UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE JORNALISMO

EMERSON FONSECA FRAGA

DISPUTA SIMBÓLICA PELO PODER POLÍTICO – A CONSTRUÇÃO NARRATIVA DO JORNALISMO

Brasília/DF
2013

EMERSON FONSECA FRAGA

DISPUTA SIMBÓLICA PELO PODER POLÍTICO – A CONSTRUÇÀO NARRATIVA DO JORNALISMO

Monografia apresentada à Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de bacharel em Comunicação Social – Jornalismo.

Orientador: Professor Doutor Luiz Gonzaga Figueiredo Motta

Brasília/DF
2013

FRAGA, Emerson Fonseca.

Disputa simbólica pelo poder político – a construção narrativa do jornalismo. / Emerson Fonseca Fraga. – Brasília, 2013.

99f. A4 (21cmx29,7cm). il. color.

Monografia (Bacharelado em Comunicação Social – Jornalismo) – Faculdade de Comunicação – Universidade de Brasília. Brasília, 2013.

Orientador: Professor Doutor Luiz Gonzaga Figueiredo Motta

1. Comunicação. 2. Jornalismo. 3. Política. 4. Teoria da narrativa. 5. Poder simbólico. I. Título. II. Autor. III. Orientador.

EMERSON FONSECA FRAGA

DISPUTA SIMBÓLICA PELO PODER POLÍTICO – A CONSTRUÇÀO NARRATIVA DO JORNALISMO

Monografia apresentada à Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de bacharel em Comunicação Social – Jornalismo.

Orientador: Professor Doutor Luiz Gonzaga Figueiredo Motta

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Luiz Gonzaga Figueiredo Motta
(presidente)

Professora Doutora Célia Maria dos Santos Ladeira Mota
(membro)

Professor Doutor Paulo Roberto de Assis Paniago
(membro)

Professora Doutora Maria Letícia Renault Carneiro de Abreu e Souza
(suplente)

Brasília/DF, 07 de março de 2013

Aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Divino Fraga Sobrinho e Divina David da Fonseca Fraga, que com esforço, confiança, dedicação e apoio me ajudaram a chegar até aqui.

Aos meus avós paternos, Maria Alves da Silva e João Fraga da Silva, anjos da guarda; e aos maternos, Paulo Vieira da Fonseca e Dalva David da Fonseca (*in memoriam*), que sempre torceram pelo meu sucesso.

À minha irmã, Francinelly da Fonseca Fraga, e ao meu primo mais próximo, Jhonatan Dhimmy Fraga Macêdo, aos quais desejo sucesso absoluto na graduação, que ambos começam agora.

À minha madrinha, Neusa Fraga, e ao meu padrinho, Wilson de Paula, decisivos para a excelência da formação escolar que me permitiu ingressar em um dos cursos mais concorridos de uma das universidades mais prestigiadas do país.

Aos meus queridos tios Perpétua Fraga e Ademir Macêdo, que sempre me trataram como um segundo filho.

Às minhas tias e tios, primas e primos, que compõem essa família sem igual da qual faço parte.

Ao meu afilhado Matheus Elias Fraga Oliveira, que em menos de dois anos de vida já trouxe tanta cor à família.

Aos grandes amigos Francisco Ícaro, Guilherme Máximo, Jéssica Chiareli José Olimpio e Washington Luiz Motta, que revisaram trechos desta monografia; e a Cristiane Ribeiro e Luiz Henrique Rezende, por não terem deixado o tempo-espaço desfazer as curvas da concha.

Aos sempre amigos Renan Alves Melo e José Carlos Henrique, que me iluminaram com a arte e as letras; e Vanilton Monteiro, pelas tantas ajudas, desde o Programa de Avaliação Seriada, pelo qual ingressei na Universidade de Brasília.

Ao meu orientador, professor doutor Luiz Gonzaga Figueiredo Motta, que prontamente se dispôs a trabalhar comigo quando, em 2010, o procurei para me orientar na iniciação científica – e que, desde então, tem contribuído sobremaneira para minha evolução acadêmica.

Aos bons professores da Universidade de Brasília dos quais tive a oportunidade de ser aluno, que me instigaram ao conhecimento e à ciência. Obrigado, Antonio Guerreiro, David Pennington, Dione Moura, Elen Geraldes, Gabriela Freitas, Hélio Doyle, Letícia Renault, Lúcio Remuzat Rennó, Luis Felipe Miguel, Luiz Martino, Márcia Marques, Marisa Von Bülow, Murilo César Ramos, Nélia Del Bianco, Paulo Paniago, Roberta Simon, Sérgio de Sá, Susana Dobal, Thereza Negrão e Zélia Adghirni.

Aos projetos Politeia, SOS Imprensa e SiNUS, essenciais à minha formação como profissional e como ser humano.

À Universidade de Brasília, terra fértil pela qual me apaixonei e para a qual voltarei em breve.

Aos colegas da TV Globo, da GloboNews, da TV Brasília/RedeTV, da Rádio Câmara, da Secretaria de Comunicação do Tribunal de Contas da União, do Grupo de Estudos Jornalismo e a Construção Narrativa da História do Presente e da Diretoria de Esporte, Arte e Cultura da Universidade de Brasília, pelas valiosas lições como estagiário e, especialmente, à querida supervisora Flávia Marsola, compreensiva nos momentos finais da elaboração deste trabalho.

Aos melhores professores que tive no meu percurso do ensino infantil ao ensino médio, que conduziram a construção dos alicerces da minha formação intelectual e humana.

Ao amor, nas suas mais variadas formas.

Bill Watterson (Calvin & Haroldo)

“Neutro é quem já se decidiu
pelo mais forte.”
Max Weber (atribuída)

RESUMO

O estudo analisa o jornalismo como uma produção narrativa resultante de confrontos de interesse e negociações de sentido entre atores sociais envolvidos no acontecimento, por um lado, e jornalistas e seus veículos, por outro. A pesquisa faz um percurso teórico pelo conceito de narrativa, pelo estabelecimento da mídia como "ágora eletrônica" e pelo lugar privilegiado que a televisão ocupa nesse processo. Para tornar a discussão tangível, é apresentado um estudo de caso da cobertura do Jornal Nacional, da TV Globo, sobre a invasão e/ou ocupação da reitoria da Universidade de Brasília em 2008, motivada pelo suposto desvio de recursos praticado pelo então reitor. Em uma abordagem pragmática, a investigação parte do resultado da narrativa para analisar sua tessitura e as batalhas simbólicas que produziram sua versão final.

Palavras-chave: Comunicação. Jornalismo. Política. Teoria da narrativa. Poder simbólico.

ABSTRACT

This work analyzes journalism as a narrative production made of clashes of interest and meaning negotiations between social actors involved in the story, firstly, and journalists and their companies, secondly. The research makes a theoretical path through the concept of narrative, the establishment of the media as an "electronic agora" and the privileged role that television plays in the process. To make the discussion tangible, a study case is presented – it is about the coverage of Jornal Nacional, by Globo TV, on the invasion and/or occupation of the rectory of the University of Brasília in 2008, motivated by the alleged diversion of resources committed by the rector at the time. In a pragmatic approach, the study takes the outcome of the narrative as a start point to analyze their made and the symbolic battles that produced its definitive version.

Keywords: Communication. Journalism. Politics. Theory of narrative. Simbolic power.

RESUMEN

Este estudio analiza el periodismo como una producción narrativa resultante de conflictos de intereses y negociaciones de significado entre los actores sociales involucrados em el acontecimiento, por un lado, y los periodistas y sus vehículos, por el otro. La investigación hace un recorrido teórico por el concepto de narrativa, por el establecimiento de los medios como "ágora electrónica" y por la posición privilegiada que la televisión tiene en este proceso. Para que el debate sea tangible, se presenta un estudio de caso de la cobertura del Jornal Nacional, de la TV Globo, acerca de la invasión y/o ocupación de la rectoría de la Universidad de Brasília en 2008, motivada por el presunto desvío de recursos por el entonces rector. En un enfoque pragmático, la investigación toma el resultado de la narrativa como punto de partida para analizar tuya confección y las batallas simbólicas que produjeron tuya versión final.

Palabras clave: Comunicación. Periodismo. Política. Teoría de la narrativa. Capital simbólico.

SUMÁRIO

1. Introdução 19

1.1. Justificativa 19

1.2. Apresentação 21

2. A narrativa como paradigma 23

3. A hegemonia dos *media* na produção da narrativa política 35

4. A centralidade da televisão e a multimodalidade narrativa do vídeo 45

5. A metodologia da análise narratológica do jornalismo 55

6. Estudo de caso: a narrativa sobre a invasão e/ou ocupação da reitoria da Universidade de Brasília produzida pelo Jornal Nacional, da TV Globo 64

6.1. Prefácio do estudo de caso 64

6.2. Recorte do objeto empírico: a narrativa sobre a invasão e/ou ocupação da reitoria 65

6.3. Seleção do objeto empírico: a versão do Jornal Nacional, da TV Globo 67

6.4. Procedimentos e premissas operacionais de análise 69

6.5. Análise da a primazia das fontes oficiais na disputa simbólica 72

6.6. Análise da luta pela configuração da narrativa 74

6.7. Algumas conclusões sobre o estudo de caso 83

7. Considerações finais 84

Referências 86

Anexos 93

I. Modelo de ficha de análise narratológica de produto telejornalístico 93

1. INTRODUÇÃO

1.1. Justificativa

Apesar de ser oferecido como descrição exata da realidade, o jornalismo apresenta apenas um recorte, uma versão construída dos fatos. Durante o curso de Comunicação Social, entretanto, essa reflexão é parcialmente posta de lado em nome de um ensino técnico dos métodos e mecânicas da reportagem. Com a intenção de retomá-la, em 2010 procurei o professor Luiz Gonzaga Figueiredo Motta para que me orientasse em um projeto de iniciação científica. Ele prontamente aceitou o pedido e propôs que meu trabalho integrasse uma pesquisa guarda-chuva em andamento, que já envolvia outros estudantes de graduação e pós-graduação.

Com o fomento do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), ingressei, então, na pesquisa “Narrativas jornalísticas e conhecimento de mundo: a construção da história do presente”, do Grupo de Estudos Jornalismo e a Construção Narrativa da História do Presente, ligado ao Núcleo de Estudos sobre Mídia e Política da Universidade de Brasília (Nemp/UnB). Os trabalhos do grupo reúnem esforços para observar empiricamente a produção jornalística pela ótica narratológica (da teoria da narrativa).

A proposta geral da pesquisa é diferenciar o jornalismo da realidade, em primeira instância; e examinar os resultados do jornalismo na realidade, em segunda instância. Isso implica em reconhecer que a narrativa jornalística é fruto de embate dos diversos atores sociais envolvidos em um fato para transformar suas ações e performances político-midiáticas em um protagonismo discursivo ativo e na visibilidade predominante de suas versões no produto resultante.

A linha de pensamento, contra a ideia ingênua de jornalismo como “espelho da realidade” e, ao mesmo tempo, contra a concepção apocalíptica da hegemonia absoluta dos jornalistas e veículos de comunicação na configuração da esfera pública, foi exatamente a proposta científica que queria ajudar a construir.

Parte do grupo escolheu dissecar as narrativas midiáticas sobre a invasão e/ou ocupação da reitoria da UnB em 2008, e foi esse núcleo, composto também por Érica Santana Neves e Edemilson Cruz Santana Júnior (Paraná), que passei a integrar. A mim, coube uma análise quantitativa e qualitativa sobre a distribuição de vozes na cobertura do Jornal Nacional sobre o acontecimento (que, ampliada e revista, compõe o último subcapítulo deste texto).

A intenção desta pesquisa monográfica, portanto, é avançar nas investigações a que me proponho desde meu projeto de iniciação científica. Para isso, fiz revisões teóricas e de aprofundamento dos vários conceitos desse novo modo de estudar o jornalismo, a via narratológica, que integra elementos de diversos campos de estudo, tais como Comunicação, Jornalismo, Literatura, Linguística, Psicologia, Política, Sociologia e Antropologia.

1.2. Apresentação

O objeto deste estudo é a disputa pela versão final do produto jornalístico entre os interessados em um acontecimento noticiado. O desafio é responder à seguinte pergunta de pesquisa: como a versão dos acontecimentos é construída pela imprensa? O objetivo é reunir propostas teóricas e metodológicas em um caminho que possibilite a análise do jornalismo como narrativa construída por meio de embates políticos e negociações de sentido.

O primeiro capítulo, “A narrativa como paradigma”, é essencial para a compreensão da proposta de análise narratológica que a pesquisa defende. O capítulo faz um percurso pelo conceito de narrativa e pelos instrumentos e ideias basilares da narratologia. É um ponto de partida mais do que necessário, sobre o qual se sustenta o uso do termo “narrativa”, central neste estudo.

“A hegemonia dos *media* na construção da narrativa política”, segundo capítulo, discorre sobre como as narrativas sobre os fatos de relevância social veiculadas pelos meios de comunicação de massa adquirem caráter hegemônico, de modo a se confundirem com a verdade absoluta dos fatos. O capítulo traz uma reflexão sobre a dependência que isso gera e sobre os motivos de tamanha delegação social à mídia. O texto apresenta ainda paradigmas de observação da disputa de sentido para a produção da narrativa jornalística final – e o poder que confere vencê-la. São fornecidas ainda informações subsidiárias para a identificação e análise dessas disputas. Também é feita uma importante reflexão sobre a impossível neutralidade no jornalismo: todos os agentes envolvidos na produção da notícia (inclusive os jornalistas) são interessados em seu resultado.

O terceiro capítulo, “A centralidade da televisão e a multimodalidade narrativa do vídeo”, discorre sobre o lugar privilegiado da TV na produção das narrativas de relevância política – ela tem o poder de gerar um “efeito de real” ainda maior do que os outros meios de comunicação de massa. O texto propõe justificativas para que essa proeminência seja compreendida, e a principal delas é o

poder da multimodalidade do vídeo (agrupamento da escrita, do som e da imagem em um texto só), característica que destaca a TV dos outros *mass media* tradicionais. Essa simultaneidade de emissões, que envolve e ilude os sentidos, é o ponto de partida para o extraordinário poderio simbólico da televisão.

O capítulo quatro, “A metodologia da análise narratológica do jornalismo”, constrói, baseado nas considerações dos capítulos anteriores, um modelo teórico-metodológico para a análise do jornalismo como narrativa. O caminho proposto é sustentado pela obra de Luiz Gonzaga Figueiredo Motta, precursor no Brasil da aplicação da teoria da narrativa na análise do jornalismo.

No “Estudo de caso”, a intenção é aplicar de forma sintetizada os padrões de análise propostos, para que se tornem mais tangíveis ao leitor. O objeto empírico escolhido foi a narrativa do Jornal Nacional, da TV Globo, sobre a invasão e/ou ocupação do prédio da reitoria da Universidade de Brasília, em abril de 2008. Durante o acontecimento, diversos atores (como reitoria, movimento estudantil, Polícia Federal e Ministério Público) interferiram no transcurso das ocorrências e conviveram intensamente com representantes da mídia, cada um buscando repassar a sua própria versão dos fatos. Isso torna o episódio um objeto empírico ideal para a observação das relações entre os atores sociais e os *mass media* na construção de uma narrativa jornalística.

É importante ressaltar que o trabalho monográfico não é centralizado neste estudo de caso e de modo algum pretendeu esgotar o assunto ou o objeto empírico. Pelo contrário, os instrumentos de análise apresentados ao longo do estudo permitiram uma análise ainda mais minuciosa da narrativa. A proposta pode, inclusive, ser integralmente executada em um trabalho de mestrado, que disporia de tempo e recursos teórico-metodológicos para maior aprofundamento e mais minúcia analítica.

2. A NARRATIVA COMO PARADIGMA

O cânone narrativo é o paradigma por meio do qual este estudo foi concebido. É importante destacar a singularidade dessa abordagem, desse modo de enxergar o objeto, que constitui um novo campo científico: a narratologia. Como afirmam Jens Brockmeier e Rom Harré (2003, p. 525), o estudo da narrativa não é simplesmente um conjunto de remendos da Literatura, da Psicologia e das Ciências Sociais, mas "uma nova abordagem teórica, um novo gênero de filosofia da ciência". A precisão teórico-metodológica deste trabalho e a penetração no campo teórico em que está inserido exigem, portanto, a assimilação do conceito de 'narrativa' desde sua gênese, para além do recorte aplicado na análise da produção jornalística (que será abordado posteriormente).

A ideia de narrativa transcende a definição de "prosa literária caracterizada pela presença de personagens inseridos em situações imaginárias" (HOUAISS, 2012, on-line), acepção mais difundida no senso comum e corriqueiramente empregada no estudo elementar da Literatura. A narrativa, *lato sensu*, é uma forma cultural de entender os fatos de determinada realidade, ficcional ou não, de modo que façam sentido contextual. Narrar é produzir sequências cronológicas inteligíveis que reúnam diversos aspectos simultâneos da mesma realidade. "A partir dos enunciados narrativos somos capazes de colocar as coisas em relação umas com as outras em uma ordem e perspectiva, em um desenrolar lógico e cronológico. É assim que compreendemos a maioria das coisas do mundo" (MOTTA, 2005, p. 02).

As primeiras linhas de *Análise Estrutural da Narrativa*, referência dos estudos narratológicos, destacam o enorme campo de produtos narrativos. Para Roland Barthes (1976, p. 18),

> Inumeráveis são as narrativas do mundo. Há, em primeiro lugar, uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre

> substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura, no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação.

A presença da narrativa é ostensiva na produção cultural humana, mas não é sinônimo dela nem abrange sua totalidade. Para evitar, portanto, o emprego exagerado ou inadequado do conceito, é prudente delimitar os critérios de sua aplicação. É preciso partir da ideia de que narrar é, basicamente, contar estórias. E o primeiro critério para a existência de qualquer estória e, portanto, de qualquer narrativa, é a presença do tempo. “O mundo exibido por qualquer [...] narrativa é sempre um mundo temporal.” (RICOEUR, 1994, p. 15)

O tempo humano e a narrativa são como irmãos siameses. O tempo é imprescindível para a produção da narrativa e o método narrativo é que torna possível à humanidade a compreensão temporal dos fatos. Isso porque, para o homem, na prática, só o presente imediato existe. Tanto o passado quando o futuro são construções narrativas e, portanto, quase que plenamente reconfiguráveis. Como afirma Martin Heiddeger (1971 apud MOTTA, 2004, p. 09), “Não há tempo passado nem tempo futuro, só há um tríplice presente, um presente das coisas passadas, futuras e presentes, um intercâmbio que a ação efetiva faz aparecer entre as dimensões temporais.” O passado se encadeia como uma nova narrativa a cada novo elemento presente. E o futuro, baseado em suposições, é obviamente ainda mais mutável.

