



JORNALISTAS: CONTADORES DA HISTÓRIA

Ficcionalidades da notícia e objetividades da crítica

Aline Andrade Pereira

Mestranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação

Universidade Federal Fluminense

Introdução

A crítica teatral dos anos 40 é unânime em afirmar que a montagem de “Vestido de Noiva”, de Nelson Rodrigues, representa o início do teatro brasileiro moderno¹. Até mesmo a própria crítica é alçada a um patamar sem precedentes na história do teatro.

Este artigo tem por objetivo instaurar as bases teóricas para uma discussão que está sendo desenvolvida em uma pesquisa mais ampla². Como indagação central interessa-nos avaliar o estatuto da crítica dentro do jornalismo. O que a difere da notícia jornalística? Ou talvez a pergunta melhor seja: o que as aproxima?

Investigaremos a notícia tomando-a como parte de um sistema cultural mais amplo, o jornalismo (Geertz, 1978). Entendemos o jornalismo como estruturado em um senso comum, compartilhado através de práticas jornalísticas próprias. Pretendemos tomar a crítica como um relato que diz mais sobre quem o produziu do que os personagens envolvidos no acontecimento (Carey, 1986; Campbell, 1991; Soloski, 1993; Darnton, 1990; Park, 1972; Zelizer, 1992).

Para Geertz, a cultura é um contexto no qual “os acontecimentos sociais, os comportamentos e as instituições ou os processos” podem ser descritos com o que o autor

¹ Como nos atesta Sábato Magaldi em seu *Nelson Rodrigues: dramaturgias e encenações*: “Com ligeiras variações, essa é a opinião geral da crítica. Na orelha do primeiro volume do Teatro Quase Completo, ela aparece como de autoria de Prudente Moraes Neto, nos seguintes termos: ...*admirável Vestido de Noiva, representa, sem a menor dúvida, para o teatro brasileiro, como Villa-Lobos para a música, Portinari para a pintura, Oscar Niemeyer para a arquitetura, o primeiro marco de uma realização universal*”

² Tese de Mestrado: *A construção do teatro brasileiro moderno: a legitimação da crítica*, em andamento no Programa de Pós-Graduação em Comunicação, na Universidade Federal Fluminense desde 2002.

chamou de “densidade” (p. 24). Ou seja, descritos em suas amplas possibilidades interpretativas.

A perspectiva que pretendemos explorar é a de que a crítica, ao apontar a montagem de “Vestido de Noiva” como o marco inicial do teatro brasileiro moderno, está se legitimando como autoridade cultural e jornalística. Os críticos se estabelecem no contexto da estréia da peça, interpretando-a a partir de sua própria inserção neste.

Fish (1980) desenvolve caminho semelhante. Para o autor, não somente o que entendemos por *cultura*, mas até mesmo o considerado “cotidiano, normal e literal”, deve ser lido como uma interpretação. O que nos leva ao questionamento de algumas características dadas como inerentes à prática jornalística. Ou o seu oposto: o que narrativas supostamente objetivas carregam de ficcional?

Questionamos a separação dos gêneros ficcionais ou opinativos dos informativos dentro do jornalismo. Com a tentativa de distanciar o jornalismo da literatura em um contexto anglo-americano no século XIX (Chalaby, 1996), optou-se por características tão convencionais quanto àquelas das quais se tentou fugir. Ou seja, através de um esforço de aproximação do jornalismo a parâmetros científicos, valendo-se de artifícios como a objetividade, a neutralidade, a imparcialidade e a coleta de fatos, se cristalizou um modelo de texto que se configura também como uma narrativa.

Assumindo a forma narrativa da notícia, esta teria o poder de organizar informações sobre os acontecimentos, não necessariamente respondendo à todas as perguntas. Na impossibilidade de explicações, a notícia conferiria significado a essa ausência de resposta. Como “mitos modernos” as matérias jornalísticas seriam espaços legitimados para experimentar o inexplicável em segurança. (Campbell, 1991; Carey, 1986).

Em seguida, partiremos rumo a uma investigação da construção de notícias e das práticas cotidianas que organizam a rotina jornalística no intuito de profissionalizar a atividade e de como estas carregam em si sua legitimação. (Darnton, 1990; Zelizer, 1992).

Finalmente pretendemos estabelecer qual a relação destes produtores de notícia com o público ao qual se dirigem. De que maneira é construída a autoridade destes que legitimam não só um discurso, mas também a si mesmos enquanto instâncias autorizadas a falar sobre o assunto. Instâncias, estas, que irão duelar entre si, fazendo prevalecer algumas versões em detrimento de outras (Zelizer, 1992).

D) O *texto* e o contexto de “Vestido de Noiva”

A partir de Fish (1980) podemos constatar que o significado de um *texto* depende sempre do contexto. Para o autor, a linguagem deve ser analisada a partir de determinadas circunstâncias que a configuram. Não se trata, entretanto, de ignorar toda e qualquer objetividade do texto. Segundo Fish, até mesmo “o normal, o ordinário, o literal e o sentido direto”, é também produto de “circunstâncias interpretativas” (p. 268). A diferença é que esta teria sido produzida em um contexto tão primário que já teria se arraigado em nossas percepções.

