



## A ICONOGRAFIA LIBERTÁRIA DE ANTONIO BERNI: UMA POSSIBILIDADE DE (RE)CONHECIMENTO PARA A AMÉRICA LATINA

Talitha Perez Bianchini

Universidade Federal da Integração Latino-Americana – UNILA

596

**Resumo:** A Arte, em suas diversas linguagens, torna-se elemento integrador, libertador e de oportunidade de compreensão a povos e indivíduos. Por meio dela, consegue-se encurtar distâncias e alicerçar paradigmas. A presente proposta tem como objetivo reconhecer parte da iconografia plástica latino-americana através da obra de Antonio Berni, artista argentino que, em seu discurso estético, salienta a desigualdade social na Argentina e conduz à reflexão e à análise dos processos históricos, sociais e políticos nos países da América Latina com a criação de dois personagens icônicos e representativos. Utilizando-se de uma contextualização concisa sobre o processo criativo do artista como fundamentação para uma breve análise Semiótica – ciência que leva em consideração o estudo e a compreensão integral das linguagens através dos signos – de sua personagem feminina, Ramona Montiel, visa-se então levantar pontos relevantes para o reconhecimento e compreensão de sistemas complexos de linguagens, culturas e sociedades, considerando as relações entre arte, cultura, história, sociedade e política e ponderando aspectos humanos, únicos e singulares dentro das epistemologias latino-americanas. Espera-se com esse estudo identificar novos padrões iconográficos para a América Latina, bem como apoiar a relevância da formação estética, esta que auxilia na ampliação e compreensão cultural e social por meio das artes e que provê elementos de significância ao indivíduo.

**Palavras-chave:** Iconografia Latino Americana; Antonio Berni; Semiótica; Cultura Latino-Americana; Artes Plásticas.

**Abstract:** Art, in its various languages, becomes an integrating, liberating and opportunistic element of understanding to peoples and individuals. Through it, one manages to shorten distances and to base paradigms. The present proposal aims to recognize part of Latin American art iconography through the work of Antonio Berni, an Argentine artist who, in his aesthetic discourse, emphasizes social inequality in Argentina and leads to the reflection and analysis of historical, social and political processes in the countries of Latin America with the creation of two iconic and representative characters. Using a concise contextualization about the creative process of the artist as a basis for a brief analysis Semiotics - a science that takes into account the study and integral understanding of the languages through the signs - of his female character, Ramona Montiel, is aimed at to raise relevant points for the recognition and understanding of complex systems of languages, cultures and societies, considering the relations between art, culture, history, society and politics and pondering human, unique and singular aspects within the Latin American



epistemologies. It is hoped that this study will identify new iconographic patterns for Latin America, as well as support the relevance of aesthetic training, which helps in the expansion and cultural and social understanding through the arts and that provides elements of significance to the individual.

**Keywords:** Latin American Iconography; Antonio Berni; Semiotics; Latin American Culture; Visual arts.

597

## Introdução

Levando em consideração os contextos latino-americanos e suas especificidades, Berni é autor que fomenta seu processo artístico pautado na herança das experiências históricas do Continente e em seus processos de construção ideográfica. Ele resgata, reúne e recria em sua produção estética, através do que observa e percebe sobre fatos e acontecimentos.

No início do século XX, percebe-se que há um esgotamento do sistema capitalista neoliberal, as tensões sociais e a necessidade de novas alternativas de vida e pensamento vem sendo denunciadas por várias áreas das linguagens e das artes.

Desde o princípio do século que se sucedem movimentos ou correntes, todos visando definir quais possam ou devam ser, na sociedade contemporânea as funções específicas da arte. Tais funções, de facto, já não são como no passado, estabelecidas pela sociedade relativamente a exigências próprias, mas sim propostas pelos artistas na sua qualidade de intelectuais independentes e responsáveis (ARGAN, 2010, p. 27).

Berni rompe o silêncio e escancara as estruturas de colonização e dominação através de sua plástica, transformando-as em importantes protagonistas em seus contextos sociais e ganhando uma postura ativa e reivindicativa, frente a uma crise global que é revelada por determinadas linguagens.

Ele empodera-se do entorno e compõe seus personagens como porta-vozes desta condição social. Deflagra o sistema de apropriação e poder encabeçado pelo Estado e manifesta nas situações cotidianas que aparecem em suas intervenções pictóricas o realismo pertencente as complexidades dos contextos de classes.



A fim de exemplificar parte destes processos, utilizaremos a iconografia plástica dos personagens Juanito Laguna e Ramona Montiel, criados ambos na década de 1960 e que transcendem as fronteiras da Argentina, validando tal argumento para toda a América Latina. Berni fala de suas criaturas:

598

Ambos son arquetipos argentinos de principios de los sesenta nacidos de una realidad social posindustrial en la periferia de ciudad de Buenos Aires, pero que también podrían haber surgido de cualquier urbe latinoamericana (COSTANTINI, 2014, p. 15).

Berni propõe em sua trajetória uma iconografia libertária e emancipatória que explora o inconsciente coletivo e fixa um caráter de reivindicação e de denúncia sobre as mazelas sociais, em parte resultantes de anos de exploração colonial, secção de raças, categorização de gêneros, dentre outras condições históricas de abuso e opressão. O artista provoca e desafia para o rompimento de padrões estéticos até então aceitos, golpeando o conhecimento pronto, pré-definido, mantendo em essência em sua linguagem plástica criação, reinvenção, movimento, reflexão e crítica, condições que permeiam as dimensões do pensar social e do sentir do sujeito.

A arte produzida naquele período, como na maioria dos países da América Latina – e muito ainda nos dias atuais – tentava expressar os resultados advindos da especulação regional no intuito de denunciar e explorar uma identidade plástica própria, independente dos países europeus. No caso das artes visuais, a representação de temáticas e elementos nativos eram incorporados às produções das artes plásticas e retratados a fim de (re)estabelecer a importância dos símbolos nacionais.

Apesar da proeminência decolonial, em sua maioria, os artistas latino-americanos sofreram influências de diferentes culturas, dotando a suas obras, certo hibridismo cultural, haja vista que algumas técnicas advinham do cânone europeu e que se mesclavam às culturas latinas, mesmo adaptadas e refeitas. Como é o caso de Berni, que se apropria das técnicas de colagem e xilogravura já existentes e as recria, remodela e transfigura, conseguindo novas propostas.



Numa apropriação das semioses, Berni elabora e remaneja os signos provocando novos significados e significantes em suas composições, causando ao espectador novas experiências através de linguagens já antes conhecidas.

599

Su decisión de comunicar de la manera más extendida posible lo llevó a estar dispuesto a sostener el relato artístico accesible, pleno de anotaciones o signos cotidianos que formaran parte de una cultura visual masiva, lo que puede verse en la multiplicidad de significaciones que manejó de manera simultánea y en la amplitud del campo de registro de asociaciones abierto para el mirón en contacto directo con la obra (PACHECO, 2016, p. 164).

Da observação da pobreza, da marginalização e da exclusão é que Berni cria seus maiores interlocutores e que até hoje representam as personagens de sua extensa narrativa pictórica: Juanito Laguna e Ramona Montiel.

Ambos personagens, compartilham da marginalidade e da exploração que gera a força do trabalho funcional em uma sociedade de consumo capitalista. Através das narrativas de suas vidas simples, seu criador apresenta uma nova forma de captar o dia-a-dia, através de uma proposta plástica provocativa e escancarada de um recorte da realidade dolorida que o mundo tende a ocultar. Estes personagens adquiriram tamanha vitalidade junto ao povo argentino que Pacheco (2014, p. 14) afirma que “desde el momento en que Juanito y Ramona fueron concebidos por Berni, ambos han trascendido la historia dela arte hasta convertirse en héroes de folklore nacional”.

Partindo deste pressuposto, deles serem recortados de uma realidade da América Latina em geral – personagens que podem ser encontrados nas ruas do México, Bogotá ou Lima, por exemplo – podemos inferir que, Juanito e Ramona são o retrato concreto do real cotidiano em que coincidem significantes e significados caminhando em uma mesma direção e sentido.

A situação social, onde a denúncia se torna arma de empoderamento de intelectuais e artistas, fomenta as mais diversas áreas, e retifica a condição de estereótipos formados dentro de uma América Latina preocupada e sofrida. Portanto, seria irônico afirmarmos que somente Berni em sua magistral narrativa



plástica fizesse uso de personagens como Juanito Laguna e Ramona Montiel. A expressividade e representatividade de tais personagens deixaram sua marca e influenciaram a outros artistas, militantes da arte e da cultura em âmbito nacional.