É pela compreensão narrativa dos fatos, portanto, que se dá a interpretação do tempo. Segundo Paul Ricoeur (1994, p. 15), “O tempo torna-se humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal.”

A segunda condição *si ne qua non* da narrativa é a presença de um enredo, ou seja, de um grupo de acontecimentos. E a existência de um enredo só é

possível se houver pelo menos um fato que perturbe, de alguma forma, o estado vigente das coisas. Segundo Claude Bremond (1973, p. 110), o enredo de qualquer narrativa abrange três funções, que correspondem às três fases básicas no desdobramento de qualquer processo: virtualidade (uma situação que abre uma possibilidade); atualização ou não-atualização da possibilidade; realização ou não-realização.

De forma simplificada, Yves Reuter (2002, p. 36) define a sequência narrativa como a transformação de um estado (inicial) em outro estado (final), passando pelas seguintes fases: o aparecimento de um elemento complicador-modificador da ordem das coisas; o desencadeamento de ações provocadas pelo elemento complicador; e outro elemento, de resolução, que conclui o processo das ações, instaurando um novo estado, que deve perdurar até o aparecimento de um novo elemento complicador.

Mais minuciosa, Cândida Gancho (1998, p. 11) afirma que todo enredo tem obrigatoriamente quatro fases: exposição – que apresenta o estado inicial das coisas; complicação – quando emerge um fator desordenador (ou conflito); clímax – o ponto alto do conflito, posição de referência do enredo, momento que provoca um “antes e um depois”; e desfecho – que apresenta o estado final das coisas, o resultado da complicação.

A terceira condição imprescindível à narrativa é a presença de atores ou personagens, elementos dotados de poder de ação. A ideia é simples: sem agentes não há movimentação, ou seja, não há quem perturbe a ordem vigente e produza uma agitação. Logo, não há estória. O quarto critério é a existência de um ou mais espaços, psicológicos ou físicos, onde se desenrolam os acontecimentos. A narrativa pode ser mais precisamente definida, portanto, como um conjunto de “ações relacionadas a personagens em um suceder temporal encaminhado a um determinado desenlace.” (MOTTA, 2004, p. 05)

Essas normas existem para facilitar os estudos narratológicos. Não são palpites nem imposições dogmáticas, mas fruto de investigações que mapearam o modo narrativo de produzir a compreensão da realidade, que é inerente ao ser antropológico.

> Psicólogos culturais afirmam que a nossa tendência para organizar a experiência de forma narrativa é um impulso humano anterior à aquisição da linguagem: temos uma predisposição primitiva e inata para a organização narrativa da realidade. (BRUNER, 1998 apud MOTTA, 2005, p. 02)

A forma como o indivíduo percebe o próprio cotidiano e o seu processo de autoelaboração enquanto ser histórico derivam de construções narrativas. A tendência a entender e a relatar narrativamente a realidade começa na autoconstrução do indivíduo como ser e integrante da história. Esse processo exige a “composição” de uma autobiografia, que segue padrões narrativos, seja de forma consciente ou não. E aqui se entende por autobiografia a organização (a princípio não-escrita) dos vários fatos e experiências da vida de um indivíduo por ele próprio. Essa autobiografia consiste em um conjunto de pequenas narrativas concatenadas para produzir narrativas intermediárias, de períodos ou ciclos vividos, que juntas compõem uma narrativa maior, a “história de vida” do sujeito.

Esse conjunto narrativo, é bom dizer, não é de modo algum isolado ou absoluto e pode ser reconfigurado e recortado de inúmeras maneiras a cada vez que houver a comunicação de um evento vivido – cujo relato geralmente assume a forma de narrativa. Isso porque a narrativa é sempre concebida e contada de acordo com condições contextuais. “O sujeito da autobiografia, ao narrar sobre si mesmo, localiza-se quanto a outras narrativas, e participando de um consenso mais amplo.” (CARVALHO, 2003, p. 295). Segundo Paul Ricoeur (1997 apud CARVALHO, 2003, p. 291),

> O sujeito mostra-se [...] constituído ao mesmo tempo como leitor e escritor de sua própria vida. [...] A história de uma vida não cessa de ser refigurada por todas as histórias verídicas ou fictícias que um sujeito conta sobre si mesmo. Essa refiguração faz da própria vida um tecido de histórias narradas.

As narrativas, portanto, podem ser reconfiguradas a todo tempo, seja por iniciativa própria do autor/emissor, do receptor ou por influência direta de outros indivíduos, da sociedade, da política, dos meios de comunicação de massa e de outros fatores e atores sociais interessados em sua tessitura. Isso porque essa composição acontece de modo fluído e é também externa ao indivíduo.

> A identidade narrativa [portanto] não é uma identidade estável e sem falhas; assim como é possível compor várias intrigas acerca dos mesmos incidentes (os quais, com isso, já não merecem ser chamados de os mesmos acontecimentos), assim também sempre é possível tramar sobre sua própria vida intrigas diferentes ou até opostas. (RICOEUR, 1997 apud CARVALHO, 2003, p. 291)

Essa maleabilidade existe, em parte, porque as configurações e reconfigurações da narrativa exigem sempre novos elementos de junção, de “cola”. Como afirma Luiz Motta (2004, p. 06), “as exigências da composição da intriga em construir sentidos encadeados (contar histórias) obrigam o autor a introduzir fatos que podem não corresponder à realidade”. Como as narrativas não comportam lacunas significativas, o recurso de “remendar” a estória é quase indissociável à tessitura. E o ato de “remendar” pode, por um lado, ser tomado como um recurso didático necessário para o entendimento da realidade e, por outro, como a brecha para o afastamento da realidade factual e das verdades – ou seja, como a oportunidade para a adulteração da experiência, para a mentira. A dinâmica dos “remendos” faz, portanto, com que em cada reconfiguração narrativa novos elementos de encaixe, geralmente moldados pelas condições sociais que envolvem a narração, sejam inseridos.

A concepção da narrativa como um processo social contrapõe linhas conceituais no sentido do que propõe Norval Baitello Junior (1997, p. 37), para quem

> Narrativizar significou e significa para o homem atribuir nexos e sentidos, transformando os fatos captados por sua percepção em símbolos mais ou menos complexos - vale dizer, em encadeamentos, correntes, associações de alguns ou de muitos elos sígnicos.

Na verdade, a confecção da narrativa não é um processo exclusivamente introspectivo de codificação de sentidos.

> As narrativas não devem ser concebidas como a apresentação de uma versão externa de entidades mentais particulares, pairando em um tipo de condição pré-semiótica. Apresentar algo como uma narrativa não significa externalizar algum tipo de realidade interna nem oferecer uma delimitação linguística para essa tal realidade. Ao contrário, narrativas são formas inerentes em nosso modo de alcançar conhecimentos que estruturam a experiência do mundo e de nós mesmos. Em outras palavras, a ordem discursiva através da qual nós tecemos nosso universo de experiências emerge apenas como um *modus operandi* do próprio processo narrativo. Ou seja, estamos lidando primariamente não com um modo de representação, mas com um modo específico de construção e constituição da realidade. (BROCKMEIER; HARRÉ, 2003, p. 531)

O caráter coletivo da narrativa é justamente o que a torna passível de uma análise a partir das Ciências Sociais e, por conseguinte, da Comunicação. Para um estudo com base nesse referencial, entretanto, são imprescindíveis simplificações e distinções de pequenos conceitos oriundos da Literatura, que servem como ferramentas cognitivas para a análise interna das narrativas.

Seguindo a didática instrumental de Yves Reuter (2002, p. 13), a primeira distinção necessária é entre o que se chama de enunciado e o que se entende por enunciação. O enunciado é o produto narrativo “acabado, fechado sobre si mesmo” (idem, ibidem, p. 15). É a narrativa completa, interna, com possibilidade de reconfiguração bastante limitada. Já a enunciação abrange justamente as etapas abertas, de construção, comunicação e repercussão, que envolvem as condições do mundo real e atores externos. Há, portanto, dois tipos de análise possíveis: a que leva em conta apenas o enunciado, mais praticada em correntes hermenêuticas; e a que analisa as relações do enunciado com a enunciação, abordagem adotada neste trabalho. Ela permite desvendar a narrativa por meio de uma análise pragmática, ou seja, a partir de elementos extrínsecos, de suas consequências no mundo externo. “A concepção desses efeitos corresponderá ao todo da concepção [...] do objeto.” (PIERCE, 1975 apud COSTA; SILVA, 2011, p. 21)

A diferença entre enunciado e enunciação remete à divergência de outros dois conceitos: ficção e referente. Ficção é o universo interno da narrativa,

apreendido apenas por meio de seu conteúdo. Já o referente é o mundo externo, a realidade em que se baseia o universo expresso na narrativa. O referente, que está fora do texto, é o conjunto de “categorias de apreensão do mundo que existem fora da narrativa singular, mas às quais esta se remete.” (REUTER, 2002, p. 17) Essa distinção torna-se sutil e exige minuciosa precisão analítica quando a ficção é produzida acerca do mundo real, onde vive o produtor direto da narrativa, o autor (ou os autores).

É preciso distinguir também entre esse autor, do mundo real, e o narrador, que é intrínseco à narrativa. O autor é um ser humano, produtor físico da narrativa. Ele existe no “não-texto”, no mundo exterior (idem, ibidem, p. 19). O narrador, por outro lado, é quem conta a história de dentro da narrativa (mesmo que seja o autor, mas no momento da narrativa, inserido nela). Ele produz o sentido interno no texto e só existe para ele e por meio dele. O narrador se constitui, naquele momento, apenas do conteúdo interno da produção. “O narrador pode estar atrás de uma voz que nos fala, velando e desvelando, e [...] pode ser ao mesmo tempo narrador e personagem.” (SILVA; BRAGA, 2008, p. 02)

O lugar de onde o narrador fala, o volume de informações que ele dispõe e os canais de informação usados determinam o que se denomina “foco narrativo”. Para simplificar a análise desse ponto, Norman Friedman (1967 apud LEITE, 2002, p. 25). recorta (em uma infinidade de possibilidades) oito tipos de narrador com base em opções de foco narrativo. O narrador onisciente intruso, primeiro tipo, é geralmente um recorte do autor. É totalmente livre na narrativa, podendo inclusive falar diretamente com quem supostamente o lê. Ele não se limita ao tempo e ao espaço e dispõe de todas as informações sobre a narrativa, além de ter acesso irrestrito às consciências das personagens. O segundo tipo, o narrador onisciente neutro, “somente se distingue [do primeiro] pela ausência de instruções, comentários gerais ou sobre o comportamento das personagens” (SILVA; BRAGA, 2008, p. 03), ou seja, a única diferença é a não-onisciência.

O terceiro tipo é o narrador testemunha, que narra em primeira pessoa, como observador do enredo. O narrador testemunha constrói a narrativa com base no relato de outros personagens para fortalecer sua versão dos fatos. Ele pode,

portanto, privilegiar determinado ator com mais espaço e maior exposição de pontos de vista favoráveis. É um narrador com ares de neutro, mas que acaba tomando posição, por vezes de modo imperceptível, dando mais voz aos personagens com os quais mais se identifica. Esse seria o caso, por exemplo, do jornalista.

O narrador pode ser também uma personagem da narrativa que participa de modo central de todo o processo. Nesse caso, ele também emprega a primeira pessoa e é chamado de narrador-protagonista. Ele narra do próprio ponto-de-vista os fatos que diretamente o envolvem, sem acesso a informações privilegiadas sobre as demais personagens ou sobre o enredo.

Em uma mesma narrativa – é imprescindível destacar – pode haver mais de um narrador, mesmo que sob a coordenação de um narrador principal; ou narradores diversos, sem um centralizador claro. É o caso da narração por onisciência múltipla, quando “não há propriamente narrador, a história vem diretamente através da mente das personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nelas” (idem, ibidem, p. 04); e da narração por onisciência seletiva, diferente da anteriormente citada apenas porque a narração vem da mente de uma única personagem.

Os dois últimos subtipos propostos por Norman Friedman (1967 apud LEITE, 2002, p. 25) são, na verdade, tentativas de invisibilidade do narrador. O modo dramático “limita [...] a informação ao que as personagens falam ou fazem, como no teatro, com breves notações de cena amarrando os diálogos” (idem, ibidem, p. 58). Nesse caso, seria o leitor o responsável pela produção primária da significação dos fatos. Já no modo câmera são narrados “*flashes* da realidade como se apanhados [...] arbitrária e mecanicamente.” (idem, ibidem, p. 62) Acerca deste modo, entretanto, a própria Ligia Leite (idem, ibidem, loc. cit.) alerta: o nome “câmera” pode ser bastante inadequado, porque a câmera, seja no cinema, seja no jornalismo, recorta e seleciona precisamente, e opera sob coordenadas humanas, nunca é neutra. Por “modo câmera” entende-se, na verdade, uma narração fixa, precisa, de cortes bruscos e sem conexão clara entre as partes, em um esforço para demonstrar a ausência do narrador.

A última distinção de ferramentas conceituais de análise é entre leitor e narratário. O leitor é o indivíduo que existe no mundo real, que participa de fato do ato de comunicação da narrativa. O narratário é a imagem que o narrador faz sobre quem é o leitor. É para esse modelo, para essa suposição, que o narrador se dirige ao escrever ou contar oralmente a narrativa. Machado de Assis, quando se dirige à figura do leitor, por exemplo, na verdade fala ao narratário, ou seja, a quem ele "imagina" ser o leitor. A mesma coisa com os repórter ou apresentadores de televisão quando se referem a 'quem está do outro lado da tela'. Apesar dos exemplos, é importante ressaltar: a existência do narratário não depende de citações diretas à figura do leitor - ele é um alvo, um modelo, necessariamente existe. É para ele que a narrativa é direcionada.

Proponho também a distinção de dois conceitos que serão posteriormente privilegiados: personagem e ator. O ponto de partida é a proposta de Mieke Bal (1985, p. 79), para quem a existência do ator não exige características humanas ou individualidade e, portanto, pode ser entendida de forma muito mais ampla do que a do personagem. Isso significa que um ator pode ser também um personagem, mas o conceito é mais abrangente e comporta, por exemplo, uma instituição formada por diversos entes, sejam eles personagens ou não da narrativa. Ator é, em essência, algo que tem ação na narrativa; enquanto personagem é alguém, um indivíduo com características humanas – mesmo que não humano. O uso do conceito de ator, portanto, é imprescindível na análise de narrativas de grande abrangência social, que podem envolver instituições "sem face", como órgãos governamentais e empresas.

Esclarecidos os pequenos conceitos que servem de ferramentas à micro análise da narrativa, é preciso abordar uma perspectiva de mapeamento dos estágios de sua composição. A proposta parte da ideia de que as narrativas podem ser consideradas resultado da sobreposição combinada de camadas de sentido, que são configuradas socialmente, ao mesmo tempo em que participam da configuração da sociedade – já que a transformam.

Sendo assim, proponho aqui três níveis básicos para a análise narratológica. O primeiro nível, mais micro e profundo, é o da linguagem. O

segundo, intermediário, é o da representação. O terceiro nível, o do argumento, é o mais evidente, mais macro. Argumento, expressão e linguagem, submetidos a batalhas sociais, negociações de sentido e lutas simbólicas, produzem a narrativa propriamente dita, em um processo perpendicular (e irregular), a narração. Esse processo envolve manobrar os outros três níveis para produzir o sentido completo, direcionado a uma meta – o que inclui o estabelecimento de uma “moral da estória”.

Os níveis de análise praticados aqui, apesar de baseados nos vários autores que estudam a narrativa, têm recorte inédito. Em vista da variedade de propostas de divisão para análise da narrativa, da apropriação de termos empregados de formas variadas por correntes científicas e da necessidade de justificação dessa nova proposta, torna-se imprescindível, para evitar dúvidas e ambiguidades, portanto, explicitar o que esta pesquisa compreende como cada um desses níveis.

O primeiro nível, o da linguagem, é uma proposta de inclusão de um corte mínimo, importante para delimitar processos anteriores à formação da representação. Este nível será pouco referenciado neste estudo, mas sua explicitação é imprescindível – até para que não seja confundido com os dois outros níveis, que serão mais privilegiados. Como linguagem, entende-se o processo de formação de signos, unidades básicas da língua, compostos por significante (referência formal: grafia e som) e significado (atribuição de sentido). Faz parte do nível da linguagem o processo de produção e seleção das unidades básicas que formarão o segundo nível, a representação.

Representação é o termo apropriado por este estudo para designar o conjunto de correlações de sentido socialmente compartilhadas e ancoradas na linguagem, seja em plataforma escrita, imagética, sonora ou outra qualquer. Representações sociais, segundo Denise Jodelet (1993, p. 04),

> Exprimem aqueles (indivíduos ou grupos) que os forjam e dão ao objeto que representam uma definição específica. Essas definições partilhadas pelos membros de um mesmo grupo constroem, para esse grupo, uma visão consensual da realidade. Esta visão, que pode entrar em conflito com a de outros grupos, é um guia para as ações e trocas cotidianas.

A vinculação a esse conceito apropriado da psicologia social, elaborado por Serge Moscovici, permite identificar a representação como um nível acima da linguagem, em que elementos de construção linguística viram espécies de pactos de significado e tornam-se, entre os pactuados, tão fundamentais para a compreensão das narrativas quanto a própria linguagem. São pactos que resultam em expressões linguísticas compostas, jogos de palavras e toda variedade de novas combinações dos elementos da língua. Neste estudo, representação identifica, portanto, a produção de sentido conotativo, a recombinação de elementos da linguagem.

O argumento, terceiro nível de composição da narrativa, pode ser entendido como o conjunto de ações e relações entre os personagens e que resultam em modificações na realidade (da narrativa), compondo, portanto, seu corpo, provocando sua existência. O nível do argumento é derivado da análise proposta por Tzvetan Todorov (1976, p. 213), onde também é chamado de história, e compreende “uma lógica das ações e uma sintaxe dos personagens”. O argumento é o enredo cru, factual, em estado de matéria-prima bruta para a elaboração da narrativa.

É necessário afastar a possibilidade de analogia com a conhecida classificação elaborada por Gérard Genette (1972, apud CEIA, 2008), que subdivide a narrativa nos níveis de discurso (ordem cronológica dos acontecimentos num texto narrativo), história (sequência na qual os acontecimentos realmente ocorrem) e narração (o ato de narrar, com todas as opções que envolve). A proposta de recorte apresentada neste estudo também diverge da de Yves Reuter (2002, p. 21), que fala em produção (escolhas textuais), narração (opções narrativas) e ficção (a história).

Diferentemente dos autores, considero que a seleção de modo narrativo, voz, perspectivas, instância narrativa, gestão do tempo e, inclusive, da fábula ou moral, são parte do processo de arranjo dos três níveis que resulta na narrativa, processo chamado de narração. Esse processo é perpendicular às camadas e perpassa os três níveis, fazendo recortes e combinando-os para produzir a narrativa. O ato de narração, portanto, é metaforicamente a liga da massa narrativa, a fazedora, enquanto as camadas são os ingredientes. Quando finalmente consumida,

a massa narrativa serve de matéria-prima para novas narrativas, e assim sucessivamente, em um ciclo constante. O ato de narração, portanto, é também um processo de produção da realidade, já que as narrativas são, de certo modo, produtos e produtoras de outras narrativas.