Geertz segue em direção semelhante: “o que chamamos de nossos dados são realmente nossa própria construção das construções de outras pessoas, do que elas e seus compatriotas se propõem” (1978: 19). Ao analisar a briga de galos balinesa, Geertz toma o jogo como um texto sobre a sociedade balinesa. O autor produz sua interpretação através das diversas esferas que cercam o universo da briga de galos, como por exemplo o modo como os homens seguram o galo, até a forma como são feitas as apostas. Os galos são símbolos de virilidade e existe até mesmo uma aproximação psicológica entre estes e os seus dono. Ou seja, os homens brigam através de seus galos.

O que pretendemos ao nos aproximarmos da abordagem desenvolvida por Geertz é entender como a crítica - e a idéia que se consolidou através dela, a de um teatro brasileiro moderno a partir de “Vestido de Noiva” - pode ser vista como uma interpretação de uma dada realidade e não como realidade “em si”. Rompendo como um teatro existente e se identificando com determinadas características que eram interessantes para este grupo naquele momento, os críticos inauguram a modernidade para o teatro brasileiro ao mesmo tempo em que fundam sua identidade enquanto críticos modernos. É, antes de tudo, uma história contada pelos críticos a respeito deles mesmos. Assim como para Geertz: “(...) sua função [a da briga de galos] se assim podemos chamá-la é interpretativa: é uma leitura balinesada experiência balinesa, uma estória sobre eles que eles contam a si mesmos” (p. 316). Fazendo um paralelo com a questão teatral, o crítico Sábato Magaldi (1992) faz uma observação na mesma direção:

“Não se creia na existência de um Shakespeare puro, que se surpreenderia por meio de um processo crítico infalível. Quer se deseje ou não, o Shakespeare que vemos é a obra que ele escreveu e a



soma das exegeses que se fizeram dela, através das gerações e escolas, expurgados, naturalmente, os erros notórios. E é necessário ter a humildade de saber que as interpretações vindouras descobrirão valores despercebidos por nós. Na faculdade de renovar-se, desnudando continuamente motivos secretos, está a perenidade dos textos artísticos”. (p.3)

Para entendermos de que maneira o crítico fala de si próprio torna-se necessário uma maior compreensão do contexto teatral e crítico da época.

O teatro é a única forma de arte que não comparece à Semana de Arte Moderna de 1922. Porém, não podemos afirmar que experiências rumo a uma modernidade dramatúrgica não estavam sendo feitas. Observamos, por exemplo, uma continuidade entre o Teatro de Brinquedo, o Teatro do Estudante³ e Os Comediantes - grupo que monta “Vestido de Noiva”- já que os três grupos visavam um teatro que se colocava a altura das grandes montagens internacionais, mas que fosse ao mesmo tempo genuinamente brasileiro (Dória, 1975).

Antes de “Vestido de Noiva” havia duas linhas básicas de espetáculo: o Teatro de Revista, que se localizava em geral na Praça Tiradentes; e o Teatro de Boulevard ou Gênero Trianon, por causa do teatro Trianon, na Avenida Rio Branco. Enquanto o primeiro retratava de forma satírica os acontecimentos da cena política de então (daí o nome: passavam *em revista* os acontecimentos do ano), o segundo pautava por comédias de costume. Faziam parte deste: Gastão Tojeiro, Armando Gonzaga, Heitor Modesto e mais tarde Procópio Ferreira e Leopoldo Fróes.

Dercy Gonçalves, Alda Garrido e Cazarré eram as maiores estrelas do teatro de Revista. Neste gênero o texto segue apenas um roteiro básico. Já no Trianon ele possui uma maior rigidez, mas ainda está sujeito a “cacos”⁴. Ambos são chamados de *chanchada*, que é um termo latino para designar “porcaria” (Cafezeiro e Gadelha, 1996). Procópio Ferreira e Jaime Costa eram os maiores atores da época e se colocavam, até certo ponto, acima dessas divisões. Eles representavam comédias sem pretensões e de vez em quando um drama estrangeiro. As companhias teatrais giravam em torno da figura desses grandes astros, que se

³ O Teatro de Brinquedo foi uma tentativa de um casal da elite carioca, Álvaro e Eugênia Moreira de se fazer um teatro lúdico e que não tivesse muitos compromissos, apesar do primor técnico que buscavam nos ensaios. Estréiam com a peça *Adão, Eva e outros Membros da família...* Já o Teatro do Estudante é de iniciativa de Paschoal Carlos Magno, um diplomata que lança as bases para um teatro estudantil (Dória, 1975).

