

ANAIS DO XVI SEMINÁRIO DE ALUNOS DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM COMUNICAÇÃO – PÓSCOM 2019

Vol. 6

GT 4 – COMUNICAÇÃO, NARRATIVIDADE E DISCURSOS MIDIÁTICOS
Sessão 2 – A construção das notícias e do discurso de real

ISBN 78-85-93747-00-7

PUC- Rio

2019

Comissão Organizadora:

Coordenação-geral: Thaís Cabral e Júlia Pinheiro

Coordenação da comunicação visual: Thaís Cabral

Assistentes de GT: Annie Lattari, Isabel Feix, Marianna Mariano, Paola Sarlo, Mariana Dias, Natalia Machado, Leonardo Firmino, Andrei Maurey, Nathanael Damasceno e Yago Cury

Site: Cristina Matos

Redes sociais: Thaís Cabral e Júlia Pinheiro

Mesa de abertura: Prof. Dr. Adilson Cabral (UFF); Profa. Dra. Beatriz Beraldo (IBMR); e Prof. Dr. Cristiano Ribeiro dos Santos (UFRJ)

Mediação: Profa. Patrícia Maurício (PUC-Rio)

Recepção dos palestrantes: Maria Carolina Medeiros

E-mail do evento: Marcella Azevedo

Credenciamento: Elena Cruz, Mariana Dias, Flávia Moreira, Natalia Machado

Coffee-Break: Alessandra Cruz e Aline Távora

Publicação dos anais: Miguel Mendes e Greyce Vargas

GT 4 – Comunicação, narratividade e discursos midiáticos

Coordenação: Profa. Tatiana Siciliano e Prof. Eduardo Miranda

Assistência: Mariana Dias e Natália Machado

Ementa: Busca refletir sobre os diferentes gêneros narrativos midiáticos (audiovisuais ou impressos) e seus espaços discursivos, abordando as tensões entre aspectos ficcionais e não ficcionais (como o jornalístico) na produção do efeito comunicacional, na construção do imaginário e nas (re)apropriações subjetivas.

SUMÁRIO

Notícias falsas e o mundo como construção narrativa: o uso de estratégias ficcionais no texto jornalístico

Alexandre Enrique Leitão 04

O *bará bará* da alta cultura, o *berê berê* da baixa cultura: cobertura do grupo Globo sobre a morte de Cristiano Araújo

Thaissa Maia e Yke Leon 17

O trabalho de campo nas histórias em quadrinhos: interseções entre as práticas etnográficas e os quadrinhos de Guy Delisle

Igor Luíz Oliveira Dias 33

Notícias falsas e o mundo como construção narrativa^{1*}

O uso de estratégias ficcionais no texto jornalístico

Alexandre Enrique Leitão^{2**}

Resumo

O presente artigo irá analisar quais procedimentos e estratégias textuais, localizados historicamente, assistiriam na escrita de notícias falsas e matérias fabricadas por parte de repórteres como Claas Relotius, da *Der Spiegel*, e Stephen Glass da revista norte-americana *The New Republic*. Com esse intuito iremos esboçar um histórico das influências mútuas produzidas entre os campos jornalístico e literário, valendo-nos da tese de Mikhail Bakhtin acerca da construção social dos gêneros textuais, bem como das análises de Muniz Sodré acerca da conformação narrativa do gênero noticioso – e em que medida este seria tributário de experimentos provenientes da literatura – bem como da noção de paradigma de construção narrativa da realidade, de Umberto Eco.

Palavras-chave: Jornalismo; Narrativa; Ficção; Literatura

1. Introdução

Os últimos cinco anos testemunharam, no que tange sobretudo ao espectro político, a eclosão e rápida disseminação da categoria “*fake news*”, utilizada no léxico cotidiano de jornalistas, veículos de comunicação de massa e mesmo de usuários e consumidores de mídia. Sem possuir uma definição clara, o termo “*fake news*” é corriqueiramente utilizado para identificar textos, áudios, vídeos, de caráter falso ou alterado, disseminados através de redes sociais e novas tecnologias informacionais (como os aplicativos de *smartphones*) – via de regra com o objetivo de enfraquecer determinadas figuras ou movimentos políticos e exaltar outros (não à toa o uso do termo “*fake news*” como categoria é percebido, sobretudo, no curso das eleições presidenciais norte-americanas de 2016, remetendo-se mesmo à campanha em torno do *Brexit*, no mesmo ano). Porém, longe de haver se esgotado como tema e objeto de análise, o uso do termo oferece tanto determinado potencial analítico (podendo ser instrumentalizado na pesquisa

^{1*} Trabalho apresentado no GT 4 – Comunicação, Narratividade e Discursos Midiáticos durante o XVI Poscom PUC-Rio, de 4 a 8 novembro de 2019. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

^{2**} Doutorando em Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ. Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ (2018). E-mail: alexandreleitao@gmail.com.

em torno do impacto das novas mídias eletrônicas sobre o discurso político) quanto uma série de problemas de caráter conceitual.

A esse respeito Ivo Henrique Dantas e Heitor Costa Lima da Rocha (2018), apontam que, se por um lado as “fake news” sinalizariam, por meio de seu impacto, uma “disputa entre paradigmas epistemológicos e redefinição da relação entre espaços públicos e privados” (DANTAS; ROCHA, 2018, p. 2), visto assistirem numa nova relação entre sujeito e objeto de conhecimento, ao serem instrumentalizadas para reiterarem dadas visões de mundo – subvertendo premissas de procedência positivista acerca da verdade (a qual se encontraria para além de determinações políticas e sociais) – por outro, o uso indiscriminado do termo para se analisar processos comunicacionais contemporâneos, incorreria no risco de encarar a disseminação de notícias falsas “como um fenômeno inédito” (Idem). Se do ponto de vista histórico, é possível nos remetermos mesmo ao Império Bizantino e à atuação do cronista Procópio (500 d.C.-565 d.C.) como um exemplo de circulação de notícias falsas com a finalidade de afetar dado sistema político (Idem), há casos mais recentes que podem ser analisados e através dos quais é possível questionar o que garante o critério de credibilidade de uma notícia falsa no campo do jornalismo profissional. A título de exemplo, podemos mencionar a atuação de Claas Relotius, na revista alemã *Der Spiegel*, e de Stephen Glass, da revista norte-americana *The New Republic*, que se notabilizaram por inserir elementos fictícios em suas matérias (quando não por inventá-las inteiramente).

O presente artigo se propõe assim a abordar quais estratégias discursivas e comunicacionais, historicamente localizáveis no campo do jornalismo, garantiriam a repórteres como Relotius e Glass, por exemplo, inserirem elementos ficcionais em suas matérias, e de que forma esses mesmos elementos, ao nortear o processo de recepção de potenciais leitores, dificultariam a percepção do próprio caráter falso dos textos jornalísticos em questão. Nesse sentido, iremos basear a análise em teses e conceitos: de Mikhail Bakhtin sobre o estatuto social dos gêneros textuais; de Muniz Sodré, acerca das proximidades entre os gêneros literário e o jornalístico, responsáveis por se influenciarem mutuamente ao menos desde o século XIX; e de Umberto Eco, ao versar sobre como a continuidade de fórmulas literárias provenientes do romance, teriam assistido na conformação de um paradigma narrativo de construção semântica da realidade.

2. Class Relotius e Stephen Glass: ficcionalizando o jornalismo

Considerado um dos mais renomados jornalistas alemães, Claas Relotius, que trabalhou em *Der Spiegel* entre 2011 e 2018, período durante o qual publicou 60 artigos e foi premiado 4 vezes com o *Deutscher Reporterpreis*, a maior premiação alemã de jornalismo – além de receber o prêmio de “Jornalista do Ano” pela CNN, em 2014 – tornou-se peça central do maior escândalo a marcar a revista *Der Spiegel* desde sua fundação, em 1947. Após ser escalado para produzir uma matéria em conjunto com o jornalista *freelancer* Juan Moreno, acerca da travessia da caravana de imigrantes centro-americanos, que entre 2017 e 2018 anunciavam a intenção de caminhar até os Estados Unidos (intitulada *Jaeger’s Border*), Relotius foi acusado por Moreno de inventar amplos segmentos da reportagem: enquanto Moreno acompanharia a caravana de imigrantes pelo México, Relotius teria se comprometido a entrevistar milicianos norte-americanos, devotados à ideia de impedir a entrada dos mesmos nos Estados Unidos de qualquer maneira. Após perceber inconsistências no texto que lhe havia sido enviado pelo parceiro de reportagem, Moreno expressou suas preocupações aos colegas de *Der Spiegel*, que, segundo matéria publicada pelo jornal *El País*, não teriam acreditado em suas alegações (CARBAJOSA, 2018). Mesmo após o próprio Moreno ter se disposto a entrevistar as supostas fontes de Relotius (que confirmaram jamais haverem travado qualquer diálogo com o repórter alemão) a publicação ainda não havia se proposto a admitir a falsidade da reportagem.

Tal só ocorreu depois que, instigado por Juan Moreno, os chefes de *Der Spiegel*, acompanhados de um técnico de informática, acessaram o servidor da revista, e atestaram que Relotius havia mesmo falsificado um e-mail da assessora de imprensa que representava os paramilitares norte-americanos. Em uma mensagem original, a assessora questionava a revista pelo motivo desta se dispor a publicar uma matéria sobre o grupo, mesmo se os integrantes do mesmo jamais tivessem sido entrevistados – Relotius adulterara o texto do e-mail, para fazer parecer que a assessora questionava porque o repórter “tinha passado tão pouco tempo com eles” (Idem). Confrontado, Relotius confessou a fraude, e *Der Spiegel* passou a pressupor que todas as 60 reportagens assinadas por Relotius eram falsas, além de admitir publicamente o ocorrido. Desde então, Relotius devolveu seus prêmios de jornalismo. A reportagem de Ana Carbajosa, de *El País*, sobre o escândalo protagonizado pela revista alemã, sugere uma possível explicação para como Relotius teria conseguido driblar os procedimentos de apuração de *Der Spiegel*, frisando como o mesmo, enquanto jornalista:

(...) era sobretudo um sujeito que trazia pautas. Conseguia o que outros nem aspiravam a obter. Dizia ter acesso a fontes que não falavam com ninguém mais. Suas reportagens eram bem escritas, cheias de vozes, ação e personagens; eram bombons doces demais para que algum chefe questionasse qualquer coisa. “Como editor de uma seção, sua primeira reação ao receber pautas como essas é de satisfação, não de suspeita”, admitiu Ullrich Fichtner, um dos chefes da publicação, numa longa reconstrução do caso. (Idem)

Caso semelhante ao de Relotius foi o protagonizado por Stephen Glass, de *The New Republic*, em 1998. Tradicional revista norte-americana de reportagem e comentário político, *The New Republic* contou com Glass como seu funcionário entre 1995 (quando se juntou à publicação na condição de editor assistente) e 1998. Nesse período, Glass escreveu 41 artigos para a revista, além de contribuir para publicações como *Harper's* e *Rolling Stone*. As pautas de Glass demonstrariam seu talento de “criar cenas incrivelmente complexas” (BISSINGER, 1999), segundo o repórter Buzz Bissinger da revista *Vanity Fair*, no artigo *Shattered Glass*, além de incluir nas mesmas personagens que poderiam ser descritos como “idiossincráticos (sem mencionar seus sobrenomes) cuja linguagem sugeria a poesia de rua de Kerouac e a acuidade psicológica de Freud” (Idem), possuindo ainda um “olhar estranho e lascivo” (Idem) voltado para figuras que personificavam hipocrisia sexual. Veja-se como exemplo o parágrafo introdutório da matéria *Hack Heaven*¹, escrita por Glass e publicada em 1998 (traduzida no presente artigo – a versão original em inglês será inserida nas notas):

