS – Brasil

 lattes.cnpq.br/1548190278864809

 orcid.org/0000-0002-3398-6828

jaimesonmachadogarcia@gmail.com

Ana Luiza Martinsⁱⁱⁱ

Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC)
Santa Cruz do Sul, RS – Brasil

 lattes.cnpq.br/1322282685882256

 orcid.org/0000-0002-3182-9722

anamart@mx2.unisc.br

 @percursos_revista

 /revpercursos

 <http://dx.doi.org/10.5965/19847246252024e0306>

Para citar artigo:

GARCIA, Jaimeson Machado;
MARTINS, Ana Luiza. Cancelamento e resiliência através da canção: de Carmen Miranda a Karol Conká. *PerCursos*, Florianópolis, v. 25, e0303, 2024.



Cancelamento e resiliência através da canção: de Carmen Miranda a Karol Conká

Resumo

Este estudo propõe analisar a utilização da música como resposta ao "cancelamento" sofrido por Carmen Miranda e Karol Conká. Apesar das diferenças temporais e de experiências, ambas enfrentaram controvérsias em suas carreiras e recorreram à canção como meio de expressar suas perspectivas. O estudo busca analisar o significado dessas canções, contribuindo para o debate sobre o "cancelamento" na cultura contemporânea. O trabalho se divide em três partes: introdução, apresentação do contexto dos "cancelamentos" e análise das canções, visando aprofundar nossa compreensão sobre o impacto do "cancelamento" na vida de artistas e as alternativas para enfrentá-lo. Após análise de *Disseram que voltei americanizada*, foi possível observar que Carmen Miranda reafirma sua identidade brasileira, enquanto em *Paredawn*, Karol Conká reflete sobre o seu cancelamento ao mesmo tempo em que critica o comportamento da massa "canceladora".

Palavras-chave: canção; Carmen Miranda; Karol Conká; cultura do cancelamento; teoria das massas.

Cancellation and resilience through song: from Carmen Miranda to Karol Conká

Abstract

This study aims to analyze the use of music as a response to the "cancellation" experienced by Carmen Miranda and Karol Conká. Despite the temporal and experiential differences, both faced controversies in their careers and turned to song as a means to express their perspectives. The study seeks to examine the meaning of these songs, contributing to the debate on "cancellation" in contemporary culture. The work is divided into three parts: introduction, presentation of the context of "cancellations", and analysis of the songs, aiming to deepen our understanding of the impact of "cancellation" on artists' lives and alternatives to confront it. After analyzing the two songs, "Disseram que voltei americanizada" revealed Carmen Miranda reaffirming her Brazilian identity, while in "Paredawn," Karol Conká reflects on her cancellation while simultaneously criticizing the behavior of the "canceling" mass.

Keywords: song; Carmen Miranda; Karol Conká; cancel culture; mass theory.

1 Introdução

De um lado, Carmen Miranda, filha de imigrantes portugueses, nascida em Portugal e criada no Brasil, que na década de 1940 se destacou como uma das principais representantes do país no cenário musical e de entretenimento em Hollywood, incorporando elementos de uma brasilidade em construção. Do outro, Karol Conká, uma cantora e compositora de rap curitibana, que se destacou em um gênero predominantemente masculino na primeira metade dos anos 2000, emergindo como uma voz proeminente do feminismo negro e do movimento antirracista.

Embora separadas por contextos históricos distintos e experiências únicas, Carmen Miranda e Karol Conká compartilham um elemento comum em suas carreiras artísticas: a resposta ao rechaço de uma massa, um fenômeno social atualmente conhecido de forma genérica e problemática como "cancelamento", utilizando, para isso, a canção como meio de expressão e reação dentro dos gêneros musicais em que se destacaram. Com *Disseram que voltei americanizada* e *Paredawn*, Carmen Miranda e Karol Conká mostram como a canção pode servir como um meio de resistência e autoafirmação, permitindo-lhes enfrentar e, em certa medida, superar e neutralizar, as críticas direcionadas a elas.

Essa capacidade de usar a música como ferramenta de resistência e expressão pessoal não é exclusiva das trajetórias de Carmen Miranda e Karol Conká, mas reflete uma característica mais ampla da canção brasileira. Isso porque, mais do que um meio estético-contemplativo, a canção brasileira tem se consolidado ao longo das décadas como uma poderosa forma de expressão de posicionamentos e visões de mundo. Como destacado por Santuza Cambraia Naves (2010, p. 21), trata-se de um produto cultural capaz de "[...] intervir, poética e musicalmente, nas discussões estéticas, políticas e existenciais", tornando-se um registro das dinâmicas sociais e culturais do país.

Essa mesma abordagem é compartilhada por José Miguel Wisnik (2004), cancionista, professor e crítico de literatura e música, que vê na canção, especialmente nas que foram produzidas por cancionistas brasileiros que se firmaram como artistas intelectuais na década de 1970, um objeto dotado de uma multiplicidade de usos e um poder que "[...] advém de sua atuação sobre o corpo e se desdobra numa figuração do

corpo social” (Wisnik, 2004, p. 183). Por isso, a canção é um “[...] modo de sinalizar a cultura do país que, além de uma forma de expressão, torna-se também [...] um modo de pensar, ou, se quisermos, uma das formas da *riflessioni brasiliana*” (Wisnik, 2004, p. 215).

A produção de conhecimento sobre a canção emerge, assim, como um elemento formador da identidade brasileira, abordando diversas temáticas relacionadas à existência humana. Isso confere à canção uma importância marcante no panorama musical brasileiro e a torna objeto de análises profundas, visto que as letras são interpretadas porque os compositores são compreendidos como sujeitos que incorporam e mimetizam suas próprias experiências de mundo por meio de suas canções.