⁴ Textos inseridos pelo próprio ator, que não constam no texto original.



davam ao luxo de não decorarem suas falas. Foi a era dos *monstros sagrados*. (Roubine, 1998; Prado, 1996).

O povo assistia ao Teatro de Revista, enquanto a elite esperava as temporadas de teatro francês, português ou italiano. Esta elite era composta de remanescentes de uma aristocracia ainda pouco endinheirada, mas que anualmente fazia sua viagem à Paris. Não existia portanto um teatro profissional que satisfizesse à classe média ou à elite (Magaldi, 1992).

A Revolução de 30 marca um avanço da burguesia industrial e provoca modificações na Geração Trianon: era necessário conquistar novas faixas de público. Mudam as feições da velha comédia de costumes. Politicamente, a década de 40 era como uma continuação da década de 30, com alguns agravantes: externamente, a Segunda Guerra Mundial e internamente o Estado Novo, inaugurado em 1937. Muitas das discussões iniciadas nos anos 30 seguem pelos anos 40: o choque dos extremismos de Esquerda e Direita e discussões políticas e ideológicas em todo mundo (Bolle, 1979).

Durante a ditadura Vargas é criado o Serviço Nacional de Teatro, órgão que passa a oferecer subsídios para o teatro. Até a década de 30 os espetáculos viviam apenas do que arrecadavam nas bilheterias. O golpe de 37 foi capaz de criar o ambiente propício à propostas artísticas que se queriam livres das exigências do mercado. Como podemos observar com a afirmação do crítico Macksen Luís:

“O projeto nacional-popular da era getulista encontrou o teatro brasileiro numa fase de transformação estética que o Estado Novo não conseguiu frear. No ambiente cultural marcado pelo clientelismo e pela tentativa de homogeneização do Estado, os oito anos do projeto estado-novista foram, sintomaticamente, aqueles que firmaram as bases da renovação do espetáculo nacional” (Cafezeiro e Gadelha, 1996: 427).

O desejo de elevação dos padrões artísticos é projeto comum tanto por parte de artistas e críticos de arte, quanto por parte do aparelho do Estado empenhado em conquistar, também no plano da cultura, a hegemonia. Os atores profissionais ficariam a cargo do SNT, enquanto os amadores e as escolas de teatro, caberiam ao Ministério da Educação, personificado na figura do ministro Capanema - daí a explicação de como os grupos amadores ganham visibilidade. Não só por isso, mas o surgimento de grupos amadores advém também de uma



atitude crítica do ponto de vista estético à produção teatral de maior sucesso entre nós até a década de 30. Trata-se, em certa medida, de uma rejeição à submissão da arte ao mercado, situação da maioria das grandes companhias da época. (Cafezeiro e Gadelha, 1996).

A crítica de teatro não era, igualmente, levada a sério. Era prática comum os críticos aceitarem pequenos subornos para escreverem opiniões positivas sobre as peças dos grandes atores. As próprias companhias de teatro davam festas e jantares para os críticos, que eram meros aduladores desses atores. A insipiência da crítica pode ser atestada nessa afirmação em um ensaio de 1928 do crítico Humberto de Campos:

“Escrever sobre o teatro brasileiro é omitir opiniões sobre uma hipótese. São concordes os críticos nacionais em declarar que essa forma de atividade artística e literária não existe entre nós. Não temos artistas - dizem os atores - porque não há quem escreva. Não há quem escreva - protestam os que poderiam escrever - porque não há quem represente”(1960: 5).

Na seção seguinte desenvolveremos a questão da notícia como interpretação. Para isso, retornaremos à Geertz, quando o autor nos diz que as brigas de galos funcionam para o balinês como “uma espécie de educação sentimental”, textos que articulam simbolicamente uma série de sentimentos desordenados da vida cotidiana da sociedade balinesa. Segundo esse caminho, a briga de galos age também como uma espécie de mecanismo *catártico*, assim como é para nós ler uma tragédia de Shakespeare ou qualquer outro chamado *clássico*: nos dá um *suporte sentimental* na medida em que possibilita, através da experiência de dor, prazer, apreensão, hostilidade, decepção e toda gama de sensações possíveis, articular um *estofamento afetivo* que irá construir a subjetividade humana. E mais do que isso, ela é um espaço legitimado para a vivência de todos esses sentimentos.

Da mesma maneira, alguns tipos de narrativas cumprem, na modernidade, papéis desempenhados pelas antigas mitologias. As notícias - quer sejam matérias culturais ou não - assim como os objetos artísticos, são também textos que se prestam a uma análise semelhante. Para Geertz: “Trata-se, portanto, [os textos antropológicos] de ficções; ficção no sentido de que são *algo construído, algo modelado* - o sentido original de fictio - não que sejam falsas, não factuais ou apenas experimentos de pensamento” (1978: 25-26).