Ian Restil, um *hacker* de 15 anos que parece uma versão ainda mais adolescente de Bill Gates, está dando um chique. “Quero mais dinheiro. Eu quero um Miata. Eu quero uma viagem para a Disney World. Eu quero o primeiro número do quadrinho dos *X-Men*. Quero uma assinatura vitalícia da *Playboy*, e pode adicionar também [uma da] *Penthouse*. Mostre-me o dinheiro! Mostre-me o dinheiro!” Grita repetidamente o garoto, vestindo uma camiseta desgastada do jogador de beisebol Cal Ripken Jr. Do outro lado da mesa, executivos de uma empresa de *software* da Califórnia chamada Jukt Micronics estão ouvindo – e tentando muito delicadamente cumprir as exigências. “Com licença, senhor”, diz um dos executivos engravatados, hesitante, para o adolescente espinhento. “Desculpe. Perdoe-me por interrompê-lo, senhor. Podemos providenciar mais dinheiro para você. Então, você pode comprar a revista em quadrinho, e então, quando tiver, digamos, uma idade mais apropriada, poderá comprar o carro e as revistas pornográficas por conta própria”. (GLASS, 1998)

Porém, a partir da apuração realizada pelo repórter Adam L. Penenberg, que em 1998, quando trabalhava da plataforma digital da revista *Forbes*, averiguou a completa invenção de Glass na matéria *Hack Heaven* (em que era descrita uma convenção de *hackers*), a revista *The New Republic* decidiu rever os artigos de seu repórter, concluindo que das 41 matérias assinadas por Glass, 27 haviam sido parcial ou inteiramente inventadas. Cabe questionar como foi possível que dois repórteres conseguissem driblar instrumentos de checagem em duas publicações de considerável expressão dentro do

campo jornalístico. Para além de questões como a capacidade de enganar colegas de trabalho, o fato de ambos os repórteres apresentarem textos instigantes, que dialogavam com elementos literários, talvez aponte para uma possibilidade de análise, que busque identificar as proximidades entre o texto jornalístico e a literatura. É nesse sentido que as pesquisas de Muniz Sodré podem oferecer uma saída teórica para a questão representada por Relotius e Glass.

3. Muniz Sodré: o diálogo entre literatura e jornalismo

Em *A narração do fato: notas para uma teoria do acontecimento* (2009) Muniz Sodré se propõe a analisar as estruturas e estratégias narrativas percebidas na conformação do discurso jornalístico e em que consistiria o gênero da notícia (alertando para como o mesmo é capaz de assistir na conformação de uma determinada temporalidade, a partir da definição de um presente, e da elaboração de fatos e acontecimentos). Ressaltando o “valor de realidade” (SODRÉ, 2009, p. 143) e o uso determinante de uma linguagem informacional no que concerne à produção da notícia, Sodré reitera como a existência do jornalismo junto ao circuito de produção de textos que denominamos “literatura” ajuda-nos a perceber mútuas influências entre narrativas declaradamente ficcionais e não-ficcionais. Tal pode ser atestado, primeiramente, a partir da relevância do “enredo” (Ibidem, p. 192) enquanto instrumento estruturador do texto, tornando-se um “recurso técnico indispensável” (Idem) na ficção romanesca. Para o autor, a história do gênero do romance se delineia, a partir do século XIII, na Idade Média europeia, pela “tradução de narrativas orais” (Idem) para a escrita em língua vulgar (não-latina), descrevendo em prosa a “continuação seriada de aventuras versificadas, de estilo épico” (Idem), caso de “Tristão e Isolda” e do “Ciclo do Graal”. Porém, ainda que este contexto tenha sido analisado em obras concernentes à história da literatura, importaria:

(...) reprisar que o fenômeno do romance deve ser considerado no quadro do desenvolvimento da escrita, de um público leitor diversificado, de uma unificação linguística tributária da formação do Estado Nacional, assim como da importância crescente da escola. (Idem)

Para Sodré, na medida em que a narrativa romanesca, a partir do século XIX, consolida-se como espelho da “vida interior” (Ibidem, p. 193) do autor, contribuindo assim para reforçar a noção de pessoa e subjetividade, ela também passaria a ser reconhecida como produtora de uma “verdade, a ser extraída da intervenção estética ou artística no mundo pelo escritor” (Idem). No curso do século XX, entretanto, o contato

sistêmico com novas estratégias e técnicas de produção textual (em grande medida associadas com transformações no âmbito do jornalismo) teriam reconfigurado a maneira de se construir e consumir narrativas, o que permite ao autor apontar que no âmbito da construção de narrativas “a informação pode de fato hibridizar-se com qualquer recurso expressivo, literário ou imagístico” (Ibidem, p. 202).

Como apontado por Sodré, se o texto narrativo é o ponto de encontro entre a ficção e o jornalismo, cabe nos perguntarmos quais são as estratégias discursivas das quais se vale a prática jornalística para conformar uma experiência do real. E nesse sentido, segundo o autor, os conceitos de “notícia” e “acontecimento” seriam instrumentais. A notícia seria, em si, uma “estratégia de narração do fato social” (Ibidem, p. 17), constituindo-se enquanto “o relato de algo que foi ou que será inscrito na trama das relações cotidianas de um real-histórico determinado” (Ibidem, p. 24). Porém, ainda que a notícia seja dotada de uma estrutura narrativa, nela não predominaria qualquer:

(...) arcabouço lógico-argumentativo herdado dos clássicos, e sim o projeto “psicológico” de implicar o leitor no próprio processo de narrar o acontecimento, por meio de uma hierarquização de enunciados que se destina a facilitar-lhe o acesso ao fato, economizando tempo. (Ibidem, p. 25)

A notícia consistiria assim em uma forma da “economia da atenção” (Idem), a qual teria terminado por caracterizar a mídia contemporânea a partir da transição do jornalismo de opinião para uma “imprensa comercial” (Idem), organizada a partir de bases e métodos de produção industriais. Mas, para além do gênero propriamente dito da “notícia”, este se assentaria por exemplo na estrutura organizativa do “acontecimento”, capaz de produzir uma “unidade factual” (Ibidem, p. 37) sobre o material bruto (ações e fenômenos do mundo objetivo) do qual dispõe, valendo-se para tanto de:

(...) um esquema narrativo, uma forma germinal de enredo ou intriga que transforma a factualidade da vida (levando-a a se encarnar ou se efetuar nos corpos), uma vez que nesta não há propriamente enredo, tão-só repetições, coincidências e inesperados. (Ibidem, p. 37)

Em parte, o esforço de inserir a realidade objetiva dentro de uma moldura narrativa, operaria a partir de dois efeitos sociais que podem ser identificados junto à prática jornalística: a organização do tempo; e o fornecimento de certo bem-estar e segurança aos leitores a partir da continua ratificação da ideia de que existe um sentido em torno de processos (tanto naturais, quanto sociais) anônimos e coletivos, e que o

jornalista, como profissional logotécnico, dotado de responsabilidades para com o conjunto da sociedade, é capaz de interpretar.

Porém, certa dificuldade em se admitir como trocas sistêmicas puderam afetar a consolidação de campos discursivos com objetivos necessariamente distintos, talvez provenha da hegemonia exercida por uma ideologia da objetividade, que Sodré identifica como prevalente até ao menos finais do século XX no interior da atividade jornalística, a qual teria sempre tentado: “recalcar a persistência evidente do fabulativo ou do imaginário em determinadas técnicas retóricas da narração jornalística” (Ibidem, p. 140). O valor de realidade da notícia teria operado, neste processo, como elemento capaz de assegurar a “demarcação conceitual das fronteiras” (Ibidem, p. 143) entre imprensa e literatura. Por sua vez, o estatuto axiomático do valor de realidade da notícia, o qual operaria na condição de estratégia retórica, teria sido garantido pela consolidação de uma imprensa comercial no curso do século XIX, dele se valendo o jornalismo com o intuito de estabelecer sua autonomia em relação ao campo literário. Em contraposição a este, a literatura configurou-se, paulatinamente, através de autores como Honoré de Balzac (1799-1850), e Liev Tolstói (1828-1910), como o local de construção estética da noção de subjetividade. Esta separação abstrata entre ambos os segmentos e circuitos discursivos não implicou, porém no:

(...) afastamento físico, ou mesmo profissional, de escritores das redações de jornais, nem o abandono de recursos da literatura na elaboração de textos jornalísticos. Mas se trata aí de empréstimos, de influências (às vezes, mútuas), e não de equivalência de identidades. (Ibidem, p. 143)

O ponto de ligação basilar entre o jornalismo e ficção literária, estaria assim localizado na “estética do realismo objetivo” (Ibidem, p. 154). Este se veria expresso por meio do uso e da descrição de diálogos, gestos e fatos por parte do repórter ou redator, os quais acabariam por passar “de um suposto real-histórico para um real imaginado, com vistas a produção daquilo que Roland Barthes chamou de ‘efeitos de real’” (Idem). Trata-se, assim, de localizar os textos de Relotius e Glass dentro de um longo processo histórico, em que o uso da descrição minuciosa, reprodução de diálogos, e a sugestão da presença do repórter enquanto testemunha, ainda que corriqueiramente presentes no campo do jornalismo – sobretudo após a década de 1960, com a eclosão do *New Journalism* – seriam tributários da conformação do próprio texto jornalístico, que em sua tentativa de controlar a experiência temporal e racionalizar, a partir de sequências causais, a totalidade da

experiência humana, tendeu a se valer de estratégias textuais presentes na literatura moderna. A proximidade entre os gêneros literário e jornalístico pode ser reiterada também a partir da colocação de Mikhail Bakhtin acerca da construção social do gênero textual. Para o filósofo e teórico da linguagem, somada à questão do gênero encontra-se a dos “enunciados”, invólucros de tradições e normas culturais que são, por meio deles, disponibilizados coletivamente, exemplificados pelas “obras de arte, ciência, jornalismo político, nas quais as pessoas se baseiam, as quais elas citam, imitam, seguem” (BAKHTIN, 2011, p. 294).

Dessa forma, a experiência discursiva do indivíduo se desenvolveria a partir da “interação constante e contínua com os enunciados individuais dos outros” (Idem). Portanto, os gêneros de discurso representariam assim “tipos estáveis de enunciados” (Ibidem, p. 262), divididos entre gêneros “primários” – formados “nas condições da comunicação discursiva imediata” (Idem) – e “secundários”, constituídos a partir da reelaboração dos primeiros, caso dos “romances, dramas, pesquisas científicas de toda espécie, os grandes discursos publicísticos, etc.” (Idem). Logo, os gêneros estariam inseridos em processos históricos, sendo socialmente construídos e transformados a partir da interação e influência mútuas. Considerando este processo com relação aos campos da literatura e do jornalismo, cabe nos perguntarmos de que forma a ligação entre ambos pode assistir em procedimentos semânticos de construção da experiência social.

4. Umberto Eco e o paradigma de construção narrativa da realidade

A esse respeito, Umberto Eco ofereceu a hipótese de um paradigma narrativo de construção da realidade, expresso em seu livro *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994). Nele, além de discorrer sobre modos de escrita e leitura, tráfegando entre autores como Edgar Allan Poe e Alexandre Dumas, o autor italiano questiona:

Se os mundos ficcionais são tão confortáveis, por que não tentar ler o mundo real como se fosse uma obra de ficção? Ou, se os mundos ficcionais são tão pequenos e ilusoriamente confortáveis, por que não tentar criar mundos ficcionais tão complexos, contraditórios e provocantes quanto o mundo real? (ECO, 1994, p. 123)

O próprio pesquisador ressalta, respondendo à segunda pergunta, que tal foi o intuito de inúmeros autores, caso de Dante Alighieri, William Shakespeare e James Joyce. Mas responder à primeira pergunta envolveria, ainda de acordo com Eco, voltar-se, por exemplo, para fenômenos midiáticos, refletindo como em seu livro *A obra aberta* (1962)

é apontada a estratégia discursiva de programas de TV ao vivo que visam “organizar o fluxo fortuito dos acontecimentos dando-lhe uma estrutura narrativa” (Idem). Procedimentos como esse apontam para a existência de certa tensão em torno dos efeitos de verdade potencialmente produzidos por textos a partir do ato de leitura. Trata-se de questionar se o leitor, ao consumir qualquer tipo de relato, deve pressupor que o sujeito que escreve ou fala, pretende transmitir algo que deve se supor verdadeiro, ou se:

(...) quando ouvimos uma série de frases recontando o que aconteceu a alguém em tal e tal lugar, a princípio colaboramos reconstituindo um universo que possui uma espécie de coesão interna – e só depois decidimos se devemos aceitar essas frases como uma descrição do mundo real ou de um mundo imaginário. (Ibidem, p. 125)

Ao se deparar com esse problema, Eco sugere que o mesmo está atrelado à discussão acerca da distinção proposta por teóricos como Theun van Dijk entre narrativa natural e artificial (Idem). A primeira descreveria fatos apresentados pelo narrador como tendo ocorrido na realidade, não entrando no mérito da questão se estes seriam retratados de maneira fidedigna ou se estariam sujeitos a erros ou mentiras por parte de seu criador, sendo exemplificada pelas tentativas de construção de narrativas históricas. Já a segunda seria “supostamente representada pela ficção, que apenas finge dizer a verdade sobre o universo real ou afirma dizer a verdade sobre um universo ficcional” (Idem). Sinais paratextuais – definidos pelo autor como as “mensagens externas que rodeiam um texto” (Ibidem, p. 126) – e textuais seriam os instrumentos capazes de assistir o leitor a identificar se determinada narrativa poderia ser identificada enquanto artificial.