3. A HEGEMONIA DOS *MEDIA* NA PRODUÇÃO DA NARRATIVA POLÍTICA

É cada vez mais patente, nas sociedades tecnológicas, a dependência dos cidadãos às narrativas produzidas pelos meios de comunicação de massa[1] acerca dos fatos de grande relevância social e política. Um dos motivos para isso é que é inviável, nessas sociedades, presenciar todos os acontecimentos de repercussão social. A impossibilidade é, por um lado, física – os acontecimentos são descentralizados, assim como as instituições públicas, e não há um lugar físico reconhecido como 'o' espaço público, como era a ágora para a sociedade ateniense. É também temporal – ao indivíduo contemporâneo é exigida a assunção de diversas funções sociais, além da dedicação obrigatória ao trabalho que, em uma jornada padrão de oito horas diárias, ocupa pelo menos a metade do tempo útil do dia.

Outra razão é a tendência ainda predominante do indivíduo dessas sociedades a menosprezar a comunicação interpessoal e preferir "buscar informações e conteúdos simbólicos em outras fontes do que nas pessoas com as quais interagimos diretamente no dia a dia". (THOMPSON, 2004 apud RIBEIRO; SIQUEIRA, 2007, p. 232). Uma das explicações para esse cenário é o declínio do capital social, hipótese elaborada por Robert Putnam (2000 apud MIGUEL, 2008, p. 258).

> O conceito de capital social, na versão do autor, refere-se às redes sociais que proporcionam a colaboração entre grupos e indivíduos, tendo por base um patamar mínimo de confiança mútua. [...] Putnam julga que o capital social está declinante, com graves consequências para a saúde do tecido social. A televisão [grande representante da mídia] ocuparia um papel crucial no processo, insulando as pessoas em formas de lazer individual e minando a vida comunitária, que é o alimento do capital social.

[1] Neste estudo, os termos *media* (latim para "meios"), *mass media* (inglês), mídia e imprensa são usados como sinônimos de meios de comunicação de massa.

Esse processo pode ser identificado, em parte, como resultado da exigência ao indivíduo das sociedades tecnológicas de assumir múltiplas identidades sociais, tendo que coexistir em diversos ambientes e participar de cada vez mais grupos ao mesmo tempo. Como afirma o sociólogo Guy Rocher (1971, p. 51), a transição do modelo tradicional para o modelo tecnológico de organização social marcou exatamente esse crescimento da quantidade e da complexidade dos contatos sociais, mas em um movimento inverso, as relações tornaram-se cada vez mais 'superficiais'.

A carência provocada por esse movimento paradoxal e a ausência de um espaço físico comum e simultâneo a todos os grupos permite que a mídia desponte como fator agregador dos diversos ambientes e setores sociais. Ela se apresenta como esfera pública comum, que ao mesmo tempo em que permite a convivência de toda essa variedade de universos sociais, torna-se "lugar" de referência, para onde a sociedade olha e se enxerga de modo unitário. E isso é possível "porque através dos meios de comunicação os elos sociais rompem as barreiras do espaço e do tempo." (SANTANA JÚNIOR, 2011, p. 09)

Nesse contexto, a demanda por conhecimento e informação recente sobre essa esfera pública criada pelos meios de comunicação é cada vez maior, já que, com o advento do rádio, da televisão e da internet, no século XX, é cada vez mais reforçada a ideia de que as pessoas de praticamente todo o território global estão conectadas e acessíveis. Com isso, a política, a economia e as demais instituições sociais passam a reagir quase que instantaneamente aos grandes acontecimentos que, supostamente, são sempre noticiados pelos meios de comunicação de massa, como se a imprensa fosse um olho que tudo vê, quase um "*big brother*" – análogo ao do romance *Mil novecentos e oitenta e quatro* ("*Nineteen eigthy-four*"), escrito por George Orwell (1989). Mesmo quando o fato é relatado inicialmente por meio de tecnologias de comunicação interpessoais, como o Whatsapp ou o Telegram, a tendência da sociedade é buscar os meios de comunicação de massa para verificar a procedência da informação e seus detalhes de forma mais confiável. Apesar das distorções provocadas pelo recente fenômeno da difusão, via instrumentos de comunicação interpessoal, de falsas notícias (*fake*

news), os *mass media* não foram “destronados” de sua posição de narradores mais aptos.

A mídia, nesse contexto, é que fornece ao indivíduo o material necessário à redução da complexidade social, para que ele possa compreendê-la e tomar parte nela. Em outras palavras, para que execute seu papel de agente social, o indivíduo não pode prescindir do subsídio das informações de jornais, revistas, rádios, televisões e sites da internet. Estar informado, portanto, torna-se um imperativo social. (MARTINO, 2009, p. 04) Os meios de comunicação de massa, nessa conjuntura, tornam-se a fonte central de informações sobre a chamada “esfera pública” (atualidade) e sobre o “mundo globalizado e unificado” (idem, ibidem) e assumem a produção da narrativa dominante acerca dos grandes acontecimentos sociais.

> Sob tal entendimento, eles assumem um papel fundamental na organização social: passam a ser a maneira pela qual o indivíduo se insere em um universo de compartilhamento social situado além de sua experiência imediata e das comunidades as quais pertence [mas das quais depende ou interage de alguma maneira]. (SANTANA JÚNIOR, 2011, p. 10)

Desse modo, aos meios de comunicação de massa *(‘mass media’, em inglês)* – empoderados como instituições centrais da sociedade – é concedido *status* análogo ao que os monarcas davam aos vizires no mundo antigo: o de extensão dos próprios olhos e ouvidos. Com tamanha confiança e a legitimidade outorgadas, a imprensa passa a ocupar a função de “sistema perito” na sociedade. O conceito, de Anthony Giddens (1991 apud MIGUEL, 1999, p. 198), identifica “sistemas de excelência técnica e competência profissional que organizam grandes áreas dos ambientes material e social em que vivemos hoje”. Essas instituições, de forte influência social, têm duas características básicas. A primeira é certa autonomia em relação aos que são submetidos a eles; a segunda é a necessidade de confiança no funcionamento por parte dos usuários. E o nível de confiabilidade nesses sistemas (como a escola, o direito, a engenharia e a medicina), regulada também pelos resultados diretamente observáveis, recebe a influência da imprensa. Isso porque ela funciona, segundo Luis Felipe Miguel (idem, ibidem, p. 201), como um

metassistema perito, já que atesta ou desqualifica outros sistemas perante a sociedade.

A mídia, portanto, adquire poder de influência sobre a conformação ou reação a outras instituições sociais e políticas. Isso porque “o status de arena da ‘Esfera Pública’ [...] conferiu a ela a posição de guardiã do interesse público e protetora do indivíduo perante o Estado”. (SANTANA JÚNIOR, 2011, p. 12) Os *mass media,* delegados pela sociedade, passam então a exercer diversas funções políticas, como “definir a agenda de temas públicos, fiscalizar as agências do governo e criticar as políticas públicas”. (DALTON; FLANANGAN; BECK, 1984 apud LIMA, p. 191)

É importante ressaltar que o poder e o alcance dos meios de comunicação de massa variam em cada circunstância histórica, de acordo com o jogo político e a correlação de forças locais. Apesar disso, eles são, em resumo, cada vez mais fundamentais às sociedades tecnológicas, que têm baixa efetividade de comunicação interpessoal e que limitam seus indivíduos no tempo e no espaço, mas que funcionam em ritmo de instantaneidade informacional. São sociedades crescentemente tecnocráticas, que exigem informações cada vez mais rápidas e completas conforme evolui a tecnologia do tempo real. Surge, portanto, uma “demanda por informação atualizada, verdadeira, objetiva, imparcial, leiga e independente” (GOMES, 2007, p. 50), como se a produção da informação pudesse sair uma linha industrial mecânica e asséptica.

> Há espaço, então, para um mercado onde um consumidor pouco disposto ao engajamento político pode consumir informação “de qualidade” sobre o que deseja. Para atender este consumidor que não quer ser conduzido nem enganado e, sobretudo, é pouco interessado no proselitismo político, surge, então, uma imprensa empresarial, que se afirma [...] disposta a colocar à disposição do consumidor o tipo de informação que ele desejasse, na velocidade com que ele desejasse e sobre qualquer setor da realidade que fosse do seu interesse. (idem, ibidem)

Desse modo, “a credibilidade – que se conquista com isenção, honestidade, verdade, atualização, objetividade etc. – passa a ser uma das

propriedades comerciais do jornalismo.” (idem, ibidem, p. 51) Ao contrário do que seu folclore e sua imagem publicitária propagam, entretanto, a mídia não é uma instância superior e desinteressada nas versões narrativas predominantes acerca das grandes disputas sociais e em suas consequências. “A imprensa que se relaciona com a política não é um sistema à parte dos componentes do universo político.” (GOMES, 2007, p. 46) Pelo contrário, os meios de comunicação de massa, ao tecerem narrativas sobre fatos de relevância sócio-política, geralmente participam simultaneamente como “mediadores” (face publicitada) e como agentes sociais interessados nos resultados (face omitida).

> Tal como foi idealizada e se desenvolveu, a imprensa sofre [portanto] de uma contradição inerente, a ser, simultaneamente, instituição pública e empresa privada. O papel de guardiã do interesse público, livre propagadora de informações e promotora do debate público é paralelo aos interesses empresariais de ordem econômico-financeira. Configura-se, desse modo, uma quase indissociabilidade entre imprensa e poder econômico, que, por vezes, ultrapassa o compromisso com a defesa do interesse público. (GOMES, 2007, p. 12)

A empresa de comunicação geralmente está interessada em determinado desfecho para a narrativa que ajuda a tecer e, dentro de seus limites comerciais (para que mantenha a confiança do público) e políticos (para que mantenha a legitimidade junto aos adversários no jogo político), costuma agir em prol desse desfecho. A narrativa que a comunicação de massa oferece ao público, portanto, além de ser uma versão construída por filtros culturais e técnicos, é produto de circunstâncias sociais e disputas simbólicas, das quais a mídia participa interessadamente.

> Frequentemente se entende a interface presente na ideia de comunicação política como se o universo político entrasse com o propósito, os agentes, suas habilidades, sua arte, seus valores e, é claro, com seus conteúdos, enquanto a comunicação funcionaria apenas como um conjunto de dispositivos de exibição, difusão, circulação dos conteúdos que a destreza política lapidaria e formataria segundo seus propósitos e conveniências. (idem, ibidem, p. 42)

Os meios de comunicação de massa, entretanto, são atores sociais com interesses diretos na produção das grandes narrativas. Por causa da legitimidade outorgada pela sociedade e a credibilidade pública que o jornalismo goza, entretanto, são por vezes considerados canais puros por onde passam as informações, meros “meios entre os dois polos que realmente contam” (idem, ibidem, p. 18). A versão publicada pelos *mass media*, desse modo, por vezes torna-se a verdade hegemônica e passa a constituir a própria realidade.

> O conceito de hegemonia, utilizado por [Antonio] Gramsci, expressa o processo de construção da consciência de uma coletividade a partir da disseminação de valores compartilhados por um grupo dominante. Não se trata, no entanto, de uma via de mão única, onde os conteúdos colocados à disposição dos dominados são absorvidos mecânica e automaticamente. A constituição da hegemonia é um processo dinâmico e constantemente questionado em uma luta por tomada de posição na sociedade. (BARBOSA, 2006, p. 09)

Em momentos de crise, na iminência de fatos de repercussão sócio-política, portanto, a disputa pelo poder simbólico, por quem tem mais voz e condições de impor seu ponto de vista na narrativa acerca dos fatos, se acirra em uma negociação intensa pela produção do corpus resultante, a versão das ocorrências que se conquistará a hegemonia social. (BOURDIEU, 1989, p. 13)

É em torno da construção dessas verdades hegemônicas que indivíduos e instituições se engajam diariamente, guiados por estratégias e táticas de comunicação na atividade de participar, de acordo com os fins em vista, da construção da narrativa jornalística acerca dos acontecimentos. Esse processo faz parte não apenas da projeção de potência dos atores sociais, mas da própria luta pela voz, que representa poder. O poder de interferir no processo coletivo de construção das narrativas, o poder simbólico, de “fazer ver e fazer crer” (BOURDIEU, 1989, p. 14) é, portanto, ferramenta essencial na sociedade e na política da contemporaneidade.

Os acontecimentos públicos são, portanto, objetos culturais “construídos” por interesses e intencionalidades específicas, não por valores externos inerentes.

(MOLOTCH; LESTER, 1999, p. 36) O fato conforme contado pela mídia é fruto de batalhas de sentido entre os vários agentes envolvidos ou com algum interesse nos acontecimentos. Cada ator social quer expor com maior ênfase seu ponto de vista e seu modo de configurar a realidade para que sua versão dos fatos tenha maior visibilidade. O modo como agem, falam ou se silenciam configura a imagem que esperam construir: cada ator quer que o seu ponto de vista seja predominante na cognição de cada cidadão, e o melhor modo de alcançar esse objetivo é participando da produção da narrativa dos meios de comunicação de massa. Trava-se, portanto, uma acirrada disputa simbólica pelo poder de construção das narrativas midiáticas – e, em última instância, dos próprios acontecimentos.

Quanto mais adeptos à versão da narrativa de determinado ator social, mais indivíduos produzirão o efeito esperado por ele. Seja em uma eleição, situação mais mensurável desses casos; seja em um conflito parlamentar, em que o apoio de partidos e instituições depende substancialmente do convencimento de setores da sociedade e de respaldo popular. “Assim, a produção das ideias acerca do mundo social acha-se sempre subordinada de fato à lógica da conquista do poder, que é a da mobilização do maior número”. (BOURDIEU, 1989, p. 175)

Apesar de aderir à maioria das ideias de Pierre Bourdieu (1989, p. 164) em *O poder simbólico*, a linha argumentativa proposta aqui é contrária ao conceito de “monopólio dos profissionais”, apresentado no *Capítulo VII – A representação política: elementos para uma teoria do campo político*. Há, de fato, uma acentuada prevalência dos profissionais na confecção das notícias, o que lhes confere maior poder de voz. Os constrangimentos de mercado da empresa jornalística, entretanto, estão longe de eliminar uma acirrada disputa simbólica nos processos de produção das narrativas midiáticas.

Como afirmam Harvey Molotch e Marilyn Lester (1999, p. 38), a tessitura da narrativa jornalística resulta da negociação intensa de três tipos de agentes. Os *news promoters* (promotores de notícias) são os atores sociais diretamente envolvidos no conflito, que geralmente figuram e têm voz direta tanto nos embates quando nas narrativas sobre eles. Já os *news assemblers* (montadores de notícias), jornalistas e donos de veículos de comunicação, definem os assuntos e a maneira

de abordá-los, baseados em suas culturas profissionais e preferências ideológicas. Eles desempenham, como dito anteriormente, o papel de “mediadores” no conflito pela voz na narrativa – mas nunca de modo neutro, porque ao mesmo tempo também são atores interessados em seu resultado. A terceira categoria é formada pelos *news consumers* (consumidores de notícias), o público dos meios de comunicação, destino da narrativa jornalística (que não analisaremos diretamente nesta pesquisa).

Conscientes da luta simbólica, as fontes (*news promoters)* estão cada vez mais ativas na conquista de espaço e na disputa pela voz, induzindo estrategicamente os jornalistas (*news assemblers)* a adotarem um discurso mais próximo aos seus interesses. É o que afirma Manuel Chaparro (2007), para quem os *news promoters* estão ganhando espaço e organizando uma mudança radical no modo de fazer jornalístico, processo que o autor chama de “revolução das fontes”.

As fontes, ou seja, os atores e personagens que dialogam com os jornalistas e participam diretamente da confecção da narrativa (geralmente personagens), são imprescindíveis para o fazer jornalístico. “A fonte faz acontecer, revela o segredo, detém o saber ou a emoção que queremos socializar. Ou sofre os efeitos e a eles reage.” (CHAPARRO, 2007, p. 01) A revolução se dá a partir da profissionalização dessas fontes, que tomam consciência de sua importância e passam a usá-la em prol de seus interesses. A partir do momento em que atores políticos se preparam não apenas para serem fontes passivas (à disposição dos jornalistas), mas para também pautar e induzir a narrativa a desfechos favoráveis a eles, a relação da mídia com as fontes passa a constituir ainda mais claramente uma arena de disputa política.

> Para o sucesso, as instituições apropriaram-se das habilidades narrativas e argumentativas do jornalismo; assimilaram as rotinas e a cultura da produção jornalística; e no planejamento e controle dos acontecimentos, a dimensão comunicativa ganhou preponderância, para a divulgação dos eventos e a difusão do discurso. (idem, ibidem)

O clássico jogo político da imagem é antigo e pode ser resumido pela conhecida frase do imperador romano Júlio César sobre o motivo pelo qual expulsou sua esposa de seu palácio, mesmo depois de ter certeza da inocência dela sobre uma acusação de adultério: “à mulher de César não basta ser honesta, precisa parecer honesta”. A diferença é que o jogo do ser/parecer ser, com o fator *mass media*, torna-se uma disputa quase instantânea, que exige planejamento estratégico tanto para obter voz (ou o direito ao silêncio) quanto para tornar o espaço midiático conseguido favorável aos interesses dos agentes políticos. Há, também, a novidade da presença constante dos próprios meios de comunicação (e de seus proprietários, profissionais, técnicas e particularidades) como parte importante da disputa.

> É nesse sentido que [Elena] Piñeiro argumenta que a atividade política não se desenvolve apenas no plano das ações, mas também no do discurso. Diante disso, [...] os recursos de comunicação se tornam fundamentais para a aceitação e manutenção desse poder. (BARBOSA, 2006, p. 10)

Esse contexto ajuda a explicar, inclusive, a sensação social de que a política vem perdendo autenticidade. Para Wilson Gomes (2007, p. 27), “essa compreensão decorre da percepção de que o campo político é cada vez mais profissional, técnico, científico e de que a comunicação política de massa supõe planejamento, previsão e controle.” Isso porque parte importante da ação política passa a se dar no âmbito e na relação com os meios de comunicação de massa.