600

### RAMONA MONTIEL E A “GRANDE ILUSÃO”

Dentro do contexto artístico, de Ticiano até Manet, o personagem da prostituta permanece como temática constante e de relevância para a História da Arte. Tanto em escolas do Realismo, onde Olympia (1863) de Manet exerce forte impacto e questiona os padrões realistas da arte como forma de exposição e testemunho das mazelas humanas, como em Les demoiselles d’Avignon (1907) onde Picasso expõe a beleza de suas personagens nuas através da inovação dos traços cubistas, esta personagem suscita interesse, tanto por parte de seus narradores quanto em relação ao público.



**Figura 1:** Olympia de Edouard Manet (1863). Óleo sobre tela – 1,30m x 1,90m.  
**FONTE:** [https://s3.amazonaws.com/classconnection/964/flashcards/6809964/jpg/edouard\\_manet\\_-\\_olympia\\_-\\_google\\_art\\_project\\_3-14C066C8BF94992ACA0.jpg](https://s3.amazonaws.com/classconnection/964/flashcards/6809964/jpg/edouard_manet_-_olympia_-_google_art_project_3-14C066C8BF94992ACA0.jpg).



**Figura 2:** Les Femmes d'Alger de Pablo Picasso (1911-12). Óleo sobre tela – 2,44m x 2,34m.

**FONTE:** <https://s-media-cache-ak0.pinning.com/originals/85/27/55/852755559f86cc242d80786f25876ce2.jpg>.

Traçando um misto de figuras já conhecidas, com Marilyn Monroe, Emma Spilimbergo – personagem criada por Lino Enea Spilimbergo, também prostituta – e “Cumparsita-Milonguita” – personagem do tango de Samuel Linning, Ramona Montiel poderia ser personagem de qualquer grande cidade cosmopolita da América Latina, rodeada por suas periferias miseráveis, seu clima áspero e acinzentado, sua variedade de habitantes e transeuntes despencados dos quatro cantos do mundo. Regada a toadas de Buenos Aires e Paris, Ramona representa o lado marginal da cultura urbana feminina. Como coloca Giunta (In.: Pacheco, 2014, p. 71) La prostituta, la extranjera, el outro y um signo de classe.

Protagonista feminina da singular narrativa de Berni, desafia o observador e o questiona sobre a posição da mulher, do ícone feminino, dentro da sociedade contemporânea, capitalista, industrializada e pronta para o consumo imediato.



Temas como a moral, os costumes e o exercício de tal profissão, seja esta por necessidade ou gosto, contornam a razão e a compreensão da gênese de Ramona.

Tal personagem exerce ao mesmo tempo um processo dual sob o receptor, pois ao mesmo tempo que gera empatia, lhe causa rechaço, repúdio e indiferença por sua condição social. Ela representa, identifica e compadece sobre a figura da mulher perante a sociedade e nos conduz a examinar sucintamente, os contextos sociais e históricos sobre a ótica feminina, ao mesmo tempo que pauta o porquê de suas escolhas frente ao papel exercido pela mulher no âmbito latino-americano ou, quem sabe, talvez mundial.

O papel da prostituta merece destaque junto ao do papel da cortesã. Segundo Hoauiss (2001), prostituta é a mulher que exerce a prostituição, que por sua vez, é o ato ou efeito de prostituir(-se), atividade institucionalizada que visa ganhar dinheiro com a cobrança por atos sexuais e a exploração de prostitutas, meio de vida principal ou complementar de prostitutas e prostitutos. Cortesã, refere-se a dama da corte, favorita do rei e geralmente mantida por ele. 2. Mulher de costumes libertinos, devasso e de vida geralmente luxuosa 3. Prostituta que atende pessoas das altas camadas sociais. Ramona, pode, em vários momentos, ser confundida ou mesmo pertencer a ambas as figurações. Tanto em uma, quanto em outra, insita o questionamento do papel feminino.

A representação social da prostituta varia segundo época e cultura; nem sempre foi acompanhada do estigma que o Ocidente lhe atribui. Nas sociedades em que a propriedade privada inexistia e a família não era monogâmica, por exemplo, o sexo era encarado de forma bem diferente que a nossa, e ao que tudo indica, não havia prostituição. Já em algumas civilizações tratava-se de um ritual de passagem praticado pelas meninas ao atingirem a puberdade; em outras, os homens iniciavam sexualmente as jovens em troca de presentes. Além disso, a percepção dessa prática muda enormemente segundo a moral vigente. A posição social que a prostituta ocupa hoje na sociedade ocidental é tributária da visão que temos da sexualidade, algo bem diverso da Antiguidade, em que não havia a noção de pecado ligado ao sexo (CECCARELLI, 2008, p.1).

Segundo Griffin (2003), ao contrário da prostituta, a cortesã não morava num bordel, não andava pelas ruas, nem, rigorosamente falando, tinha um proxeneta que



a controlava e intimidava. Neste contexto dual é que encontramos Ramona. Em alguns de seus momentos a personagem está associada a homes ricos ou aristocratas, bem como, podemos acreditar que ela seja sustentada por eles. Em outro momento é vista apenas como uma mulher que tem relações sexuais com outros em troca de dinheiro, uma meretriz. Ambas as condições e ações nos servem ao tentar compreender um pouco do universo de Ramona, pois ela não se fixa somente em uma ou em outra definição. Ela transita entre a prostituição e o cortesano, figurando algo indefinido, mas que esboça as características que uma mulher em busca de suas próprias conquistas, de seus sonhos e de uma vida melhor.

Sob influências latinas e parisienses, Berni constrói Ramona à sua ótica, desde um ponto de vista masculino, no entanto com tamanha delicadeza, realismo – como era de se esperar dele – e detalhes. De fato, Berni não poderia deixar Paris de lado – nem que quisesse – tanto pela sua vivência na Cidade Luz, quanto pelo histórico de Paris em abrigar prostitutas, cortesãs, e homens em busca da magia de sua companhia. Balzac, em sua obra *A Comédia Humana: Esplendores e Miséria das Cortesãs*, uma narrativa realista e expositiva das condições e mazelas humanas do final do século XVIII, afirma que “Paris é uma cortesã” e é lá, que o criador de Ramona, Antonio Berni, se rodeia de signos para a criação de sua fascinante personagem.

Podemos também observar que na construção da personagem, Berni ressalta a carreira prévia de Ramona como costureira, o que nos remete a condição comumente vivida em Paris pelas grisettes.

Daí o termo usado para indicar a mulher que trabalhava na indústria de roupas, a forma mais comum de emprego para ela: grisetete, derivado do cinza monótono dos vestidos de musselina que ela vestia, adquiriu um segundo sentido. Até os meados do século XX, os dicionários ainda definem a grisetete como “mulher de costumes livres”. ganhando de um a um franco e meio por dia num trabalho que era sazonal, a operária de indústria de roupas tinha de procurar outras fontes de renda. Algumas prostituíam-se nas ruas; outras moravam com amantes casuais, muitas vezes estudantes, que ajudavam a pagar as contas; outras, ainda frequentavam os muitos bailes públicos, populares naquela época em





Paris, atrás de homens ricos que pudessem pagar por seus favores por uma noite (GRIFFIN, 2003, p. 24/25) ”.

Ramona abandona essa vida penosa e desgastante de costureira, onde o salário não corresponde ao trabalho e mergulha na prostituição. Ela passa então a exercer um papel de renegação em seu contexto social.

Assim como na época da Renascença, artista e cortesã são figuras a par da sociedade tradicional. Em uma relação dual, pois ao mesmo tempo que necessários e desejados, eram repelidos e separados socialmente. Como explica Griffin sobre esta relação no citado período:

E finalmente, tanto cortesã como artistas, estando recente e apenas provisoriamente aceitos pela sociedade, compartilhavam um terreno ambíguo, um mundo de salões e festas, bom gosto e inteligência que, contornando o poder estabelecido, ficava logo ali, na outra margem do mundo respeitável. Juntos, através de sua associação e da conexão que faziam entre arte e liberdade sexual, eles estavam ressuscitando e remodelando a tradição que levaria um dia ao demi-monde, em Paris, aos Gay Nineties, se não a vários movimentos contemporâneos de uma outra natureza (GRIFFIN, 2003, p. 31/32).

É nesta fase contemporânea que estas duas figuras antes rechaçadas pela sociedade se encontram: Berni, como artista e criador e Ramona, como modelo do feminino, a mulher da vida e criatura. Ambos numa missão onde são beneficiados por esta parceria. Berni cria Ramona em um ambiente carente de aceitação e carregado de preconceitos. Estrutura através de sua plástica, experiências para o aprendizado e para o interesse, numa tentativa reconhecimento de sua representação social. Segundo Giunta (In.: Pacheco, 2014, p. 71) La prostituta, la extranjera, el otro y un signo de clase.

Nascida de um momento iconoclasta do artista em meados dos anos 1960, Ramona em suas aparições resgata o kitsch<sup>124</sup> numa mensagem cenográfica

124 Conteúdo que expressa coisa de mal gosto, criado para o gosto popular, reles, brega, cafona. O kitsch tem uma elevada aceitação do público, da cultura de massa, que recebe esses conteúdos passivamente, sem mentalidade crítica. Este estilo está relacionado com estereótipos artísticos, sociais e culturais, e substitui elementos do folclore. O *kitsch* também é uma questão de relatividade, porque o conceito de bom ou ruim é relativo.



paradoxal, como algo que permanece sempre fora de lugar, em uma leitura surreal de sua realidade machucada.