No caso de Carmen Miranda e Karol Conká, essa comparação ressalta como os artistas, independentemente da época, buscam maneiras de navegar pelas complexas dinâmicas sociais que influenciam suas carreiras e vidas pessoais. O uso da canção como um meio de resposta e expressão revela uma continuidade na estratégia de resistência e resiliência frente ao julgamento público. Compreender essas continuidades e mudanças, portanto, não só ilumina as diferenças entre esses períodos históricos, mas também destaca a persistência de padrões humanos de comportamento em relação às figuras públicas.

O “cancelamento” pode ser visto, nesse sentido, como a expressão moderna de um antigo fenômeno de controle e resposta social, o que nos permite reconhecer que, apesar das mudanças na forma como nos comunicamos, as reações humanas a figuras públicas que desafiam ou desapontam expectativas sociais permanecem notavelmente consistentes. Diante desse cenário e das discussões recentes que envolvem as motivações das massas e os impactos do “cancelamento” na vida de anônimos e personalidades midiáticas, este estudo tem por objetivo analisar como as referidas canções se constituem como respostas artísticas e sociais às críticas recebidas em épocas distintas.

Dessa maneira, no presente estudo examinamos, em um primeiro momento, o conceito de cancelamento através das lentes da teoria das massas, destacando as dinâmicas de poder e comportamento coletivo. Já em um segundo momento apresentamos os contextos históricos e culturais dos cancelamentos de Carmen Miranda

e Karol Conká. Após aprofundadas tais questões, analisamos as canções *Disseram que voltei americanizada* e *Paredawn* como respostas artísticas ao cancelamento, destacando suas estruturas musicais e mensagens de resistência. Por fim, na última seção, enfatizando como a canção se constitui como uma forma de resistência e autoafirmação a partir das experiências de ambas as artistas.

2 O “cancelamento” pela perspectiva da teoria das massas

O “cancelamento” é um fenômeno social que pode ser definido, de maneira geral, como um jogo de linguagens dentro de uma circunstância de interação “[...] cujos conteúdos reivindicam alguma pretensão de correção” (Arantes; Urashima, 2020, p. 8). Ou, em outras palavras, como o resultado da publicação em texto, imagem estática ou vídeo que contenha uma opinião ou ato visto como ético ou moralmente controverso, “[...] geralmente por meio de alguma rede social e, em seguida, a depender de uma reação negativa das massas, o indivíduo [responsável pelo conteúdo passa a] ser rejeitado por esse público” (Silva, 2021, p. 95).

Por envolver diferentes nuances, a conceitualização, estruturação e efeitos do “cancelamento” são questões de frequentes debates, uma vez que não há um consenso sobre suas fronteiras. Para alguns pesquisadores, esse fenômeno, que foi ressignificado com a popularização dos sites de redes sociais nas últimas décadas, se faz presente desde os tempos mais remotos sob outros modelos e dinâmicas. Na Grécia Antiga, por exemplo, o “cancelamento” pode ser comparado analogamente à lei do ostracismo, uma norma criada para proteger Atenas de um novo regime tirano como o que havia sido imposto por Pisístrato ao se autoproclamar soberano. Como o próprio nome indica, a lei do ostracismo visava ostracizar e banir da cidade, durante um determinado período, aqueles que, por razões da sua riqueza, número de amigos ou qualquer outro tipo de influência política, prevalessem demasiado, como deixou registrado Aristóteles em seus escritos.

Para outros, o “cancelamento” é um fenômeno novo, que emergiu como um resultado da visibilidade mediática. Ou seja, como uma das consequências dentro do “[...] macrocorredor comunicacional para (super)exposição, circularidade e reciclagem sígnicas em tempo real (de pessoas e grupos, governos e empresas, marcas e mercadorias etc.),

trifurcado em cena pública massificada (jornais, revistas, cinema, rádio e televisão), cena pública interativa (sites, chats, blogs, fotologs, e redes sociais como Orkut, MySpace, Second Life, Twitter etc.) e cena pública híbrida (webradio, webTV, YouTube etc.)” (Trivinho, 2011, p. 114).

Por conta de tais discordâncias conceituais, o fenômeno do "cancelamento" está longe de ser compreendido de maneira unívoca. Por um lado, ele pode representar uma ferramenta crucial na luta por equidade e justiça, proporcionando uma ação de grupos historicamente silenciados a expressarem suas preocupações e demandas ao desafiar as estruturas de poder arraigadas. Por outro, ele revela preocupações genuínas sobre a liberdade de expressão, já que há uma visão de que o “cancelamento” pode ser instrumentalizado como uma forma de censura, sufocando a diversidade de opiniões e criando um ambiente no qual a conformidade se sobrepõe à autenticidade, levantando, dessa maneira, sérios questionamentos sobre os limites éticos e morais desse fenômeno.

Em razão desse cenário, há um amplo espectro de perspectivas teóricas pelas quais podemos compreender o fenômeno do “cancelamento”. Dentre elas, estão as dinâmicas de poder que moldam o comportamento coletivo das massas, viés abordado por autores como Elias Canetti (2019). Embora o teórico não fale especificamente sobre “cancelamento”, visto que os sites de redes sociais ainda não existiam na época, sua classificação sobre as propriedades e dinâmicas das massas é capaz de nos fornecer subsídios necessários para aplicarmos tais conceitos à análise desse fenômeno contemporâneo.

Para ele, as massas podem ser *abertas* ou *fechadas*. A primeira diz respeito à massa natural, por ser aquela que não impõe limites ao seu crescimento e “sua desintegração principia assim que ela para de crescer” (Canetti, 2019). Já a segunda tem funcionamento oposto, pois sua limitação “[...] impede um crescimento desordenado, mas também dificulta e adia a desintegração” (Canetti, 2019). Apesar dessa separação, é possível que uma massa *fechada* se torne *aberta* no momento em que há a “erupção”. Isto é, quando há o seu transbordamento para além das linhas que busca demarcar — circunstância essa que tem sido vista de maneira mais frequente desde a Revolução Francesa em razão da necessidade da sociedade de experimentar a força e a paixão em meio a oportunidades e demandas sociais que se apresentam.