> “Os agentes políticos (mesmo aqueles da sociedade civil) tendem a atuar para esfera de visibilidade pública controlada pela comunicação, (...) grande parte da política se encerra nos meios, linguagens, processos e instituições da comunicação de massa” (idem, ibidem, p. 23)

Uma afirmação de Václav Havel, primeiro presidente da República Checa (em entrevista a James Fallows), ilustra bem a imprescindibilidade, no mundo político contemporâneo, da ação calculada para a produção das narrativas midiática. O político diz o seguinte:

> Fico sempre impressionado quando verifico o quanto estou à mercê dos diretores e editores de televisão; o quanto a minha imagem pública depende muito mais deles do que de mim mesmo. Sei de políticos que aprenderam a se ver exatamente como são vistos pelo olho da câmera. A televisão, de uma certa forma, parece ter se apropriado das suas personalidades para transformá-las em algo como sombras televisivas deles mesmos. Eu, às vezes, me pergunto se eles tomam cuidado para dormir de um jeito que pareça bem na telinha. (1997 apud GOMES, 2007, p. 66)

Destacada pelo político como símbolo da centralidade e maior mostra de como o jogo político depende substancialmente da arena midiática, a televisão tem particularidades que a mantêm na posição central da disputa social, mesmo em tempos de internet acessível à boa parte da população. Com ferramentas que permitem a construção de uma narrativa multimodal (mistura de imagem, som e texto escrito), o mundo político que é publicado pela TV – mesmo quando transmitida via *internet* – é responsável por transmitir e produzir, ao mesmo tempo, a versão de maior poder das grandes narrativas políticas e sociais.

4. A CENTRALIDADE DA TELEVISÃO E A MULTIMODALIDADE NARRATIVA

A televisão é, certamente, o meio de comunicação de massa dominante na maioria das sociedades tecnológicas. É o principal palco da batalha travada pela hegemonia narrativa dos acontecimentos de relevância social e política. Inaugurada em 1925 na Inglaterra e transmitida pela primeira vez no Brasil em 1950, em pouco tempo no ar ganhou centralidade entre os *mass media* e estabeleceu-se como a maior "produtora" do espaço público, lugar até então ocupado pelos impressos e pelo rádio.

Ver televisão se tornou um rito cotidiano para boa parte na população. Além das novelas, "assistir aos telejornais, especialmente à noite, é hoje uma prática cultural para milhões de brasileiros, promovendo informação e construindo um sentido de pertencimento a uma comunidade imaginada." (LADEIRA MOTA, 2008, p. 93) Desse modo, o conhecimento dos conteúdos veiculados por ela passou a ter alto valor como "moeda de troca" nas relações sociais. Isso quer dizer que, em alguns casos, não basta estar informado, é preciso saber a versão da TV sobre os fatos. E mesmo quando o indivíduo não assiste televisão, está indiretamente exposto aos paradigmas e narrativas veiculadas por seus canais, já que os círculos sociais em que está inserido geralmente são influenciados por ela.

A centralidade da televisão entre os meios de comunicação tende a ser questionada por conta do avanço das tecnologias de comunicação digital, sendo que seu "prazo de validade" como *mass media* dominante é colocado em questão. Como argumentam Alfredo Vizeu e Fabiana Siqueira (2010, p. 83), entretanto, esse avanço não é prejudicial a ela, pelo contrário, traz inúmeras possibilidades. "O contra-ataque [...] vem sob a forma de televisão digital, que anuncia uma qualidade jamais sonhada, que nos permitirá ver até o mais diminuto poro dos apresentadores do Jornal Nacional". (LADEIRA MOTA, 2008, p. 92) Além do aprimoramento da imagem e do som, outros avanços, como os que permitem a interatividade direta e o acesso extemporâneo e portátil – em uma gama de aparelhos, como celulares e tabletes –

são condições ideais para que a TV permaneça “durante um bom tempo como o principal meio de informação para a maioria da sociedade”. (VIZEU; SIQUEIRA, 2010, p. 83)

No caso do Brasil, a consolidação da televisão como mídia central foi favorecida pelo contexto político e social da época de seu surgimento. Nos dez primeiros anos da ditadura militar instaurada em 1964 – e que durou vinte e um anos –, o número de televisores no país saltou de 1,6 para 8,7 milhões. (MATTOS, 2010, p. 03) Nesses mesmos dez anos, a receita publicitária da TV saltou de 36% para 51%, tornando-a a destinação da maioria absoluta da receita publicitária no Brasil. (MEIO&MENSAGEM et alia apud MATTOS, 2010) E o domínio consolidado nos anos do regime se mantém ascendente, tendo a televisão aberta recebido sozinha, em outubro de 2012, 64% do total da verba de publicidade investida no país. (MEIO&MENSAGEM, 2013, p. 03)

Um dos fatores que viabilizaram esse ‘boom’ da televisão no Brasil foi o projeto de “integração nacional” da ditadura militar, que envolvia tanto o aprimoramento da infraestrutura de transportes quanto a consolidação da rede nacional de telecomunicações. Para Iluska Coutinho (2002, p. 05), isso explica o pesado investimento na tecnologia de transmissão de imagens via rede terrestre de micro-ondas, que permitiu a estreia do primeiro telejornal em rede do país, o Jornal Nacional, da TV Globo, em 1969. Explica também, nos anos 1980, o processo ágil de aquisição e implantação da tecnologia de transmissão de imagens por satélite no Brasil, conduzido pela Empresa Brasileira de Telecomunicações (Embratel), estatal à época. “Uma televisão com alcance nacional era vista como instrumento para a difusão de informações e ideias que tornassem possível em um país com dimensões continentais, como o Brasil, a modernização e efetiva salvaguarda dos interesses nacionais.” (idem, ibidem)

Outra característica da sociedade brasileira que contribuiu e contribui para a manutenção da televisão como principal meio de comunicação de massa é o baixo nível de instrução escolar da população. Segundo a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio (PNAD-IBGE, 2011), 8,6% dos brasileiros com mais de 15 anos são analfabetos e 30% são considerados analfabetos funcionais, isto é, não

compreendem integralmente o que leem. Consequentemente, cerca de um terço da população não consegue acessar informações nos jornais e na internet. A TV, nesse contexto, firma-se como o “principal meio de informação de um país em que a escrita ainda é uma forma de exclusão social”. (COUTINHO, 2002, p. 01)

Na França, apesar de a população ter instrução média maior do que no Brasil e de praticamente não existirem analfabetos – são menos 1% da população (UNESCO, 2011, p. 263) –, Pierre Bourdieu (1997, p. 23) observa a mesma centralidade da televisão. Segundo o autor, “há uma proporção muito grande de pessoas que não leem nenhum jornal; que estão devotas de corpo e alma à televisão como fonte única de informações.” Isso significa que a TV, além de ser a fonte de notícias mais acessível aos menos instruídos, é eleita como meio preferencial por parte da sociedade que tem, supostamente, possibilidade de escolher. Para explicar tamanho poder “cativador”, é possível partir de três características da televisão possíveis por causa de sua multimodalidade narrativa: a superficialidade, a dramaticidade e a verossimilhança.

É preciso, primeiramente, explicar o conceito de multimodalidade. Em linhas gerais, é “a convergência das mídias convencionais (texto [escrito], imagem e som) na narração”. (SILVA; ROCHA, 2010, p. 203) É o uso simultâneo dos vários suportes para transmitir uma informação. E nenhum outro meio domina essa convergência narrativa como a televisão. Ela tem o poder de comunicar por tantos modos narrativos simultâneos que o público pode, inclusive, deixar passar detalhes do fato noticiado ou deixar de apreender o modo como todas essas camadas de texto são combinadas.

Em parte, isso é possível porque os indivíduos, mesmo os mais instruídos, não são plenamente capacitados para uma leitura crítica da multimodalidade. Até porque “a cultura ocidental, por muito tempo, privilegiou a monomodalidade, não se preparando e deixando de preparar as novas gerações para um tipo de leitura essencial para o século XXI.” (CARMAGNANI, 2008, p. 01) Isso se deve ao fato de que a multimodalidade na comunicação de massa, é preciso ressaltar, é um fenômeno recente – surgiu junto com o cinema, também no século XX. “Os textos em nossa cultura, até bem pouco tempo, eram produzidos sem

ilustrações, com grande densidade de texto escrito, sem variações gráficas que o tornassem menos uniforme e com maior movimento.” (KRESS; LEEUWEN, 2001 apud CARMAGNANI, 2008, p. 02)

Na televisão, a multimodalidade é a regra, e a monomodalidade ou a bimodalidade são exceções absolutas. Apesar de evidentemente haver possibilidade de explorar os modos narrativos separados, isto é, gerar apenas conteúdo sonoro, visual ou escrito, mesmo no jornalismo (em que a informação é, conceitualmente, o mais importante), a reunião deles sempre será privilegiada. Quando não há vídeo ou áudio sobre determinado assunto, por exemplo, a TV tenderá a dar muito menos importância a ele. Como observa Célia Ladeira Mota (2008, p. 97),

> Pela necessidade de produção de imagens, certos temas merecerão uma ênfase maior do que outros. Esta seleção de assuntos se dará então pelo potencial das imagens a serem feitas e [...] pela proximidade do fato. [...] Acontecimentos em subúrbios e bairros mais distantes da emissora poderão ficar de fora do noticiário se não tiverem um valor-notícia muito grande, como é o caso de desastres e crimes de muita comoção popular.

Isso porque sem um dos modos o produto é considerado “incompleto” para a televisão, já que não apresenta todas as camadas que, sobrepostas narrativamente, prometem trazer recortes fiéis da realidade. A ausência de uma das modalidades diminui também parte da capacidade de encantamento que o produto televisivo tem justamente por mesclar tão bem os conteúdos multimodais – e que o caracteriza. Como descreve Ana Carolina Temer (2010, p. 111),

> No decorrer do telejornal a informação flui em camadas sobrepostas, com a diluição da imagem na tela em diferentes elementos: a imagem principal, do fato ou do noticiarista narrando o fato, e imagens secundárias – o texto-legenda da própria notícia, o crédito dos repórteres e dos entrevistados, as vinhetas e, em alguns casos, os efeitos especiais e chamadas de outros programas. Também o som é diluído, a narração se sobrepondo ao som de fundo, ao background sonoro que remete ao local onde o fato aconteceu, e outras interferências sonoras eventuais. A soma das imagens/sons “verdadeiros” com produções no estúdio resulta em um processo que, ao mesmo tempo produz redundância na informação e rouba a concentração do receptor. A aparente redundância, o formato repetido à exaustão, permite que a televisão seja vista/ouvida de forma superficial, muitas vezes

> em paralelo a outra atividade – como comer ou fazer as atividades domésticas tradicionais.

Em primeiro lugar, portanto, a multimodalidade permite uma audiência dispersa, que assiste TV ao mesmo tempo em que executa outras tarefas – prática que se tornou rotineira no cotidiano das sociedades tecnológicas. Além da "redundância", essa audiência superficial também é possível porque a comunicação televisiva geralmente se dá por meio de uma linguagem fácil e de representações banalizadas, permeadas por lugares-comuns. Desse modo, a apreensão do conteúdo acontece sem muita dificuldade e dispensa explicações e reflexões demoradas. Essa espécie de consenso cognitivo torna a comunicação fluída e imediata, de maneira que não requer a concentração do telespectador, diferente dos meios impressos, da internet e até do rádio – isso porque que este, apesar de ser falado, exige a formação de imagens mentais para sua compreensão. Em seu discurso "*Sobre a televisão"* (1997, p. 39), Pierre Bourdieu discute essa superficialidade. Segundo o sociólogo,

> A televisão não é muito propícia à expressão do pensamento. Estabelecia um elo, negativo, entre a urgência e o pensamento. É um velho tópico do discurso filosófico: a oposição feita por Platão entre o filósofo que dispõe de tempo e as pessoas que estão na ágora, a praça pública, e que são tomadas pela urgência. Ele diz, mais ou menos, que, na urgência, não se pode pensar. É francamente aristocrático. É o ponto de vista do privilegiado que tem tempo, e que não se interroga muito sobre seu privilégio.

Outra característica poderosa da televisão é a transformação da notícia em entretenimento. Ela, como nenhum outro meio de comunicação de massa, sabe explorar a dramaticidade, e essa capacidade aplica-se integralmente aos programas noticiosos e telejornais. "A televisão convida à dramatização, no duplo sentido: põe em cena, em imagens, um acontecimento e exagera-lhe a importância, a gravidade, e o caráter dramático, trágico." (BOURDIEU, 1997, p. 25)

Isso faz, por um lado, com que a informação se torne também entretenimento – ou uma espécie de "experiência catártica" – e que os jornalistas se transformem em *showmen*, que apresentam as reportagens como se apresentassem

reality shows. Configura-se, portanto, um processo de 'vedetização' dos profissionais (TEMER, 2010, p. 119) que, potencializado, faz com o que o mercado siga uma lógica análoga à do *star system* hollywoodiano. Essas estrelas passam a interagir para estimular os sentidos e os sentimentos da audiência e suas reações tornam-se, por vezes, tão centrais quanto a própria notícia. Programas noticiosos, em casos extremos, passam ter como fim não a publicação da informação, mas o modo como seus repórteres ou apresentadores fazem-na – o *show*. Também se tornam vedetes, na dramatização da televisão, os personagens reais dos fatos noticiados, tanto de grandes acontecimentos quando de fatos cotidianos. Segundo Edgard Morin,

> Fazendo vedete de tudo que pode ser comovente, sensacional, excepcional, a imprensa de massa faz vedete de tudo o que diz respeito às próprias vedetes: suas conversas, beijos, confidências, disputas são transmitidas através dos artigos falatórios, flashes, como se o leitor fosse o voyeur de um grande espetáculo, de um super show permanente. (1997, p. 99)

Por outro lado, como todo drama, a narrativa televisiva permite a supervalorização de determinado ponto de vista em detrimento de outro, a escolha de protagonistas e antagonistas, enfim, arranjos que organizem o enredo de forma mais atraente ou emocionante. Permite, portanto, o recorte do mundo real como uma quase ficção e a aplicação do enquadramento narrativo (ou *frame* dramático[2]) na produção das notícias, característica já típica do jornalismo (MOTTA, 2007, p. 02), de forma exagerada. Desse modo,

> A televisão pode, paradoxalmente, ocultar mostrando, mostrando uma coisa diferente do que seria preciso mostrar caso se fizesse o que supostamente faz, isto é, informar; ou ainda, mostrando o que é preciso mostrar, mas de tal maneira que não é mostrado ou se torna insignificante. (BOURDIEU, 1997, p. 24)

Para Ana Carolina Temer (2010, p. 111),

> A soma destes elementos torna o telejornalismo em si mesmo uma contradição: suas informações são reais, pois se referem a algo que

[2] O conceito de *frame* dramático (ou narrativo) será mais bem desenvolvido no próximo capítulo.

> realmente aconteceu ou está acontecendo, mas é irreal, porque esse real é "romanceado", "dramatizado", colorido com suspense.

Vinculada às anteriores, a terceira característica viabilizada pela multimodalidade narrativa e que permitiu à TV alcançar a posição de "meio dos meios" é a verossimilhança de seus conteúdos. Os televisores estão presentes na maioria das residências, estabelecimentos comerciais e até repartições públicas, promovendo a televisão como espaço comum acessível a todo o público, em praticamente qualquer lugar. Ela é feita exatamente com esse fim: para que as massas, audiências completamente diversas, consumam juntas o mesmo produto e se sintam representadas nele e por ele, o que gera, além da identificação, uma forte sensação de "teleconferência social" e até de "realidade ao vivo".

Transmitida simultaneamente a todo país e a boa parte do mundo, a TV integra territorialmente e temporalmente os grupos sociais em torno dos mesmos produtos com a eficiência que nenhum outro meio tem, justificando virtualmente o "espaço de [...] esfera pública mediatizada" (WOLTON apud TEMER, 2010, p. 01) que ocupa. É como se os telejornais transmitissem os acontecimentos políticos e sociais como a jogos de futebol – sem cortes e por vários ângulos – ou como se fossem 'uma janela para o mundo'. A TV se coloca, portanto, como a "ágora eletrônica" ideal (TEMER, 2010, p. 09), espaço público onde os grupos sociais têm voz para falar à totalidade da sociedade.

De fato, diversos atores sociais têm suas vozes diretamente veiculadas nas matérias de televisão, isto é, aparecem literalmente falando nas reportagens. Com isso, parecem assumir "uma espécie de coautoria no texto" (TEMER, 2010, p. 2), com muito mais efeito do que nos jornais e no rádio, já que praticamente toda a multimodalidade da fala usada na comunicação presencial pode ser veiculada: expressão facial, cenário, tom de voz, pausas etc.

> Os discursos e falas que são veiculados nesse espaço [...] recebem uma espécie de marca de relevância, ou simplesmente os entrevistados seriam investidos do "poder de fala", como reconhecimento de um tipo de autoridade midiática ou televisiva, ainda que apenas expressa em poucos segundos. (TEMER, 2010, p. 05)

Esses segundos de entrevista publicada, entretanto, podem dizer pouco sobre a realidade. Isso porque o produto jornalístico que vai ao ar, longe de ser um resumo mecânico dos fatos, é uma versão editada e particularmente recortada deles. Esses trechos podem, por exemplo, mostrar determinado entrevistado apenas em um contexto que o prejudique, esconder seu argumento mais forte ou mostrar apenas uma fala que concorde com o ponto de vista "vencedor". Isso porque apesar de emularem uma participação igualitária de "todos os lados" envolvidos, os trechos de entrevistas veiculadas são organizados de modo a convergir em uma só narrativa, a versão predominante do acontecimento. Versão essa que é fruto de uma intensa negociação de sentido, mesmo que velada, entre a empresa de comunicação, os jornalistas e os atores sociais envolvidos no fato de que trata a notícia.

Apesar de a edição estar diretamente nas mãos da televisão, os atores sociais que detêm maior poder simbólico e quem estão mais bem "armados" estrategicamente para direcionar o relato dos fatos ao seu interesse conseguem mais destaque à versão que os interessa. Quando vai ao ar, portanto, a reportagem mostra uma apenas pretensa democracia e pluralidade de vozes, que é vendida – e por vezes admitida – como um retrato do real, que esconde uma verdadeira guerra simbólica.

Como afirma Eugênio Bucci (2007, p. 103), "o discurso jornalístico [...] muitas vezes se vê erguido sobre uma ilusão: descrever a realidade sem nela interferir. Foi assim que encontrou na tela da TV o novo palco para fincar sua autoridade." A multimodalidade narrativa da televisão, como visto, é que permite essa ilusão, essa "hipnotização" dos sentidos, como se o que estivesse na tela fosse a própria realidade, de tão verossímil que se mostra. Desse modo, a televisão geralmente apresenta-se não como produtora de uma versão dos fatos, mas como transmissora da realidade absoluta, como a extensão fiel da visão e da audição do telespectador.