Si algo identifica al “kitsch” es la ficción de sentimientos inexistentes neutralizadores tanto del sentimiento como del propio fenómeno artístico. En el caso de Ramona, el “contenido” de belleza es el resultado de un puro resplandor de “verdad”; en ese sentido, la propuesta berniana no es “kitsch” del todo; aquí en sobreposición a la villa miseria, la autenticidad de Berni es incuestionable (OLEA, 2014, p. 43).

605

*Ramona* representa as tensões pertinentes ao mundo capitalista. Em suas narrativas, exalta a ideia de consumo, a publicidade frente a persuasão dos sentidos e a conquista de suas ambições e desejos de satisfação imediata. Ao mesmo tempo, sua cenografia explora o desenvolvimento industrial, seus desperdícios e vítimas e remete a cultura kitsch da modernidade urbana.

Segundo Andrea Giunta (In: Pacheco, 2014, p. 71), “Tanto la serie de Juanito como la de Ramona trabajan sobre zonas expulsadas del crecimiento económico de posguerra”.

Em *Ramona*, as forças e contextos históricos atuam de forma similar à realidade de Juanito, mas geram indicadores diferentes. Ambos os personagens vistos como ícones de um mesmo reflexo social, tornam-se portadores de uma simbologia diferenciada, que escancara os papéis sociais e de gênero numa sociedade já moldada pelas consignas de uma proposta colonial-elitista-burguesa.

*Ramona* é um ícone que evoca o papel feminino da sedução machista e do sonho de consumo. Sua procura por uma vida melhor, pautada no gasto e no acesso a bens materiais, a transforma de assalariada sem grande valia, em dançarina e prostituta. A colonização europeia e o capitalismo pontuam sua vida e suas escolhas.

Ramona era la adolescente de clase media baja que, destinada a limpiar oficinas y residencias burguesas, había decidido convertirse en prostituta, un oficio que ofrecía más dinero, que prometía posibilidades de ascenso social y un universo de lujos, ropa elegante, viajes, joyas, departamento propio, quizás una carrera dentro de la farándula. Su belleza, sus grandes ojos u su adornada cabellera, la exuberancia de su cuerpo u sus largas



piernas finamente contorneadas le deban la opción de otro futuro (PACHECO, 2014, p. 23).

Suas características indicam uma mulher aparentemente fútil, de muitos desejos e vontades superficiais. Seu sonho de afeto está ligado à sociedade de consumo e é através de sua beleza e juventude que vê a possibilidade de conquistá-lo.

Segundo Andrea Giunta (In: Pacheco, 2014, p. 71), “Berni la concibe entre Buenos Aires y los restos materiales del Folies-Bergère parisino”.

En su momento de mayor esplendor, Ramona tuvo sus brillos en el café-concert; sus protectores: el marino, el general, el maleante, el mafioso, el embajador, el obispo, el religioso griego, el pope armenio; sus vestidos de fiesta u de veladas íntimas con cliente exclusivos; su historia con un torero que la llevó a España y la cubrió de mantillas y pedrería, y la lució en la plaza de toros; sus amores con el famoso boxeador; su departamento para recibir a hombres importantes y visitas frecuentes (PACHECO, 2014, p. 25).

*Ramona* enquanto signo da cultura latino-americana traz em si aspectos da colonização europeia, por exemplo, quando Berni a veste como uma mulher da *Belle Époque*, sugerindo uma ligação com as dançarinas do Cancan, ou como protagonista de romance com um boxeador, tal qual a cantora francesa Edith Piaf e seu *affair*, o lutador de boxe Marcel Cerdan, seu único amor.

Sua postura de mulher objeto sugerem uma amante eficaz, conhecedora de si e mantenedora de segredos de seus amantes. A personagem transita por meios poderosos de empresas privadas e governos, onde tem acesso a situações de *lobby* e suborno, mantendo seu papel discreto, para não perder seu ganha pão.

*Ramona* representa o estereótipo da mulher latina com a pretensão de parecer europeia, de classe, seguidora de suas vontades e vaidades, a mulher real e não a ideal, contrapondo-se ao Romantismo. A mulher que transpira, sangra, chora, sente, sofre com todas as suas peculiaridades femininas, uma figura própria do Novo Realismo de Berni.

Una capa leve de azul translúcido se desliza sobre la imagen de una joven rubia y publicitariamente bella. Los rastros del pigmento atraviesan el rostro y vinculan el póster con las tensiones de la urbe. El tono azulado le agrega

un efecto nocturno o cinematográfico. La armonía de la rubia de La gran tentación o La gran ilusión proviene de sus rasgos y la sedosidad de la piel, que aumentan el poder persuasivo de esa muchacha perfecta que aprieta entre sus uñas pintadas de rojo un puñado de monedas francesas. En la otra sostiene un auto, como si nos ofreciese un regalo. “Si usted es rubia y bella, puede poseer todo esto”, parece decirnos la imagen. Quizás se trate de la publicidad de un auto (¿un Buick? ¿Un Pontiac?) que cita el póster del film de 1958 Attack of the 50 Feet Woman [El ataque de la mujer de 15 metros]. En cualquier caso, se trata de una mujer poderosa. Ya sea por su belleza estereotípica o por su tamaño. Arriba del auto se estrella el impacto de una masa de pintura roja. Un atentado, un signo de violencia, una confrontación de mundos y de sentidos. Debajo, o del otro lado, separado por una valla de chapas y pintura, un conjunto de personajes se une en un desfile grotesco. Se desplazan entre fragmentos de basura. Con los rostros deformados, exuberantes, vociferantes, caminan exhibiendo sus gestos y sus cuerpos desde una representación opuesta al canon que encarna la modelo. Los personajes masculinos, un linyera, hombres trajeados, una figura que parece un militar, todos cuerpos y rostros exasperados, rodean a una mujer semidesnuda, con plumas, medias, ligas y cartera. El estereotipo de la prostituta. Ella mira a la mujer del retrato publicitario. No tiene la piel suave, ni un maquillaje cuidado; su rostro es el del exceso, la violencia, los ángulos, los contrastes de color y texturas. Los brillos exaltados. Ramona se descompone en fragmentos. Monedas, strasses y una boca cuasi ortopédica libran una batalla para configurar sus formas. Su cuerpo está habitado por las caras y los recortes de revistas con parejas de matrimonios normales: la hipocresía de la sociedad que crea y expulsa a Ramona. La multitud ensancha ese cuerpo que se desborda en los senos flácidos. Un cuerpo vivido por la experiencia de reinventarse cada día en la calle, diseñando su rostro como una máscara que la convierte en mercancía. Una fuente de trabajo. La materia que mezcla con el desecho parece ser el lugar desde el cual se arrojó el pigmento rojo (GIUNTA, 2014, p. 69).



**Figura 3:** La gran tentación o La gran ilusión, 1962, colagem sobre madeira  
**FONTE:** Pacheco, 2014, p. 192/193

Nesta análise de Andrea Giunta, a descrição da obra de Berni acontece com primazia e riqueza de detalhes. Na modéstia de tentar contribuir para esta análise, usaremos novamente a Semiótica Peirceana, onde a observação analítica do objeto acontece em 3 principais estágios: *ícone*, *índice* e *símbolo*.

A experiência fenomenológica semiótica da obra, se dá pela disponibilidade contemplativa dos *signos*, que neste primeiro momento, serão observados apenas



por suas características icônicas, que conforme explica Santaella (2008, p. 86) são: *as cores, linhas, superfícies, formas, luzes, complementariedade e contrastes; demorar-se tanto quanto possível sob o domínio do puro sensível.*

609

Que a pintura é um signo não deve haver dúvidas. Ela é algo que representa algo, sendo capaz de produzir efeitos interpretativos em mentes reais ou potenciais. Essas condições, toda pintura preenche. Essa, não menos do que quaisquer outras. O que importa, no entanto, discernir é o modo como esta pintura particularmente representa o que professa representar e, em função disso, quais efeitos está habilitada a produzir em possíveis intérpretes (SANTAELLA, 2008, p. 88).

Portanto, o *signo*, em seu primeiro fundamento está nas qualidades que apresenta e devemos evitar uma transferência imediata aos *índices*. Este exercício dos *quali-signos* deve ser algo simples, evitando nomear “isto” ou “aquilo”, mantendo-se no plano sensório o mais tempo possível.

Com este olhar, podemos observar que Berni utiliza como suporte plástico uma superfície de placas escuras de madeira, normalmente usadas para cartazes, onde a coloração com tons de ocres, dá uma profundidade e sombra à obra. O fundo de um azul de tom médio, mais para escuro, não homogêneo, contrasta com a quantidade de elementos coloridos fixados a parte inferior da obra, onde há maior incidência de luz realçando o contraste entre a parte superior e inferior.