Com base nessas características, Canetti (2019) identifica diferentes formações das massas. Uma das formas é a que surge do pânico diante de um perigo comum e claro, alimentado pelo medo compartilhado por todos. Um exemplo dado pelo teórico é o caso hipotético de um incêndio em um teatro, em que, ao buscar sair do local, "por um breve período, o público constitui uma verdadeira massa" (Canetti, 2019) na busca pela sua sobrevivência. Outro tipo de formação é a massa como anel, como acontece nos estádios, em que o número limitado de assentos é disposto em círculo, resultando em indivíduos sentados diante de si mesmos. Nesse momento, "[...] todos se tornam muito parecidos e comportam-se de modo semelhante. Nos outros, cada um percebe apenas aquilo que ele próprio está sentindo. A excitação visível dos demais intensifica a sua própria" (Canetti, 2019).

Mas, de todas as classificações, a que mais se aproxima da práxis do "cancelamento" é a chamada massa de acossamento, descrita como aquela que se forma a partir de uma meta que se pode atingir rapidamente. Para Canetti (2019), o objetivo da massa de acossamento é matar a partir da definição de uma vítima, que passa a ser não somente a "[...] meta, mas é também o ponto de máxima densidade: ela reúne em si as ações de todos. Meta e densidade coincidem" (Canetti, 2019).

Ela divide-se em duas formas: a primeira é a da *expulsão*, em que o indivíduo é abandonado pela massa sem nenhum artifício de defesa ou recursos para a sua sobrevivência; já a segunda é a do *matar coletivamente*, em que "[...] o condenado é conduzido a um campo aberto e apedrejado. Todos participam do ato de matar; atingido pelas pedras de todos eles, o culpado sucumbe. A ninguém delegou-se a tarefa de executor; a comunidade inteira mata. As pedras a representam: elas são a marca de sua decisão e de seu ato" (Canetti, 2019).

Neste último caso, o ato de conduzir o condenado a um campo aberto e apedrejá-lo pode simbolizar a natureza participativa do "cancelamento". Primeiro, porque há uma "vítima" em específico como meta: uma empresa, uma figura pública ou mesmo uma pessoa anônima. Em meio a essa massa "canceladora" não há um executor designado, já que é a comunidade como um todo que participa ativamente, isto é, os usuários de um site de rede social ou plataforma virtual.

As pedras lançadas nesse contexto podem ser entendidas como tudo aquilo que, de alguma forma, vá atingir diretamente o indivíduo “cancelado”: comentários, boicotes, protestos, entre outras formas de rechaços virtuais, como ameaças de morte. Já o número de curtidas e compartilhamentos de postagens com vídeos, textos e imagens contendo tais ações pode servir como uma espécie de medida pública da intensidade do “cancelamento”. Esse fenômeno ressalta a importância das métricas sociais na validação e amplificação do rechaço público, contribuindo para a construção da marca coletiva da decisão de “cancelar” alguém.

À medida que a massa de acossamento atinge sua vítima, inevitavelmente, o ímpeto que a coesiona começa a dissipar-se. Contudo, para impedir sua desintegração, surge a necessidade de buscar uma nova vítima. Esse aspecto sutilmente se assemelha ao ciclo do “cancelamento”, em que, após a consumação de um episódio, a intensidade inicial tende a diminuir. Nesse cenário, a comunidade virtual pode se dispersar – à medida que membros se afastam do tópico exaurido –, ou migrar para novos horizontes de discussão em busca de circunstâncias mais recentes e instigantes.

Esse movimento cíclico, marcado por fases de acalmia e reativação, destaca a natureza dinâmica e efêmera do fenômeno do “cancelamento” na paisagem digital contemporânea. O incessante ciclo de busca por novas vítimas revela não apenas a volatilidade da intensidade inicial, mas também a constante necessidade da massa de acossamento de direcionar seu foco para manter sua coesão e relevância no universo virtual. Embora seja viável destacar essas características comuns, cada episódio de “cancelamento” surgirá de um contexto distinto.

3 Os contextos dos “cancelamentos” de Carmen Miranda e Karol Conká

Durante a Segunda Guerra Mundial, o governo estadunidense, sob o comando do presidente Roosevelt, adotou uma estratégia política não intervencionista que visava criar uma unidade com os países sul-americanos a fim de fazer frente às forças do Eixo e moldar a opinião pública a favor de seus interesses e objetivos, a chamada política de “boa vizinhança” (Freire-Medeiros, 2004). Embora buscasse a troca de informações sobre os conflitos bélicos e os acordos econômicos que tinham por objetivo reduzir as barreiras

comerciais entre as nações latinas do continente americano, a política de “boa vizinhança” era uma forma de neocolonialismo cultural dos Estados Unidos frente a esses países.

Apesar de haver uma aparente troca cultural durante esse período, essa estratégia também intencionava a promoção e exportação do *american way of life*: a idealização de um modo de vida permeado pelo consumismo, pela uniformização social e pela adesão aos princípios democráticos liberais. Mauad (2005) explica que foi em meio a esse contexto, por exemplo, que os brasileiros passaram a consumir Coca-Cola no lugar dos sucos de frutas tropicais, aprenderam a mascar uma goma elástica chamada Chiclets, começaram a ouvir jazz, fox-trot, boogie-woogie e a voar nas asas da PanAmerican. Já nos Estados Unidos, Tota (2000, p. 129) pondera que havia um “[...] esforço despendido pelo governo americano para transformar a imagem da América Latina em algo mais palatável à opinião pública americana [...]”.

Dentre os principais meios para isso estava o cinema, que veio a tornar-se “[...] um dos mais eficazes mecanismos de construção da ideologia do ‘que é bom para os EUA é bom para o Brasil’” (Mauad, 2002, p. 3). Dos personagens emblemáticos que se popularizaram por esse meio estava Zé Carioca, o papagaio da Disney criado sob o estereótipo do malandro carioca, e Carmen Miranda, uma cantora que, após despontar no rádio e, posteriormente, no cinema e na Broadway, passou a ser considerada a embaixatriz da política da “boa vizinhança” ao ser imbuída de solidificar as relações entre a América do Norte e a América do Sul.