> Se diz que a televisão supera a informação escrita porque “a imagem não mente” (esse era o lema favorito de Walter Cronkite, o decano dos âncoras da televisão dos EUA). Não mente, não pode mentir, porque a imagem é o que é e, por assim dizer, fala por si mesmo. Se filmamos algo, esse algo existe e é como se vê. Não há dúvida de que os noticiários da televisão oferecem ao telespectador a sensação de que o que ele vê é verdade, de que os fatos vistos por ele são tal e como ele os vê. E, sem dúvida, não é assim. A televisão pode mentir e distorcer a verdade, exatamente igual a qualquer outro meio de comunicação. A diferença é que o ‘efeito de real’ inerente à imagem torna a mentira mais eficaz e, portanto, mais perigosa. (SARTORI, 1998, p. 99, tradução nossa)

Como bem diz Pierre Bourdieu (1997, p. 26), entretanto, “a foto não é nada sem a legenda que diz o que é preciso ler – *legendum* –, isto é, com muita frequência, lendas, que fazem ver qualquer coisa.”

> A verdade é que para distorcer um acontecimento narrado por meio de imagens as “tesouras” da edição são mais do que suficientes. Sendo assim, não é verdade que a imagem fale por si mesmo. Se nos mostram um homem assassinado – quem o matou? A imagem não diz; a voz é de quem tem um microfone à mão. E se o locutor quiser mentir ou for obrigado a mentir, o fará. (SARTORI, 1998, p. 101, tradução nossa)

A centralidade da TV é exercida exatamente com base nesse poder de produzir a sensação de que o que veicula é a realidade absoluta. “Os perigos políticos inerentes ao uso ordinário da televisão devem-se ao fato de que a imagem tem a particularidade de poder produzir o que os críticos literários chamam ‘o efeito de real’, ela pode fazer ver e fazer crer no que faz ver” (BOURDIEU, 1997, p. 28) Ela, portanto, detém poder simbólico muito maior para modular a versão dominante da narrativa dos grandes fatos do que os outros *media*.

> Para [Stuart] Hall, esse efeito de real é o resultado da interação de dois códigos, especialmente: o linguístico e o visual. Se o linguístico situa o acontecimento, os signos visuais reproduzem melhor as condições de percepção do olhar e, por isso, parecem menos arbitrários ou convencionalizados do que os verbais. São [...] códigos que naturalizam o efeito de articulação entre o referente e a representação. Ou, como esclarece Hall, a análise dos códigos naturalizados revela não a transparência da linguagem, mas a profundidade de uma prática que mascara a própria representação da realidade. (LADEIRA MOTA, 2008, p. 99)

Se a narrativa jornalística é tecida pela negociação de sentidos que resulta em determinada versão dos fatos, na televisão há várias negociações simultâneas para a produção dos diversos textos (o texto da imagem, o texto do som, o texto lido pelo repórter, o texto da expressão facial e corporal dos jornalistas de televisão etc.) e para sua convergência em uma narrativa multimodal resultante. Para compreender como se dão esses conflitos simbólicos para produzir as diversas camadas do produto jornalístico televisivo, portanto, faz-se necessária uma análise ainda mais cuidadosa da narrativa jornalística – e que leve em conta o resultante de todas essas camadas – e não de apenas alguma delas, isoladamente.

5. A METODOLOGIA DA ANÁLISE NARRATOLÓGICA DO JORNALISMO

Tomando como premissas as discussões teóricas expostas nos capítulos anteriores, a intenção deste é produzir um caminho metodológico para uma análise da narrativa jornalística. A discussão é guiada pelas propostas de Luiz Gonzaga Motta (2004; 2005; 2007; 2013) e faz uma reflexão mais ampla sobre a metodologia, cujas conclusões servem como base para a seleção das técnicas usadas no estudo de caso que será apresentado a seguir (e que pretende demonstrar empiricamente os conceitos apresentados neste trabalho). O debate neste capítulo, portanto, será sobre a construção do método – só na próxima seção é que serão apresentados de forma específica os procedimentos operacionais empregados particularmente no caso analisado.

Para começar, é preciso viabilizar teoricamente uma análise narratológica da notícia. Isso porque de antemão surge o seguinte obstáculo: o produto jornalístico isolado por vezes não é uma narrativa completa, mas apenas um fragmento ou uma atualização de um acontecimento cujo desenrolar se estende por vários dias no noticiário. E sem uma narrativa completa a análise torna-se inviável (MOTTA, 2005, p. 04), pois o método narratológico não seria plenamente aplicável, até porque a condição de “narrativa” do produto se tornaria questionável.

Um caminho para selecionar um objeto empírico analisável começa pelo conceito cognitivo explicitado no capítulo “A narrativa como paradigma”: as narrativas são composições de fragmentos e *flashes* encadeados linearmente, com início, clímax e fim, seguindo critérios que as configuram como tal – e que culturalmente são aplicados na leitura dos acontecimentos pelo homem. Sendo assim, é possível partir da ideia de que, na recepção das notícias, o indivíduo não entende cada produto jornalístico de forma isolada, mas faz uma “colagem” do conjunto de fatos noticiados ao longo do tempo, colagem essa que compõe uma narrativa integral.

Essa hipótese resgata as já citadas teses de Jerome Bruner e Martin Heiddeger (neste trabalho, p. 14-16), segundo as quais os seres culturais compreendem os fatos e o tempo por meio de concatenações de padrão narrativo. Ao entenderem as notícias, portanto, não seria diferente. Desse modo, “na análise da narrativa jornalística é preciso [...] conectar as partes, identificar a serialidade temática e o encadeamento narrativo cronológico para compreender o tema como síntese (compreender a diegese ou a projeção de um mundo a partir do enredo e das sugestões que dele emanam)” (MOTTA, 2005, p. 04), de modo a tentar reconstruir a integralidade da narrativa entregue ao receptor.

Isso significa que, para um estudo de caso (empírico), o analista precisa primeiro selecionar um acontecimento de relevância social que foi noticiado de forma razoável pelos meios de comunicação de massa. Escolhido o acontecimento, é preciso identificar se ele abrange ramificações e outros eventos paralelos. Nesse caso, o analisa precisa recortar, dentro do acontecimento maior selecionado, um conflito em particular, que se desenvolva ao longo de várias edições do jornal, distribuídas em um período determinado. Esse conflito precisa ser, de cerca forma, autônomo, ou seja, ele precisa ser entendido destacado do acontecimento maior. Ele deve compor uma narrativa integral, pronta para a análise. Para que a metodologia seja aplicável, portanto, o pesquisador precisa ser rigoroso com os critérios narratológicos ao fazer o recorte desse objeto empírico.

Como enfatiza Paul Ricoeur (1994 apud MOTTA, 2007, p. 08), se reestruturar os fatos para compreendê-los exige que sejam feitos novos recortes, o processo gera, inevitavelmente, novas conclusões. Isso porque “a conclusão [...] não é o final da intriga; é a síntese entre o tempo linear da história e sua dimensão configurante que transforma a sucessão de eventos em uma totalidade significativa”.

Para tornar os produtos jornalísticos tangíveis para uma análise narrativa, portanto, o pesquisador seleciona, entre os episódios do noticiário, um grupo que considera formar uma narrativa coesa e rica para análise. Todo o estudo empírico, desse modo, toma como foco essa narrativa mais ou menos arbitrária. É o custo da viabilização da análise científica do material. A “nova” narrativa, é claro, corre o risco de ser analisada descolada de um curso maior das coisas, mas que em última

instância abarcaria toda a história – e, é claro, nenhum estudo conseguiria compreendê-la plenamente.

É preciso ressaltar, entretanto, que o foco da análise narratológica, diferente da análise de discurso, não é o enunciado duro, ou seja, o produto noticioso fechado em si como recortado pelo pesquisador. Como afirma Luiz Motta (2004, p. 12), o alvo da análise não pode ser o texto interno, porque as construções narrativas se dão efetivamente nas etapas de construção e comunicação pelas quais ele passa. Segundo o autor (2013, p. 06), a confecção do "universo virtual possível evocado pelo discurso narrativo na mente de quem conta ou escuta uma estória" – ou seja, da diegese narrativa –,

> [...] não está nas contradições e derrapagens da linguagem das notícias: está no movimento entre a pré-configuração, a configuração e a refiguração do ciclo pragmático autor-obra-leitor, que pode ser capturada, como nos sugere [Paul] Ricoeur, através da interpretação da comunicação jornalística desde uma ótica do leitor. Ou seja, é desde o ponto de vista reconfigurador da recepção e desde um pano de fundo cultural, ético e moral que podemos reconstituir episódios fragmentados das notícias diárias em narrativas coerentes, que podemos reconstituir intrigas e histórias cuja significação está muito além dos conteúdos proposicionais. É desse ponto de vista, a meu ver, que o jornalismo se configura como narrativa da contemporaneidade. Sua significação é cultural e sua interpretação precisa ser antropológica. (MOTTA, 2004, p. 12)

O foco da análise, portanto, precisa estar na construção do enunciado e na enunciação, ou seja, em sua relação com o real – na disputa dos atores sociais para produzi-la, na mistura de linguagem, representação e argumento promovida pelo ato de narração e na recepção da narrativa final no mundo real. Acontece que para um estudo desses processos, difíceis de serem reconstruídos, o analista não dispõe de outro recurso que não se basear no texto, que deve servir como uma espécie mapa, rastro ou registro desses movimentos – e que releva muito sobre eles.

É possível resumir a questão de forma simples: "como a enunciação não pode ser reproduzida, a análise terá de recair sobre o enunciado, embora ele seja apenas um elo da interlocução entre dois interlocutores." (MOTTA, 2013, p. 01) É preciso ter isso claro: a narratologia (especialmente quando aplicada na

Comunicação) não pode seguir pela via de uma análise hermética do produto. Se a intenção é entender como a narrativa jornalística surge e o que provoca na sociedade, o mais importante é examinar a disputa por sua confecção e os efeitos de sua publicação. O enunciado deve ser compreendido como ponto de partida para destrinchar os conflitos que o construíram daquela forma e os desfechos que conduziram à sua resolução narrativa e, por conseguinte, à sua solidificação como acontecimento e como "verdade". Em linhas gerais: apesar de que a investigação não é possível sem tomar o enunciado como base, ela não pode ficar presa a ele e ao conteúdo intradiegético.

> A ênfase [da análise] está no ato de fala, na dinâmica de reciprocidade, na pragmática comunicativa, não na narrativa em si mesma. Pretende-se observar as narrativas jornalísticas como jogos de linguagem, como ações estratégicas de constituição de significações em contexto, como uma relação entre sujeitos atores do ato de comunicação jornalística. A narrativa não é vista como uma composição discursiva autônoma, mas como um dispositivo de argumentação na relação entre sujeitos. (MOTTA, 2005, p. 03)

Tendo esses princípios claros, a análise da narrativa jornalística segue para a identificação do narrador, que é quem pratica a narração – logo, condição para que a narrativa exista. "É ele quem dispõe do poder de voz para organizar, encadear, posicionar, hierarquizar, dar ao seu interlocutor as pistas e 'instruções de uso' através das quais indica como pretende que seu discurso seja interpretado." (MOTTA, 2013, p. 01) Na definição de Paul Ricoeur (1995 apud MOTTA, 2013, p. 03), a voz do narrador "é aquela que se dirige ao leitor (ouvinte ou espectador) apresentando-lhe o mundo".

Em uma observação inicial, seria simples apontar o jornalista como único narrador – do tipo testemunha, segundo a classificação de Norman Friedman (citada neste trabalho, p. 23-26) – de qualquer reportagem. O produto jornalístico, entretanto, é visto por esta pesquisa como fruto de disputas pelo poder de voz, em que vários atores lutam pelo privilégio da fala. Apesar de reconhecer a hegemonia e poder dos meios de comunicação e jornalistas na produção das narrativas sobre os

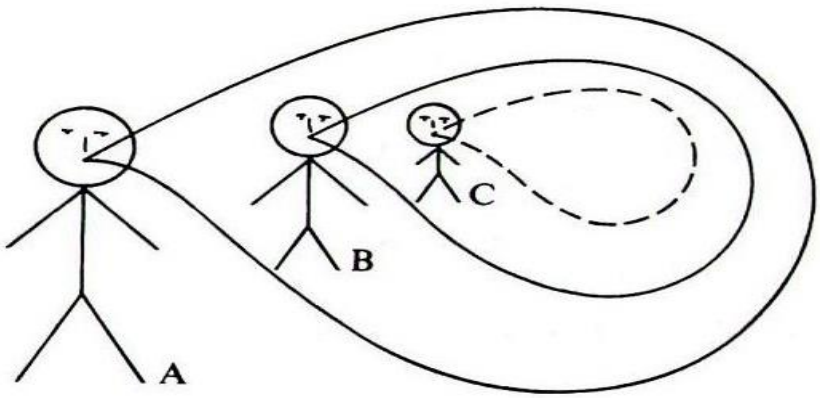
fatos de relevância social, este trabalho defende a construção da notícia como uma batalha que envolve também os atores sociais interessados no fato.

Cabe aderir, portanto, no processo de verificação do narrador, ao que Paul Ricoeur (1995 apud MOTTA, 2013, p. 03) chama de “poética plurivocal da composição”. A ideia sugere que a mesma narrativa comporte várias vozes simultâneas – as dos personagens, as dos narradores e a do autor (ou as dos autores). Isso se justifica, segundo Ricoeur, porque “o mundo contado é o mundo da personagem contado pelo narrador, ambos seres capazes de expressar seus sentimentos e ações” (idem, ibidem).

É por isso que os enunciados são produzidos em uma disputa simbólica: há uma negociação permanente entre vários níveis de narradores, já que todos têm voz própria – apesar de níveis de poder de fala diferentes na narrativa. Como propõe Gerárd Genette (1972 apud MOTTA, 2013, p. 07), esses níveis são hierarquizados em forma de subconjuntos de narrações.

Níveis de domínio da voz pelos sucessivos narradores

(Ilustração 1)



Pela metáfora dos balões sucessivos (Ilustração 1), o autor

> [...] explica que um narrador *A*, ou narrador primário (fora da estória e, portanto extradiegético), emite um balão, ou relato primário, dentro do qual se encontra outro narrador *B* (intradiegético, ou dentro da estória), que por sua vez emite um balão secundário dentro do anterior, um relato metadiegético, dentro do qual se encontra uma personagem que, ao narrar, emite um terceiro balão, e se transforma em um narrador *C* (terciário, também intradiegético). O terceiro narrador é também personagem da estória, e pode se desdobrar em outros *n* narradores mencionados pelo narrador *C*. A representação do modelo [...] sugere uma sucessão de balões e narradores, desde fora, cada vez mais para dentro da estória. (GENETTE, 1972 apud MOTTA, 2013, p. 07)

A partir da proposta de Genette, Luiz Motta (idem, ibidem) identifica no jornalismo três grandes níveis de narração. O terceiro nível, com menor poder, é composto pelos atores sociais envolvidos na narrativa, centralmente interessados em seu desfecho. Eles travam lutas entre si, com os jornalistas e com os veículos de comunicação (mesmo que sutilmente) para que suas versões prevaleçam na narrativa final – são narradores mais intradiegéticos e de poder difuso. Estão submetidos, sempre, a uma “mediação” (nunca totalmente neutra) do repórter, e por isso podem ser associados, na Ilustração 1, ao sujeito “C”.

Conseguintemente, o segundo nível de narração é o do repórter – representado pelo desenho B. O jornalista em campo é quem presencia os fatos, anota, organiza e os defende de dentro da narrativa, com a legitimidade de uma testemunha técnica e que se vende como isenta. Ele tem o segundo poder de voz na escala plurivocal porque é responsável por estruturar primariamente o enunciado.

O maior poder é mesmo do veículo de comunicação, o jornal, que tem a palavra final, a autoridade para editar e formatar – ele pode ser representado pelo nível “A” da ilustração, o primeiro nível. Apesar de mais externo, é esse nível de narração que embala a produção para ser publicada – nele estão compreendidos editores e dirigentes dos veículos de comunicação. É o nível mais poderoso, que tem poder de autor, um poder dominante sobre o universo intradiegético. “Entre estes três níveis há, portanto, uma hierarquia de poder que flui de fora para dentro, do Primeiro para o Segundo-narrador, e deste para o Terceiro.” (MOTTA, 2013, p. 13), como se a narrativa fosse sucessivamente recontada ou editada até a finalização do produto.

Dando prosseguimento à análise, após classificar os níveis de narração, é preciso descobrir como os atores sociais, jornalistas e o jornal analisado se posicionam na luta simbólica pela produção do acontecimento. Isso porque nenhum deles é neutro na narrativa. Ao se omitir ou se posicionar de determinada maneira, mesmo que involuntariamente ou inconscientemente, o ator acaba privilegiando um dos lados envolvidos. “Quem narra tem sempre algum propósito, e à análise interessa descortinar este propósito e sua realização (ou não).” (idem, ibidem, p. 01) É por isso que, na análise da narrativa, nenhum jogador pode ser considerado imparcial. Isso porque até a neutralidade quase sempre beneficia algum dos lados. E cabe ao analista identificar caso a caso – é um trabalho minucioso, mas que pode dizer muito sobre a disputa em curso.

Sem descobrir como jogam cada um dos atores sociais e narradores a análise não se realiza. E esse discernimento é importante até pelo modo como o noticiário dispõe os fatos, pelo seu padrão de organização da narrativa. Os jornalistas geralmente apresentam

> [...] a realidade política como um campo em conflito, um mundo bipolar de hostilidades sucessivas. Isso interessa ao jornalismo, que depende da audiência, que precisa seduzir, capturar a atenção. Por isso instiga o conflito, traz as personagens políticas para a arena, convoca-as em acusações e respostas sucessivas. Se há oposições latentes na política, o jornalismo as promove, se não as há, ele as incita. Alimenta o confronto em sucessivas afirmações e desmentidos das fontes, promove hostilidades, exacerba os conflitos. Precisa do dramático porque ele atrai e enquadra: põe o contraditório, os protagonistas e seus antagonistas, os heróis e vilões em cena. (MOTTA, 2007, p. 10)

Esse modo de organizar a narrativa, muito comum jornalismo (especialmente na cobertura política), é chamado de enquadramento dramático, que na definição de Mauro Porto (apud VIEIRA JÚNIOR, 2009, p. 34), é justamente aquele que dá ênfase à construção de conflitos, batalhas e disputas. Um enquadramento, *frame* ou marco, é um padrão usado para “selecionar alguns aspectos da realidade percebida e dar a eles um destaque maior no texto comunicativo, gerando interpretação, avaliação moral.” (COLLING, 2000 apud

MOTTA, 2007, p. 04) O *framing* envolve a inclinação por contar a história de um ângulo específico e implicam em destacar ou omitir aspectos da realidade.