Linhas brancas e contornos claros rebatem o fundo azul escuro. As figuras posicionadas na parte inferior a direita, em posição vertical, contrasta com o fundo escuro e suas figuras em posição diagonal. O acúmulo de figuras no canto inferior direito se opõe a figura gigantesca do lado superior esquerdo da tela, gerando dois pontos focais.

As cores das tintas mantem um gestual plástico texturizado que encaixa com as colagens e objetos sobrepostos. O azul do fundo, impregna essa figura em segundo plano e uma baga de tinta azul invade sua superfície, trazendo o escorrido até a metade da tela. Acima no canto direito, um borrão de tinta vermelho escorre, vertendo-se com o fundo azul.



A pintura é pura superfície e ela não possui uma linha de horizonte clara. Suas formas e luzes criam a ilusão de profundidade que é reforçada pelo manejo das figuras, pela colagem de objetos e as diferenças de relevo.

610

Esses são os quali-signos. Evidentemente, ao serem descritos em linguagem verbal, perdem o sabor da mera apreensão sensorial que é mais coetânea com o universo das qualidades visuais. Nesse nível de análise ainda não fazemos referência a quaisquer figuras ou aquilo que elas podem indicar, pois isso é uma função do índice (SANTAELLA, 2008, p. 89).

Para Santaella (2008, p. 86) a segunda etapa no processo de análise da obra é *observar atentamente a situação comunicativa em que a pintura nos coloca; a experiência de estar aqui e agora diante de algo que se apresenta na sua singularidade, um existente com todos os traços que lhe são particulares.*

O *signo* quando *existente* nos remete a realidade do quadro. Levamos aqui em consideração que não estamos diante do quadro em si, mas de uma representação fotográfica que reproduz a obra. Portanto, esta representação da obra pode diferenciar em suas *singularidades* e suas *qualidades* como *signo* diante do original.

Quando o suporte se modifica, mesmo em se tratando de uma reprodução, os quali-signos necessariamente também se modificam. Para a pintura, como objeto único que é, o quali-signo é substancial. Por isso, a exigência de se trabalhar com o original não é meramente forma. Em uma reprodução, as cores adquirem uma pigmentação distinta do original. Quando passamos de um quadro a óleo para a reprodução em papel, perde-se a textura, a marca do gesto. Perde-se, além do mais, a dimensão. O tamanho de um quadro é um ato de escolha do artista (SANTAELLA, 2008, p. 89).

Ou seja, levemos em consideração que aqui estamos lidando com uma reprodução da obra, pois, em caso contrário, teríamos o painel medindo 245 x 241,5cm a nossa frente, feito a tinta óleo, madeira, estopa, lona, papel, papelão, vidro, couro e metais (arame de galinheiro, chapa metálica, estanho, matrizes, papel alumínio, ferro, latas esmagadas, e moedas de francos francês); moedeiro de plástico, polidor de plumas, lantejoulas, imagens litográficas, pregos e grampos



sobre madeira de compensado. Todos estes elementos vistos em sua realidade, gerariam uma sensação bem diferente da que temos na reprodução.

No seu aspecto icônico, o objeto imediato da obra define-se na sugestão em que Berni reinterpreta o ambiente urbano, em sua qualidade pictórica singular. Em sua composição, remonta a cena de uma grande cidade. A tonalidade azulada usada no plano de fundo indica o cair da noite, sem estrelas ou qualquer constelação, característicos da palidez e obscuridade das grandes urbes. O contraste da parte superior e inferior mantém essa propriedade urbana, onde a noite escura se manifesta acima da massa confusa que transita pela rua. É também na parte inferior que notamos a maior incidência de luminosidade, destacando os personagens e suas faces, como que querendo contar algo através de suas expressões.

Através do poder indicativo das imagens conseguimos detectar na representação da obra, figuras típicas de ambientes urbanos. A publicidade com a modelo em plano de fundo segurando um carro e o saco de moedas, a presença de quatro transeuntes, um cachorro e uma mulher nua, no caso, nossa personagem principal, colocada em destaque ao lado direito da tela, *Ramona*.

As placas de metal e matrizes de gravura recortadas dispostas no centro da tela, dão a impressão de uma barreira, um muro. As figuras postas atrás desse muro aludem a um cartaz publicitário, onde uma bela mulher segura em uma mão um carro e em outra um saco de moedas. Ao mesmo tempo, pode-se inferir que tais placas metálicas insinuam escadas, como se estas fossem levar ao prêmio tão desejado e almejado por *Ramona*.

Ainda nos atendo a seu papel compositivo, a imagem retratada nos remete a seu título, *La gran tentación* ou *La gran ilusión*, onde *Ramona*, personagem principal evidenciado pelo seu tamanho e posição de destaque na obra (canto esquerdo), em seus devaneios, se vê diante da *tentação* de insumos capitalista e ao mesmo tempo se sustenta na *ilusão* de quem sabe um dia obtê-los.

A misturas de traços é rebuscada e distinta, colocando a desordem a as diferenças presentes na cidade em evidência. Há uma certa desconexão harmônica





na plástica de Berni. Ele traz figuras com enorme diferença entre si elaboradas a partir de traços e linhas marcadas. Esta não deixa de ser uma particularidade das grandes cidades com seus distintos habitantes de diferentes origens.

As estamparias gravadas no corpo de *Ramona* e do cão abaixo dela, suscitam uma possível semelhança de marcas que só os que vivem nas ruas e passam pelos percalços da vida é que a mantêm impresso na pele.

Com uma superfície que remete a uma tridimensionalidade, origina uma pintura em relevo. Partes rugosas, estampas, sobreposições e colagens, sugerem uma montagem cinematográfica. Os embates plásticos são uma constante na obra de Berni. Cor, traço, texturas e beleza se afrontam e mantem a mentalidade crítica acesa, apontando para o espectador detalhes que muitas vezes não são vistos ou notados.

Na análise, os índices são de fato bem eloquentes e basta atentar a eles para que haja uma conexão e penetração sobre os *signos* apresentados.

No último estágio analítico, vamos nos ater ao papel classificatório das particularidades encontradas na obra. Santaella (2008, p. 86) explica “neste nível, não se trata mais apenas de qualidades apreendidas, nem de singularidades percebidas, mas de enquadramentos do particular em classes gerais”. Neste ponto devemos atentar as classificações e legitimidades que compreendem a obra. O *signo* aqui preserva uma concepção de lei, que se confirma como *símbolo*.

Como obra plástica está inserida em uma linguagem moderna latino-americana. No que tange ao pertencimento dos *-ismos* do autor, podemos classificá-la como pertencente ao gênero Novo Realismo. Os padrões pictóricos utilizados na montagem com o uso de colagens, sobreposições, diferentes materiais e sua técnica inovadora, nos permite reconhecer que se trata de uma obra de Berni, o que acaba por simbolizar o artista como um representante das narrativas do Novo Realismo da América Latina.

O símbolo também diz respeito aos elementos culturais, às convenções de época que a pintura incorpora. Entretanto, é preciso lembrar aqui que os elementos culturais e as convenções só funcionam simbolicamente para



um interpretante. Dependendo do tipo de interprete, dependendo especialmente do repertório cultural que o intérprete internalizou, alguns significados simbólicos se atualizarão, outros não (SANTAELLA, 2008, p. 93).

Ainda considerando os estudos de Santaella (2008, p. 93) a autora desta análise então desenvolve aqui *o papel de interpretante dinâmico do processo do signo que vem sendo examinado*. O objeto dinâmico é aquilo que a obra se refere. Ou seja, o produto de análise em questão não pretende reproduzir o ambiente demarcado e sim dialogar através da própria obra.

Dentre os efeitos interpretativos da obra, podemos atentar para alguns, sendo eles o interpretante dinâmico em nível *emocional*, *energético* e *lógico*. No que diz respeito a interpretação dinâmica *emocional* estaremos atentos aos efeitos que o signo produz no momento de encontro da obra e seu potencial interpretativo. No nível *energético*, a hesitação e as referências das figuras e composição entram em ação. Enquanto no nível *lógico* estão presentes os hábitos associativos, o repertório do interpretante e a experiência colateral, seu conhecimento históricos e culturais internalizados.

É difícil falar sobre o interpretante imediato, pois ele é um interpretante abstrato. Trata-se do potencial do signo para significar o que vier a significar ao encontrar seus intérpretes. [...] Por isso mesmo, quando falamos de interpretante imediato já estamos falando a partir da posição do interpretante dinâmico, posição que inevitavelmente desempenhamos quando fazemos uma análise semiótica e faz assumindo necessariamente a posição do interpretante dinâmico daquela semiose específica (SANTAELLA, 2008, p. 96).