No entanto, casos como o da adaptação e transmissão radiofônica de *A Guerra dos Mundos*, produzida por Orson Welles em 1938, que levou à eclosão de pânico massivo em diversas regiões dos Estados Unidos, atestariam, em primeiro lugar, para a considerável dificuldade de muitos leitores (independendo aqui o grau de leitura dos mesmos em nível individual) em identificar sinais paratextuais, e em segundo, da dificuldade de se estabelecer uma clara definição teórica que contraponha a estrutura de uma narrativa artificial de uma natural. Definir ficção como uma narrativa em que as personagens passam por determinadas experiências ou são responsáveis por ações e “na qual essas ações e paixões transportam a personagem de um estado inicial para um final” (Ibidem, p. 127) também corresponderia a uma atitude problemática, visto que essa mesma estrutura seria aplicável a relatos que se apresentam como verídicos ou objetivos. Em suma, mesmo que se considere a existência de sinais ficcionais consideravelmente

explícitos, como a narrativa de uma história de cunho individual e não geral, o uso de ironia, a abertura de uma trama por meio de um diálogo (valendo recordar que estes sinais estão presentes não apenas no parágrafo redigido por Glass e inserido neste artigo, como em incontáveis matérias jornalísticas, em especial aquelas que se apresentam como trabalhos de reportagem imersiva – caso dos textos de Tom Wolfe e Gay Talese), entre outros, o autor aponta que bastaria:

(...) encontrar uma única obra de ficção que não apresente nenhuma dessas características (poderíamos citar dezenas de exemplos) para afirmar que não existe um sinal incontestável de ficcionalidade. (Ibidem, pp. 130-131)

Tal dado sugere um contexto potencial em que os leitores poderiam vir a enfrentar dificuldades em discernir entre o mundo real e mundos ficcionais – podendo projetar a estrutura narrativa ficcional sobre a realidade. Nesta chave, para Eco, com frequência não decidiríamos voluntariamente entrar num dado mundo ficcional, vendo-nos subitamente dentro dele – tal qual nos casos de indivíduos que acreditam na existência histórica de personagens fictícios, como Sherlock Holmes (Ibidem, p. 131). Porém, outro fenômeno decorrente da transposição de modelos ficcionais para a realidade material seria “nossa tendência a construir a vida como um romance” (Ibidem, p. 135). Eco propõe, a partir de teses como a do psicólogo Jerome Bruner, as quais afirmam que nossa maneira de explicar experiências do cotidiano é traduzi-las enquanto histórias (Ibidem, p. 136), que este procedimento pode ser identificado na “História vista como *historia rerum gestarum* ou narração de eventos passados reais” (Idem).

Citando o trabalho de teóricos como Arthur Danto e Hayden White, para o autor a construção do processo histórico enquanto narrativa nos assiste a incutir sentido no mundo, permitindo-nos existir (e organizar semanticamente nossa existência) tanto através de nossa memória individual quanto de uma possível memória coletiva, a qual seríamos capazes de compartilhar através “das histórias de nossos antepassados ou através dos livros” (Ibidem, p. 137). Dessa forma, uma espécie de fascínio social para com a ficção se daria pelo fato de nos valermos da mesma enquanto instrumento de compreensão do mundo e reconstrução do passado, assistindo-nos enquanto jogo semântico na elaboração dos papéis sociais que almejamos exercer e na estruturação de nossas experiências cotidianas, que passam a ser inseridas contra um pano de fundo recortado em termos temporais e geográficos. Logo, se por um lado o jornalismo poderia ser encarado como um instrumento de injeção de sentido causal no mundo, por outro ele

operaria a partir de um legado discursivo tendente a produzir os mesmos efeitos, identificável no relato histórico e na estrutura narrativa de obras ficcionais. Pode-se embasar tal colocação com o exemplo dos folhetins que, em fins do século XVIII, relatavam os crimes de transgressores supliciados, e que constituíam “leituras de base das classes populares” (FOUCAULT, 2014, p. 68). Ainda que ao narrar seus crimes se corresse o risco de heroizar a figura do supliciado-criminoso, a lógica por trás de tais publicações residia no fato de representarem “dois investimentos da prática penal – uma espécie de frente de luta em torno do crime, de sua punição e lembrança” (Idem). A narrativa sequencial atendia assim à necessidade de racionalizar e legitimar o suplício público ao qual o Estado francês submetia então seus condenados.

Mas pelo fato de a atividade narrativa estar intimamente vinculada à maneira como o indivíduo pode ler a sua realidade, Umberto Eco questiona se o mesmo não seria capaz de a ela acrescentar elementos ficcionais (ECO, 1994, 137). Tal se veria expresso na disseminação, a partir de meados do século XIX, de teorias da conspiração, que reduziriam complexos processos sociais, econômicos, culturais e políticos ao resultado de planos traçados por sociedades secretas desejosas de exercer controle absoluto sobre a vida de toda a humanidade – caso do documento falso publicado na Rússia em princípios do século XX intitulado Protocolos dos Sábios de Sião, que supostamente corresponderia à ata de uma reunião de líderes sionistas em Basiléia (Suíça), na qual estes tramariam em minúcias um plano de conquista mundial.

A dificuldade em diferenciar gêneros de teor ficcional daqueles pretensamente informativos é agravada pela impressão de que nos moveríamos em um “espaço pleno de representações que já não contam com a referência segura de um mundo externo” (GUMBRECHT, 1998, p. 138), como exposto por Hans Ulrich Gumbrecht. Um processo de desreferencialização, somado ao colapso da “temporalidade moderna” (Ibidem, p. 137) e à impossibilidade de sustentar premissas filosóficas de cunho universal (Ibidem, p. 138), definiria o contexto da produção literária (e possivelmente a produção de gêneros textuais como um todo), em fins do século XX. Considerando-se tal conjuntura, seria necessário, ao se analisar textos (como os de reportagens e notícias) considerar a emergência de um “mundo de realidades múltiplas” (Ibidem, p. 112), que seria “resultante da diferenciação social” (Idem). Neste cenário, o papel do campo literário e dos meios de comunicação de massa na configuração de um ambiente discursivo se confundiria, visto que:

(...) a literatura perdeu a exclusividade no tocante à função de fornecer “outras versões da realidade”. Em outras palavras, não é mais necessário contar com um sistema cuja específica função seja fornecer tal alternativa, pois já a vivenciamos em nosso dia-a-dia.

5. Conclusão

Se as conclusões de Eco apontam para a construção da realidade sociopolítica enquanto narrativa ficcional (sugerindo as perigosas consequências desse fenômeno), por meio de Muniz Sodré podemos compreender que este processo só foi possível na medida em que operou juntamente à consolidação tanto de determinadas formas narrativas (que se transformam no curso do tempo) quanto da prática profissional do jornalismo, a partir do século XIX. O gênero da notícia, ao tentar organizar temporal e casualmente a experiência humana, injetando o universo de sentido, se por um lado alçou o jornalista-repórter à posição privilegiada de intérprete do mundo (sustentada por critérios de veracidade e pelo uso de uma linguagem informacional), por outro foi tributário de estratégias ficcionais – como o enredo, a narrativa sequencial, a descrição minuciosa de cenas, a inserção do próprio repórter no centro dos eventos, presentes na literatura, e de marcante presença naquilo que Sodré define como “estética do realismo objetivo” (SODRÉ, 2009, p. 154). Tendo o reconhecimento desse processo de influência mútua entre literatura e jornalismo como ponto de partida, casos como o de Stephen Glass e Claas Relotius alertam para os riscos representados pelo uso de estratégias ficcionais em textos de reportagens, que não apenas reproduziriam um dado paradigma narrativo de construção da realidade, tal qual apontado por Umberto Eco, mas também reiterariam um contexto de desreferencialização, responsável por ratificar, segundo Gumbrecht, uma percepção do mundo como um amálgama de múltiplos reais (GUMBRECHT, 1998, p. 112). Essa possibilidade se faria cada vez mais presente em uma conjuntura marcada pela ação dos meios de comunicação de massa e, posteriormente, das novas tecnologias de informação, como instrumentos que passariam a exercer as funções simbólicas e discursivas do espaço público, a partir da década de 1960 (SODRÉ, 2014).

Notas

1. Ian Restil, a 15-year-old computer hacker who looks like an even more adolescent version of Bill Gates, is throwing a tantrum. “I want more money. I want a Miata. I want a trip to Disney World. I want X-Man comic [book] number one. I want a lifetime subscription to Playboy, and throw in Penthouse. Show me the money! Show me the money!” Over and over again, the boy, who is wearing a frayed Cal Ripken Jr. t-shirt, is shouting his demands. Across the table, executives from a California software firm called Jukt Micronics are listening—and trying ever so delicately to oblige. “Excuse me, sir,” one of the suits says, tentatively, to the pimply teenager. “Excuse me. Pardon me for interrupting you, sir. We can arrange more money for

you. Then, you can buy the [comic] book, and then, when you're of more, say, appropriate age, you can buy the car and pornographic magazines on your own." (no original)

Referências

- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BISSINGER, B. **Shattered Glass**. Vanity Fair, Nova Iorque. set. 1998. Disponível em: <<https://www.vanityfair.com/magazine/1998/09/bissinger199809>>. Acesso em: 28 de agosto de 2019.
- CARBAJOSA, A. **O escândalo da 'Der Spiegel': parem as máquinas, é tudo mentira**. El País, Madrid. 18 fev. 2019. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/02/12/eps/1549973689_120344.html>. Acesso em: 28 de agosto de 2019.
- DANTAS, I. H.; ROCHA, H. C. L. da. Fake News: um fenômeno epistemológico e comunicacional. **Anais da SBPJor**. São Paulo: SBPJor, 2018.
- ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir**. Petrópolis, RJ: vozes, 2014.
- GLASS, S. **Hack Heaven**. The New Republic, Nova Iorque. 18 mai. 1998. Disponível em: <<http://penenberg.com/story-archive/hack-heaven/>>. Acesso em: 30 de agosto de 2019.
- GUMBRECHT, H. U. **Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.
- SODRÉ, M. **A ciência do comum**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- SODRÉ, M. **A narração do fato**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

O Bará Bará da Alta Cultura, o Berê Berê da Baixa Cultura^{1*}

Cobertura do grupo Globo sobre a morte de Cristiano Araújo

Taissa Maia^{2**}

Yke Leon^{3***}

Resumo

O presente artigo tece uma análise sobre o modo como quatro veículos do Grupo Globo veicularam suas coberturas acerca da morte do cantor sertanejo Cristiano Araújo. Por meio da abordagem empregada pela TV Globo, GloboNews – aqui representada por uma crônica escrita e lida pelo jornalista Zeca Camargo -, bem como pelas capas do Jornal O Globo e do EXTRA, busca-se investigar uma possível cisão que havia no Brasil entre os que conheciam a obra do artista e os que desconheciam sua existência. Para entender melhor a relação entre o público-alvo de cada veículo e sua pré-disposição a julgar positivamente ou não a música de Cristiano, recuperam-se conceitos do francês Pierre Bourdieu. Autores como Nestor Garcia Canclini e Antoine Hennion também são articulados para aprofundar o debate sobre o cenário cultural na contemporaneidade.