II) Jornalismo e senso comum: entre *objetividades* e interpretações

Nas últimas décadas do século XIX, particularmente nos EUA e Inglaterra, o jornalismo sofre uma série de mudanças, reformulando toda a sua estrutura. Chalaby chega até mesmo a afirmar que: “o jornalismo é, não apenas uma descoberta do século XIX, como também uma invenção anglo-americana” (1996: 1). Diversos fatores de cunho econômico, cultural e político influenciaram nestas reformas e no fato destas ocorrerem em território anglo-americano. Em termos econômicos, o advento da publicidade nos EUA e Inglaterra, possibilita um maior desenvolvimento nos jornais destes países, contribuindo também para uma maior autonomia e conscientização por parte dos jornalistas. Com a independência econômica, os jornalistas se sentem mais livres para procurar a “verdade dos fatos” (Glasser & Ettema, 1991). No plano político, o presidente dos EUA começa a se destacar em relação ao Congresso americano, fazendo com que seus discursos sejam transmitidos com frequência. Fatores culturais como o aumento da leitura dos jornais a partir de 1880 entre a classe trabalhadora, devido ao barateamento dos exemplares e o advento do telégrafo, que faz com que a linguagem se torne mais ágil, também são importantes (Chalaby, 1996; Schudson, 1982). Todas essas mudanças contribuem para o surgimento de convenções narrativas como a do *lead* e a *pirâmide invertida*.

Outro ponto determinante que nos interessa é a suposta independência entre jornalismo e literatura, nos EUA e Inglaterra. Na França o jornalismo era visto como um estágio inicial para se atingir a carreira de escritor. O jornalismo era considerado um sub-produto das Belas Artes ou uma sub-literatura. Nomes como Balzac, Alexandre Dumas e Victor Hugo foram jornalistas durante suas carreiras. Ao contrário, nos EUA os escritores não conseguiram impor seus valores ao jornalismo (Chalaby, 1996).

O jornalismo anglo-americano é fruto da “racionalidade utilitária e do realismo do século XIX, que rejeitavam a imaginação, o romantismo e o subjetivo”. A busca pela objetividade do “fato”, pode ser vista também como uma tentativa de elevar o estatuto jornalístico a um patamar que se pautasse por critérios supostamente científicos (Campbell, 1991).

Enquanto na imprensa anglo-americana começa a se exigir a separação entre os gêneros opinativo e informativo, na imprensa francesa isso não ocorre. O uso de “normas e



valores discursivos, tais como a objetividade e a neutralidade” (Chalaby, 1996: 1) por parte dos anglo-americanos; além de práticas discursivas próprias, como a reportagem e a entrevista; e os serviços de coleta mais eficientes, se contrapõem aos jornalistas franceses, que primavam por fornecer a sua própria interpretação do evento, sendo um elo entre os leitores e “os fatos”. “(...) Nos jornais franceses, o princípio organizador de muitos artigos era a subjetividade mediatizadora do jornalista. (...)” (Chalaby, 1996: 9).

Ou seja, ainda que ancorados em estatutos de imparcialidade, os jornalistas construíram artifícios que os levaram a uma forma narrativa. “(...) Essas práticas discursivas deram ao jornalismo sua especificidade como uma classe de textos e fizeram do jornalismo um gênero discursivo próprio (...)” (1996: 7).

No caso brasileiro, as mudanças vêm ocorrendo já nos anos 40, mas o momento considerado *fundador* da modernidade da imprensa são os anos 50. Uma reformulação na linguagem, na forma e na estrutura do jornalismo brasileiro pode ser observada nesse momento. Tais mudanças resultam na coexistência de um modelo de *jornalismo empresarial* em oposição a um *jornalismo romântico*. Vale destacar que, no caso brasileiro, tais mudanças foram “resultados intencional de alguns homens e empresas”. (Ribeiro, 2000: 302).

O modelo anterior à década de 50 e que coincide com a primeira montagem de “Vestido de Noiva”, em 1943, caracteriza-se por um jornalismo de grandes nomes em oposição ao que se segue: um jornalismo padronizado, salvo exceções. Ao mesmo tempo, muitos jornalistas vão se posicionar contra esse modelo de jornalismo, inclusive o próprio Nelson Rodrigues, que apelidava os novos jornalistas de “idiotas da objetividade”. Da mesma maneira que o jornalismo francês, o brasileiro tinha entre os seus membros escritores do porte de Machado de Assis, Euclides da Cunha, Graciliano Ramos dentre outros (Ribeiro, 2000).