No entanto, como explica Mauad (2002, p. 28),

[...] a caricatura de Carmem/Brasil/América Latina, elaborada pelas demandas da boa vizinhança, compôs um quebra-cabeça continental com peças que não se encaixavam, sendo, por conta disso, rejeitada por uma parte do público. Afinal o Brasil não nunca (sic) foi Cuba e a Bahia não é o Brasil, tampouco, Carmem é baiana.

Tota (2000) rememora que foi em 15 de julho de 1940, durante um show no Cassino da Urca, a circunstância em que Carmen Miranda percebeu a sua desaprovação pública por parte de uma massa de acossamento elitizada. Em sua primeira vinda ao país

após a mudança para os EUA, ainda que tenha sido recebida por uma multidão no porto, os espectadores desse primeiro show, um evento beneficente no Cassino da Urca, evidenciaram a contraditória relação entre a artista e o público brasileiro. Conforme narra o autor, Carmen saudou a plateia com um sonoro “*Good night, people*”. A plateia, por sua vez, “[...] nem sequer reagiu ao inglês incorreto de Carmen. Nem mesmo a faceta gozadora da americanização da Pequena Notável foi aceita pelo público” (Tota, 2000, p. 17). Segundo ainda Tota (2000, p. 17), o mal-estar se intensificou quando a artista cantou “*The South American way*”, ocasionando um silêncio sepulcral como “[...] resposta do público que tinha ido ao Cassino ver a Pequena Notável”.

Mônica Schpun (2008) enfoca as diversas facetas do “cancelamento” vivenciado por Carmen na ocasião, o que levou, inclusive, ao cancelamento, de fato, dos shows que faria nos próximos dias. O ufanismo em voga talvez tenha gerado a rejeição de parte dos brasileiros ao estereótipo de brasilidade difundido por Carmen, assim como também à suposta americanização a que se submetia. A resposta viria dois meses depois, quando ao regressar ao Brasil, o show da pequena notável contou com um repertório especialmente selecionado para a ocasião, em que o samba *Disseram que voltei americanizada*, composto por Vicente Paiva e Luís Peixoto, foi cantado pela primeira vez na mesma casa de shows.

Para Mauad (2002, p. 5), o problema não consistia na “americanização” de Carmen Miranda, mas no esvaziamento de sua identidade enquanto uma representante da brasilidade. Conforme argumenta a autora, “[...] as roupas e adereços da artista – com seu indefectível turbante – que tinham o objetivo de condensar referências culturais brasileiras, ao passarem pelo processo de homogeneização hollywoodiana, perderam completamente o seu referente real, produzindo uma imagem exagerada com efeitos caricatos”.

Convém destacar que Carmen Miranda não foi submetida a um “cancelamento” da maneira como entendemos esse termo nos debates contemporâneos das redes sociais, em razão do contexto midiático da época, bem como das dinâmicas sociais e culturais distintas, ainda que tenha enfrentado uma massa de acossamento (Canetti, 2019). No entanto, sua experiência de rechaço público pode ser vista à luz da análise de Antoine Lilti (2018) sobre a ideia de celebridade, na qual a mídia desempenha um papel

central em elevar e depois questionar a autenticidade e identidade das figuras públicas, um precursor do que hoje chamamos de cultura do “cancelamento”.

Ao se constituir numa figura central na política de “boa vizinhança” dos Estados Unidos, Carmen Miranda tornou-se um exemplo precoce de como a mídia pode construir e, ao mesmo tempo, desafiar a imagem pública de uma figura. A caricatura de Carmen/Brasil/América Latina, elaborada pelas demandas da “boa vizinhança”, gerou uma rejeição por parte do público brasileiro, que não se via representado na imagem estereotipada projetada por ela. Essa dinâmica é semelhante ao que Lilti (2018) descreve como a relação entre as celebridades e a mídia: a mesma imprensa que eleva uma pessoa ao status de ícone pode também ser a responsável por sua queda ao questionar sua autenticidade ou fidelidade a suas raízes culturais. No caso de Carmen Miranda, a “americanização” de sua imagem levou a um rechaço por parte de uma elite brasileira que a via como um símbolo vazio de sua verdadeira cultura nacional.

Ou seja, embora tenha vivido em uma era em que a disseminação da informação era mais restrita e controlada por meios tradicionais de comunicação — rádio, jornal e televisão —, Carmen Miranda pôde sentir os efeitos de uma massa de acossamento em razão de sua visibilidade em meio a esses veículos. Mas, apesar de tais problemáticas em torno da maneira como representava o Brasil, Carmen Miranda hoje é lembrada como um símbolo da cultura brasileira e um importante figura na história da música e do entretenimento: além de promover a divulgação da música e cultura brasileiras nos Estados Unidos e em outros países, em que pesem as manifestações estereotipadas que não adentram essa discussão, sua popularidade ajudou a abrir portas para outros cantores brasileiros no cenário internacional.

Karol Conká, cujo nome de nascimento é Karoline dos Santos Oliveira, por seu turno, demonstrou um profundo interesse pela música desde a infância, sendo influenciada por uma variedade de gêneros e estilos. Sua trajetória musical teve início na adolescência, quando começou a se envolver com o cenário *underground* do rap curitibano. Karol Conká realmente ganhou força com o lançamento do single *Tombei*, em 2014. A música, que mistura rap com elementos de *funk* e *pop*, ajudou a projetar a artista nacionalmente. A presença midiática da *rapper* não se limita apenas à música, já que ela também se relaciona com o campo da moda e da televisão, sendo frequentemente

convidada para falar sobre questões sociais e culturais. Embora carregue consigo essa notoriedade, sua participação no *Big Brother Brasil 21*, no ano de 2021, marcou um ponto crítico em sua carreira.