Palavras-chave: jornalismo; critérios de noticiabilidade; música sertaneja; grupo Globo, indústria da música.

1. Introdução

No dia 24 de junho de 2015 uma terrível notícia ecoou por todo o país. Bastaram algumas horas para que um acidente de carro, envolvendo um cantor sertanejo, impactasse os lares brasileiros. Ele havia falecido, deixando um legado de fãs e riqueza. Logo, surgiria uma polêmica em torno de seu nome: a imensa repercussão da tragédia revelou que o artista era cultuado por milhões. Apesar disso, outras tantas pessoas o consideravam completamente anônimo. Parecia que o Brasil podia ser dividido entre os que conheciam e os que não conheciam Cristiano Araújo.

Para dar conta de uma análise referente à cobertura dessa fatalidade, este artigo elegeu quatro objetos empíricos. São eles: a TV Globo, a GloboNews, o jornal O Globo e o jornal EXTRA, todos vinculados ao grupo Globo. Mais especificamente, no caso dos canais de televisão, buscou-se o programa em que o assunto foi mais comentado. Sendo

^{1*} Trabalho apresentado no GT 4 – Comunicação, Narratividade e Discursos Midiáticos durante o XVI Poscom PUC-Rio, de 5 a 8 de novembro de 2019.

^{2**} Mestranda em Comunicação no PPGCOM da UFRJ. Bacharel em Administração com ênfase em Entretenimento pela ESPM-RJ (2017). E-mail: taissamac@hotmail.com

^{3***} Mestrando em Comunicação no PPGTLCOM da UFRJ. Pós-graduado em Arte e Literatura pela PUC-Rio. Bacharel em Jornalismo pela PUC-Rio (2014). E-mail: ykeleon@msn.com

assim, delimitou-se o “Vídeo Show” (TV Globo) e o “Jornal das Dez (GloboNews). No que tange a mídia impressa, realizou-se uma observação acerca do discurso presente nas capas de ambos os jornais publicados na data do ocorrido.

Desse modo, este trabalho investigou as possíveis divergências no tratamento do fato por parte de cada uma das quatro empresas do grupo. Não só isso, como consequência, articularam-se conceitos de Pierre Bourdieu, a fim de compreender o comportamento dos diferentes consumidores e das linhas editoriais. O objetivo final foi o de responder às seguintes indagações: por meio dos discursos aqui recortados, seria possível constatar que havia uma cisão no Brasil, separando aqueles que escutavam Cristiano e aqueles que nunca ouviram falar no artista? Caso confirmada, qual a natureza da cisão?

No entanto, antes de atingir o objetivo final, foi traçado um debate sobre o consumo de música hoje. A necessidade de incluir essa questão se dá pela interação das mídias no contemporâneo, promovendo um cruzamento dos estudos contidos dentro da grande área da comunicação. Nesse sentido, outros autores foram referenciados no intuito de construir pontes com o pensamento de Bourdieu. Pode-se dizer que tais autores contribuem de modo a atualizar as concepções elaboradas pelo sociólogo francês. Entretanto, a partir daí nasceu um objetivo secundário que ajudou a nortear este artigo: a visão de Pierre Bourdieu a respeito do processo de distinção e de *habitus* deve ser superada no século XXI?

Em vista disso, o item 2 introduz os objetos, narrando como foi trabalhada a notícia da morte de Cristiano Araújo nos quatro veículos. O item 3 aplica alguns conceitos de Bourdieu à temática que se propõe discutir neste artigo. O item 4 faz um contraponto a esse autor, destacando teorias que refletem sobre o século XXI. Por último, algumas considerações finais e o a indicação de algumas questões que podem ser mais bem exploradas no futuro.

2. A Cobertura da morte de Cristiano Araújo

De fato, não se falava em outra coisa no dia 24 de junho de 2015. A TV Globo passou três horas de sua programação transmitindo ao vivo, sem interrupções, todos os detalhes do acidente. Cancelou a “Sessão da Tarde” e estendeu o “Vídeo Show”, explorando o assunto ao máximo. Otaviano Costa e Monica Iozzi, então apresentadores

do programa vespertino, conversaram com amigos do cantor, cujo último disco foi lançado pela Som Livre – braço fonográfico do grupo Globo. Costa justificou a decisão de mudar a grade da emissora alegando que “a comoção é muito grande”, embora tenha ressaltado que, tanto ele, quanto parte do público, não sabiam quem era o artista⁴.

O telespectador acompanhou cada passo do espetáculo em que se transformou a morte de Cristiano Araújo. A TV Globo exibiu tudo, desde a chegada do corpo ao Instituto Médico Legal, até a lamentável imagem da terra sendo jogada para dentro da cova na hora do enterro. Possivelmente, escolhas desse tipo tenham sido feitas para que o canal pudesse criar um discurso comovente em torno da figura de Cristiano, a fim de atingir diretamente as massas. Seria uma boa estratégia, já que a TV aberta estava presente em 72% das residências no ano de 2015 (BRASIL, 2014, p.15).

Por sua vez, no mesmo ano, a TV por assinatura alcançava, em maior parte, os grandes centros urbanos, sendo acessível “aos estratos mais ricos e escolarizados da população” (ibid.). Por isso, a GloboNews considerou oportuna a divulgação de uma crônica escrita e lida pelo jornalista Zeca Camargo no “Jornal das Dez”⁵. Cheia de metáforas e extremamente crítica, a crônica foi destinada ao público alvo da emissora. Na direção contrária da linguagem proposta pela TV Globo, a GloboNews optou por um tom intelectualizado diante da ocasião.

No texto, Zeca questionou a mobilização causada pela notícia, afirmando que o caráter sensacionalista era fruto da “pobreza da atual alma cultural brasileira”. O jornalista argumentou que esse abalo nacional estava ligado ao desejo “por uma catarse, um evento maior, que nos une pela comoção”. Refletiu sobre “como fomos capazes de nos seduzir emocionalmente por uma figura relativamente desconhecida”. Para ele, a resposta reside na seguinte constatação: “A morte de Cristiano Araújo e a quase insana cobertura de sua despedida vestiu a carapuça de um contorno de linhas pretas no papel branco, só esperando a tinta da emoção das pessoas para ganhar tons e, quem sabe, significado”. Terminou dizendo que o “nosso pop não precisa ser assim” porque “temos tudo para adorarmos ídolos de verdade e para chorar de verdade, seja pela presença deles no palco ou pela saudade da perda”.

⁴ STYCER, M. **Globo cancela Sessão da Tarde por cobertura da morte de Cristiano Araújo**. Disponível em: <<https://mauriciostycer.blogosfera.uol.com.br/2015/06/24/globo-cancela-sessao-da-tarde-por-cobertura-da-morte-de-cristiano-araujo/>>. Acesso em: 01 de Setembro de 2019.

⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FecjecMhGbA>> Acesso em: 01 de Setembro de 2019.

Certamente, a opinião de Zeca não agradou o meio sertanejo. Diversos artistas se manifestaram publicamente, acusando-o de ser preconceituoso e elitista. Inclusive, a dupla Henrique & Juliano, uma das mais célebres do segmento, utilizou o Instagram para protestar: postou a imagem de um vaso sanitário com o nome dele escrito no assento. Na legenda, podia-se ler: “Zeca Camargo, tive o desprazer de ouvir suas palavras na televisão e é claro que fiquei espantado com o tamanho do teu despreparo e incompetência”. A postagem recebeu mais de 60 mil curtidas e foi assinada por “uma classe ofendida com a safadeza das suas palavras”.

Figura 1 – Protesto da dupla Henrique & Juliano



Fonte: @henriqueejuliano. Acessado em 01/09/2019.

Figura 2 – Diversos artistas sertanejos protestam contra Zeca Camargo



Fonte: “Artistas e fãs de Cristiano Araújo se revoltam com Zeca Camargo”, Portal Sertanejo. Acessado em 01/09/2019.

Até este momento, é notória a diferença nas abordagens da morte de Cristiano Araújo praticadas por ambas as emissoras de televisão. Também é possível observar essa tendência quando se analisam os dois jornais impressos de maior circulação do grupo: enquanto o jornal O Globo não faz sequer uma menção ao caso em sua primeira página, o jornal EXTRA reforça o discurso, engendrado pela TV aberta, de que os brasileiros haviam perdido um herói nacional.

Figura 3 – Capa Jornal O Globo



Fonte: “Capa do jornal O Globo de 25/06/15”, Acervo O Globo. Acessado em 01/09/2019.

Figura 4 – Capa Jornal EXTRA



Fonte: “Capa do jornal EXTRA do dia 25/06/15”, Acervo Digital EXTRA. Acessado em 01/09/2019.

Novamente, nota-se uma relação direta entre o que seria a expectativa do público leitor e a relevância do artista. O jornal O Globo, segundo definição própria⁶, é “líder

⁶ Infoglobo. **Sobre a Infoglobo**. Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <<https://www.infoglobo.com.br/anuncie/institucional.aspx>> . Acesso em: 01 de setembro de 2019.

absoluto nas classes A e B”. Já o EXTRA conta com a “participação popular”, possuindo “linguagem simples” e “preço acessível”.

3. Pierre Bourdieu: *habitus* e distinção

A teoria elaborada por Pierre Bourdieu é o ponto de partida no sentido de aprofundar o que foi exposto acima. O autor distingue três universos de gostos musicais (e artísticos, no geral) correspondentes a classes sociais: primeiramente, tem-se o gosto legítimo. Por meio de um processo de socialização, pessoas que estão posicionadas nas camadas dominantes tendem a preferir objetos culturais ligados a esse universo. Em segundo lugar, tem-se o gosto médio, no qual se classificam as obras menos prestigiadas das artes maiores. Por fim, tem-se o universo do gosto popular, cujas opções musicais variam em razão inversa à escolaridade – ou seja, quanto mais baixa a formação, maior a predileção por esse tipo de canção (BOURDIEU, 2006, p.21).

Para além da questão econômica, as relações sociais são mediadas por outras formas de capital, o que reafirma as posições de poder. Um exemplo disso é o capital cultural: a cultura incorporada ao indivíduo durante a sua trajetória de vida. Bourdieu estabelece que a classe social e o ambiente de ensino são os principais espaços de obtenção desse capital. (BOURDIEU, 1985). Assim, compreende-se como a visão bourdieusiana enxerga a diferença entre o Brasil que consumia e aquele que desconhecia Cristiano Araújo. Tido como um artista imediatamente relacionado ao universo do gosto popular, o cantor estaria restrito ao público com menos capital cultural e menos escolarizado.

Retomando a análise das capas do jornal O Globo e do jornal EXTRA, Bourdieu (1983, p.127) determina que um discurso é resultado da soma do *habitus* com o mercado linguístico. A noção de *habitus* diz respeito a um esquema de classificação próprio dos sujeitos. Por um lado, esse esquema é estruturado pelas vivências em determinada classe, por outro, as classificações que exprime produzem o mundo. Entretanto, tendem a confirmar as condições sociais.

Aplicado à questão linguística, o *habitus* se refere, mais especificamente, às escolhas das palavras, das gírias, expressões etc. Num mercado linguístico, as falas são avaliadas e apreciadas, gerando ganhos ou perdas dentro de um grupo (1983, p.140). Portanto, o discurso de ambos os jornais buscou o diálogo com o leitor através do reforço de um olhar em relação a Cristiano Araújo. Seguindo a teoria de Bourdieu, cada discurso - do Globo e do EXTRA – é formado por um tipo de comunicação específica para cada

classe e é passível de julgamento por essa mesma classe. Por isso, o silêncio na capa do jornal O Globo estava destinado às camadas dominantes, para as quais o cantor sertanejo não teria valor. Por sua vez, o EXTRA exaltava a comoção por sua partida, atingindo o gosto popular.