Classificando as particularidades da obra, reconhecemos nela uma crítica social sobre a desigualdade. Berni expressa nas técnicas estas distinções sociais. Na parte superior da tela, o lado rico, utiliza de colagens e pintura que representam os bens materiais e a etnia branca em supremacia. Enquanto a parte inferior, que representa a pobreza, é composta por materiais que seriam encontrados em lixões.

*Ramona* aparece simbolizando a prostituição enquanto reflexo da pobreza. Seu corpo carrega as marcas deixadas pela hipocrisia da sociedade. Os rostos de



seus possuidores, seus sonhos e desilusões. O fato de ela aparecer seminua, com traços grotescos, maquiagem borrada e adornos extravagantes em plena rua, refletem o retrato da miséria humana. Ela figura em sua representação feminina como mercadoria.

A mancha de sangue acima, expressa o símbolo da violência que neste contexto da desigualdade, pode se mostrar tanto na via da criminalidade, quanto como consequência de uma estrutura social injusta.

Sendo assim, nesta *semiose*, a intertextualidade da obra de Berni verifica-se única, tanto em sua elaboração técnica singular como em sua narrativa extraordinária. Pois não vemos com facilidade outras referências pictóricas que transitem pela temática social, pelo viés da marginalização, da mesma maneira que Berni o faz. Ele usa dentro de seu campo de conhecimento plástico e cultural, referências diversas, mas ao mesmo tempo sintetiza e as recria, compondo algo novo, inusitado, peculiar. Uma linguagem imagética reacionária, uma Iconografia Libertária.

## Conclusão

Através do ícone feminino Berni extrapola a representação do corpo feminino como mercadoria. Evidencia *Ramona* como um símbolo da violência física e psicológica. A insere como figura da injustiça social, sectária e de desigualdade de gênero. Ao mesmo tempo, a estrutura imagética da personagem torna-se reacionária e libertadora e desmistifica a temática histórica da iconografia latino-americana advinda do barroco, da sacralização. *Ramona* torna-se o signo icônico do profano.

Tal narrativa plástica propicia para a reformulação e liberdade de pensamento e identifica a necessidade de uma nova nomenclatura que represente e reconheça estes trabalhos plásticos pensados e produzidos para uma nova apresentação plástica, de pensamento e compreensão estética para a América Latina. Sugere-se



então o termo *Iconografia Libertária da América Latina* para representar a mensagem passada por Berni e também convida a outros nomes das áreas das artes a integrar esta *Iconografia Libertária da América Latina*.

615

## Referências

ADES, Dawn. **Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997.

PACHECO, Marcelo E [et.al]. **Antonio Berni. Juanito y Ramona**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Constantini, 2014.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica e filosofia**. São Paulo, 1975.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

\_\_\_\_\_. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Cengage Learning, 2008.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Refundación del Estado en América Latina. Perspectivas desde una Epistemología del Sur**. Lima, 2010.



## DIVERGÊNCIAS DE CONCEPÇÕES CONCEITUAIS SOBRE FUNK E CULTURA

Tatiane Lima de Paiva  
Universidade Estadual de Oeste do Paraná – UNIOESTE

616

Thaynã Davilla Savio  
Universidade Estadual de Oeste do Paraná – UNIOESTE

**Resumo:** A pluralidade cultural do país é ressaltada continuamente nas mídias nacionais e internacionais. Não obstante, isto não quer dizer que esta enorme diversidade seja aceita ou respeitada por todos. Ainda há muito a ser feito para que a diversidade cultural seja compreendida e respeitada pela maioria da população brasileira. O modo de viver, a mudança de hábitos, o acesso à informação, a mundialização (ORTIZ, 1994), entre tantos outros fatos que ocorrem ininterruptamente nos tempos atuais nos impulsionam a repensar conceitos e atitudes em relação ao modo como pensamos a sociedade e tudo que está relacionado a ela. Propomos expor aqui uma discussão em torno de um ritmo musical ouvido por parte da população brasileira: o funk, que, embora seja constante nas rádios e mídias brasileiras, não é reconhecido como cultura e/ou patrimônio cultural. Desta forma, objetivamos neste artigo verificar quais conceitos de cultura estão subjacentes nos textos explícitos através de comentários publicados por usuários em duas redes sociais: youtube e facebook. Para isto, primeiramente faremos uma breve discussão sobre o conceito de cultura, diversificando os pontos de vista através de diferentes autores. Também estabeleceremos uma relação entre o levantamento teórico e as manifestações levantadas nestas redes sociais e, ao final desta análise, com o auxílio de alguns autores, acrescentaremos a esta discussão a importância da interculturalidade e da hibridação neste contexto atual.

**Palavras-chave:** Cultura; Concepções; Funk; Redes Sociais.

**Abstract:** Brazil's cultural plurality is continually highlighted in national and international media. However, that does not mean this huge diversity is accepted or even respected by everybody. There is still much to be done so Brazil's cultural diversity can be understood and respected by most of its population. Our way of living, the change of habits, the access to information and globalization (ORTIZ, 1994), among many other facts that happen all the time in current times propels us to rethink concepts and attitudes regarding the way we think about society and everything connected to it. What we intend is to propose a discussion about a music rhythm many Brazilians listen to: Brazilian funk, which, in spite of being very constant in Brazilian radios and media, is not recognized as a legitimate cultural heritage and/or cultural manifestation. Therefore, what we intend in this article is to verify which concepts of culture are underlined in texts about funk, analyzing comments left



by users in two social networks: Youtube and Facebook. To reach that objective, we will have a brief discussion about the concept of culture, breaching several points of view from different authors. We will also establish a relation between theoretical study and the manifestations found online and, at the end of the analysis, supported by some authors, we will point out the value of interculturality and hybridization in the current context.

**Key Words:** Culture; Conceptions; Funk; Social Media.

617

## Introdução

A pluralidade cultural do país é ressaltada continuamente nas mídias nacionais e internacionais e inclusive foi tema de redação no Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM) e vestibulares. Entretanto, isto não quer dizer que esta enorme diversidade seja aceita ou respeitada por todos. Percebemos que um longo caminho já foi percorrido, mas ainda há muito a ser feito para que a diversidade cultural seja compreendida, respeitada e, principalmente, considerada uma riqueza, pela maioria da população brasileira.

O modo de viver, a mudança de hábitos, o acesso à informação, a mundialização (ORTIZ, 2007), entre tantos outros fatos que ocorrem ininterruptamente nos tempos atuais nos impulsionam a repensar conceitos e atitudes em relação ao modo como pensamos a sociedade e tudo que está relacionado a ela, inclusive em termos da pluralidade cultural. Dentre as expressões culturais, o funk, que conforme afirma Adriana CarvalhoLopes (2010), representa grande parte das manifestações culturais brasileiras de massa, além de estar relacionado aos estilos de vida e experiências da faixa etária juvenil marginalizada que muitas vezes utiliza das letras de músicas para se expressar, já que por serem minorizados não são ouvidos, "trata-se de uma performance híbrida resultante de um intenso processo de apropriação, transformação, nacionalização e comodificação de ritmos da diáspora africana" (LOPES, 2010, p. 08).

Este ritmo musical é ouvido por aproximadamente 17% da população brasileira, sendo em sua maioria, jovens pertencente às classes C,D, e E , de



acordo com o instituto de pesquisa Data Folha<sup>125</sup>. Isso demonstra que o funk é ouvido e compartilhado por parte da população, como afirmam Souza, Jesus e Silva (2014, p. 14),

618

Músicas como o rap, o reggae, o funk tornam-se formas não sóde expressão estético-musical, mas também de posicionamentopolítico. Partindo da proposição de Hall (2006), para o qual a produção musical é também e antes de tudo uma produção cultural.

Mas embora seja constante nas rádios e mídias brasileiras, por vezes não é integralmente reconhecido como cultura e/ou patrimônio cultural em território nacional.

Desta forma, objetivamos neste artigo verificar quais conceitos de cultura estão subjacentes nos textos explícitos através de comentários publicados por usuários em duas redes sociais: youtube e facebook. Para isto, primeiramente faremos uma breve discussão sobre o conceito de cultura, diversificando os pontos de vista através de diferentes autores. Posteriormente, estabeleceremos uma relação entre o levantamento teórico e as manifestações levantadas nestas redes sociais. Ao final desta análise, com o auxílio de alguns autores, acrescentaremos a esta discussão a importância da interculturalidade e da hibridação neste contexto atual. Esperamos, com isso, obter um pequeno diagnóstico sobre a tolerância e o respeito, exercidos ou não, frente às diferenças de gostos, opiniões e entre culturas. Afinal, compartilhamos com Hall (2006) a opinião de que toda forma de expressão musical é cultura.