Entretanto, como nos mostra Ribeiro (2000), ao mesmo tempo em que havia a tendência à padronização, podemos ver no *colunismo*, uma reação contrária a este modelo: “(...) a afirmação da hegemonia da informação objetiva não significou a eliminação do espaço opinativo, literário ou mesmo ficcional no interior dos jornais. Muito pelo contrário, os espaços dedicados a esses gêneros discursivos foram revalorizados”. Grandes jornalistas, como Nelson Rodrigues, João Saldanha, Sérgio Porto e Carlos Lacerda, por exemplo, se notabilizaram pelas colunas que escreviam. “As colunas assinadas e a caricatura, por exemplo, receberam grandes impulsos, se firmando definitivamente como gêneros



jornalísticos”. (Ribeiro, 2000: 303). Para a autora, os ideais de objetividade e neutralidade se processaram, no caso brasileiro, da seguinte maneira:

“A teoria da objetividade reformulou, como um todo, os valores da imprensa brasileira, reforçando noções diversas como a da neutralidade e imparcialidade da informação, a da responsabilidade social e a da honestidade do profissional. Mas o jornalismo nacional não assimilou todos os valores que, no ideário norte-americano, eram correlatos à idéia da objetividade, ou se assimilou foi em sentido e graus diferentes”(2000: 296).

Para Tuchman (1993) a objetividade é vista como um “ritual estratégico”, protegendo o jornalista de eventuais críticas a sua prática (p.74). Através de alguns recursos no que concerne ao manuseio da história, como por exemplo o uso de aspas, tem-se a impressão de imparcialidade. “Para os jornalistas, como para os cientistas sociais, o termo *objetividade* funciona como um baluarte entre eles e os críticos” (p.75). Soloski vai na mesma direção aprofundando o seu argumento. Para o autor, o profissionalismo jornalístico, que tem na objetividade a sua maior bandeira, pode ser entendido como um meio de controle das organizações jornalísticas sob os seus funcionários, em particular no caso americano:

“A objetividade (...) é um modo eminentemente prático (...) de lidar com as complexas necessidades dos jornalistas e do público. Os acontecimentos podem ser representados de uma forma segura como uma série de factos que não requerem qualquer explicação do seu significado político” (1993: 96).

Na concepção dos jornalistas, uma das maneiras de se avaliar o que é ou não notícia seria o *news judgement*, uma faculdade absolutamente subjetiva capaz de discernir o que é ou não notícia (Soloski, 1993): “O senso comum desempenha um papel importante na avaliação do conteúdo noticioso, uma vez que o conteúdo de uma notícia é composto de numerosos fatos, e o senso comum determina se uma informação pode ser aceita como fato” (Tuchman, 1993: 87).

Para uma melhor abordagem do senso comum tomemos Geertz (1998). A partir da indagação de qual seria a diferença entre a cultura acadêmica e a cultura coloquial o autor se debruça sobre um aspecto em particular desta última: o senso comum. Uma das suas



características seria a de que suas opiniões se baseiam diretamente na experiência e não em uma reflexão sobre esta.

O senso comum ou mesmo o bom senso, sua variante mais usual, seria um sistema cultural idêntico aos demais em pelo menos um aspecto: aqueles que o possuem tem a certeza de sua validade. Park (1972) é quem funda a discussão sobre jornalismo e senso comum. O autor chamou de “conhecimento de” (p.169), aquele proveniente do mundo que nos rodeia, dos hábitos adquiridos, de técnicas específicas, do *tato* e do senso comum; ou seja, em geral conhecimentos a partir da *intuição*. Em contraposição teríamos “conhecimento acerca de” que seria aquele: “formal, racional e sistemático” (p. 171). Segundo a mesma linha de discussões, Campbell (1991) listou as cinco possíveis características apontadas por Geertz para se encaixar o senso comum como um sistema cultural (obviedade, praticidade, pouca densidade, falta de metodicidade, acessibilidade), O autor concluiu que as matérias noticiosas atendem também a essas características do senso comum, podendo ser vistas, portanto, como um sistema cultural.

Tais reflexões nos levam à seguinte indagação: uma vez que estamos diante de um tipo de conhecimento - o jornalismo - regido em grande parte pelo senso comum, como discernir o que é ou não notícia? Segundo Darnton (1990):

“(…) Sem categorias preestabelecidas do que constitui a notícia é impossível classificar a experiência. Há uma epistemologia do *fait-divers*. Converter um boletim policial num artigo requer uma percepção treinada e um domínio no manejo de imagens padronizadas, clichês, ângulos, *pontos de vista*, e enredos, que vão despertar uma reação convencional no espírito dos editores e leitores” (p.92).

Para Carey (1986) um dos traços característicos do *lead* jornalístico, o “como” e o “porquê” são os mais difíceis de serem definidos. Isso porque estes dois aspectos em geral fazem parte de um contexto maior, que é impossível para os jornalistas resumirem no *lead*. São, portanto, o que o autor chama de “o continente obscuro”. O jornalista se contenta, em última instância, em fornecer significado. “(…) As notícias como os mitos, não *contam as coisas como elas são*, mas *contam as coisas segundo o seu significado* (…)” (Bird e Dardenne, 1993: 267).



O *fait-divers* é o maior exemplo disto. São espaços legitimados para experimentar a estranheza de algumas situações, com a falsa sensação de que temos algum tipo de controle em um mundo caótico. Informam que temas tão díspares possam caber em uma notícia que tranqüilize o leitor para fatos que muitas vezes não encontram explicações - ou pelo menos as explicações não são tão simples. Como as montanhas russas e os filmes de terror, onde é possível vivenciar o medo absolutamente “seguro”. (Carey, 1986; Schudson, 1982; Bird e Dradenne, 1993; Campbell, 1991).