Logo se constata que um fenômeno similar ocorre na comparação entre a cobertura da TV Globo e a crônica de Zeca Camargo, veiculada na Globonews. Para além desse fato, Bourdieu fornece novos subsídios para análise. Ele denuncia que a luta por audiência e o peso do polo comercial são marcantes na lógica da produção televisiva, que explora o sensacionalismo com o intuito de seduzir as massas (BOURDIEU, 1997), conforme exposto no exagero presente na linha editorial da TV Globo. Nesse caso, a espetacularização foi utilizada como um recurso para mobilizar o telespectador em torno do acidente. É evidente que obter êxito comercial através dos índices de audiência estava no universo de expectativas da emissora, contudo, acredita-se que este trabalho pode ir mais adiante nessa reflexão.

De acordo com Cláudia Lago (2015), Bourdieu afirma que a TV impõe temáticas e o espaço de tempo em que elas serão tratadas. É um tempo em que se exerce um imenso poder de estabelecer o efeito de verdade e em que não há o cuidado com a reflexão, priorizando a urgência. O tempo televisivo é raro, portanto, nas palavras do próprio autor: “(...) se minutos tão preciosos são empregados para dizer coisas tão fúteis, é que essas coisas tão fúteis são de fato muito importantes na medida em que ocultam coisas preciosas” (BOURDIEU, 1997, p. 23). Desse modo, a insistência da TV Globo num retrato quase mórbido do acidente envolvendo Cristiano Araújo se mostra como uma estratégia repleta de nuances. Em primeiro lugar, a tentativa de elevá-lo ao status de herói brasileiro, comunicando esse discurso para um público abrangente, poderia estar ligada ao fomento das vendas de seus discos. Afinal, Cristiano era um artista da Som Livre.

Em segundo lugar, levanta-se a possibilidade desse discurso compor um projeto maior: o de formar uma identidade nacional, utilizando a música como ferramenta para acessar o imaginário popular. Benedict Anderson (2008) acredita que a nação é uma comunidade imaginada, cujos membros não têm contato com a maior parte de seus pares, mas sentem a comunhão e o pertencimento. Nesse sentido, a TV Globo e o Jornal Extra podem ter aproveitado o componente discursivo no processo de produção do sujeito brasileiro para construir ou legitimar determinada noção de país que é atravessada pelo gênero sertanejo. Essa noção retrata o Brasil das classes menos abastadas, que não se

limita ao eixo Rio-São Paulo e que é fã de músicos como Cristiano Araújo⁷. Já a GloboNews e o jornal O Globo teriam adotado cobertura diferente, pois dialogam com uma camada da população que está em distinção dessa outra parcela.

No entanto, por mais que a escolha editorial dos quatro veículos analisados pareça seguir o conceito bourdieusiano de *habitus*, a repercussão da crônica de Zeca Camargo aponta para um novo caminho. Retomando o conceito: *habitus* seria uma forma de perceber e classificar o mundo, interiorizada pelo sujeito enquanto ele é socializado. As experiências dentro de uma classe contribuem para as escolhas, os julgamentos, os gostos artísticos etc. (BOURDIEU, 1983). Ainda segundo Bourdieu (2006), o capital cultural alto promoveria a distinção. Quer dizer, as classes dominantes usariam o seu gosto por determinada obra como um fator para se separar das classes mais baixas. Essa obra denotaria refinamento e superioridade.

Quando o meio sertanejo ouve a crônica de Zeca e fica indignado está, na verdade, rompendo com algumas estruturas solidificadas ao longo do século XX. A inércia do *habitus*, por exemplo, foi superada porque a crônica, divulgada num veículo midiático destinado à elite, serviu de pano de fundo para uma polêmica que circulou no ambiente popular. Cabe dizer que Bourdieu (1983) não afirmava que o *habitus* é estanque. Para o autor, sistemas de classificação podem mudar e são dotados de capacidade produtiva. O indivíduo é modificado pela sociedade, mas também a modifica. A questão é que isso acontece bem lentamente, dificultando mudanças radicais. Este artigo propõe que a resposta negativa por parte de uma audiência inesperada foi radical no que tange o conceito de *habitus* e, conseqüentemente, denota um desgaste na postura de distinção assumida pelas classes mais altas.

Uma das razões para a abordagem proposta acima pode ser o advento das mídias digitais. Alguns autores contemporâneos apresentam um novo entendimento a respeito da cultura e do consumo musical no século XXI, conforme exposto no item 4.

⁷ Sobre o universo da música sertaneja, ver: ALONSO, G. **A música sertaneja e a antropofagia das massas**. Disponível em: < <https://medium.com/zumbido/text%C3%A3o-2-4cc3dce1ff51> >. Acesso em: 28 de Outubro de 2019.

4. O século XXI e suas transformações

Na teoria de Bourdieu a dicotomia clássica entre alta e baixa cultura é introduzida. O processo de distinção acontece em uma sociedade em que os universos das artes - o musical, das artes plásticas, da literatura etc. – estão submetidos a esse modo de classificação. Entretanto, no final do século XX, a crítica no campo da estética precisou de mais categorias para dar conta do avanço da cultura pop. Antes, tinha-se a arte erudita (*highbrow*) e os produtos comerciais populares (*lowbrow*). Depois, as classificações de *high* ou *lowbrow* foram introduzidas também no juízo da arte massificada (ANTUNES, 2012). Zeca Camargo assumiu para si essa missão, opinando sobre quais ídolos do “povo” construíram uma carreira digna de tanta ostentação: Michael Jackson e Mamonas Assassinas são alguns dos citados pelo jornalista.

Contudo, o século XXI dispensa intermediários responsáveis por rotular a arte como boa ou ruim. Inaugura-se o conceito de *nobrow*: a ausência de barreiras e de padrões acadêmicos; a mistura entre alta e baixa cultura; o fim das generalizações e o início do consumo personalizado. A estética contemporânea se vale dos meios digitais para derrubar as fronteiras intelectuais, regionais e de classe (ANTUNES, 2012). Não é à toa que a repercussão negativa da crônica se deu pelo Instagram, espaço em que o artista pode se conectar diretamente com o fã.

Essa perspectiva encontra muitos adeptos na contemporaneidade. O sociólogo Antoine Hennion (2010) busca superar o determinismo no que diz respeito ao gosto musical. Para ele, a atenção deve se voltar às ligações entre a música e o ouvinte, durante a experiência sonora. No lugar do proletariado, por exemplo, a pesquisa observa o comportamento do sujeito que ama o que escuta ou que é livre praticante⁸. Sendo assim, o gosto se manifesta através do fazer. Nas palavras do autor:

Explicar o gosto exige que o sociólogo se concentre nos gestos, objetos, corpos, mídias, dispositivos e relações envolvidas. O gosto é um comportamento. Tocar, ouvir, gravar, fazer que outros escutem música... todas essas atividades vieram a ser algo mais do que a realização de um gosto que já existia. Tudo isso é redefinido durante a ação e o resultado é, em parte, incerto. (...) o gosto do amador não é mais considerado uma escolha arbitrária que é explicada por razões sociais ocultas. Mas, é uma técnica coletiva, cuja análise ajuda a compreender a maneira em que nos

⁸ Antoine utiliza o conceito de “amador”, que define da seguinte forma: “O amador, o praticante, o fã – aquele que faz algo com música (uso a palavra ‘amador’ num sentido amplo – como também em relação a ‘gosto’ –, referindo-me a qualquer forma de amor ou prática, e não somente ao sentido cultivado de uma especialidade de conhecedor centrada no conhecimento do objeto em si)” (2011, p. 260).

tornamos sensíveis às coisas, a nós mesmos, as situações e os momentos, enquanto em paralelo controla reflexivamente a maneira em que esses sentimentos podem ser compartilhados e discutidos com os outros (HENNION, 2010, p. 25).

Nesse sentido, a concepção defendida por Antoine se direciona ao momento em que a canção está sendo executada. O gosto não é imutável e não está retido no indivíduo antes da experiência. Pelo contrário, só pode ser analisado como uma inclinação que se redefine no processo (HENNION, 2010). Algumas características do século XXI contribuem para essa visão: o avanço tecnológico fez com que a produção musical sofresse mudanças radicais. Hoje, há uma infinidade de conteúdos sendo produzidos e distribuídos nas redes. O acesso fácil proporciona um intercâmbio cultural, permitindo que um membro da classe popular entre em contato com o estilo de vida da elite. Da mesma forma, o inverso também acontece, o que explica o sucesso cada vez maior da música sertaneja por todo o país.

Aliás, os impactos culturais da passagem do século XX para o XXI não foram sentidos só no Brasil, mas na América Latina como um todo. Acerca da região, Nestor García Canclini afirma que:

As culturas já não se agrupam em grupos fixos e estáveis e, portanto, desaparece a possibilidade de ser culto conhecendo o repertório das “grandes obras”, ou ser popular porque se domina o sentido dos objetos e mensagens produzidos por uma comunidade mais ou menos fechada (uma etnia, um bairro, uma classe). (...) As tecnologias de reprodução permitem a cada um montar em sua casa um repertório de discos e fitas que combinam o culto com o popular (...) Proliferam, além disso, os dispositivos de reprodução que não podemos definir como cultos ou populares. Neles se perdem as coleções, desestruturam-se as imagens e os contextos, as referências semânticas e históricas que amarravam seus sentidos (CANCLINI, 2011, p. 304).

O cenário descrito por Canclini possui uma série de desdobramentos. Inclusive, a instabilidade dos grupos culturais e a democratização dos meios de reprodução compõem um contexto de transformações ainda mais profundas na sociedade. De repente, os espaços do saber e de circulação simbólica foram ocupados por pessoas antes consideradas menos importantes. Essa nova configuração desestruturou o cânone no campo das artes. Isso porque outras narrativas puderam questionar o lugar do clássico e os mecanismos judicativos.

Em oposição, a lógica que vigorava até meados do século XX depositava a capacidade crítica em agentes dotados de características específicas. Sobre essa dinâmica, Bourdieu fala: “A existência de obras consagradas e de todo um sistema de regras que

define a abordagem sacramental supõe uma instituição cuja função não seja apenas de transmissão e de difusão, mas também de legitimação” (1968, p.130).

Professores e críticos, entre outros agentes, formavam a hegemonia do conhecimento em torno da arte, elegendo as obras que deveriam ser vistas como eruditas. Mas o que se observa aqui são indícios do surgimento de um novo paradigma, que se intensificou na passagem para o século XXI, permitindo uma pluralidade maior de vozes. O consumidor passou a adotar critérios subjetivos, além daqueles estabelecidos pela mídia e pela sociedade, para nortear a sua experiência com os produtos culturais e artísticos, conforme explica Antoine Hennion:

O que é novo não é a execução pública de atividades artísticas pelos profissionais, é a ascensão do amador, do espectador, e a formação de um público “focado”, vindo precisamente para tal ou tal performance. Não somente enquanto público de massa e enquanto mercado, como os analistas têm forte tendência a compreendê-lo, seguindo os rastros de Walter Benjamin (1994), mas como nova competência, lentamente e minuciosamente elaborada através dos dispositivos, das práticas, dos objetos, dos repertórios e de novos formatos sociais, produzindo assim novas sensibilidades individuais e coletivas e, antes mesmo disso, produzindo simplesmente novas capacidades auditivas e uma nova atenção – precisamente o que poderíamos chamar de um corpo musical (HENNION, 2011, p. 271).

Dessa forma, os objetos empíricos escolhidos para este artigo, sobretudo a crônica de Zeca Camargo e sua repercussão, parecem revelar alguns aspectos – ou tendências – do cenário cultural brasileiro. Após este percurso, algumas considerações finais puderam ser feitas sobre o que foi dito.