Em uma observação do conteúdo dos jornais e telejornais, é possível notar que eles

> [...] estão sempre perseguindo a tensão, parecem estar a serviço do conflito enquanto categoria que busca incessantemente um referente convertido em notícia para sobreviver como conteúdo. Eles procuram e recolhem incessantemente conflitos de toda espécie nos referentes de conflitividade disponíveis. O interesse dos jornalistas é pelo antagonismo, a disputa. (MORATO, 1998 apud GUAZINA; MOTTA, 2010, p. 03)

É por isso que Luiz Motta (2007, p. 09) conclui que

> O enquadramento predominante na mídia é o enquadramento dramático (narrativo); um *frame* enraizado na sociedade e na cultura: ordenador, prático, fácil, compreensível. Ele é a forma natural de jornalistas e públicos perceberem a si mesmos e aos outros, de enquadrarem compreensivelmente o transcorrer das coisas e da política. [...], mas não apenas por isso. Também porque ele permite, sendo objetivo, revelar, amplificar ou instituir conflitos, tensões, clímax; heróis e vilões; bons e maus homens, como na literatura.

Desse modo, a identificação do conflito é de suma importância, porque ele é o núcleo estruturador do enredo. É preciso reconhecer também o protagonista e o antagonista em torno dos quais o conflito está organizado e quem são os adjuvantes de cada um deles nos diversos momentos da narrativa, ou seja, quem adere a uma ou outra versão do acontecimento e, de uma forma ou de outra, contribui para que ela ganhe força na versão final do produto jornalístico. Na maioria dos casos a disputa é reduzida pela narração a dois lados: o do mocinho e o do vilão, em duelo direto pelo resultado da narrativa. É imprescindível, portanto, discernir claramente quem são esses atores centrais e quais as suas intenções (protagonismos) e aliados.

Com o suporte desse estudo de base, o pesquisador terá mais instrumentos para revelar e entender como se deu o conflito pela voz no processo

de narração (como foi feita a “mistura dos ingredientes” narrativos) e quais fatores foram determinantes para que cada ponto de vista alcançasse o espaço que teve no produto jornalístico final. A análise empírica, desse modo, poderá dissecar o embate de simbólico na narrativa, descobrir quem venceu (antagonista ou protagonista) e os caminhos que levaram ao desfecho.

6. ESTUDO DE CASO: A NARRATIVA SOBRE A INVASÃO E/OU OCUPAÇÃO DA REITORIA DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA PRODUZIDA PELO JORNAL NACIONAL, DA TV GLOBO

6.1. Prefácio do estudo de caso

Este estudo de caso tem a intenção de aplicar a metodologia discutida neste trabalho e fazer com que as assertivas teóricas expostas se tornem mais tangíveis. O objeto empírico escolhido para observar as relações e disputas entre os atores envolvidos nos processos de produção da notícia foi a narrativa construída pelo Jornal Nacional acerca da invasão e/ou ocupação da reitoria da Universidade de Brasília no ano de 2008, que culminou com a renúncia de Timothy Mulholland ao cargo de reitor.

O acontecimento está contextualizado na seção seguinte deste capítulo. O fato foi escolhido pela proximidade física e pela facilidade de recorte – se desenrola em um tempo curto e em um espaço limitado. A opção por analisar um produto de televisão é justificada pelo destaque deste meio em relação aos demais, conforme exposto no capítulo “A centralidade da televisão e a multimodalidade narrativa”. A seleção do Jornal Nacional (JN), da Rede Globo, deve-se ao fato de que é o produto jornalístico de maior audiência da televisão brasileira e o mais antigo telejornal em rede do país – e pela relativa facilidade de acesso ao material da análise (suas edições).

6.2. Recorte do objeto empírico: a narrativa sobre a invasão e/ou ocupação da reitoria

No início de 2008, o professor do Instituto de Psicologia e então reitor da Universidade de Brasília, Timothy Mulholand, foi acusado pelo Ministério Público do Distrito Federal e dos Territórios (MPDFT) de desviar criminosamente 470 mil reais de pesquisa, repassados pela Fundação de Empreendimentos Científicos e Tecnológicos (Finatec). A verba teria sido usada para mobiliar seu apartamento funcional com objetos de luxo – os mais conhecidos e emblemáticos foram duas lixeiras de mais de mil reais.

A partir de 22 de janeiro de 2008, quando foi publicado na página do MPDFT o primeiro texto sobre o caso, um release intitulado "Ministério Público pede intervenção na Finatec"[3], esses fatos passaram a ser amplamente divulgados pela mídia, o que tornou o tema um escândalo com visibilidade nacional.

> Desde o primeiro momento, esse acontecimento teve a mídia como cenário e como foco. Todos os atores se posicionaram em e para a mídia: os promotores convocaram uma coletiva de imprensa para divulgar dados de uma investigação que ainda estava em curso com o objetivo de buscar nos [*mass*] *media* e na sociedade a legitimidade e o apoio para dar prosseguimento aos seus trabalhos. (NEVES, 2010, p. 11)

O caso desencadeou uma crise institucional na UnB, uma das maiores desde sua fundação, em 1962. Dividiu servidores, professores e alunos entre os que apoiavam ou não o reitor. No reinício das aulas, no mês de março, milhares de estudantes se mobilizaram em protestos contra os atos de Mulholland. No dia 03 de abril, depois de ampla mobilização orquestrada pelo movimento estudantil, eles ocuparam o prédio da reitoria da Universidade. A invasão e/ou ocupação se tornou o

[3] Disponível em: <http://www.mpdft.gov.br/portal/index.php/imprensa-menu/noticias/notcias-2008-mainmenu-342/111-ministerio-publico-pede-intervencao-na-finatec>. Acesso em 02 fevereiro 2013.

auge da crise e durou 16 dias. Os estudantes só saíram do prédio depois da renúncia do reitor, Timothy Mulholland, e do vice-reitor, Edgar Mamiya, no dia 18 de abril de 2008.

Por ter um período claramente delimitado, por constituir uma narrativa integral e por ter sido o conflito mais noticiado da crise, a invasão e/ou ocupação da reitoria foi o fato escolhido como objeto desta análise.

6.3. Seleção do objeto empírico: a versão do Jornal Nacional, da TV Globo

O Jornal Nacional, da TV Globo, é o programa noticioso de maior audiência da televisão brasileira. Com média de 32,6 pontos de Ibope em 2008, ano de veiculação da narrativa analisada, o JN concentrava a maioria absoluta dos televisores ligados: 50,8%. (Ibope, 2008 apud FELTRIN, 2008) O JN é também líder de faturamento entre os telejornais, gerando cerca de “65 milhões de reais por mês e 780 milhões por ano em veiculação de anúncios”. (LIMA; GUAZINA, 2004, p. 02) Além disso, “também detém a marca de telejornal mais estudado por críticos de televisão e pesquisadores acadêmicos. E não é apenas por seus números impressionantes, mas por seu papel de protagonista histórico da vida política brasileira.” (idem, ibidem)

Inaugurado em 01 de setembro de 1969, o JN tem 43 anos e foi o primeiro jornal transmitido a mais de um estado da federação (em rede). Exibido de segunda a sábado por volta de 20h, antes da atração televisiva de maior audiência no Brasil, a novela das 21h da TV Globo, o programa é apresentado por dois âncoras fixos (exceto aos sábados, quando há um rodízio entre os jornalistas da emissora). Em 2008, o casal William Bonner (também editor-chefe do JN) e Fátima Bernardes (editora-executiva) dividiam a bancada. Cada edição do noticioso tem, ao todo (contando o tempo do intervalo comercial), cerca de 40 minutos. São cinco blocos de notícias de cerca de 5 minutos e intervalos comerciais de 2 a 3 minutos cada. (LIMA; GUAZINA, 1998, p. 06)

O recorte feito neste estudo de caso, focado no conflito da invasão e/ou ocupação da reitoria da Universidade de Brasília, despreza matérias anteriores e posteriores, mesmo as relacionadas à crise da UnB como um todo – foram veiculadas 27 matérias sobre o tema em 2008. São considerados exclusivamente os registros feitos durante os 16 dias de invasão e/ou ocupação da sede da reitoria – de 03 a 18 de abril de 2008.

Nesse período, o JN apresentou 13 produtos jornalísticos (4 reportagens, 2 *stand-ups* e 7 notas com imagens) que trataram diretamente sobre a invasão e/ou ocupação do edifício da reitoria pelos estudantes. Isso representa uma cobertura bastante relevante - durante o período, o noticiário deixou de falar no tema apenas na edição do dia 09 de abril, uma quarta-feira (considerando que não é exibido aos domingos). Foram gastos 13 minutos e 52 segundos na cobertura do acontecimento (832 segundos). Sendo assim, durante as 14 edições do telejornal nesse intervalo de tempo, foi gasto, em média, 1 minuto diário com a narrativa sobre a invasão e/ou ocupação na UnB.

Considerando a duração média efetiva de 30 minutos do JN, significa dizer que o episódio ocupou cerca de 4% de todo o tempo de produção do noticiário no período analisado. Esse, portanto, foi o material narrativo escolhido como objeto deste estudo de caso: além de advir do jornal de maior influência e audiência do país, é rico o suficiente para compor uma narrativa integral sobre os fatos.

6.4. Procedimentos e premissas operacionais de análise

Nesta análise, cada um dos 13 produtos jornalísticos que compõe a narrativa do Jornal Nacional sobre a invasão e/ou ocupação da reitoria da UnB em 2008 foi analisado quantitativa e qualitativamente, utilizando-se a análise de conteúdo como procedimento empírico a partir de categorias da análise da narrativa[4]. O estudo tomou a sequência de notícias sobre o tema como uma grande narrativa continuada, seguindo a proposta metodológica apresentada no capítulo anterior. A partir da sugestão de Gérard Genette (1972 apud MOTTA, 2013, p. 07), foram definidos três níveis de narradores a serem investigados. Na classificação proposta por Harvey Molotch e Marilyn Lester (1999, p. 38), os dois primeiros (Jornal Nacional e seus repórteres e cinegrafistas) estão entre os *news assemblers*, e o terceiro, as fontes (estudantes, reitoria e outros atores), entre os *news promoters*.

O primeiro narrador (com maior poder de voz) é o próprio Jornal Nacional. Os diretores (que nunca aparecem em cena), editores e apresentadores representam a voz do veículo. Eles detêm maior poder de voz porque são responsáveis finais pela edição (que inclui o poder de destacar e de omitir aspectos do fato). Os editores detêm o poder de veto de imagens e sons provenientes do material bruto coletado pelos repórteres e repórteres cinematográficos. Seu poder narrativo é grande, pois agem em nome do jornal e da emissora. Na ancoragem, William Bonner e Fátima Bernardes também expressam, pela redação das cabeças, pela entonação com que leem os textos e por suas expressões faciais, o que a pesquisa considera como a voz do veículo, o primeiro-narrador[5].

Os segundos narradores (com poder de voz intermediário) são os repórteres e repórteres cinematográficos do Jornal Nacional. São os jornalistas que

---

[4] Para cada produto jornalístico foi preenchida uma ficha de análise como a que segue anexa a este trabalho (p. 80).

[5] Quando o produto jornalístico é uma nota com imagens, lida pelos apresentadores, considera-se que o primeiro narrador acumula parte da função de segundo narrador.

apuraram diretamente ou presenciaram os acontecimentos ligados à invasão e/ou ocupação da reitoria pelos estudantes. Embora com um capital simbólico submetido ao controle do primeiro narrador, o narrador-repórter detém o poder preliminar de selecionar personagens, posicioná-los no conflito, hierarquizá-los e limitá-los na fala, por exemplo. Por ser o “mediador” que vai a campo, ele tem a maior credibilidade para estruturar o produto jornalístico e propor os principais eixos da narração.

Os terceiros narradores (com reduzido poder de voz, mas sempre com algum poder) são os atores sociais envolvidos no fato – as fontes. Na análise, são divididos em dois grupos de interesses: o do o protagonista (movimento estudantil) e o do antagonista (reitoria). Esses dois atores sociais (compostos por vários personagens) são os principais polos do conflito, e dividem a narrativa com adjuvantes (como professores e servidores da UnB, representantes da Polícia Federal, do Senado e do Ministério Público do DF e dos Territórios), que podem alternar de lado durante a narrativa – mas nunca serem totalmente neutros (como explicado no capítulo anterior, agindo ou omitindo, de um modo ou de outro, os atores envolvidos acabam por privilegiar a versão e os propósitos de um dos lados).

Para uma mensuração quantitativa, a unidade escolhida pela análise foi o tempo, contado em segundos. A justificativa é que o tempo que o ator social obtém no telejornal é um indicador tangível de poder. Na cronometragem do tempo de voz de cada ator social, não foram medidas apenas suas falas diretas, quando seu rosto e voz aparecem na tela. O tempo de que outro personagem utiliza para reproduzir o ponto de vista defendido por determinado ator (ou colabora diretamente para seu predomínio) também é contabilizado.

Se o âncora do Jornal Nacional lê uma nota da Polícia Federal que prega a tolerância com os estudantes e defende a paciência para um desfecho pacífico, por exemplo, o tempo de fala é considerado como sendo da Polícia Federal – que, nesse caso, atuou como adjuvante do protagonista. Isso porque corrobora diretamente com os interesses dos estudantes na narrativa. Não há ali manifestação evidente da versão do Jornal Nacional ou análise dos fatos, mas um exercício de concessão de voz indireta a um ator social considerado pelos *news assemblers* como relevante na construção do acontecimento.

Os aspectos qualitativos do tempo de fala, entretanto, precisam complementar a análise cronométrica para se apreender com maior rigor o exercício do poder de voz. Isso porque o poder do tempo pode ser relativo na televisão. Além do texto escrito, sons e imagens compõem juntos o produto narrativo multimodal. Por isso, o estudo levou em consideração os elementos audiovisuais para analisar as intenções e os pontos de vista defendidos pelo repórter (no caso da presença dele), pelo veículo de comunicação (em notas e no discurso dos apresentadores), e pelos atores sociais diretamente envolvidos (por suas expressões e atos exibidos no vídeo).

A análise ainda foi além da fala em si para observar também o objeto de desejo dos atores expresso na narrativa. Se determinado ator social tem uma posição “X” apenas para produzir um efeito “Y” e a fala dele, “Z”, não expressa essa ideia, o que é levado em consideração é o efeito produzido por ela na narrativa. Isso significa, por exemplo, que mesmo quando o Ministro da Educação pede “calma” e parece neutro, é possível interpretar que seu posicionamento beneficia a versão de que as coisas devem continuar como estão, ou seja, a reitoria deve continuar ocupada pelos estudantes. É importante enfatizar: sendo assim, não há classificação de neutralidade para nenhuma força apresentada na narrativa.

Não interessou ao estudo, entretanto, avançar em uma análise biográfica, sociológica ou historiográfica mais profunda para desvendar as pressões por detrás da atitude do ministro (vindas do presidente da República, por exemplo) ou seu passado em relação ao movimento estudantil. A observação é focada no acontecimento narrado, que é analisado de forma quase causal: quando os atores usam o poder simbólico que detém, provocam reações na narrativa e, por conseguinte, na realidade – e vice-versa.

Ainda foi considerado para a análise, além da (a) ação discursiva do ator social e de (b) seu objeto de desejo, um terceiro fator: (c) como o texto multimodal o apresenta e o constrói. É extremamente relevante para a compreensão do produto jornalístico o modo como cada indivíduo ou instituição é mostrado e quais os critérios são utilizados para expô-lo narrativamente. A construção de cada ator/personagem pode influenciar decisivamente o desfecho da narrativa.

6.5. Análise da primazia das fontes oficiais na disputa simbólica

O tom da cobertura da invasão e/ou ocupação é predominantemente ‘oficialista’ em todas as edições do Jornal Nacional. Um dos motivos parece ser o distanciamento do segundo narrador (que escreve o texto) da realidade dos fatos. Isso porque a maior parte da narrativa jornalística foi construída por notas com imagens, o que dispensa a presença e a interação pessoal do repórter de texto com o ambiente dos acontecimentos e inviabiliza falas diretas.

A abordagem oficialista é identificada por “praticamente todos os estudos disponíveis sobre o JN, de uma forma ou de outra” (VITOR FRAGA, 2005, p. 43), mas não é exclusiva desse produto. Para Stuart Hall (1978 apud VITOR FRAGA, 2005, p. 57),

> As exigências profissionais do trabalho jornalístico [...] produzem uma estrutura sistemática de acesso exagerado das fontes que ocupam posições privilegiadas na institucionalidade. “Desse modo, os [*mass*] *media* tendem [...] a reproduzir simbolicamente a estrutura de poder existente na ordem institucional da sociedade”.

Privilegiar as fontes oficiais proporciona maior segurança para o primeiro e para o segundo narrador. Isso se deve ao fato de que essas fontes têm, *a priori*, o capital simbólico herdado de seus cargos, e desse modo dão à notícia um ar mais legítimo. Além disso, um fator secundário, mas que pode ser relevante na ordem prática, é que as fontes oficiais podem ser facilmente acessadas por intermédio de suas assessorias de imprensa, quase sempre bem estruturadas.

Um exemplo curioso da dependência do Jornal Nacional às fontes oficiais na narrativa analisada é que, para não demonstrar claramente que em determinados momentos adota o discurso do antagonista (reitoria) apenas pelo fato de ser oficial, o primeiro narrador troca a palavra “reitoria” por “direção” em alguns episódios. A

redação passa a ideia de que Timothy Mulholland, então reitor, pouco tem a ver com essa “direção” da Universidade, descrita como fosse uma instância superior e isolada.

6.6. Análise da luta pela configuração da narrativa

A narrativa do Jornal Nacional rotula subjetivamente os estudantes como “guerreiros contra a corrupção”, dando a eles o papel de agentes morais da estória. Como acontece em outras narrativas que envolvem ativismo político estudantil, os alunos poderiam ter sido mostrados em contextos que gerariam rejeição às ideias defendidas por eles. A disposição da luta simbólica e as escolhas dos *news assemblers*, entretanto, os beneficiaram. São mostrados pedindo ética, transparência e ameaçados pela represália de um poder injusto que vem do antagonista (em uma cena, por exemplo, um estudante com as mãos para trás é empurrado pela cabeça por um dos seguranças).

O reitor é subjetivamente apresentado como potencial criminoso, e é atribuída a ele a carga de desconfiança que usualmente se atribui aos políticos em escândalos. Ele é tratado como o detentor de um cargo eletivo qualquer que merece ser punido pelos atos de corrupção que teria praticado. No primeiro “episódio” da narrativa do JN, exibido no dia 03 de abril, a imagem do reitor veiculada é a filmagem de uma foto dele com outras pessoas – mas o rosto dos acompanhantes é tapado pela mão que segura a foto, como se fosse negativo e vergonhoso aparecer ao lado de Timothy Mulholland. A partir daí o conjunto multimodal já soa desfavorável ao antagonista.

No segundo episódio (04/04), uma nota de 34 segundos noticia a decisão da Justiça Federal que ordena a desocupação, por parte dos estudantes, do prédio da reitoria. Apesar disso, a narrativa tende a provocar expectativa quanto à perseverança dos “guerreiros”: camisetas pedindo a renúncia e trechos de protestos são exibidas. Vão também ao ar cenas de uma resistência pacífica e, de certo modo, penosa: mostram estudantes em um confronto que parece injusto com os seguranças.