A notícia não revela nada do mundo. No máximo deixa visível as relações dentro de sua própria organização, a emergência de um ou outro assunto e o estabelecimento de autoridades. Isso faz dos jornalistas “contadores de histórias”, aspecto que analisaremos na seção seguinte. O problema maior, segundo Carey, é que o jornalismo tem que articular todos esses elementos ficcionais da narrativa (personagem, cena, método, propósito e unidade dramática) já no primeiro parágrafo.

III) Jornalismo como narrativa e mito

O que pretendemos mostrar é que, diante desta perspectiva, crítica e matéria noticiosa podem ser vistos sob a mesma ótica. A forma de se narrar as notícias pode ser entendida em grande parte como herdeira das técnicas de contar histórias:

“Quando os jornalistas começaram a dirigir suas matérias a um público *popular* escreviam como se estivessem falando com crianças, *le peuple, ce grand enfant*, (o povo, essa grande criança), como dizem os franceses. Daí o caráter sentimental, moralista, com ares de superioridade, do jornalismo popular” (Darnton, 1990: 94)

Ou melhor, a notícia precisa se encaixar não só no espaço a que lhe destinada, mas também nas “concepções culturais prévias relacionadas com a notícia” (p. 96). O contexto do trabalho jornalístico modela não só a forma de se contar as notícias, como seu conteúdo também. “(...) O registro situa o mito numa base do dia-a-dia, garantindo-nos a harmonia e a normalidade continuadas” (Bird & Dardenne, 1993:277).

Aproximando crítica e notícia no que as duas possuem de construções ficcionais, podemos eleger os críticos como autoridades jornalísticas. Construções, no sentido de

residirem, como qualquer narrativa, em uma convenção. “As convenções ajudam a dar legibilidade às mensagens” (Schudson, 1982:3). Segundo o autor, o poder dos *media* não está somente em alardear informações como verdadeiras, mas em “fornecer a forma como as declarações aparecem” (p. 2).

Essas convenções são também um meio dos jornalistas terem algum tipo de controle sobre o seu trabalho e uma maneira de exercer o profissionalismo, já que estas tornam-se imperceptíveis a ponto de parecerem ao leitor/espectador estar vendo a *realidade dos fatos* (Campbell 1991:12).

Dessa maneira os jornalistas acreditam estar “traduzindo” ou “explicando” para o público situações complexas. Voltamos ao mesmo ponto destacado por Carey (1986) e outros autores na seção anterior: dar um *significado* aos acontecimentos. Segundo Steiner:

“(…) em primeiro lugar, o grupo pode, através de seus próprios *media* (jornais, revistas, etc) articular e manter sua identidade cultural e seus estilos ao transmitir suas próprias preocupações em sua própria linguagem. Em segundo lugar, um grupo social pode manipular ativamente os textos da cultura mais ampla, reagindo e retrabalhando imagens tanto positivas quanto negativas do grupo nos *media* dominantes (...)”. (1991:1).

Acreditamos em uma perspectiva que toma a notícia como uma leitura na qual podemos visualizar através dos símbolos, uma interpretação. (Geertz, 1978). O jornalismo seria nossa forma contemporânea de contar histórias, nosso mito moderno, que diz mais sobre nós mesmos do que sobre as notícias que relatam (Campbell, 1991). Segundo Park:

“Observa-se também como característica do nosso tempo, que, assim como a notícia, tal qual é apresentada nos jornais norte-americanos tendeu a assumir o caráter da literatura, assim a ficção - depois do jornal a mais popular das formas de literatura - assumiu cada vez mais o caráter de notícia” (p. 184-185).

Ou ainda, para Bird e Dardenne (1993) o que os jornalistas chamam de objetividade, poderia ser chamado de “fórmula de construção narrativa” (p. 263). Os autores vêem a notícia como um “mito”, algo entre “entretenimento e informação”. “(...) As notícias oferecem mais do que o facto - oferecem tranquilidade e familiaridade em experiências comunitárias partilhadas (Mead 1925-1926)” (p. 266). Campbell (1991) compartilha de perspectiva



semelhante. O autor compreende o programa “60 minutes”, da rede de TV americana CBS, como uma “mitologia contemporânea” (p. 1). Os jornalistas se apresentam como personagens desta narrativa, desempenhando papéis dramáticos e muitas vezes heróicos. Da mesma maneira que características como “coleta de fatos, objetividade, informação” invocam metáforas científicas, os jornalistas poderiam perfeitamente fazer uso de outras, como as da literatura, de “personagens, conflito e drama” (p. 4).