Seu “cancelamento” se deu no contexto desse *reality show* de convivência da rede Globo, que vem se firmando como o maior do gênero em números de audiência e investimentos quando comparado a concorrentes de outras emissoras. Na busca por projeção nacional, dinheiro e oportunidades no meio artístico, anônimos e famosos vêm se submetendo desde 2002 aos olhares dos espectadores que determinam, a cada semana, quem deve ou não continuar na disputa até que restem apenas três finalistas, sendo que um deles se tornará o mais novo milionário do país.

Mas, ao mesmo tempo que a exposição exacerbada proporcionada pelo programa pode ser uma mudança de vida para alguns, para outros pode ser a destruição da imagem pessoal e pública. Desde sua estreia, várias foram as polêmicas envolvendo falas e atitudes por parte dos participantes, fazendo com que os limites do entretenimento televisivo acabassem sendo extrapolados. É possível afirmarmos, no entanto, que nenhum desses casos teve tamanha repercussão quanto a meteórica participação de Karol Conká.

Rufino e Segurado (2022, p. 631) explicam que,

dentre as principais razões que motivaram seu cancelamento nas redes estão: ter impedido Lucas Penteado de sentar-se à mesa durante a sua presença no almoço; ter mentido sobre o participante Arcebiano estar interessado no dinheiro dela; ter acordado Carla Diaz com gritos e apontando o dedo no seu rosto e ter feito graça com o sotaque da paraibana Juliette, vencedora da edição Vale ressaltar que essas foram as situações provocadas por Conká que mais geraram indignação nas redes sociais, mas não foram somente essas que foram questionadas pelo telespectador.

Conforme Lilti (2018) destaca, a cultura da celebridade envolve uma constante negociação entre visibilidade pública e identidade pessoal. Karol Conká, ao participar do *Big Brother Brasil*, expôs-se a um nível de visibilidade sem precedentes, no qual suas ações e comportamentos foram escrutinados em tempo real por milhões de espectadores. Essa

exposição exacerbada, amplificada pelas redes sociais, resultou em um cancelamento que ilustra perfeitamente como a mesma visibilidade que constrói uma celebridade pode também ser sua ruína, como foi o seu caso. Após quase um mês confinada na casa do Big Brother Brasil 21, sendo vigiada 24 horas por dia, a *rapper* curitibana começou a ver os reflexos negativos de sua participação quando Tiago Leifert, na época apresentador do programa, anunciou a sua eliminação: 99,17% dos votos do público no “paredão” triplo em que disputava a permanência com outros dois participantes: o personal trainer Arthur Picoli e o economista Gilberto Nogueira.

Com essa porcentagem, Karol tornou-se a recordista mundial de rejeição entre todos os ex-participantes dos países onde o formato também é produzido — um número bastante significativo considerando que sua edição “[...] teve alcance médio diário de 39,8 milhões de pessoas” (Rufino; Segurado, 2022, p. 629). Enquanto *Miss Miranda* foi vista como uma figura vazia de significados culturais e sociais nacionais, *Mamacita* — uma das alcunhas que Karol assumiu durante o programa — passou a ser interpretada por meio do estereótipo da “[...] mulher negra raivosa” (Mesquita, 2022, p. 5), um senso comum machista e racista em que se considera a mulher, ao se impor e a falar de maneira mais dura, como histórica — uma característica que, em um homem, principalmente branco, não apresenta essa carga negativa.

Em consequência do “cancelamento” por parte dessa massa de acossamento, Karol perdeu contratos publicitários com grandes marcas, teve de adiar o lançamento de novas músicas e videoclipes, além de ter tido shows cancelados e recebido ameaças de morte contra ela e também contra seu filho. Tamanhos impactos negativos em sua vida pública e privada fizeram com que a *rapper* chegasse a pensar em suicídio, como relatou em entrevista para o videocast *Desculpa qualquer coisa*, de Tati Bernardi (Konká, 2023).

Após participar de diversos programas de entrevistas para comentar sobre suas falas e atitudes no programa, estreiar o documentário *A vida depois do tombo*¹, que aborda seus primeiros dias fora da casa, e se afastado durante um curto período dos holofotes da mídia, Karol voltou ao cenário musical com *Urucum* (2022), um álbum

¹ A VIDA depois do tombo. Direção: Patrícia Cupello, Patrícia Carvalho. [Rio de Janeiro]: Globoplay, 2021. 1 vídeo. (35 min.). Disponível em: <https://globoplay.globo.com/>. Acesso em: 25 de out. de 2023.

musical em que buscou materializar em força de música tudo aquilo que viveu durante esse período conturbado. Das 11 canções que integram o álbum musical, *Paredawn* é a que fala diretamente sobre seu “cancelamento”.

4 *Disseram que voltei americanizada e Paredawn: a canção como resposta ao “cancelamento”*

Seguindo uma estrutura tradicional de samba dos anos de 1940, característica da época em que foi composta, *Disseram que voltei americanizada* apresenta arranjos e instrumentos musicais que incorporam elementos típicos desse gênero, como o pandeiro e a cuíca, inserindo um toque autêntico da brasilidade à canção. Valendo-se de um ritmo animado e envolvente, a instrumentalização auxilia a criar uma atmosfera de descontração à música, contribuindo para a sensação de leveza que a permeia.

A composição de *Disseram que voltei americanizada* é um exemplo clássico de samba-exaltação, um subgênero do samba que enfatiza o orgulho e a celebração das tradições brasileiras. Os arranjos musicais, cuidadosamente elaborados, destacam a utilização de instrumentos tradicionais do samba, como o pandeiro, que adiciona um ritmo sincopado e característico ao fundo musical, e a cuíca, cuja sonoridade peculiar proporciona um toque percussivo vibrante e autêntico.

O pandeiro, fundamental no samba, oferece uma base rítmica que é tanto complexa quanto essencial para o groove do gênero. No caso de *Disseram que voltei americanizada*, o pandeiro mantém um ritmo constante que ajuda a fundamentar a melodia e sustentar a estrutura da canção. A cuíca, conhecida por seu som agudo e quase vocal, é usada para adicionar textura e profundidade rítmica. Sua inclusão na canção reforça a ligação de Carmen Miranda com suas raízes culturais brasileiras, desafiando a ideia de que ela havia se “americanizado” ao ponto de perder sua identidade musical.