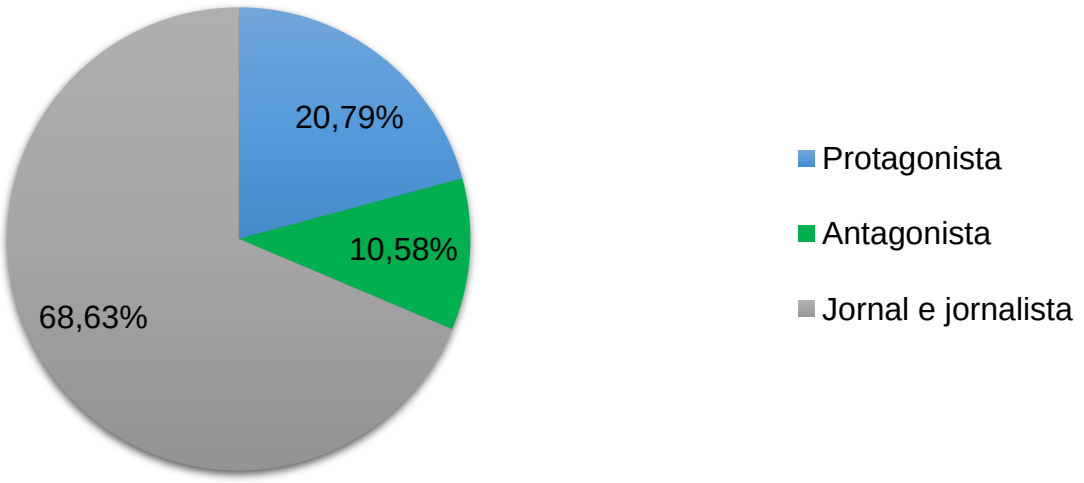
Apesar da perspectiva favorável, o movimento estudantil tem pouca voz diretamente em todos os produtos jornalísticos da cobertura. E essa é a razão de

aparentarem, inicialmente, fraqueza na narrativa. A palavra é negada a eles por uma razão principal: os estudantes, genericamente agregados em um movimento, não são uma instituição formal coesa, dotada de voz oficial ou única. Sendo assim, como o tempo na televisão é escasso, a prioridade de voz é concedida às fontes oficiais, de maior credibilidade junto ao público e de mais fácil acesso fora do local dos fatos.

Se o antagonista reitoria, dotado de voz oficial, tem maior poder de fala inicialmente, por que então o predomínio de um ponto de vista favorável ao protagonismo estudantil no transcorrer da narrativa jornalística? A explicação se divide em duas: (A) o poder do primeiro e do segundo narradores e (B) o papel fundamental dos adjuvantes no desfecho da narrativa.

O Gráfico 1 atesta a justificativa (A) ao mostrar a divisão do tempo de voz no Jornal Nacional. O gráfico soma o tempo de fala do protagonista e do antagonista aos respectivos adjuvantes e o do jornal ao do jornalista. Os dados mostram o predomínio claro do narrador telejornal, que detêm a voz em quase 70% do tempo. O maior espaço permite que os narradores primário e secundário modulem com mais facilidade a narrativa.

Divisão do espaço entre as versões dos personagens centrais e a intervenção explícita dos news assemblers
(Ilustração 2)



A prova do papel fundamental dos adjuvantes na narrativa analisada, argumento (B) também começa pelo Gráfico 1. Ele mostra que o movimento estudantil (protagonista) e seus adjuvantes obtiveram mais do dobro do tempo do reitor (antagonista) e seus adjuvantes na telenarrativa. Sendo assim, apesar de os estudantes terem pouca voz diretamente, como foi dito, seus adjuvantes dispõem de uma fatia considerável da narrativa. Adjuvantes esses que, em sua maioria, são fontes oficiais: senador Cristóvão Buarque, Ministério Público do Distrito Federal e dos Territórios e Polícia Federal. Todos esses se posicionaram de maneira favorável ou tolerante com os estudantes na narrativa telejornalística, aquiescendo ou apoiando de certo modo suas ações. Mesmo quando os discursos deles não se alinharam, os resultados (efeitos possíveis) penderam para favorecer o movimento estudantil na narrativa.

Isso fica claro no terceiro episódio (05/04), quando apesar de desrespeitarem a ordem judicial de desocupação do prédio da reitoria, os estudantes não são tratados como criminosos na narrativa. Além de terem a simpatia do segundo narrador, a Polícia Federal aparece como “força mediadora”, e se coloca como uma mera supervisora do desenrolar dos fatos, sem intenção de interferir. A posição favorece o prosseguimento da invasão e/ou ocupação e, portanto, o protagonista.

Outra demonstração do poder dos aliados do protagonista está no quarto produto jornalístico (07/04), primeiro VT completo sobre o caso. Na cabeça já fica claro o peso do apoio dos adjuvantes oficiais. O texto diz o seguinte: “Estudantes da Universidade de Brasília entraram em confronto hoje com os seguranças da UnB e ampliaram a invasão do prédio da Reitoria. O movimento para afastar o reitor ganhou apoio no Senado”. Na matéria, o senador pelo Distrito Federal Cristóvão Buarque, adjuvante contundente dos estudantes, tem 12 segundos de fala direta no espaço simbólico que é a tribuna do Senado Federal. Tem ainda outros 10 segundos de fala indireta, na voz de Willian Bonner.

No episódio, além do peso do apoio “do Senado”, como diz o William Bonner (apesar de apenas um senador, entre 81, ter se manifestado), o estudante Fábio Félix tem voz diretamente e exibe uma posição firme, que quer enfatizar a

confiança dos protagonistas. O VT mostra também estudantes sendo empurrados por seguranças, imagem que pode provocar certa solidariedade do público (apresenta o fraco sendo oprimido pelo forte). Já a reitoria fala por nota oficial, reivindicando a saída dos estudantes via intervenção do governo. A Polícia Federal, entretanto, admite deixar o ato político ser finalizado sem a intervenção direta, em sutil negativa às intenções do antagonista.

Mesmo com todos os personagens oficiais do lado dos estudantes, Timothy Mulholland diz em nota que “sua saída é inegociável”, alimentando ainda mais a intensidade do embate com os protagonistas. A atitude atrai ainda mais forças contrárias a ele. O narrador, por exemplo, passa a se posicionar deliberadamente contra a violência aos estudantes e a favor de uma tolerância maior à invasão e/ou ocupação. Nesse contexto, um erro claro de estratégia por parte da reitoria.

O quinto episódio, publicado no dia 09/04, é o segundo mais longo e continua evidenciando o poder da oficialidade dos adjuvantes do protagonista. A cabeça do VT joga o poder simbólico da instituição Ministério Público contra a reitoria: “O Ministério Público do Distrito Federal denunciou hoje à Justiça o reitor da Universidade de Brasília por suspeita de desvio de recursos de uma fundação para pesquisa. Hoje ele voltou a dizer que não pretende deixar o cargo, apesar da ocupação da reitoria pelos estudantes”. Apesar de não ser uma instituição propriamente julgadora, o Ministério Público aparece subjetivamente como árbitro neutro e técnico, perspectiva completamente favorável ao protagonista.

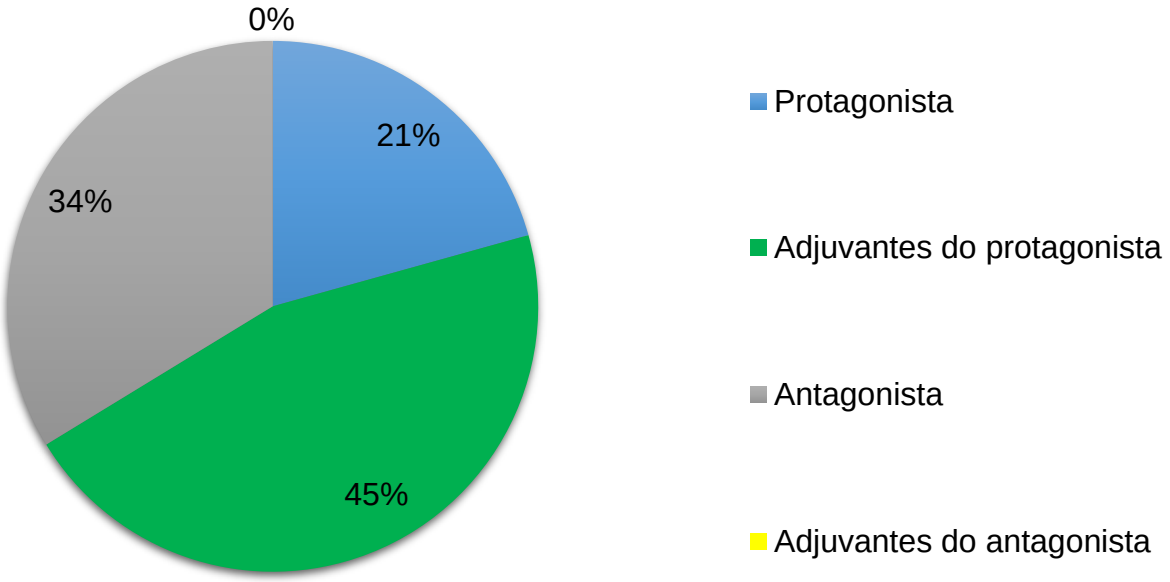
A partir de então, o predomínio do ponto de vista dos estudantes torna-se facilmente observável, já que a invasão e/ou ocupação deixa de ser tratada como o que está “errado”. Nessa posição passa a estar o desvio de verbas pela reitoria. Além disso, a negativa de intervenção feita pelo ministro da Educação, Fernando Haddad, é extremamente favorável ao protagonista, já que o reitor havia clamado explicitamente por ajuda do governo. A narrativa mostra que ele não será atendido – ou seja, que não tem tanta força.

Mesmo com 129 segundos de matéria, nenhum adjuvante do antagonista tem voz. O reitor aparece encurralado, isolado. Em 5 segundos de fala direta e 32 de

fala indireta, ele recua e tenta colocar-se como a grande vítima da narrativa. O fato é que a reitoria se enfraqueceu à medida em que não disponibilizou, ao longo da narrativa, adjuvantes credenciados para atestar seu ponto de vista dos fatos. Mesmo que houvesse professores, servidores ou autoridades favoráveis ao reitor, esse lado da história não obteve voz na narrativa analisada. Outra vez, do ponto de vista da disputa midiática, o antagonista errou na estratégia.

Como mostra o Gráfico 2, a reitoria (que não deixa de ser fonte oficial, é bom ressaltar) obteve mais tempo que o protagonista. Mas os adjuvantes do protagonista 'roubaram a cena', obtendo quase a metade do tempo total da narrativa (45%). Não foi publicado um segundo sequer (direto ou indireto) de algum adjuvante do antagonista. Nesse contexto, com vários aliados de peso ouvidos, os estudantes conseguiram consolidar a posição de "heróis contra a corrupção" e ganhar mais espaço e força na narrativa telejornalística. O ponto de vista defendido por eles ganhou dois terços do tempo total de falas (66%) veiculado.

Divisão do espaço de fala direta e indireta dos personagens centrais e adjuvantes, excluída intervenção jornalística explícita
(Ilustração 3)



O reitor, nesse ponto, já era tratado como ator sem força na narrativa, a ponto de não ter mais como resistir à força do grupo do protagonista, mais ativo, que detém quase sempre a iniciativa das ações relatadas. As imagens de Timothy utilizadas eram sempre de arquivo, como se ele já tivesse “saído de cena” ou fosse uma personagem ultrapassada, quase derrotada na narrativa.

O sexto produto jornalístico, que marca o meio da narrativa, mostra o antagonista em uma derrota parcial: ele se licencia do cargo. Perto de um desfecho definitivo, a narrativa passa a dispor todos os atores contra o reitor. A cabeça diz que “Uma semana depois da invasão da reitoria da Universidade de Brasília pelos estudantes o reitor Timothy Mulholland pediu licença do cargo. E o protesto ganhou o apoio dos professores.” Além do apoio oficial fortíssimo, portanto, o capital simbólico dos outros dois segmentos da universidade reunido alimenta ainda mais os protagonistas.

A estudante Luísa Oliveira aparece comemorando o afastamento provisório de Timothy Mulholland. Ela quer mostrar que o movimento continua unido e convicto. É o episódio em que os estudantes mais falam: são 22 segundos de voz direta. Além de Luísa, mais dois membros do movimento estudantil aparecem – e enfatizam que o conflito ainda não acabou. Eles não estão satisfeitos com o vice-reitor no poder e deixam claro que vão seguir com a invasão e/ou ocupação até o reitor e o vice-reitor renunciem definitivamente. Os estudantes querem usar o poder acumulado na narrativa para concretizar todas as suas intenções.

Na matéria, primeiro e segundo narradores não dão professores e funcionários que discordam da invasão e/ou ocupação, como se o movimento fosse unânime. Começam ainda a separar o reitor da instituição “Universidade” ao noticiarem que o Conselho Universitário (Consuni) pode posicionar-se contra ele. A mudança de discurso mina mais ainda a força do antagonista na disputa. O reitor, narrativamente abatido, segue falando apenas por nota oficial. Ele continua aparecendo em imagens de arquivo, o que reforça seu descrédito simbólico.

No sétimo episódio, que foi ao ar no dia 11 de abril, a narrativa mostra que o Consuni decidiu não depor o reitor, tornando-se seu adjuvante. Em uma espécie de represália, a matéria parece então associar o Conselho novamente à imagem da reitoria, não dando voz a seus membros e não deixando claro que há representantes de estudantes e servidores nas votações. São publicadas imagens da reunião do Conselho feitas por uma fresta, como se fosse uma reunião "às escondidas", com decisões que não seriam dignas ou convenientes de serem publicadas. Tudo parece organizado para que o nenhum aliado do antagonista tenha voz.

O oitavo produto jornalístico (12/04) que compõe a narrativa é um *stand-up*[6] que noticia outro pedido de licença, agora do vice-reitor, Edgard Mamiya. No episódio, Mamiya aparece como personagem que quer sair de foco em definitivo – ele sequer apoia o reitor. Na voz da repórter Gioconda Brasil, o movimento estudantil, vitorioso outra vez, parece cada vez mais firme e coeso. Apesar de comemorarem, entretanto, os estudantes não renunciam à demissão definitiva do reitor – e não cedem porque sabem do poder simbólico que acumularam.

No dia 14 de abril de 2008 o JN dá a notícia de que o reitor sucumbiu às pressões e pediu demissão. A matéria mais longa da cobertura, com 136 segundos, mostra a vitória final dos protagonistas. É o nono dos 13 produtos jornalísticos publicados pelo Jornal Nacional sobre a invasão e/ou ocupação e traz o clímax da narrativa e o começo do anticlímax. A cabeça diz que "Os estudantes da Universidade de Brasília decidiram manter a ocupação da reitoria mesmo depois da saída definitiva do reitor. E o Ministério da Educação anunciou medidas para evitar novos escândalos como o que derrubou Timothy Mulholland".

O episódio aborda a ação final do reitor, que representa explicitamente sua derrota: a entrega carta de demissão definitiva. Ele perde a batalha da narrativa,

---

[6] Jargão técnico que indica um tipo de produto telejornalístico composto pela imagem e fala do repórter gravadas, geralmente sem entrevistados e sem imagens de cobertura, apenas com o relato da notícia.

mas não confessa as acusações feitas pelo MPDFT e reforçadas pelos estudantes.[7] O antagonista, nesse momento, deixa a narrativa. A carga dramática, desse modo, se esgota, pois o conflito maior é solucionado. Sem antagonista, o JN passa a tratar com ultraje os "guerreiros contra a corrupção" – claro sintoma do colapso da narrativa e do desejo do primeiro narrador de encerrá-la.

O décimo episódio (15/04) desvia o foco da invasão e/ou ocupação. É um *stand-up* feito da porta do Ministério da Educação sobre a nomeação de um reitor *pro tempore*, o professor Roberto Aguiar. Nesse episódio, o foco é exclusivamente ele, o que mostra que a narrativa sobre a invasão e/ou ocupação deve acabar a qualquer momento, já que nem merece mais destaque.

No dia 16 de abril, no décimo primeiro produto jornalístico, a paciência do narrador primário parece se esgotar com o desenrolar do acontecimento. A invasão e/ou ocupação da reitoria pelos estudantes já não representava a luta entre um protagonista e um antagonista, e do ponto de vista da tessitura de uma intriga, não fazia mais sentido – nem trazia valor suficiente para ser mantida no ar. Os estudantes continuam acampados na reitoria e fazem novas exigências – querem votar um novo nome para a reitoria da UnB. Sem um antagonista claro como força contrária, entretanto, os protagonistas ficam sem um alvo a combater. Definitivamente não há mais um conflito forte e evidente.

No episódio, o JN expõe uma virada na perspectiva da narrativa sobre os estudantes. Na voz de Fátima Bernardes, o protesto dos alunos por paridade na eleição do reitor é: "os estudantes querem que o voto deles tenha mais peso na eleição do novo reitor". A redação ambígua parece pretender minar a simpatia do público pelos estudantes e até gerar certa antipatia (para que percam força e encerrem de vez a narrativa), como se o pedido de paridade fosse uma reivindicação não de igualdade de peso na nova eleição, mas um pleito descabido e megalomaníaco. É como se os estudantes "pedissem demais", demonstrando clara

[7] Em 2010, Timothy Mulholland voltou a lecionar no Instituto de Psicologia da UnB. Em 2011, o ex-reitor foi absolvido em segunda instância da acusação de improbidade administrativa pelo Tribunal Regional Federal da 1ª Região. O processo segue tramitando (com o número 2008.34.00.011140-0).

pressão do veículo pelo final da estória a partir da “extinção” do antagonista principal.

Como o Jornal Nacional (primeiro narrador) tem predomínio na narração, sua visão pressiona de forma impositiva pelo fim da narrativa após o fim do conflito principal. O valor narrativo da notícia aqui fica claro. Sem a possibilidade de fazer um forte enquadramento dramático, com a presença de um conflito explícito e a bipolaridade entre um protagonista um antagonista, a notícia perde a “liga”, “não rende”, e o JN mostra que o fato já não merece mais ser publicado.

Depois de 16 dias de invasão e/ou ocupação e de narrativa, no 18 de abril acaba a força política dos estudantes para manter a vigília. Em uma nota com imagens de 23 segundos, o último episódio noticia a saída deles da reitoria, mesmo sem terem conseguido a almejada paridade nas eleições, mas com ares vitoriosos por terem provocado a renúncia do reitor e do vice-reitor. Com o fim do conflito estruturador e sem elementos narrativos que continuem a sustentar o acontecimento como notícia, a narrativa do JN é então encerrada.

6.7. Algumas conclusões sobre o estudo de caso

Este estudo de caso mostrou como as fontes, jornalistas e veículos de comunicação são atores sociais engajados em uma relação de enfrentamento e dependência da qual resulta o produto narrativo jornalístico.