Para conceituar o termo cultura nos pautaremos em Marilda do Couto Cavalcanti (2009), Terezinha Machado Maher (2009), Vera Maria Candau (2008) e Néstor García Canclini (2001). Já a opção pela utilização de análise dos comentários publicados pelos usuários do youtube e do facebook se deu pela possibilidade de observação de crenças e atitudes expressadas pelos

125 Disponível em: <<http://datafolha.folha.uol.com.br/opiniaopublica/2008/07/1224167-jovens-brasileiros.shtml>>.



participantes/usuários nestes ciberespaços em relação ao estilo musical funk, associando-o à cultura brasileira, seja de modo positivo ou negativo.

619

## CULTURA FLUÍDA

As formas de manifestações de expressões culturais são infinitas, já que fazemos parte de uma sociedade formada por indivíduos em constante transformação. De acordo com Maher e Cavalcanti (2009, p. 11), antropologicamente falando, nós todos somos seres culturais, independente do nível acadêmico, pois compartilhamos grande parte das formas de pensar e de agir com outros integrantes do grupo ao qual estamos inseridos. Somos seres interpretativistas, interpretamos tudo o que vemos através de sistema de valores, representações e comportamentos aprendidos dentro da própria cultura. E assim como o meio social muda, os nossos modos de agir e de interpretar também mudam. Novas formas expressões surgem e são compartilhadas e ressignificadas através do contato entre diferentes culturas, através da globalização, como o gênero musical funk, originalmente estadunidense, criado por volta de 1965 por músicos afro-americanos com a mistura de ritmos musicais como soul, jazz e rhythm and blues, mas que ao chegar ao Brasil foi sendo modificado até se tornar o que conhecemos hoje como funk carioca.

A interpretação que os indivíduos sociais têm daquilo que está ao entorno só é possível se lhe é atribuído sentido em sua cultura. Assim como aprendemos desde pequenos a nos comportamos em sociedade, também aprendemos modos de interpretação no meio em que convivemos. Isso porque o homem é, além de um ser biológico, um indivíduo social (LEVI-STRAUSS, 1982, p. 43). Mas, tanto a interpretação quanto o comportamento são aprendidos ao longo da vida e podem ser modificados, não são fixos, estáticos, assim como nós também não somos.





A cultura é móvel, é líquida assim como a "vida líquida", a "modernidade líquida"<sup>126</sup> (BAUMAN, 2009). As transformações ocorrem cada vez mais rapidamente, isto resulta em um movimento contínuo e alternado em que ora a cultura influencia o comportamento, ora o comportamento influencia a cultura, não necessariamente nesta ordem.

Em sendo o ser humano um ser cultural e compartilhando as formas de pensar e agir com o grupo ao qual pertence, se torna imprescindível levar em consideração os modos como estes compartilhamentos são levados a cabo. Eles ocorrem de diversas maneiras no cotidiano, passando das mais sutis (como um olhar de aprovação ou desaprovação direcionado a alguém), até formas mais visíveis, ou mesmo revestidas de mecanismos que as tornam mais explícitas como um anúncio na televisão ou um discurso dado por alguém importante. Mas, é principalmente por meio da família e da escola que esses ensinamentos são repassados e legitimados, pelo fato que esses dois espaços são onde, preponderantemente, os comportamentos são reforçados ou não, incentivados ou repreendidos, punidos ou elogiados.

Moita Lopes (2002, p. 127) afirma que "a escola é um dos espaços institucionais mais importantes para aprendermos a nos constituir como seres sociais e também para construirmos os outros". Deste modo é importante ressaltar neste ambiente o respeito mútuo para com o próximo, independentemente das diferenças estabelecidas entre as pessoas. Não é raro ver manifestações negativas ou intolerâncias sobre algum gênero musical ou pessoas que afirmam escutá-los vindas de quem deveria prover a tolerância e o respeito. Não seria necessária uma lei<sup>127</sup> reconhecendo o funk como cultura, descriminalizando-o, proibindo qualquer tipo de discriminação ou preconceito contra o movimento ou seus integrantes e

---

126 A "vida líquida" e a "modernidade líquida" estão intimamente ligadas. A "vida líquida" é uma forma de vida que tende a ser levada adiante numa sociedade líquido-moderna. "Líquido-moderna" é uma sociedade em que as condições sob as quais agem seus membros mudam num tempo mais curto do que aquele necessário para a consolidação, em hábitos e rotinas, das formas de agir. A liquidez da vida e da sociedade se alimentam e se revigoram mutuamente. A vida líquida, assim como a sociedade líquido-moderna, não pode manter a forma ou permanecer por muito tempo. (BAUMAN, 2009, p.07)

127Disponível em: <<https://goo.gl/ko8NZy>>



reconhecendo os artistas do funk como agentes da cultura popular se a população já o fizesse de antemão.

Mas o funk é contraditório e tira proveito até mesmo dos estereótipos e de tudo aquilo que se acumula como “lixo” e “vulgar” na cultura moderna. O funk evidencia como a juventude negra e favelada reinventa-se criativamente com os escassos recursos disponíveis, subvertendo, muitas vezes, as representações que insistem em situá-la como baixa e perigosa. Além disso, a crítica ao funk escancara a maneira pela qual a sociedade brasileira renova seu racismo e preconceito de classe camuflados pelo retórica ocidental do “bom gosto estético.” (LOPES, 2010, p. 20)

621

As críticas a respeito do funk são divulgadas diariamente em muitos meios midiáticos, o desenvolvimento tecnológico acontece de modo cada vez mais rápido e a cada dia surgem novas possibilidades de comunicação e aprendizado entre e dentro das sociedades, gerando uma gama enorme de interações possíveis. E nessas interações, transmitimos, seja consciente ou inconscientemente, uma impressão que desejamos que outros tenham sobre nós, de acordo com o que aprendemos ser bom ou correto (GOFFMAN, 2014). E essa constante troca de impressões acaba sendo crucial na formação do que determinada sociedade entende por cultura.

Temos como resultado da contemporaneidade as formas múltiplas, onde não existe um único modo de ver, compreender e sentir, as possibilidades são infinitas, depende do modo como olhamos para elas e se nos permitimos olharmos para elas aceitando estas infinitas possibilidades. Neste sentido cabe aqui a metáfora do caleidoscópio proposta por César e Cavalcanti (2007, p.61) quando afirmam que ele como um jogo de (im)possibilidades fortuitas, concomitantemente, apropriadas pelo contexto e pelos elementos, “um jogo que se explica sempre fugazmente no exato momento em que o objeto é colocado na mira do olho e a mão que o movimenta”.

É como se o ser humano, na natureza, fosse míope. Sem a cultura, o mundo seria um conjunto de imagens desfocadas, nebulosas, sem sentido aparente. A cultura atua, metaforicamente, portanto, como um par de óculos. É através deles que o mundo faz sentido para nós. Por isso costuma-se dizer que a cultura é uma visão particular de mundo. É claro que, dessa perspectiva, todo ser humano tem cultura, todo ser humano é



culto, já que nenhum ser humano está no mundo destituído de um sistema de valores e de representações. (MAHER e CAVALCANTI, 2009, p.12)

Deste modo, todos os sistemas sociais e também as diferentes classes pertencentes a estes sistemas contêm e produzem cultura. E não seria correto afirmar que existem culturas melhores ou piores que as outras, são sistemas diferentes que abrangem culturas distintas. Mas isto gera inúmeras consequências, como afirmam Maher e Cavalcanti (2009, p. 12): “Ocorre que o encontro com as diferenças culturais é, quase sempre, marcado pelo estranhamento: temos uma dificuldade imensa em reconhecer que outros possam estar sendo orientados por matrizes culturais diferentes das nossas”.

O estranhamento e a dificuldade são até previstos em encontros culturais, mas dependendo do rumo que tomam podem se desenvolver de modos distintos. O que é estranho pode se tornar familiar e a dificuldade pode ser superada possibilitando o surgimento da hibridação e posteriormente da interculturalidade. Mas se ao invés destas barreiras serem vencidas e forem acentuadas, incentivadas e aprofundadas é possível que haja o surgimento de rupturas, resultando no surgimento de intolerância, falta de respeito, preconceito, atitudes violentas para com o outro, ou até mesmo a invisibilização.