A melodia de *Disseram que voltei americanizada* é cativante e acessível, característica que a tornou popular entre o público. A harmonia, embora simples, é enriquecida por progressões de acordes típicas do samba, que incluem dissonâncias leves e resoluções agradáveis ao ouvido. O uso de uma estrutura de samba autêntica e os

elementos culturais presentes na música funcionam como uma reafirmação de sua identidade. Carmen, com sua performance energética e carismática, consegue transmitir uma mensagem clara: apesar de seu sucesso internacional, ela ainda se considera uma representante genuína da cultura brasileira.

Na primeira estrofe, Carmen Miranda canta:

*E disseram que eu voltei americanizada
Com o burro do dinheiro
Que estou muito rica
Que não suporto mais o breque do pandeiro
E fico arrepiada ouvindo uma cuíca (Disseram [...], 1940)*

Esse primeiro verso já apresenta a ideia de "americanização" da cancionista, que, como se comprova ao longo da canção, não era apenas observada em sua expressão estético-musical, mas também em suas mudanças de comportamento e estilo de vida. A expressão "burro do dinheiro" (Disseram [...], 1940), seguida da hipótese de ter enriquecido no meio hollywoodiano, indica que a cantora foi associada a uma situação financeira próspera e, por isso, não toleraria mais elementos tradicionais da música brasileira, simbolizados pelo "breque do pandeiro" e "[arrepiada ouvindo uma] cuíca" (Disseram [...], 1940), já que sua produção musical passou a ser voltada para o mercado norte-americano. Ou seja, a canção contextualiza a percepção sobre a imagem de que Carmen Miranda estaria rejeitando suas raízes brasileiras musicais.

E, então, continua cantando:

*Disseram que com as mãos
Estou preocupada
E corre por aí
Que eu sei certo zum-zum
Que já não tenho molho, ritmo, nem nada
E dos balangandans já nem existe mais nenhum (Disseram [...], 1940)*

Além das roupas vistas como "exóticas" ou "extravagantes", uma das marcas de Carmen Miranda era a sua expressão corporal utilizando as mãos e braços. Tanto que a

ela é atribuída a frase: “Dizem que minhas mãos *“falam”*. Não sei. Mas procuro transmitir o máximo através delas, nos movimentos e expressões rítmicas” (Disseram [...], 1940). Assim, os dois primeiros versos podem indicar que a cantora, após a “americanização”, perdeu a sua espontaneidade e autenticidade, o que é reafirmado nos versos, quando o sujeito cancional afirma terem dito que “já não tenho molho, ritmo, nem nada”, indicando uma percepção de perda de características distintivas, como estilo, ritmo ou vitalidade.

Isso pode ser entendido como uma expressão de preocupação com a perda de identidade ou com a capacidade de se destacar. Além de questões de personalidade, há também a referência a símbolos de vestimenta ao referenciar os “balangandans” (adornos, amuletos ou objetos decorativos) que, no caso, pode simbolizar a perda de elementos ornamentais ou distintivos que antes eram associados à pessoa, reforçando a ideia de uma transformação ou perda de características marcantes.

Nos versos seguintes, Carmen Miranda passa a dar a sua resposta a essa massa de acoçamento que vinha afirmando sua perda identitária brasileira:

*Mas pra cima de mim, pra que tanto veneno?
Eu posso lá ficar americanizada?
Eu que nasci com o samba e vivo no sereno
Topando a noite inteira a velha batucada*

*Nas rodas de malandro minhas preferidas
Eu digo mesmo eu te amo, e nunca I love you
Enquanto houver Brasil
Na hora da comidas
Eu sou do camarão ensopadinho com chuchu!* (Disseram [...], 1940).

Primeiro, há um questionamento sobre as necessidades das críticas dirigidas a ela, o que é reforçado por uma ironia ou por um certo desdém ao questionar: “eu posso lá ficar americanizada?” (Disseram [...], 1940). No caso, a expressão “viver no sereno” e “rodas de malandro” sugerem a sua conexão com a vida noturna carioca, berço do samba. Em seguida, a sambista vai afirmando a sua identidade cultural brasileira frente à cultura norte-americana de maneira crítica: entre “eu te amo” e “i love you”, ela prefere o “eu te amo”, reforçando a sua preferência pela língua e pela cultura nativa; enquanto “eu sou do camarão ensopadinho com chuchu!” (Disseram [...], 1940) destaca a relação do

sujeito cancional não apenas com a música, mas também com a culinária brasileira, enfatizando as tradições gastronômicas como parte integrante da identidade cultural.

Já *Paredawn*, de Karol Conká, é uma composição que utiliza uma variedade de elementos musicais para refletir a complexidade emocional e a turbulência associada ao cancelamento. A melodia, a harmonia e os arranjos são projetados para criar uma atmosfera que transmite a melancolia e a intensidade emocional vividas pela artista. Sua melodia é predominantemente introspectiva e melancólica por linhas vocais que oscilam entre tons suaves e intensos, criando um contraste que destaca a carga emocional da canção. A escolha de uma melodia em tons menores contribui para a sensação de tristeza e reflexão. Os tons menores são frequentemente associados a sentimentos de melancolia e introspecção, e a utilização desses tons em *Paredawn* reforça a narrativa emocional da música. Ou seja, Karol Conká emprega variações melódicas que permitem a expressão de diferentes estados emocionais, desde a vulnerabilidade até a força, capturando sentimentos contraditórios como arrependimento e resiliência.

A harmonia de *Paredawn* é construída em torno de progressões de acordes menores, o que intensifica o sentimento de melancolia e introspecção. Essas progressões harmônicas são fundamentais para estabelecer o tom emocional da canção. Além disso, a utilização de acordes dissonantes em determinados pontos da música adiciona uma camada de tensão. Essa dissonância harmônica pode simbolizar a turbulência emocional interna de Karol Conká, refletindo a incerteza e a agitação associadas ao cancelamento. Embora as progressões harmônicas sejam relativamente simples, elas são eficazes em proporcionar uma base sólida para a melodia e em destacar a voz da artista, permitindo que as emoções transmitidas pela letra sejam plenamente sentidas pelo ouvinte.