A análise mapeou o tempo obtido na narrativa do Jornal Nacional, da TV Globo, pelos atores sociais (incluindo jornal e jornalistas) envolvidos na invasão e/ou ocupação da reitoria da UnB em 2008. Na telenarrativa, os protagonistas (estudantes) falam pouco e obtêm menos tempo de voz direta do que o antagonista, a reitoria. Apesar disso, os adjuvantes favoráveis ao movimento estudantil – quase todos eram fontes oficiais – agregam enorme força à versão do protagonista, a ponto de o antagonista (a reitoria) aparecer isolado e sem vozes de apoio ao longo da narrativa, na qual ele acaba derrotado. Este resultado revela, portanto, como é estrategicamente importante em um conflito na esfera midiática não só agir e falar, mas disponibilizar atores adjuvantes com credibilidade que possam agregar força simbólica à versão dos fatos defendida.

Outro ponto relevante a ser observado é a relevância do valor narrativo como valor-notícia. Um acontecimento segue sendo publicado pelos dos meios de comunicação enquanto apresentar um conflito evidente e personagens polarizados que sustentem o confronto. Sem o protagonista ou o antagonista, portanto, a narrativa se arrefece e deixa de interessar aos *news assemblers*, porque perde os atributos exigidos pelo enquadramento dramático.

Os resultados do estudo mostram ainda a relação direta entre a quantidade e qualidade do espaço que terminada versão obtém na narrativa e o desfecho do acontecimento. No caso analisado, houve bastante coincidência entre os dois resultados – o do mundo real e o da narrativa.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo de caso apresentado atesta e ilustra as proposições teóricas expostas neste trabalho. Primeiro, permite identificar, mesmo que brevemente, o processo sutil de combinação das três camadas de construção da narrativa: linguagem, representação e argumento. Permite ainda definir e dissecar claramente os agentes da narração: os narradores. O embate pela versão final da notícia fica então bastante evidente – e ficam também visíveis as estratégias de cada ator social para que a versão que o interessa predomine no produto definitivo.

A análise mostra também a complexidade e a vastidão do campo de estudos centrado na multimodalidade narrativa. Textos simultâneos que juntos formam peças de significado diferentes de quando separados são um tema rico para a pesquisa em Comunicação – seja para uma análise de produtos televisivos, como a feita aqui; seja para a análise dos vídeos na internet, o mais recente, importante e promissor objeto de estudos da área.

A construção metodológica aqui tecida para a análise da narrativa jornalística é essencial para a pesquisa em Comunicação, que não pode continuar se eximindo da cientificidade e prosseguir com a produção de estudos de caso isolados e sem suporte teórico, com instrumental que induz a conclusões convenientes. A análise narratológica da notícia, ainda pouco explorada, apresenta-se como uma alternativa eficiente e tecnicamente viável para a investigação do jornalismo.

A análise da narrativa jornalística se mostra também relevante aos estrategistas e assessores de marketing e comunicação, que ao dominarem-na e aplicarem-na podem se aproximar mais do modo como a realidade é entendida pelos indivíduos e de como a atualidade mediática é de fato produzida. A metodologia serve, portanto – resguardada seu cerne puramente científico – para análise de conjunturas de crise de imagem e para a tomada de decisões em meio a grandes disputas simbólicas travadas na arena midiática.

Isso porque o padrão narrativo é, de fato, o modo como o ser cultural apreende a realidade. E os meios de comunicação de massa têm enorme influência na produção das narrativas sobre a sociedade e a política. Como arenas de disputa simbólica, eles se tornam instituições de poder que arbitram conflitos não apenas pela versão dominante dos fatos, mas pelos resultados e desencadeamentos da publicação dessa versão na realidade.

A mídia, desse modo, não pode ser considerada apenas como uma instituição social importante, mas comum. Ela é um espaço em que estão representadas várias outras instituições sociais em confronto direto pela produção das notícias, em última instância, da realidade social. As narrativas veiculadas pelos meios de comunicação de massa, portanto, longe de serem produtos jornalísticos totalmente isentos e mecânicos, são resultados de disputas pela versão hegemônica de um acontecimento de relevância social que envolvem estratégia, influência política e poder simbólico.

REFERÊNCIAS

BAITELLO JÚNIOR, Norval. **O animal que parou os relógios**. São Paulo: Annablume, 1997

BAL, Mieke. **Narratology: Introduction to the Theory of Narrative**. Toronto: University of Toronto Press, 1985.

BARBOSA, Diana. **Uma análise sobre a construção da imagem pública de Severino Cavalcanti**. 2006. 128 f. Dissertação (Mestrado em Ciência Política). – Instituto de Ciência Política, Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

BARTHES, Roland. **Introdução à Análise Estrutural da Narrativa**. In: BARTHES, Roland (org.). Análise Estrutural da Narrativa. Rio de Janeiro: Vozes, p. 18-58, 1971.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989. Coleção Memória e Sociedade.

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

BREMOND, Claude. A lógica dos possíveis narrativos. In: BARTHES, Roland (org.). **Análise Estrutural da Narrativa**. Rio de Janeiro: Vozes, p. 109-135, 1971.

BROCKMEIER, Jens; HARRÉ, Rom. Narrativa: problemas e promessas de um paradigma alternativo. **Psicologia: Reflexão e Crítica**, Porto Alegre, v. 16, n. 3, 2003, p. 525-535. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=

sci_arttext&pid=S0102-79722003000300011>. Acesso em 27 outubro 2012.

BUCCI, Eugenio. **A crítica da televisão**. In: MARTINS, Maria Helena (org.). Rumos da crítica. 2ª ed. São Paulo: Editora Senac, p. 101-116, 2007. Coleção Rumos – Itaú Cultural.

CARMAGNANI, Anna Maria. **Multimodalidade e mídia**. In: Encontro Nacional de Interação em Linguagem Verbal e Não-Verbal, 8ª edição, 2007, São Paulo. Anais, São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dlcv/enil/artigos.html>. Acesso em: 28 janeiro 2013.

CARVALHO, Isabel. Biografia, identidade e narrativa: elementos para uma análise hermenêutica. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 9, n. 19, 2003, p. 283-302. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ha/v9n19/v9n19a11.pdf>. Acesso em: 02 novembro 2012.

CEIA, Carlos. NARRATIVA. In: **E-Dicionário de termos literários**. Lisboa: Carlos Ceia, 2010. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/>. Acesso em: 20 novembro 2012.

CHAPARRO, Manuel Carlos. **A revolução das fontes**. Série de oito artigos publicados no site “O xis da questão: o blog do professor Chaparro”. 2007. Disponível em: <https://sites.google.com/site/fontesnojornalismo/artigos>. Acesso em: 05 janeiro 2013.

COSTA, Paulo; SILVA, Mariluze. O método pragmático de Charles S. Pierce. **Metanóia: primeiros escritos em filosofia**, São João Del-Rei, v. 1, n. 13, 2011, p. 19-32. Disponível em: <http://www.ufsj.edu.br/revistalable/numero_13

_-_ano_2011.php>. Acesso em: 07 novembro 2012.

COUTINHO, Iluska. **Democracia eletrônica e televisão no Brasil - os telejornais como espaço de disputa por hegemonia política e cultural**. In: Encontro Anual da Compós, 11ª edição, 2002, Rio de Janeiro. Anais, Rio de Janeiro: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2002. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca

_716.pdf>. Acesso em: 19 janeiro 2013.

FELTRIN, Ricardo. **Jornalismo da Record e do SBT cresce em 2008, e Globo cai. UOL Notícias.** Disponível em: <http://noticias.uol.com.br/ooops/ultnot/2008/

12/05/ult2548u643.jhtm>. Acesso em: 04 fevereiro 2013.

FRAGA, Vitor. **Telejornalismo, hegemonia e consenso – o Jornal Nacional e o enquadramento Hegemônico**. 2005. 132f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. 5ª ed. São Paulo: Ática, 1998.

GOMES, Wilson. **Transformações da política na era da comunicação de massa**. 2ª ed. São Paulo: Paulus, 2007. Coleção Comunicação.

HOUAISS, Antônio. NARRATIVA. In: **Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss, 2012. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br>. Acesso em: 25 outubro 2012.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, Diretoria de Pesquisas. **Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios 2011**. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/graficos_dinamicos/pnad2011/>. Acesso em 30 de janeiro de 2013.

JODELET, Denise. **Representações Sociais: um domínio em expansão**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993. Disponível em: <http://portaladm.estacio.br/media/3432753/jodelet-drs-um-dominio-em-expansao.pdf>. Acesso em: 16 novembro 2012.

LADEIRA MOTA, Célia. **Representações da identidade nacional na notícia da TV**. 2008. 329f. Tese (Doutorado em Comunicação). – Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

LEITE, Ligia. **O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)**. 5ª ed. São Paulo: Ática, 1991. Série Princípios.

LIMA, Venício Artur. **Mídia: teoria e política**. 2ª ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

_____; GUAZINA, Liziane**. "Responsabilidade social" em tempos de crise: novo oficialismo do Jornal Nacional?** In: Encontro Anual da ANPOCS, 28ª edição, 2004, Caxambu. Anais, Caxambu: Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, 2004. Disponível em: <http://www.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_

view&gid=3960&Itemid=319>. Acesso em: 04 fevereiro 2013.

_____; GUAZINA, Liziane. **Política eleitoral na TV: um estudo comparado do Jornal Nacional (JN) e do Jornal da Record (JR) em 1998**. In: Encontro Anual da ANPOCS, 22ª edição, 1998, Caxambu. Anais, Caxambu: Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, 1998. Disponível em: <http://www.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&

task=doc_view&gid=5096&Itemid=359>. Acesso em: 04 fevereiro 2013.

MARTINO, Luiz Claudio. **A Atualidade Mediática: o conceito e suas dimensões**. In: Encontro Anual da Compós, 18ª edição, 2009, Belo Horizonte. Anais, Belo Horizonte: Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação, 2009. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/

biblioteca_1107.pdf>. Acesso em: 10 janeiro 2013.

MATTOS, Sergio. **Um perfil da TV Brasileira [ebook]**. Sergio Mattos: Salvador, 2000. Disponível em: <http://www.sergiomattos.com.br/liv_perfil03.html>. Acesso em: 31 janeiro 2013.

MEIO&MENSAGEM. Resumo da compilação dos dados do faturamento bruto, por meio – Real (R$) – outubro de 2012. In: **Projeto Inter-meios**. Disponível em: <http://www.projetointermeios.com.br/relatorios/rel_investimento_3_0.pdf>. Acesso em: 25 de janeiro de 2013.

MIGUEL, Luis Felipe. O jornalismo como sistema perito. **Tempo Social**, São Paulo, v. 11, n. 01, 1999, p. 197-208. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ts/v11n1/v11n1a11.pdf>. Acesso em: 02 janeiro 2013.

_____. A mídia e o declínio da confiança na política. **Sociologias**, Porto Alegre, v. 10, n. 19, 2008, p. 250-273. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/soc/n19/a11n19.pdf>. Acesso em: 02 janeiro 2013.

MOLOTCH, Harvey; LESTER, Marilyn. **As notícias como procedimento intencional**. In: TRAQUINA, Nelson (org.). Jornalismo: questões, teorias e “estórias”. 2ª ed. Lisboa: Vega Editora, p. 27-33, 1999. Coleção Comunicação & Linguagens.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX – v.1, Neurose**. 9ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **A análise pragmática da narrativa jornalística**. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 28ª edição, 2005, Rio de Janeiro. Anais, São Paulo: Intercom, 2005. Disponível em:

<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/105768052842738740828590501726523142462.pdf> Acesso em: 01 novembro 2012.

_____. **Do enunciado à enunciação: vozes narrativas e jogos de poder**. In: MOTTA, Luiz. Análise Crítica da Narrativa. Brasília: Editora UnB, 2013.

_____. Enquadramentos lúdico-dramáticos no jornalismo. **Intexto**, Porto Alegre: UFRGS, v. 2, n. 17, 2007, p. 1-25. Disponível em: <http:// seer.ufrgs.br/intexto/article/download/3461/4134>. Acesso em: 10 dezembro 2012.

_____. Jornalismo e configuração narrativa da história do presente. **Revista E-compós**. Internet: Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação, v. 1, n. 1, dezembro 2004. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/8/9>. Acesso em: 25 outubro 2012.

_____; GUAZINA, Liziane. O conflito como categoria estruturante da narrativa política. **Brazilian Journalism Research**, Brasília, v. 6, n. 1, 2010, p. 132-149. Disponível em: <http://bjr.sbpjor.org.br/bjr/article/download/251/250>. Acesso em: 01 fevereiro 2013.

NEVES, Érica. A construção do acontecimento jornalístico: o caso Finatec. 2010. 180f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

ORWELL, George. **Nineteen eighty-four.** London: Penguin Books, 1989.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração**. Rio de Janeiro: Difel, 2002. Coleção Enfoques.

RIBEIRO, Cláudia; SIQUEIRA, Vera. O novo homem na mídia: ressignificações por homens docentes. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 15, n. 1, p. 207-241, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v15n1/a13v15n1.pdf>. Acesso em: 02 janeiro 2013.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa: Tomo I**. Campinas: Papirus, 1994.

ROCHER, Guy. **Sociologia Geral 3**. Lisboa: Presença, 1971.

SANTANA JÚNIOR, Edemilson. **O conflito midiático na luta pelo poder simbólico**. 2011, 36 f. Monografia (Graduação em Jornalismo) – Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

SARTORI, Giovanni. **Homo videns: la sociedade teledirigida**. Madrid: Taurus, 1998.

SILVA, Carla; BRAGA, Maria. **O foco narrativo na obra A Hora da Estrela**. Salão de Iniciação Científica e Trabalhos Acadêmicos da Universidade Luterana do Brasil, 9ª edição, 2008, Guaíba. Anais, Guaíba: Ulbra, 2008. Disponível em: <http://guaiba.ulbra.br/seminario/eventos/2008/letras.html>. Acesso em: 15 novembro 2012.

SILVA, Edna; ROCHA, Liana. **Telejornalismo e ciberespaço: convergência de tecnologias e informação**. In: VIZEU, Alfredo (org.); PORCELLO, Flavio (org.); COUTINHO, Iluska. (org.). 60 anos de telejornalismo no Brasil: História, análise e crítica. Florianópolis: Insular, 2010. p. 197-214.

TEMER, Ana Carolina. **A mistura dos gêneros e o futuro do telejornal**. In: VIZEU, Alfredo (org.); PORCELLO, Flavio (org.); COUTINHO, Iluska. (org.). 60 anos de

telejornalismo no Brasil: História, análise e crítica. Florianópolis: Insular, p. 101-126, 2010.

TODOROV, Tzvetan. **As categorias da narrativa literária**. In: BARTHES, Roland (org.). Análise Estrutural da Narrativa. Rio de Janeiro: Vozes, p. 211-256, 1971.

UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION. **Education for All Global Monitoring Report 2011**. UNESCO: Paris, 2011. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/

0019/001907/190743e.pdf>. Acesso em: 29 janeiro 2013.

VIEIRA JÚNIOR, Ailton. **Jornalismo, enquadramentos e ideologia: a renúncia de Fidel Castro nas revistas CartaCapital e Veja**. 2009. 89f. Monografia (Graduação em Jornalismo). – Departamento de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista, 2009.

VIZEU, Alfredo; SIQUEIRA, Fabiana. **O telejornalismo: o lugar de referência e a revolução das fontes**. In: VIZEU, Alfredo (org.); PORCELLO, Flavio (org.); COUTINHO, Iluska. (org.). 60 anos de telejornalismo no Brasil: História, análise e crítica. Florianópolis: Insular, p. 83-99, 2010.

ANEXOS

I. Modelo de ficha de análise narratológica de produto telejornalístico

FICHA Nº:

Edição/data:

( ) Nota pelada ( ) Nota com imagens ( ) Nota coberta ( ) *Stand-up* ( ) VT

Duração:

Retranca/Cabeça:

Ilustrações/Gráficos/Infográficos (Número):

Valência da matéria aos protagonistas: ( ) positiva ( ) negativa ( ) neutra

Breve Descrição da Matéria:

PARTE 1: NARRADOR TERCIÁRIO (PERSONAGENS-ATORES)

PERSONAGEM: PROTAGONISTA (MOVIMENTO ESTUDANTIL)

Nº total de segundos do protagonista na matéria:

Nº total de segundos de falas diretas:

Personagem / ator	
Tempo total de fala	
Tempo de fala direta	
Protagonismo (ação)	
Objeto de desejo	
Como a narrativa apresenta	

PARTE 2: NARRADOR TERCIÁRIO (PERSONAGENS-ATORES)

PERSONAGEM: ANTAGONISTA (REITORIA DA UNB)

Nº total de segundos do antagonista na matéria:

Nº total de segundos de falas diretas:

Personagem / ator	
Tempo total de fala	
Tempo de fala direta	
Protagonismo (ação)	
Objeto de desejo	
Como a narrativa apresenta	

PARTE 3: NARRADOR TERCIÁRIO (PERSONAGENS-ATORES)

PERSONAGEM: ADJUVANTES DOS PROTAGONISTAS

Nº total de segundos do adjuvante-protagonista na matéria:

Nº total de segundos de falas diretas:

Personagem / ator	
Tempo total de fala	
Tempo de fala direta	
Protagonismo (ação)	
Objeto de desejo	
Como a narrativa apresenta	

PARTE 4: NARRADOR TERCIÁRIO (PERSONAGENS-ATORES)

PERSONAGEM: ADJUVANTES DO ANTAGONISTA

Nº total de palavras do adjuvante-antagonista na matéria:

Nº total palavras c/ aspas:

Personagem / ator	
Tempo total de fala	
Tempo de fala direta	
Protagonismo (ação)	
Objeto de desejo	
Como a narrativa apresenta	

PARTE 5: NARRADOR PRIMÁRIO (JORNAL NACIONAL)

Tempo total da intervenção do Jornal/âncora:

1	Dimensão Gráfica e Cinematográfica	
2	Ao lado de quem o narrador se posiciona e como ele aproxima o público da história	
3	Observações	

PARTE 6: NARRADOR SECUNDÁRIO (REPÓRTER)

Repórter:

	Tempo da intervenção do narrador-repórter na narrativa jornalística (em segundos)	
1	O segundo narrador assume algum papel no desenvolvimento d narrativa? Seu envolvimento muda de alguma maneira o curso da história?	
2	Na narrativa, qual é a relação entre o segundo narrador e as personagens da história? Como ele se posiciona em relação a cada uma delas?	
3	De que maneira o discurso do narrador secundário posiciona as personagens? Em conflito umas com as outras ou ameniza o confronto entre elas?	
4	Qual é o enquadramento narrativo predominante na narração: realista descritivo ou contar dramatizado?	
5	Observações adicionais	