5. Considerações Finais

A análise dos quatro veículos – TV Globo, GloboNews, jornal O Globo e jornal EXTRA – na ocasião da morte do cantor sertanejo Cristiano Araújo, explicitou os critérios de noticiabilidade que nortearam as respectivas coberturas do ocorrido. Enquanto a TV Globo e o jornal EXTRA priorizaram dialogar com os fãs do cantor, a GloboNews e o jornal O Globo se direcionaram ao público que sequer o conhecia ou que não o considerava arte legítima. Portanto, foi estabelecida uma relação entre o público alvo de cada emissora e de cada jornal, e sua predisposição a julgar positivamente ou negativamente o trabalho de Cristiano. Mais do que isso, esse consumidor possui uma classe social definida no posicionamento do veículo e, por consequência, no discurso formado ao redor do artista. Então, considera-se que a GloboNews e o jornal O Globo procuraram falar com as classes mais altas da sociedade, que possuíam uma opinião nula ou negativa sobre ele. Já a TV Globo e o jornal EXTRA voltaram sua comunicação

para as classes que possuiriam uma opinião positiva sobre o cantor, ou seja, as mais baixas.

Por isso, o direcionamento escolhido pelos veículos serve de indício de que havia uma cisão no Brasil, separando os fãs de Cristiano daqueles que não o conheciam. E esse distanciamento se daria, inicialmente, por uma natureza econômica e social. Contudo, o que este artigo pode constatar foram apenas indícios. A partir da análise dos objetos empíricos não é possível determinar precisamente se havia uma cisão, sendo necessário um estudo mais aprofundado. O que ficou mais claro foram apenas os critérios de noticiabilidade baseados em categorias socioeconômicas *versus* o tipo de predisposição no julgamento do cantor sertanejo.

Dessa maneira, encaminha-se para o objetivo secundário: a visão de Pierre Bourdieu a respeito do processo de distinção e de *habitus* deve ser superada no século XXI? Para este trabalho, a resposta é definitivamente não. Mesmo a discussão tendo levantado outros autores, que atualizaram as teorias de Bourdieu, elas foram bastante necessárias como ferramenta de análise. Não se pode esquecer que, por trás dos veículos midiáticos, existem pessoas tomando decisões. Para que a crônica de Zeca Camargo fosse divulgada, preceitos judicativos foram empregados de modo a relacionar a audiência da GloboNews com uma classe social mais alta, dotada de capital cultural e que desconhecia ou que não gostava de Cristiano Araújo. Nessas presunções, podem-se identificar os conceitos de *habitus* e distinção.

É claro que o debate se mostra mais complexo nos estudos do cenário cultural no século XXI. Como já foi dito, o advento das mídias digitais e os impactos tecnológicos na indústria fonográfica permitem uma mobilidade maior dos consumidores, que podem transitar pelas músicas que outrora seriam classificadas como sofisticadas, pelos *hits* populares, pelos canais de TV mais intelectualizados etc. Sendo assim, nota-se que tanto essa tendência mais livre, quanto um determinismo de classes, nos moldes de Bourdieu, são comportamentos passíveis de identificação no contemporâneo. As muitas ferramentas teóricas e analíticas estão disponíveis para que se possa apreender a densidade social, em sua totalidade.

Ademais, este artigo conclui que a cobertura da morte de Cristiano revela uma abrangência significativa do grupo Globo na sociedade brasileira. O mesmo caso foi explorado pelas diferentes empresas de maneira antagônica. Além disso, observou-se uma possível estratégia de reivindicar o lugar de formadora da identidade nacional com o objetivo financeiro. Sabe-se que o grupo Globo trabalha intensamente o gênero sertanejo

em seus muitos braços comunicacionais, inclusive na gravadora Som Livre. Tal hipótese pode estar correlacionada ao crescimento exponencial do segmento, ultrapassando barreiras regionais e de classe. Mas essa verificação também exigiria uma pesquisa aprofundada.

Por fim, todas as camadas da atualidade que se apresentam neste artigo fazem com que o estudo da comunicação seja repleto de signos e que permeie diversos aspectos do cotidiano. Um episódio distante, ocorrido há quatro anos, foi a centelha de luz que despertou uma pesquisa inicial, abrindo múltiplas margens de investigação. Cristiano Araújo, sua vida e sua obra, é uma narrativa em disputa na sociedade. Não existe uma palavra final sobre a qualidade da música, mas observações possíveis dos comportamentos das pessoas em contato com esse objeto. Muitos atravessamentos podem nascer a partir daí e não se pretendeu esgotá-los no presente trabalho. Pelo contrário, buscou-se sugerir que todas as evidências aqui representadas – assim como as evidências futuras - são o que tornam, justamente, o Brasil plural.

Referências

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANTUNES, J. Q. Cultura Nobrow: Os Novos Caminhos Da Estética Do Século XXI. **Anais do VI Simpósio Nacional de História Cultural**. Teresina: Universidade Federal do Piauí, 2012.

BOURDIEU, P. Campo Intelectual e Projeto Criador. In: POUILLON, J. (Org.). **Problemas do Estruturalismo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

_____. **A Distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: edUSP, 2006.

_____. The forms of capital. In: RICHARDSON, J. G. (Ed.). **Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education**. New York: Greenwood Press, 1985. p. 241-258.

_____. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

_____. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BRASIL. Presidência da República. Secretaria de Comunicação Social. **Pesquisa brasileira de mídia 2015: hábitos de consumo de mídia pela população brasileira**. Brasília: Secom, 2014.

CANCLINI, N. G. Culturas híbridas, poderes oblíquos. In: _____. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2011.

HENNION, A. Gustos musicales: de uma sociologia de La mediación a uma pragmática del gusto. **Comunicar – Revista Científica de Educomunicación**, v. XVII, nº 34, p. 25-33, 2010.

_____. Pragmática do Gosto. Tradução de Frederico Barros. **Desigualdades & Diversidade** – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio, v. 8, p. 253-277, 2011.

LAGO, Cláudia. Pierre Bourdieu e algumas lições para o Campo da Comunicação. **Intertexto** (UFRGS), v. 34, p.728-744, 2015.

O Trabalho De Campo Nas Histórias Em Quadrinhos ^{1*}

Interseções entre as práticas etnográficas e os quadrinhos de Guy

Delisle

Igor Dias^{2**}

Resumo

O presente artigo propõe uma análise de duas obras do quadrinista Guy Delisle “Crônicas Birmanesas” (2008) e “Crônicas de Jerusalém” (2011) a cerca de sua metodologia de trabalho de campo e ao seu teor etnográfico. A etnografia é o nome dado ao método utilizado por pesquisadores para o estudo e a coleta de dados sobre a cultura e seus aspectos dentro de um grupo específico. Embora a etnografia seja mais conhecida pelo seu uso por cientistas sociais e antropólogos, também é possível perceber influências de suas metodologias em trabalhos fora desse campo de atuação. Busca-se entender como a sua obra além de um objeto artístico também apresenta características de uma etnografia das culturas as quais ele se propõe a falar.

Palavras-chave: Histórias em Quadrinhos; Etnografia; Guy Delisle

1. Introdução

O trabalho de campo é um termo comumente utilizado em várias áreas da ciência, sendo diversas vezes algo que faz parte do processo científico. De forma básica ele é uma atividade onde é necessário sair de um ambiente de trabalho específico e controlado para um ambiente exterior onde o objeto de estudo acontece em sua forma natural. Embora a expressão seja utilizada muitas vezes como uma saída para a aventura na natureza, nem sempre o trabalho de campo significa a transição brusca de ambientes, podendo muito bem um pesquisador que tem em seu objeto os livros fazer um trabalho de campo em uma biblioteca. O trabalho de campo é comumente associado a áreas específicas da ciência como a antropologia ou ainda às ciências naturais, porém é comum em várias outras áreas científicas dependendo sempre do objeto a ser estudado.

^{1*} Trabalho apresentado no GT 4 – Comunicação, narratividade e discursos midiáticos durante o XVI Poscom PUC-Rio, de 4 a 8 novembro de 2019.

^{2**} Mestrando em Criação e Produção de Conteúdos Digitais PPGTLCOM-UFRJ. Licenciado em Belas Artes - UFRRJ (2014). E-mail: diasigor@outlook.com

Quando se pensa além da academia e de uma metodologia científica pode-se ainda perceber o método do trabalho de campo em algumas áreas, principalmente na comunicação e nas artes como um todo (que pesar de também serem áreas científicas produzem também trabalhos que estão fora do âmbito acadêmico). É comum que artistas como atores, cineastas, desenhistas e pintores saiam de seus estúdios e ateliers para através do trabalho de campo perceber e entender determinados objetos de estudo, assim como para jornalistas passarem longos períodos em alguma localidade para construir uma reportagem. É visto com normalidade que um ator, ao se preparar para um papel, visite durante meses um hospital para com isso aprender como funciona a vida e a rotina de um médico; assim como é visto com normalidade um ilustrador visitar uma localidade afim de entendê-la e retratá-la da melhor maneira possível.

Ao refletir sobre essa metodologia de trabalho aplicada às artes percebe-se que as histórias em quadrinhos são um material que não raramente apresentam produtos finais frutos de longos períodos de trabalho de campo e observação. Alguns quadrinistas são famosos pela aplicação dessa metodologia em seus trabalhos, sendo o mais conhecido deles Joe Sacco, que é tido como o precursor do jornalismo em quadrinhos. Dentre os quadrinistas que trabalham dessa forma específica focaremos aqui em uma análise da produção do canadense Guy Delisle em seus álbuns em quadrinhos “Crônicas Birmanesas” (2007) e “Crônicas de Jerusalém” (2009). Essa análise se dará nas comparações de método que Delisle utiliza e comenta em seus álbuns, e como esse método de trabalho de campo se aproxima da etnografia que é comumente utilizada por antropólogos, e se distancia do jornalismo em quadrinhos de Joe Sacco.

2. Desenvolvimento

Guy Delisle é Canadense, animador e ilustrador formado no Sheridan College em Oakville, tem mais de vinte livros publicados entre histórias em quadrinhos e livros ilustrados publicados em diversas línguas e já trabalhou em diferentes estúdios de animação no Canadá, Alemanha, França, China e Coreia do Norte. Durante sua estadia como supervisor de animação na China e na Coreia do Norte escreveu dois álbuns em quadrinhos Shenzhen (2000) e Pyongyang (2003), onde conta as experiências vividas nesses países que possuem uma cultura bastante diferente da qual o próprio estava acostumado. Após essas publicações o artista largou a carreira na animação se dedicando

exclusivamente à carreira de ilustrador e quadrinista. Nesse contexto ele acaba viajando com a esposa, que é médica pelo programa Médicos sem fronteiras (MSF) para Birmânia e para Jerusalém, onde escreve mais dois álbuns “Crônicas Birmanesas” e “Crônicas de Jerusalém”.

Os quadrinhos de Delisle, tanto “Shenzen” e “Pyongyang”, quanto “Crônicas Birmanesas” e “Crônicas de Jerusalém” trabalham com uma narrativa autobiográfica e contam em partes as histórias do autor durante a estadia nesses lugares; a principal diferença entre os dois primeiros e os dois últimos é a posição que o autor se coloca enquanto observador. Em “Shenzen” e “Pyongyang” o mesmo se encontra nestas cidades a trabalho o que faz narrativa ser focada nessa especificidade. Não existe um maior aprofundamento em detalhes referentes à cultura e aos costumes destas localidades, dando maior destaque às diferenças e aos choques culturais do que ao entendimento daquilo que é culturalmente diferente e distante. Em questão de narrativa essas duas possuem uma certa similaridade, contando uma história só, com início, meio e fim bem definidos, sendo basicamente narrativas lineares com toques de humor. Já em “Crônicas Birmanesas” e “Crônicas de Jerusalém”, o autor tem uma inserção e interação mais significativa com as culturas dos locais onde está, pois, a sua posição agora é a de observador. Apesar de ainda se manter trabalhando, o trabalho acontece em casa de maneira informal, dando ao autor uma maior autonomia e abrindo espaço para que o mesmo consiga se inserir de forma mais densa nessas culturas.