Os arranjos são marcados por uma combinação de elementos eletrônicos e acústicos. À medida que a canção avança, surgem explosões sonoras que rompem a melancolia predominante. Essas explosões são caracterizadas por batidas pesadas e sintetizadores. As batidas pesadas introduzem uma sensação de impacto e urgência, enquanto os sintetizadores intensos adicionam uma dimensão eletrônica moderna à música. Tais explosões sonoras podem simbolizar a turbulência emocional associada ao cancelamento vivido por Karol Conká, representando as ondas de críticas e ataques que a artista enfrentou, bem como suas próprias reações emocionais a esses eventos.

A alternância entre as seções mais calmas e as explosões sonoras cria um dinamismo na música, refletindo as oscilações emocionais que caracterizam a experiência de ser cancelado. A combinação desses elementos resulta em uma canção que não apenas conta uma história de cancelamento, mas também permite que o ouvinte sinta a profundidade das emoções envolvidas, as quais são ressaltadas pela letra.

Assim como ocorre em *Disseram que voltei americanizada*, em *Paredawn*, Karol Conká (2022) também começa a canção contextualizando o motivo das críticas pela massa de acossamento:

*Tirei férias por um mês
Entrei no BBB, causei, pirei
Mas não era a intenção
Queimar meu filme na televisão (Paredawn, 2022).*

Os versos acima parecem indicar que a rapper imaginava que sua participação durante o *Big Brother Brasil 21* seria o equivalente a um recesso. No entanto, apesar das intenções iniciais, sua experiência teve repercussões inesperadas e negativas para a imagem da cantora em razão da exposição exacerbada durante vinte e quatro horas, sete dias por semana, e dos próprios conflitos exigidos pela dinâmica do programa com outros participantes.

Karol continua falando que:

*Até fiquei na pior
Depois de refletir fiquei melhor
Entendi minha lição
Já tô bem melhor (Paredawn, 2022).*

Esses versos transmitem uma narrativa de superação e crescimento pessoal da cancionista em meio a essa turbulência em sua carreira: um período de desafios ou adversidades; a reflexão pode ter sido um elemento crucial para lidar com as dificuldades; abordagem positiva em relação aos desafios, vendo-os como oportunidades de

aprendizado e crescimento; e o fechamento otimista, sugerindo que superou as dificuldades e está experimentando uma melhoria significativa.

Em seguida, Karol canta:

*Vota pra tirar a Karol (3x)
Qualquer coisa me bota no paredawn
Eu vou superar, pode ficar de boa (x3)
Eu vou superar*

*Fiquei voltada na soberba, bam-bam
Passei por cima de mim mesma, bam-bam
Toda cagada na casa e me achando
No lado de fora, o povo cancelando (Paredawn, 2022).*

Já nesses trechos da canção, a cancionista remete ao seu desdém durante o jogo. Durante sua estadia na casa mais vigiada do Brasil, todas as vezes em que era confrontada pelas suas atitudes, Karol respondia: “*Qualquer coisa me bota no paredawn*” (Paredawn, 2022). Por isso, a própria afirma que esteve imersa em sua própria soberba. O verso “*passei por cima de mim mesma, bam-bam*” (Paredawn, 2022) parece aprofundar essa reflexão ao indicar que a cantora reconhece ter ignorado sua própria integridade ou valores em favor de uma postura mais dominante ou imponente em razão de sua fama. A expressão “bam-bam” pode aqui também indicar uma consciência de ter se destacado de maneira negativa, indo além dos limites aceitáveis.

Em outro trecho da canção, Karol Conká canta:

*Efeito manada, toma
Sádicos tiram onda
Onde o coletivo é moda, o hype do momento, o novo movimento
Atire a primeira pedra aquele que nunca toma, toma, toma, toma, toma
(Paredawn, 2022).*

Essa parte da canção parece criticar a massa de acossamento que se forma perante o “cancelamento”. A menção aos “sádicos tirando onda” sugere uma dimensão de crueldade ou aproveitamento por parte dos indivíduos que formam essa massa. O convite para “atirar a primeira pedra” pode ser uma provocação, desafiando a

honestidade de quem a rechaça, pois todos podem, em algum momento, ceder à pressão social ou seguir tendências. A repetição da palavra "toma" pode enfatizar a ideia de que todos, em algum momento, sucumbem a influências externas. Em resumo, a letra parece oferecer uma reflexão sobre a dinâmica social, a influência do coletivo e a natureza humana em seguir tendências.

Paredawn mergulha profundamente na experiência do cancelamento, explorando as complexidades emocionais e os efeitos colaterais que surgem quando alguém se torna alvo dessa prática. A faixa revela as camadas da narrativa pessoal do artista, enquanto compartilha reflexões intensas sobre a exposição pública, julgamento pela massa de acossamento e as consequências psicológicas do cancelamento. Dessa forma, a letra de *Paredawn* destaca a vulnerabilidade do artista diante da pressão social e do rechaço sofrido.

5 Carmen Miranda e Karol Conká: resistência e resiliência por meio da canção frente ao “cancelamento”

O “cancelamento” como intersecção nas jornadas de Carmen Miranda e Karol Conká nos revela a capacidade singular da canção como um meio de expressão e resiliência. Ao enfrentarem uma massa de acossamento por meio da música, essas artistas foram capazes de transformar suas experiências em uma manifestação artística carregada de uma variedade de significados. Nesse sentido, ambas oferecem uma inspiradora lição sobre a capacidade transformadora da música. Elas demonstram que, mesmo nas situações mais desafiadoras, a expressão artística pode servir como uma ferramenta de empoderamento, possibilitando que os artistas recontem suas narrativas e encontrem força face à adversidade. Essas histórias musicais ecoam não apenas como reflexos de suas experiências individuais, mas como testemunhos duradouros da resiliência inerente à alma criativa.