Skliar (apud MAHER e CAVALCANTI, 2009, p.48) afirma que tornamos invisível aquele que nos incomoda, seja de diferentes modos, inclusive culturalmente. Desta maneira, acabamos naturalizando as diferentes formas de invisibilização daquilo que nos convêm, disto surgem os tabus, os assuntos não discutidos, tampouco não problematizados e o surgimento de fronteiras, não fronteiras físicas - territoriais ou políticas, mas fronteiras sociais que surgem através e por meio do contato sociocultural. Conforme afirma Isis Berger:

tendo um cunho social, as fronteiras se formam, sustentam-se ou dissolvem-se também nas relações entre os grupos. Assim, fazendo uso da definição provida por Raffestin (2005, p. 13), entendo que:

[...] a fronteira é um dos elementos da comunicação biossocial que assume uma função reguladora. Ela é a expressão de um equilíbrio dinâmico que não se encontra somente no sistema territorial, mas em todos os sistemas biossociais. (BERGER, 2015, p.45)



Estes fatos não ocorrem apenas entre uma cultura em relação à outra, mas dentro dos próprios sistemas culturais, pois existem sistemas amplos sistemas que englobam contextos pluriculturais e diferenças socioculturais, fazendo surgir, por conta disso, a emersão de conflitos. As divergências são consequências naturais, uma vez que somos seres biológica e socialmente distintos uns dos outros, mas precisamos atentar para as decorrências conflituosas radicais — as intolerâncias, as manifestações de racismo, preconceito discriminação, opressão e violência —, elas devem ser problematizadas, discutidas e sanadas, pois a diferença nos é inerente. Vera Maria Candau defende a promoção da educação para o reconhecimento do outro através de uma perspectiva intercultural,

[...] uma educação para a negociação cultural, que enfrenta os conflitos provocados pela assimetria de poder entre os diferentes grupos socioculturais nas nossas sociedades e é capaz de favorecer a construção de um projeto comum, pelo qual as diferenças sejam dialeticamente integradas. A perspectiva intercultural está orientada à construção de uma sociedade democrática, plural, humana, que articule políticas de igualdade com políticas de identidade. (CANDAU, 2008, p. 52)

Até aqui, através dos conceitos explorados podemos perceber que há uma gama muito grande para a definição de cultura. Muitos autores de diferentes áreas exploram este termo sob diversos aspectos. Entretanto, existe uma definição que parece prevalecer em dicionários e também em opiniões populares: cultura como sinônimo de conhecimento/sabedoria. Canclini (2009, p. 37) compartilha seu pensamento quando analisa a noção inicial de cultura que se apresenta no cotidiano das pessoas, que a assimilam à educação, ilustração, refinamento, informação ampla, “nesta linha, cultura é o acúmulo de conhecimentos e aptidões intelectuais e estáticas”. Tomando por base o dicionário *on-line* Priberam, observamos que ele agrega, além das definições relacionadas ao cultivo da terra, três palavras pontuais tratando cultura como sinônimo de conhecimento elitizado (pois entendemos que o conhecimento não é adquirido apenas através de sistema de ensino formal): instrução, saber, estudo. O Antropólogo Roberto DaMatta (1986, p. 01), afirma que



as pessoas utilizam o conceito de cultura comumente em dois sentidos, um deles é cultura como sinônimo de sofisticação, sabedoria, educação (sentido restrito), equivalente a quantidades de leituras, controle de informações, títulos universitários e até mesmo com inteligência.

624

Neste sentido, cultura é uma palavra usada para classificar as pessoas e, às vezes, grupos sociais, servindo como uma arma discriminatória contra algum sexo, idade (“as gerações mais novas são incultas”), etnia (“os pretos não tem cultura”) ou mesmo sociedades inteiras, quando se diz que “os franceses são cultos e civilizados” em oposição aos americanos que são “ignorantes e grosseiros”. [...] A palavra cultura, enquanto categoria do senso comum, ocupa como vemos um importante lugar no nosso acervo conceitual, ficando lado-a-lado de outras, cujo uso na vida cotidiana é também muito comum. (DA MATTA, 1986, p. 01)

Através da afirmação acima entendemos que muitas vezes o funk deixa de ser classificado como cultura por não ser sinônimo de do que se considera culto.

Por muitas pessoas entenderem cultura segundo os conceitos acima citados diferentes manifestações culturais são desconsideradas por não se encaixarem neste padrão. Se compararmos o que afirmamos no início deste artigo com estes entendimentos perceberemos que há uma dicotomia: todos os estilos musicais são considerados cultura X estilos musicais que denotam conhecimento/sabedoria são considerados cultura, mas aqueles que são produzidos/ouvidos pelas classes mais baixas não.

## Funk e cultura

Ao escolhermos a música como ponto de análise neste artigo, o fizemos em razão do papel que a música ocupa no cotidiano. Mesmo nas sociedades primitivas, a música e a musicalidade eram utilizadas para dar maior significado a certos momentos. Casamentos, funerais e cerimônias importantes são tradicionalmente acompanhadas de música, que tem o condão de ditar o tom da ocasião. Some-se à



isto poder que a música tem expressar sentimentos, desejos e vontade. Souza, Jesus e Silva afirmam que

A música se faz presente em todas as manifestações sociais e pessoais do ser humano desde os tempos mais remotos. Schaeffner (1958) explica que mesmo antes da descoberta do fogo, o homem primitivo se comunicava por meio de gestos e sons rítmicos, sendo, portanto, o desenvolvimento da música, resultado de longas e incontáveis vivências individuais e sociais. Da mesma maneira, ao nascer, a criança entra em contato com o universo sonoro que a cerca: sons produzidos pelos seres vivos e pelos objetos. Essa sua relação com a música pode ocorrer, por exemplo, por meio do acalanto da mãe ou aparelhos sonoros, sons da natureza e outros sons produzidos no seu cotidiano. Nesse sentido, a música dialoga com a constituição interna do ser humano. A criança estabelece suas primeiras relações com o mundo sociocultural por meio dos sentidos sensoriais e de laços afetivos. (SCHERER, 2010, p. 247-248)

625

Para a construção deste artigo, optamos por realizar uma breve busca em comentários relacionados a vídeos de música funk postados em uma plataforma de armazenamento deste tipo de arquivos denominada Youtube-Br (<https://www.youtube.com/>) e a outras duas comunidades intituladas: “funk é um lixo” e “funk é cultura”, de outra rede social - onde podem ser compartilhados arquivos com diferentes propriedades de mídia - denominada Facebook (<https://www.facebook.com/>). Nelas encontramos comentários demonstrando tanto o entendimento/aceitação do funk como cultura, quanto a rejeição do mesmo. O próprio nome das comunidades já demonstra o posicionamento de pessoas que optam por segui-las. Abaixo separamos alguns comentários/manifestações que nos chamaram a atenção e os apresentamos, fazendo alguns apontamentos teóricos.

O que notamos, em verdade, é que ainda persiste a visão de que cultura é algo que pode ser adquirido, ou seja, pode-se ter ou não ter. E que o que é visto como verdadeiramente cultural muitas vezes é algo relacionado às classes sociais mais altas. Na linha deste texto, tome-se por exemplo a música clássica. Não é uma afirmação absurda dizer que quase não se contesta a música clássica como sendo “cultura” (como dito popularmente). O que nos parece é que para algo ser considerado cultura, é preciso que possua origem europeia e seja apreciado pelas camadas mais abastadas da população. Já as manifestações culturais, mesmo



estrangeiras que se originam de países mais pobres, principalmente africanos, que emanam das classes sociais menos favorecidas são constantemente rechaçadas e reduzidas à manifestações vulgares e indignas de apreciação.

Na página do Facebook intitulada “Funk é cultura”, observamos a existência de postagens enaltecendo o funk como ritmo cultural brasileiro, como se nota do próprio nome dado à página. Entretanto, embora as postagens fossem de cunho “pró-funk”, percebemos em praticamente todas elas a existência de comentários de pessoas repudiando, por vezes até mesmo utilizando linguagem agressiva e palavrões, a possibilidade de o funk ser visto como algo cultural. Na imagem abaixo vemos uma boa demonstração disto:



(Imagem 1)

Ao analisar o comentário “Funk não é cultura nem aqui nem na China”, percebemos um forte repúdio ao ritmo musical. Vê-se um distanciamento das pessoas que comentam, bem como um forte rechaço à possibilidade de que a música funk seja considerada elemento cultural por uma parte da população brasileira. Demonstra-se um estranhamento com a vivência alheia. São comentários etnocêntricos, que tomam suas próprias preferências como parâmetro para o que seria adequado para os demais (MAHER e CAVALCANTI, 2009).



Na comunidade intitlada: Funk é um lixo separamos os seguintes comentários: “Porra, se funk é cultura o rio tietê é cheio, é lotado de cultura a cultura lá todo mundo q passa pelas redondezas sente até o cheiro é tenso”. Percebe-se que há o uso de um condicional, demonstrando que não seria possível considerá-lo cultura, o autor do comentário o compara ao rio Tietê, por sua impureza, pela poluição, por ser considerado um esgoto. Ou seja, o posicionamento adotado é que funk não é cultura, além disso ele é considerado impuro, sujo assim como um esgoto. Como pode-se ver da imagem, o mesmo pensamento é reproduzido por outras pessoas:



(Imagem 2)

Explorando um pouco mais o ciberespaço, não é difícil encontrar comentários de pessoas que degradam o funk desvinculando-o de qualquer forma de manifestação cultural. “Funk. É. Cultura. Para imorais, que não respeitam ninguém”. Aqui há uma ligação do funk com questões éticas e comportamentais e, seguindo este raciocínio, quem gosta deste estilo musical é imoral e não respeita ninguém,





como se fosse possível obter este tipo de definição em relação a uma pessoa considerando apenas o que ele/ela escuta.