Explicando melhor, em “Shenzen” e “Pyongyang” o autor se muda para esses locais devido a uma demanda de trabalho, tendo que seguir uma rotina e cumprir um expediente, o que faz com que as histórias partam dessa premissa e dos conflitos gerados a partir dela. Embora em um ou outro momento as coisas se desliguem da temática, o centro geral das narrativas gira em torno dessa problemática. Já em “Crônicas Birmanesas” e “Crônicas de Jerusalém” ele acaba se mudando para esses lugares acompanhando a esposa, médica do MSF e mesmo que ele ainda tenha que trabalhar, esse trabalho se dá de uma maneira diferente, pois ele atua como ilustrador freelancer. Com o trabalho dessa maneira específica ele ganha certa autonomia no que diz respeito aos horários em que irá trabalhar, até porque junto a isso ele acaba assumindo também muitas funções referentes a organização da casa e cuidar dos filhos. Para o autor trabalhar dessa forma e assumir esses papéis acaba sendo algo benéfico pois através disso ele pode ter acesso ao cotidiano desses lugares, convivendo e aprendendo costumes. Essas

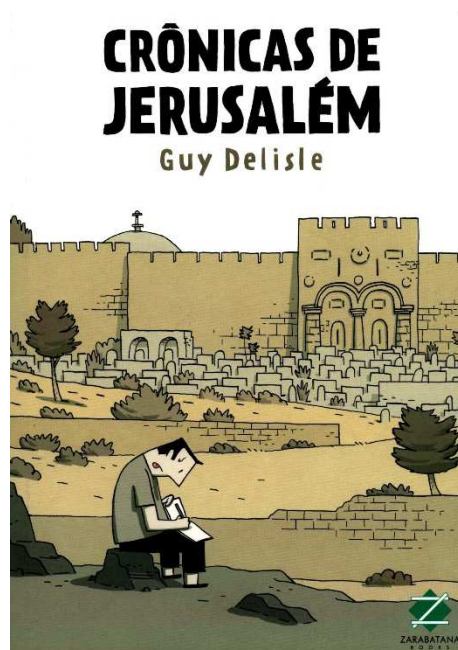
experiências, adquiridas durante esse tempo acabaram por ser a base com quais as crônicas que compõem os livros foram escritas e desenhadas. Através desse tipo de inserção que acontece, não a partir somente da vontade dele, mas também da necessidade de adaptação e compreensão advinda da responsabilidade dos filhos, as descrições e a compreensão da cultura se tornam mais profundas nesses livros. Então podemos afirmar que enquanto nos dois primeiros livros a prioridade se dá ao humor gerado pelo choque brusco das culturas, nos dois últimos o humor é gerado, majoritariamente, pela necessidade e em alguns momentos a dificuldade de compreensão da cultura do outro. Devido a esses aspectos ligados à compreensão e à posição do autor nessas culturas específicas “Crônicas Birmanesas” e “Crônicas de Jerusalém” foram os focos das análises. Sendo assim a posição do observador quando inserido nessas culturas, um fator importante quando buscamos um paralelo com a etnografia como metodologia.

Figura 1. Capa de Crônicas Birmanesas



Fonte: DELISLE, Guy. Crônicas Birmanesas. Campinas: Zarabatana Books, 2012

Figura 2: Capa de Crônicas de Jerusalém



Fonte: DELISLE, Guy. Crônicas de Jerusalém. Campinas: Zarabatana Books, 2012

Quanto à forma das histórias em quadrinhos que foram analisadas, as narrativas são estruturadas de maneiras bem semelhantes nos dois materiais analisados. O nome de “crônicas” no título dos dois quadrinhos funciona bem, pois mesmo que sejam grandes em número de páginas, duzentos e setenta e duas para “Crônicas Birmanesas” e trezentos

e trinta e seis para “Crônicas de Jerusalém”, elas são compostas por pequenas histórias, que vão de uma a no máximo dez páginas. As páginas são sempre divididas em grades de três tiras horizontais, com colunas verticais que variam em tamanho e número. Essa estrutura cria uma regularidade e gera um padrão de ritmo na leitura que lembra narrativas das tiras de jornais. Essas semelhanças com as tiras são acentuadas devido ao fato de cada crônica sempre terminar com um gancho cômico, muitas vezes levemente irônico, características também muito comum em quadrinhos de humor. Com essa organização os livros assumem um formato de pequenas crônicas que retratam o cotidiano do autor, que apesar de serem apresentadas de forma linear de acordo com uma temporalidade, não exigem necessariamente essa linearidade na leitura, funcionando também se lidas destacas do contexto geral do livro. Delisle é um autor que em seus livros privilegia o humor, geralmente através de colocações irônicas, que embora sejam comuns, nem sempre são utilizadas devido ao peso e à fragilidade de alguns assuntos tratados. Um exemplo disso é que Delisle e sua família estavam presentes durante a "Operação Chumbo Fundido" (também conhecida como “Massacre de Gaza”), tendo a sua mulher trabalhado intensamente na coordenação dos médicos da MSF. Esse episódio ocupa cerca de um capítulo e meio do livro, nos quais embora exista um alívio cômico ou outro, o tom geral se estabelece com maior tensão e seriedade. Devido a essa atitude mais próxima descontraída em seus textos os trabalhos de Delisle acabam gerando certos questionamentos acerca das possibilidades de um trabalho humorístico e crítico falar de determinadas culturas sem ser caricato e até desrespeitoso. Embora essas críticas façam uma análise que faça sentido quando pensamos em um ponto de vista acadêmico, onde é necessário um determinado rigor metodológico para se fazer esse tipo de análise. Porém Delisle não faz parte da academia e apesar de possuir uma metodologia próxima da antropologia, ele também não é um antropólogo. Sendo assim, a partir desses questionamentos e dessa ambiguidade pensa-se em quais as possíveis interseções entre o método etnográfico de trabalho de campo e o trabalho de campo utilizado por Delisle, e quais métodos e metodologias podem ser aprendidos com essa área do conhecimento, na busca por uma melhor compreensão e consequentemente uma melhor produção de histórias em quadrinhos.

Uma confusão que acontece comumente com as obras analisadas é que a primeira impressão que se pode ter é a de que se tratam de duas obras de jornalismo em quadrinhos. Essa primeira impressão advém das aparentes semelhanças que os trabalhos de Delisle possuem com os trabalhos do quadrinista, Joe Sacco. Joe Sacco é o quadrinista ao qual é

a atribuída a criação do gênero de jornalismo em quadrinhos e que tem inclusive uma metodologia de trabalho bastante semelhante à de Delisle. Pensando nesse sentido, a comparação apesar de em um primeiro momento fazer sentido, e gerar inclusive uma piada em “Crônicas de Jerusalém” (p. 301), se analisada de forma mais profunda mostra-se superficial. Pois apesar de serem semelhantes em relação à proposta dos trabalhos, passar um tempo específico em um determinado lugar e depois escrever sobre essa experiência, os livros de Sacco, principalmente “Palestina” (1996) e “Uma História de Sarajevo” (2003) enveredam por um caminho que tem como foco a visão e a narrativa jornalística e informativa. Ela privilegia entrevistas e depoimentos para embasar e explicar os fatos e principalmente os conflitos que busca evidenciar. Sacco utiliza os quadrinhos para fazer algo muito próximo à uma reportagem a partir do ponto de vista não só dele, mas também de pessoas que vivem nas regiões as quais ele se propõe falar. Por outro lado, Delisle tem como principais bases a sua visão pessoal através da inserção dentro das comunidades em que passa a viver, para assim construir o seu trabalho. Embora o que Delisle faça seja comumente visto como jornalismo em quadrinhos, o trabalho em si não se encaixa bem dentro dessa categoria específica, vide que o próprio autor se mostra desconfortável com a ideia de fazer reportagens em quadrinhos (Crônicas de Jerusalém, p.115) e com as comparações recorrentes entre ele e Joe Sacco (Crônicas de Jerusalém, p.301). Em termos de forma, o trabalho de Delisle se aproxima muito do que foi feito por Will Eisner em “Nova York” (2006). Nesse álbum que compila as histórias “Nova York: A grande cidade”, “O Edifício”, “Cadernos de tipos urbanos” e “Pessoas Invisíveis”, Eisner expõe as suas impressões sobre a cidade de Nova York, em forma de crônicas em quadrinhos, baseadas em anos de observações, anotações escritas e visuais e sketches feitos pela cidade. Apesar das histórias serem apresentadas como fictícias, ela tem uma forte base na realidade. A descrição utilizada para os trabalhos de Eisner pode inclusive se estender para às obras de Delisle, que apesar de não ter tantos anos de observação à sua disposição, também produz a partir de anotações visuais e escritas, sketches, conversas e experiências com nativos da região e assim constrói a sua história em quadrinhos com base na realidade e na cultura na qual estava inserido.

Com esse entendimento e essa visão das obras como as de Delisle e a de Eisner fica o questionamento se seria possível diferenciar em estrutura esses trabalhos de uma obra como “Tristes trópicos” (1955) de Claude Lévi-Strauss. Não é a pretensão aqui comparar em qualidade ou importância o Trabalho de Lévi-Strauss a Eisner ou Delisle, porém em questão de estruturas eles apresentam todos uma narrativa descritiva sobre um

lugar e as pessoas que habitam esse lugar seja ela a Nova York da década de 1980, a Birmânia em 2005 ou o interior do Brasil em 1935. Ainda no que tende as semelhanças tanto a obra de Lévi-Strauss quanto a Delisle são narradas em primeira pessoa, onde nem sempre a imparcialidade é algo visível, porém no que tende a trazer determinadas explicações sobre costumes, crenças ou a fazer uma contextualização geral é perceptível o afastamento do autor e a utilização de uma descrição impessoal. Embora os dois autores sejam diferentes existem semelhanças em seus métodos e em suas narrativas sendo a principal delas que ambas partem de um princípio etnográfico.

Quando falamos de Antropologia e de Etnografia, estamos falando aqui de ciências humanas que possuem uma metodologia específica de trabalho, e de escrita, e embora algumas regras possam ser subvertidas fazer isso e ainda manter um determinado rigor científico não é uma tarefa simples. Parte-se então dos conceitos colocados por Geertz (1989), para o entendimento da etnografia como uma descrição densa. O trabalho do etnógrafo não consiste em uma atividade simplista de observar e descrever, ele observa, mas na intenção de entender e decifrar os símbolos, os significados e os códigos daquela cultura. Por mais que Geertz (1989 p.15) também afirme que a etnografia não é baseada em um método específico, esses métodos existem, e por mais que não definam, fazem parte da experiência etnográfica.

Em antropologia ou, de qualquer forma, em antropologia social, o que os praticantes fazem é a etnografia. E é justamente ao compreender o que é a etnografia, ou mais exatamente, o que é a prática da etnografia, é que se pode começar a entender o que representa a análise antropológica como forma de conhecimento. Devemos frisar, no entanto, que essa não é uma questão de métodos. Segundo a opinião dos livros textos, praticar a etnografia é estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário, e assim por diante. Mas não são essas coisas, as técnicas e os processos determinados, que definem o empreendimento. O que o define é o tipo de esforço intelectual que ele representa: um risco elaborado para uma "descrição densa", tomando emprestada uma noção de Gilbert Ryle. (GEERTZ, 1989, p15)

Segundo a descrição de Geertz sobre a noção de Gilbert Ryle, a etnografia a mesma existe após uma análise aprofundada daquilo que foi documentado através do diário do etnógrafo, só documentar em si não constitui uma etnografia. Um gesto como uma piscadela pode ter diferentes interpretações e significados, e entender não só essas possibilidades semânticas, mas as suas aplicabilidades dentro de um sistema cultural seria a forma correta de praticar a etnografia.