Nesse processo, transcendem não apenas os estigmas culturais e temporais, mas também contribuem para a evolução do próprio fenômeno do "cancelamento", evidenciando a resiliência e o impacto transformador da arte em meio a adversidades. No caso da canção *Disseram que voltei americanizada*, interpretada por Carmen Miranda, é

interessante explorar como a artista foi impactada pelo estereótipo que ela representava, uma imagem construída em parte por sua adesão à cultura dos Estados Unidos. Por outro lado, a canção *Paredawn* de Karol Conká pode ser analisada à luz das polêmicas que cercaram sua participação no *Big Brother Brasil 21*. Pode-se investigar como a música e as atitudes da artista no programa refletem sua persona pública, suas escolhas de carreira e a reação do público. Além disso, é possível abordar como a cultura do "cancelamento" influencia a carreira e a vida pessoal de artistas contemporâneos, como Karol Conká.

Nessa análise comparativa, podemos identificar semelhanças e diferenças nas experiências de Carmen Miranda e Karol Conká em relação ao "cancelamento" e à pressão para se conformar a determinados estereótipos culturais. Nesse contexto, *Paredawn* parece confrontar diretamente os críticos e os juízes virtuais, questionando as motivações por trás do "cancelamento" e desafiando a narrativa preconcebida. *Paredawn* se torna, assim, um manifesto, uma declaração corajosa que busca não apenas expor as feridas do "cancelamento", mas também catalisar uma conversa mais profunda sobre empatia, compreensão e a necessidade de repensar as dinâmicas de julgamento nas redes sociais.

Referências

ARANTES, BRUNO; URASHIMA, PEDRO. Liberdade de expressão, democracia e cultura do cancelamento. **Revista de Direito da Faculdade Guanambi**, Guanambi, v. 7, n. 2, p. 1-26, jul./dez. 2020. Disponível em:

<http://revistas.faculdadeguanambi.edu.br/index.php/Revistadedireito/article/view/317>.

Acesso em: 25 ago. 2021.

CANETTI, Elias. **Massa e poder**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2019.

DISSERAM que voltei americanizada. Intérprete: Carmen Miranda. Compositores: Vicente Paiva e Luiz Peixoto. In: DISCOTECA de Carmen Miranda. Intérprete: Carmen Miranda. [S. l.]: Odeon, 1940. 1 Faixa (3 min.). Disponível em: www.spotify.com. Acesso em: 14 out. 2023.

FREIRE-MEDEIROS, Bianca. Diplomacia em celulóide: Walt Disney e a política de boa vizinhança. **Transit Circle**, Niterói, v. 3, p. 60-79, 2004.

KONKÁ, Karol. **Karol Conká diz ter planejado suicídio após cancelamento no bbb**.

[Entrevista cedida a] Tati Bernardi. São Paulo: Universia, 09 mar. 2023. Disponível em:

<https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2023/03/09/karol-conka-diz-ter-planejado-suicidio-apos-cancelamento-no-bbb.htm>. Acesso em: 25 out. 2023.

LILTI, Antoine. **A invenção da celebridade (1750-1850)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

MAUAD, Ana Maria. Genevieve Naylor fotógrafa: impressões de viagem (Brasil 1941-1942). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 25, n. 49, p. 43-75, jun. 2005.

MESQUITA, Juliana Schneider. Interseccionalidades e o mito negro: encruzilhadas nas subjetividades de mulheres negras. In: ENCONTRO DA ANPAD, 46., 2022. **Anais eletrônicos** [...]. Maringá: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Administração, 2022. Disponível em: <https://anpad.com.br/uploads/articles/120/approved/83dc55aeb13cc9f621dcbaa80304d506.pdf>. Acesso em: 10 out. 2023.

NAVES, Santuza Cambraia. **Da bossa nova à tropicália**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

PAREDAWN. Intérprete: Karol Conká. Compositores: Karol Conká, Boss in Drama. In: URUCUM. Intérprete: Karol Conká. [S. l.]: Sony Music, 2018. 11 Faixas (30 min). Disponível em: www.spotify.com. Acesso em: 14 out. 2023.

RUFINO, Mariana; SEGURADO, Rosemary. Cultura do cancelamento: uma análise de Karol Conká no BBB 21. **PragMATIZES: Americana de Estudos em Cultura**, Niterói, Ano 1, p. 616-640, mar. 2022.

SCHPUN, Mônica Raisa. Carmen Miranda: uma star migrante. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 51, n. 2, p. 451-471, 2008. DOI: 10.1590/S0034-77012008000200003. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ra/article/view/27286>. Acesso em: 6 ago. 2024.

SILVA, Alessandro Ferreira da. Cultura do cancelamento: cancelar para mudar? eis a questão. **Revista Argentina de Investigación Narrativa**, [s. l.], p. 93-107, 2021. Disponível em: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/rain/article/view/4862>. Acesso em: 10 out. 2022.

TOTA, Antônio Pedro. **O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na Segunda Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

TRIVINHO, Eugênio. Visibilidade mediática, melancolia do único e violência invisível na cibercultura. **MATRIZES**, São Paulo, v. 4, n. 2, p. 111-125, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v4i2p111-125>.

WISNIK, José Miguel. **Sem receita: ensaios e canções**. São Paulo: Publifolha, 2004.

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 esta pesquisa sob a forma de bolsas de estudo para os autores.

ⁱ Artigo recebido em 03/03/2024
Artigo aprovado em 23/09/2024

Fonte de fomento: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

- ⁱⁱ Contribuições do autor: conceituação; curadoria de dados; análise formal; investigação; metodologia; administração do projeto; recursos; visualização e escrita - rascunho original
- ⁱⁱⁱ Contribuições da autora: conceituação; curadoria de dados; análise formal; investigação; metodologia; supervisão; validação e escrita - análise e edição.