Voltando a atenção para o nosso objeto, um dos trabalhos realizados pela crítica é o de conferir significado à “Vestido de Noiva” através de um relato. A crítica pode ser entendida como uma parte “menor” de um *corpus* que é o jornalismo e seus vários desdobramentos. Os críticos, assim como os jornalistas, falam para eles mesmos, uma vez que fazem uma seleção arbitrária de alguns dados em detrimento de outros. Quem confere a eles tal poder? Trataremos do tema na seção seguinte.

IV) Autoridade jornalística

Ao contrário de profissões fundamentalmente ancoradas em escolas, manuais e conhecimento codificado, o jornalismo se basearia sobretudo no compartilhamento de uma certa prática cotidiana, conferindo um sentido de comunidade aos jornalistas (Danrton, 1990; Zelizer, 1992). Isso não significa dizer que o jornalismo não utilize manuais técnicos ou códigos de conduta, ou que outras profissões também não tenham suas próprias práticas de legitimação baseadas em rotinas determinadas. Entretanto, no jornalismo hierarquias transmitem um conhecimento adquirido através de práticas cotidianas:

“Embora alguns repórteres possam aprender a redigir em escolas de jornalismo (...) a maioria deles (incluindo muitos jornalistas formados) pega o jeito da prática da aprendizagem (...) Não é preciso se intrometer muito para pegar o cerne da fala dos repórteres. Eles falam sobre si mesmos, e não sobre os personagens de suas matérias (...)” (Danrton, 1990: 86-87).

Os jornalistas procuram características na profissão que os protegem das críticas – ainda que isso não seja intencional. Baseando seu conhecimento em grande parte no senso comum, nas práticas jornalísticas cotidianas e em faculdades como o *news judgment*, fazem

com que qualquer processo que investigue seus instrumentos e estruturas ou qualquer outro aspecto envolvendo o profissionalismo jornalístico, se torne impossível. (Campbell, 1991).

É partindo desta reflexão que Zelizer (1992) irá desenvolver seu argumento acerca da autoridade jornalística. Ou seja, o que faz com que os jornalistas sejam porta-vozes confiáveis e produzam versões autorizadas sobre determinados eventos? Segundo a autora, o assassinato do presidente Kennedy chegou a milhares de americanos através da versão dos jornalistas que se auto-credenciaram como observadores legítimos do fato. A hipótese levantada é que a legitimação do assassinato é também uma legitimação dos jornalistas, na medida em que eles vão se afirmar como autoridades culturais e jornalísticas dentro de uma *comunidade interpretativa*.

A autoridade jornalística para a autora seria a “capacidade dos jornalistas de se afirmarem como porta-vozes legitimados e confiáveis dos eventos da vida real”. Caso específico da autoridade cultural, através da qual jornalistas determinam o seu direito de apresentar interpretações legítimas acerca do mundo. A noção de *comunidade interpretativa* é desenvolvida por uma série de autores, tendo correspondência com o conceito de “comunidades de memória” proposto inicialmente por Bellah: grupos que se valem de interpretações compartilhadas através do tempo.

Fazendo a ponte entre a questão de Zelizer e a reflexão aqui proposta, os críticos também agem legitimando um discurso que perdura como o oficial ao mesmo tempo em que se legitimam. São autoridades culturais, na medida em que detêm um conhecimento codificado que determina seu modo de agir e também autoridades jornalísticas. Transitam entre uma comunidade interpretativa reforçando sua própria identidade.

Conclusão

Entendendo o jornalismo como um sistema cultural, pautado pelo senso comum, investigamos a gênese de algumas características naturalizadas pelo jornalismo norte-americano e difundidas pelo resto do mundo. Tais características – objetividade, neutralidade, imparcialidade – se mostraram recursos narrativos tão convencionais quanto uma narrativa literária. Tornam-se artifícios tão convincentes que asseguram ao leitor estar diante “dos fatos” e não de “um relato sobre”.



Aceitando a forma narrativa da notícia e observando suas inerentes construções ligadas à prática jornalística é possível encarar as notícias como Campbell: mitologias modernas. Através de uma tentativa de conferir bases científicas ao jornalismo, os jornalistas vêm com desconfiança tais perspectivas. Entretanto o próprio relato científico é uma convencionalidade, na medida em que organiza eventos aleatórios fornecendo explicações.

Entretanto, para o jornalismo nem sempre é possível fornecer as explicações. Através de algum mecanismo de controle que a própria técnica narrativa jornalística e suas práticas permitem, os jornalistas dizem às pessoas “como se sentir” diante de certos acontecimentos, na medida em que fornecem interpretações do mundo.

Tomando a crítica como um relato, encaramos a perspectiva de que é antes de tudo, uma história sobre a própria crítica. Na medida em que os críticos da época encontravam-se comprometidos com um teatro desvalorizado, que ao contrário das demais artes ainda não havia atingido o modernismo, não era interessante para a peça o apoio destes. Ao contrário, críticos recém iniciados na profissão ou figuras de prestígio em outros campos artísticos reconheceram em “Vestido de Noiva” a modernidade que eles próprios irradiavam.