Ainda explorando a imagem acima, conhecida como “*meme*” - imagens que podem viralizar na internet sendo compartilhadas por um grande número de pessoas. Tem-se outro exemplo de interligação entre o funk e algo carregado de sentido negativo. Neste exemplo há uma conexão do funk com uma privada, um modo de esclarecer que ele não pode ser cultura, ou se fosse seria classificando a cultura como algo minorizado. Conforme vimos no início deste artigo, não há possibilidade de classificar cultura como algo bom ou ruim.



(Imagem 3)

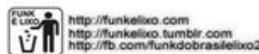
Este é um outro exemplo de *meme*. Podemos observar que existe um questionamento sobre funk ser cultura e uma resposta a este questionamento. Na resposta fica claro a conexão entre este estilo musical e o comportamento do homem em relação a uma mulher, dando a entender que um homem que escuta funk não trata uma mulher do jeito “correto”, ou seja, bem, não a ama e não a respeita. É importante ressaltar que as questões levantadas acima são também culturais, variam de um lugar para outro.



Ele também é relacionado ao uso do português “errado”, demonstrando desconsiderar a variedade linguística e preconizando a valorização do português padrão e monolíngue. Afirma-se também que ele faz apologias ao crime, drogas e má distribuição de renda no país. Percebe-se que neste texto há uma culpabilização do funk por muitas coisas ruins que ocorrem no Brasil, como se fosse possível culpar um gênero musical o responsabilizando por todas as questões acima relacionadas.

Isto ocorre também na próxima imagem, em que se acusa ser culpa do funk a cultura do estupro. Fato que não ocorre em apenas uma parte do Brasil, mas em muitos lugares deste território e de outros territórios do mundo. Não seria possível afirmar ser um estilo musical culpado por uma barbárie humana que ocorre desde muito antes do seu surgimento. Tal afirmação pode ser movida pelo preconceito existente, não com o estilo musical em si, mas com os indivíduos de determinada classe social, de determinados lugares e de determinadas cores que escutam e/ou aderem a este estilo.

# CULTURA DO ESTUPRO CULPA DO FUNK



(Imagem 4)

Em um dos comentários a respeito do funk um dos usuários faz uma ofensa aos autores de determinada música, às pessoas que gostam da música e aos que afirmam que funk é cultura. Outros dois comentários que seguem abaixo também



contêm ofensas a pessoas que escutam tal estilo musical. Fica claro a intolerância de alguns participantes da rede que se propõem a realizar críticas, ofensas e acusações, gerando discussões infundáveis. Assim como as pessoas estão livre para fazer diferentes escolhas em diferentes momentos da vida, elas também têm o direito de escolher o que escutam, o enraizamento cultural não dialoga com o modo de vida atual. Ofender alguém por ter um gosto musical diferente não faz com que o estilo musical seja extinto, e nem faz com que o funk deixe de ser considerado cultura. Assim como foi afirmado anteriormente, a ignorância e a pobreza não podem ser justificadas por se gostar de determinado ritmo.



(Imagem 5)

Embora sejam poucos os comentários e as participações em defesa do funk como cultura, eles ainda foram vistos. Abaixo há uma afirmação dizendo que funk é cultura. Porém, percebe-se que tal afirmação é taxativa e logo abaixo seguem comentários que fomentam a discussão. A objetividade de tal afirmação pode ocorrer por conta da falta de conhecimento e aprofundamento do conceito de cultura, acarretando na pobreza ou até mesmo na ausência de argumentação.



(Imagem 6)

## Conclusão

Já que não é possível separar cultura e sociedade tais termos deveriam problematizados nas instituições de ensino (em seus diferentes níveis), nas mídias e em outros tantos lugares, pois é a partir das discussões que amplia a visão de mundo e de tudo que faz parte dele. Não somente o funk, mas outros ritmos musicais que são constantemente minorizados e menosprezados deveriam ser valorizados como cultura por todas as pessoas. Estes ritmos geralmente são formas de manifestação de resistência, surgem de classes menos favorecidas e historicamente apresentam desigualdade no sentido econômico e social. Hall (2003, p. 249) afirma que "no estudo de cultura popular, devemos sempre começar por aqui: com o duplo interesse da cultura popular, o duplo movimento de conter e resistir, que inevitavelmente se situa em seu interior.

Embora para as camadas mais ricas da população possa não, a música funk, assim como o rap e o hip-hop são formas de contar vivências de uma parte da população (MUNIZ, 2016). É preciso abdicar das concepções etnocêntricas e da tendência colonialista de valorizar o que se origina de países estrangeiros considerados "desenvolvidos", em detrimento de manifestações culturais locais, que evidenciam uma realidade de nosso país.

O que buscamos abordar neste pequeno texto foi exatamente as diferentes visões que existem sobre a música funk, dando um destaque inevitável aos posicionamentos que excluem o ritmo do conceito de cultura. O preconceito publicado em redes sociais muitas vezes está relacionado ao fator econômico, social e intelectual, e o que se é valorizado em tais comentários nos remete a



cultura importada de consumo, ou seja, ritmos musicais estrangeiros, reproduções que percorrem o mundo e são consideradas “melhores”, “mais cultas” e “mais prestigiadas” do que as brotam deste solo.

Como vimos e discutimos no texto e nas aulas anteriormente mencionadas, compartilhamos do entendimento de que a cultura é algo extremamente mutável, permeável (não se pode falar em cultura única) e que reflete a vivência de um grupo de pessoas, ainda que este grupo não seja o dominante. A consequência disto é que, pelo fato de estas manifestações culturais emanarem de uma parcela menos favorecida, são minimizadas e dispensadas, na concepção antiga e equivocada que cultura é sinônimo de refinamento, ou seja, que pobre não tem e nem pode fazer cultura.

Mas assim como não podemos classificar a cultura também não podemos classificar um ritmo musical em sendo melhor que outro. A música, em nossa concepção, deve ser vista como forma de integração, hibridação e interculturalidade, pois expressam a diversidade de vários indivíduos pertencentes a uma ou muitas sociedades.

## REFERÊNCIAS:

BAUMAN, Zygmunt. **Vida líquida**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

CANDAU, V. M. (2008b) Direitos humanos, educação e interculturalidade: as tensões entre igualdade e diferença. **Revista Brasileira de Educação**, v.13, n. 37.

CAVALCANTI, M.C.; MAHER, T. **Diferentes diferenças**: interculturalidade na sala de aula. Campinas: UNICAMP/MEC, 2009.

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/cultura>>. Acesso em: 03 de janeiro de 2017.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade**. Tradução Luiz Sérgio Henriques. - 3. ed. - Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.



GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. 20ª ed. Petrópolis, Vozes, 2014.

HALL, Stuart. **Da Diáspora Identidades e Mediações Culturais**. Organização: Liv Sovik. Belo Horizonte. Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

LEVI-STRAUSS, Claude. **As Estruturas Elementares do Parentesco**. Petrópolis: Vozes, 1982.

LOPES, Adriana Cavalho. **Funk-se quem quiser no batidão negro da cidade carioca**. Tese (doutorado). Campinas, IEL, Unicamp, 2010.

MATTA, Carlos. Você tem cultura?. Disponível em: <[http://nau1.ufsc.br/files/2010/09/DAMATTA\\_voce\\_tem\\_cultura.pdf](http://nau1.ufsc.br/files/2010/09/DAMATTA_voce_tem_cultura.pdf)>. Acesso em: 18 de março de 2017.

MOITA LOPES, L.P. **Discursos de identidade em sala de aula de leitura**. Em: SIGNORINI, I. (ORG.) *Lingua(gem) e identidade*. Elementos para uma discussão no campo aplicado. Campinas: Mercado de Letras, 1998.

MUNIZ, Bruno Barboza. **Quem precisa de cultura? O capital existencial do funk e a conveniência da cultura**. *sociol. antropol.* | rio de janeiro, v.06.02: 447–467, agosto, 2016.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**, São Paulo: Brasiliense, 2007.

RIBEIRO-BERGER, Isis. **Gestão do multi/plurilinguismo em escolas brasileiras na fronteira Brasil – Paraguai: um olhar a partir do Observatório da Educação na Fronteira**. 2015. 298f. Tese (Doutorado em Linguística)- Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

SCHERER, Cleudet de Assis. **A contribuição da música folclórica no desenvolvimento da criança**. *Educativa.*, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 247-260, jul./dez. 2010. <http://seer.ucg.br/index.php/educativa/article/viewFile/1416/932>

SOUZA, Angela Maria; JESUS, Janaina Santana; SILVA, Ronaldo. **Rap na fronteira: Narrativas poéticas do Movimento hip hop**. *Revista de Pós-Graduação em Sociologia*. Universidade Federal de Sergipe. TOMO. N. 25 JUL/DEZ. 2014.