O ponto a focar agora é somente que a etnografia é uma descrição densa. O que o etnógrafo enfrenta, de fato - a não ser quando (como deve fazer, naturalmente) está seguindo as rotinas mais automatizadas de coletar dados - é uma multiplicidade de estruturas conceituais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas,

irregulares e explícitas, e que ele tem que, de alguma forma, primeiro apreender e depois apresentar. E isso é verdade em todos os níveis de atividade do seu trabalho de campo, mesmo o mais rotineiro: entrevistar informantes, observar rituais, deduzir os termos de parentesco, traçar as linhas de propriedade, fazer o censo doméstico... escrever seu diário. Fazer a etnografia é como tentar ler (no sentido de construir uma leitura de") um manuscrito estranho desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e com comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado (GEERTZ, 1989, p20)

Pode-se perceber que em nenhum momento clama-se por uma suposta neutralidade do etnógrafo em seu trabalho, embora suas análises não devam ser construídas de preconceitos, é plenamente entendível que elas sejam a sua interpretação a partir das suas vivências naquele campo específico. As informações e descrições necessitam ser desprovidas de julgamentos, mas as interpretações e decodificações que delas partem necessitam de uma parcela de interpretação que passa pela experiência pessoal do etnógrafo. Delisle em seus dois livros retrata experiências pessoais, mas não se aprofunda tanto em descrições densas relativas às culturas que está inserido. Mesmo que hora ou outra ele se preocupe com essa profundidade, como por exemplo na sequência onde passa alguns dias em um templo budista ("Crônicas Birmanesas" p. 244 a 254), esse não é o seu principal objetivo. Partindo disso, uma das questões aqui colocada é entender o tipo de diálogo que Delisle faz com a etnografia e com a antropologia e perceber que mesmo que ele não se proponha a fazer um trabalho etnográfico, os livros são dotados de algumas características dessa categoria de estudo.

Dentre essas características uma que se mostra viável de ser analisada pelo viés da etnografia é a questão das notas. Tomar notas em um caderno é uma das atividades mais comuns de um etnógrafo, é segundo o pensamento de Clifford (1998) a forma pela qual o etnógrafo traduz a sua visão em texto, e é através da escrita que essas experiências serão legíveis por outros. Nos dois livros analisados não é rara a ocasião onde o personagem principal, que é a representação do autor, utiliza seu caderno tanto para tomar notas quanto para desenhar. Os desenhos feitos no caderno, conhecidos como sketches, são uma constante, sendo utilizados inclusive como uma marcação para a transição de capítulos em "Crônicas de Jerusalém".

Se a etnografia produz interpretações culturais através de intensas experiências de pesquisa, como uma experiência incontrolável se transforma num relato escrito e legítimo? Como, exatamente, um encontro intercultural loquaz e sobre determinado, atravessado por relações de poder e propósitos pessoais, pode ser circunscrito a uma versão adequada de um "outro mundo" mais ou menos diferenciado, composta por um autor individual?

Analisando esta complexa transformação, deve-se ter em mente o fato de que a etnografia está, do começo ao fim, imersa na escrita. Esta escrita inclui, no mínimo, uma tradução da experiência para a forma textual. (CLIFFORD, 1998. P.21)

Figuras 3 e 4. Delisle em diferentes momentos de observação, tomada de notas e produção de sketches



126

Fonte: DELISLE, Guy. Crônicas de Jerusalém. Campinas: Zarabatana Books, 2012. p. 126



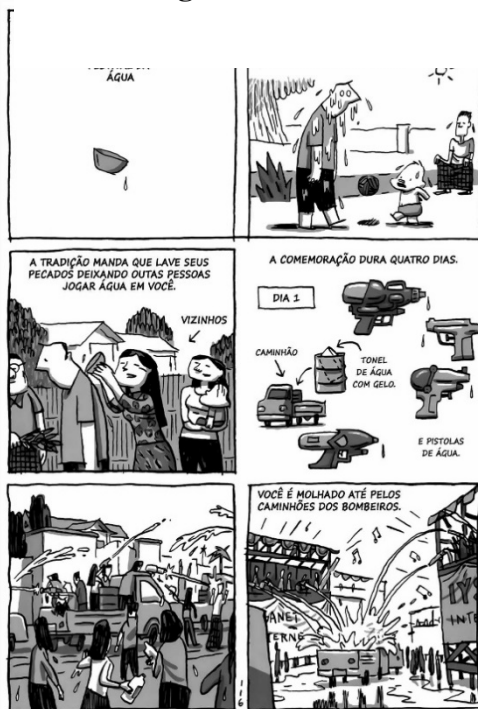
272

Fonte: DELISLE, Guy. Crônicas de Jerusalém. Campinas: Zarabatana Books, 2012. p. 274

Delisle traduz as suas observações de forma não somente escrita, como também visual, não que um seja uma muleta para o outro, os dois funcionam em conjunto se completando e complementando. Aqui cabe destacar como o autor articula a parte gráfica de seu trabalho. Delisle se utiliza de um desenho que é simples, mas não simplório. Não explora desdobramentos muito complexos de luz e sombra e as figuras humanas em geral possuem uma regularidade. Tal simplicidade ao desenhar as formas se mostra interessante pelo fato de que impede que o autor transforme os personagens em caricaturas de si mesmos. Todos os personagens do livro possuem traços e expressões minimalistas, o que faz com que o leitor identifique quem é quem, e qual grupo social e cultural pertence não

pelas fisionomias, mas pelos detalhes. É muito difícil perceber se um personagem que aparece é um amigo do autor advindo do MSF ou um morador local apenas pela figura do rosto, o que vai diferenciar são detalhes como modo de se vestir, ou o posicionamento onde o mesmo se encontra na cena. Ao exaltar a simplicidade por um lado, o autor demonstra um esmero e um cuidado com detalhes em outro. Essa ambiguidade gráfica é resultado não só do estilo gráfico do próprio autor, mas também do processo de observação e documentação como um todo. É um resultado que mostra que através de um estilo simples nas figuras humanas, o autor acaba se focando mais em descrever os personagens visualmente, através de roupas, acessórios ou até mesmo o cenário. Tais detalhes que compõem a arte são exemplos de que houve um estudo para entender as pessoas que seriam retratadas de forma que elas fossem desenhadas e identificadas dentro de um grupo correto a partir da cultura a qual estavam inseridas. Nesse processo notas, fotografias, sketches, depoimentos entre outras referências foram utilizadas para obter o resultado final nos livros, resultado esse que pode se perceber como algo que se aproxima bastante, em vários momentos, ao que seria uma etnografia tradicional.

Figura 5. Parte da descrição do festival da água na Birmânia



Fonte: DELISLE, Guy. Crônicas Birmanesas. Campinas: Zarabatana Books, 2012. p. 116

Figura 6. Parte da descrição das comunidades religiosas que dividem a custódia da igreja do Santo Sepulcro



Fonte: DELISLE, Guy. Crônicas de Jerusalém. Campinas: Zarabatana Books, 2012. p. 111

do século XIX e início do século XX, Clifford fala também sobre a autoridade que o etnógrafo ganha como um interprete devidamente treinado para a atividade que irá exercer, e que inclusive domine a língua do local onde irá se inserir. Clifford defende que para exercer boas práticas na etnografia existe uma série de metodologias a serem respeitadas. É possível perceber um desequilíbrio de ideias entre Geertz e Clifford, no que tende a importância dada as metodologias para a constituição da prática etnográfica. Enquanto um defende que a correta utilização de determinadas metodologias vai constituir e validar o método, inclusive influenciando a sua aceitação como uma ciência, o outro tende a acreditar que mesmo que a metodologia seja importante, o que define a etnografia é o tipo de esforço intelectual utilizado na compreensão daquilo que foi captado de acordo com o método.

Primeiro, a persona do pesquisador de campo foi legitimada, tanto pública quanto profissionalmente. No domínio popular figuras de proa, tais como Malinowski, Mead e Marcel Griaule, transmitiram uma visão da etnografia como cientificamente rigorosa ao mesmo tempo que heróica. O etnógrafo profissional era treinado nas mais modernas técnicas analíticas e modos de explicação científica. Isto lhe conferia, no campo, uma vantagem sobre os amadores: o profissional podia afirmar ter acesso ao cerne de uma cultura mais rapidamente, entendendo suas instituições e estruturas essenciais. Uma atitude prescrita de relativismo cultural distinguia o pesquisador de campo de missionários, administradores e outros, cuja visão sobre os nativos eram, presumivelmente, menos imparcial, e que estavam preocupados com os problemas político-administrativos ou com a conversão. (Clifford, 1998. P.28)

Isso mostra que mesmo dentre estudiosos a noção do que é etnografia e como ela se constitui pode variar, sendo assim uma tarefa árdua afirmar que um trabalho é ou não uma etnografia. Apesar disso quando falamos em Delisle no entanto podemos compreender que dentro de uma noção geral os seus quadrinhos mesmo que não sejam uma etnografia nos moldes clássicos são trabalhos que se baseiam na observação e no trabalho de campo para a construção de suas histórias, e que ao fazer isso, mesmo que de forma não intencional ele acaba por utilizar algumas metodologias comuns na etnografia. Não que isso transforme o seu trabalho em um produto etnográfico, porém pode ser visto como uma interessante intersecção entre disciplinas e saberes que orbitam tanto o mundo da antropologia, quanto o mundo da arte e o da comunicação.

CONCLUSÃO

Pode-se perceber aqui que o método do trabalho de campo para pesquisa artística não é bem uma novidade, porém dentro do campo dos quadrinhos apesar de ser comum, existem alguns artistas que melhor expõe essa metodologia de trabalho de forma que o produto final exista através dela. Ou seja, embora alguns artistas se utilizem do método, as influências do mesmo serão puramente estéticas, já outros artistas constituirão toda a história e estrutura de seu trabalho a partir dessa metodologia criando um produto específico desse meio. Casos como o de Will Eisner e Guy Delisle possuem inclusive uma relação tão próxima com o trabalho de campo, que podem ser classificados por alguns como etnografias em quadrinhos. Embora aqui discordemos dessa classificação devido a detalhes e metodologias que envolvem e fazem parte da etnografia, é inegável que exista uma convergência entre o modelo de trabalho do etnógrafo e o desses quadrinistas. Mais do que classificar o trabalho como etnográfico ou não, cabe aqui fazer uma reflexão de como essas metodologias podem somar a produções artísticas e principalmente quadrinísticas, não no sentido de validá-las ou de revesti-las com um “verniz” acadêmico, mas sim em como influenciar as mesmas a contar melhores histórias através de uma narrativa mais fluída e eficiente. Ao analisar Delisle percebe-se que suas histórias são construídas com base na observação, mas que apesar desse método ser a base estrutural, as pequenas crônicas são conduzidas a sempre terminarem com um gancho focado no humor, que geralmente tem um tom irônico. Percebe-se com isso que ele não abandona seu estilo narrativo e a forma como gosta de produzir seus quadrinhos em troca de montar uma narrativa descritiva sobre o local, ele monta essa narrativa em conjunto com sua própria forma e estrutura. Com isso pode-se argumentar que através do método da observação e utilizando inclusive algumas metodologias próprias da etnografia, pode-se produzir uma história em quadrinho que seja profunda e descritiva sobre determinada cultura sem se limitar a um estilo ou tema específico. Pode-se por exemplo utilizar esse método para escrever histórias de terror, suspense ou até mesmo ação. O método da observação não é limitante em suas possibilidades e apesar de possuir alguns cuidados que necessitam ser tomados tem muito a somar na produção artística e quadrinística.

BIBLIOGRAFIA.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

DELISLE, Guy. **Cronicas Birmanesas**. Campinas: Zarabatana Books, 2012

DELISLE, Guy. **Crônicas de Jerusalém**. Campinas: Zarabatana Books, 2012

EISNER, Will. **Narrativas Gráficas**. São Paulo: Devir, 1996.

EISNER, Will. Nova York: A vida na grande cidade. São Paulo. Companhia das letras.
2009

GEERTZ. Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro : Guanabara Koogan,
1989.

GEERTZ. Clifford. **Obras e vidas: o antropólogo como autor**. Rio de Janeiro: UFRJ,
2018

GEERTZ. Clifford. **O Saber Local**. Petrópolis: Vozes, 1997.

GOIDANICH, Hiron; KLEINERT, André. **Enciclopédia dos Quadrinhos**. Porto
Alegre: L&PM, 2011

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes Trópicos**. São Paulo. Companhia das letras. 1995

SACCO, Joe. **Uma história de Sarajevo**. São Paulo. Conrad. 2005

SACCO, Joe. **Palestina**. São Paulo. Conrad. 2011