Os críticos se legitimaram a partir deste acontecimento, solidificando a sua versão como a autorizada através dos anos. Firmando-se como autoridades culturais e jornalísticas, os críticos cumprem o mesmo papel desempenhado pelos jornalistas: o de através das notícias, contarem estórias (e Histórias) sobre eles mesmos.



Bibliografia

- BOLLE, Adélia Bezerra de Menezes (1979) *A obra crítica de Álvaro Lins e sua função histórica*. RJ: Vozes.
- BIRD, S. Elizabeth e DARDENNE, Robert W (1993). “Mito, registo e ‘estórias’: explorando as qualidades narrativas das notícias. In TRAQUINA, Néelson (org.) *Jornalismo: questões teorias e “estórias”*. Lisboa: Vega.
- CAFEZEIRO, Edwaldo e GADELHA, Carmem (1996) *História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: UFRJ, EDUERJ, FUNARTE.
- CAMPOS, Humberto de (1960) *Crítica*. Quarta série. São Paulo: Ed. Brasileira Ltda.
- CAMPBELL, Richard (1991). *60 minutes and the news: a mythology for Middle America*. Urbana e Chicago: Univ. of Illinois Press. Int. e cap. I. Trad. Para o português de MTGF de Albuquerque.
- CAREY, James W. (1986) “Why and How? The Dark Continent of American Journalism”. In MAOFF, Robert Karl & SCHUDSON, Michael. *Reading the news*. New York: Pantheon Books.
- CHALABY, Jean K. (1996) *Journalism as na Anglo-American Invention: A Comparison of the development of French and Anglo-American Journalism, 1830s-1920s*. European Journal of Communication, vol 11 (3), p. 303-326.
- DARNTON, Robert (1990). “Jornalismo: toda notícia que couber a gente publica”. In *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras.
- DORIA, Gustavo A. (1975) *Moderno teatro brasileiro. Crônica de suas raízes*. RJ: MEC/SNT.
- FISH, Stanley (1980). “Normal Circumstances, Literal Language, Direct Speech Acts, the Ordinary, the Everyday, the Obvious, What Goes without Saying, and Other Special Cases”. In *Is there a text in this class? The authority of Interpretive Communities*. Cambridge: Harvard University Press.
- GEERTZ, Clifford (1978). *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar.
- _____ (1998). *O senso comum como sistema cultural*. In *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes.
- GLASSER, Theodore L. & ETTEMA, James S. “Jornalismo investigativo e ordem moral”. In AVERY, Robert K. & EASON, David, eds. *Critical perspectives on media and society*. New York & London: Guilford Press. Trad. Para o português de MTGF de Albuquerque.



- MAGALDI, Sábato (1992) *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. 2^a ed. Coleção Estudos. São Paulo: Perspectiva.
- PARK, Robert E. (1972) “A notícia como forma de conhecimento: um capítulo da sociologia do conhecimento”. In STEINBERG, Charles (org.) *Meios de Comunicação de Massa*. São Paulo: Cultrix.
- PRADO, Décio de Almeida. (1996) *O teatro brasileiro moderno*. SP: Perspectiva. 2^a edição.
- RIBEIRO, Ana Paula Goulart (2000) *Imprensa e história no Rio de Janeiro dos anos 50*. Dissertação de doutorado apresentada na Escola de Comunicação da UFRJ.
- ROUBINE, Jean-Jacques (1998) *A linguagem da encenação teatral*. 2^a ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora.
- SCHUDSON, Michael (1982). A política da forma narrativa: a emergência das convenções noticiosas na Imprensa e na Televisão. In: Daedalus: Journal of the American Academy of Arts and Sciences. Trad. Para o português de MTGF de Albuquerque e FFLA de Albuquerque.
- _____ (1992) “A sociologia da produção de notícias revisitada”. In CURRAN, James & GUREVITCH, Michael, eds. *Mass media and society*. New York: Edward Arnold. Trad. Para o português de MTGF de Albuquerque.
- SOLOSKI, John (1993) “O jornalismo e o profissionalismo: alguns constrangimentos no trabalho jornalístico”. In TRAQUINA, Nélon (org.) *Jornalismo: questões teorias e “estórias”*. Lisboa: Vega.
- STEINER, Linda (1991) “Oppositional decoding as an act of resistance”. In AVERY, Robert K. & EASON, David, eds. *Critical perspectives on media and society*. New York & London: Guilford Press. Trad. Para o português de MTGF de Albuquerque.
- TUCHMAN, Gaye (1993) “A objectividade como ritual estratégico: uma análise das noções de objetividade dos jornalistas”. In TRAQUINA, Nélon (org.) *Jornalismo: questões teorias e “estórias”*. Lisboa: Vega.
- ZELIZER, Barbie (1992) *Covering the body. The Kennedy assassination, the media, and the shape of collective memory*. Chicago