
Análise Estrutural da Narrativa Sonora: Uma proposição multimétodo construída a partir da natureza do objeto¹

João ALVES²

Universidade Federal de Ouro Preto, Minas Gerais, MG

RESUMO

Este trabalho apresenta os percursos e ferramentas metodológicas da Análise Estrutural da Narrativa Sonora³, uma abordagem multimétodo criada para estabelecer investigações a respeito da narrativa sonora de um *corpus* a partir de sua natureza e estrutura narrativa. Após realizarmos discussões sobre a ruptura da linearidade nos modelos de pesquisa da comunicação, a construção de abordagens metodológicas mistas e a interdisciplinaridade no campo do sonoro, descrevemos as ferramentas e suas possíveis aplicações para análise.

PALAVRAS-CHAVE: Metodologia; Mídia Sonora; Análise Estrutural da Narrativa; Análise Descritiva; Paisagem Sonora;

INTRODUÇÃO

O mundo do sensível é negligenciado pelos modelos lineares de pesquisa que priorizam o “paradigma clássico”, marco presente nos estudos apresentados ao longo do século XX, algo bastante questionável por tratar a comunicação como um processo linear, de caráter informacional e de teor funcional e prático (VALVERDE, 2010). Estes modelos não conseguem dar conta das complexidades internas dos processos relacionais da sociedade. Essa mesma complexidade é levantada pelos teóricos da área de rádio para abordar os estudos sonoros e radiofônicos. As pesquisas de rádio, assim como os estudos de comunicação, se configuram em múltiplas vertentes de abordagem, evidenciando assim a possibilidade de se aplicar uma metodologia mista. Contudo,

¹ Trabalho apresentado no GP Rádio e Mídia Sonora, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestre em Comunicação (UFOP), graduado em Jornalismo e Publicidade e Propaganda (UNA). Integra o Grupo de Pesquisa Convergência e Jornalismo (ConJor). E-mail: joao.almeidaalves@gmail.com

³ Este trabalho é derivado dos resultados apresentados pelo autor em sua dissertação de mestrado intitulada “Análise Estrutural da Narrativa Sonora aplicada ao podcasting: um estudo do ‘Caso Evandro’”, orientado pela Prof.^a Dr.^a Debora Cristina Lopez.

mesmo com os esforços necessários, uma coordenação metodológica pode esvaziar a essência sonora do objeto.

Esta pesquisa procura apresentar o percurso de reflexão, elaboração e organização da Análise Estrutural da Narrativa Sonora, uma abordagem multimétodo que alinha a Análise Estrutural da Narrativa (BARTHES, 1972) e a Análise Descritiva (TRIVIÑOS, 1987) como ferramentas de análise.

Este estudo esmiúça a organização narratológica do *corpus* com o propósito de identificar quais são os enunciados sonoros e que funções eles possuem na narrativa. O esforço deste estudo está justamente na preocupação de não “silenciá-lo”, ou seja, sem priorizar a sua linguagem e/ou conteúdo acima de sua natureza sonora. Para isso, foram desenvolvidos dois tipos de propostas para realizar a análise, a “Análise por Episódio (Programa)” e a “Análise por Operadores”. Ambas possuem aplicabilidade, porém, geram volumes de dados diferentes e que podem influenciar no tempo e no escopo da pesquisa.

RUPTURAS NOS MODELOS LINEARES DE PESQUISA DA COMUNICAÇÃO: A interdisciplinaridade e abordagens multimétodos para a mídia sonora

O que, de fato, são os estudos ou como se constituem os estudos das “Ciências Humanas”? Como relacionar a estética a partir deste estudo? (VALVERDE, 2010) E para além disso, como estudar mídia sonoras? Como investigar este *corpus* sem esvaziá-lo de sua essência sonora? (MEDITSCH e BETTI, 2019) Essas são algumas questões que permeiam as discussões teórica e metodológica deste trabalho e sobre as quais trazemos algumas reflexões sobre a ruptura do processo linear das pesquisas em comunicação (FRANÇA, 2003) e a necessidade de coordenar ferramentas metodológicas para criar abordagens multimétodos (KISCHINHEVSKY, 2015).

A crise do paradigma científico movimenta discussões em diversas áreas do conhecimento, inclusive na Comunicação. O “paradigma clássico”, marco presente nos estudos apresentados ao longo do século XX, é bastante questionável por tratar a

comunicação apenas um processo linear, de caráter informacional⁴ e de teor funcional e prático. Apesar do movimento para romper com este paradigma, França (2003) ressalta que houve uma naturalização desta linearidade, afetando as compreensões no nível do senso comum e a própria pesquisa acadêmica. Apesar de um esgotamento do modelo, as críticas não foram fortes o bastante para validar um novo modelo. Mas é justamente neste momento que novas buscas podem ser feitas, possibilitando novos olhares para as áreas de conhecimento e pesquisa.

Em seu texto, Valverde (2010) critica justamente essa forma enraizada da linearidade na academia e nas pesquisas de estética em três níveis. O autor analisa que no âmbito conceitual, ao se pensar a pesquisa na área, o movimento mais comum é aproximar o teórico com a legitimação, ou seja, quais são os sentidos dessas aproximações teóricas em relação ao passo seguinte, ou horizonte proposto. O segundo nível considera a metodologia como um lugar dado, algo como critérios estabelecidos para que a abordagem seja presumível, remetendo a aspectos conceituais. No âmbito institucional, o terceiro nível, a academia visa se impor a partir dos níveis anteriores. Quando se volta para a prática, essas ordens se invertem, e a instituição, por sua urgência, passa a pesar mais por conta de seus efeitos imediatos, enquadrando a pós-graduação em estudos de observação através da objetividade.

Relacionando as duas visões, França (2003) e Valverde (2010) discutem a necessidade de ver a pesquisa e o objeto da comunicação fora do senso comum. Tratar o *corpus* não apenas como uma questão epistemológica por questões políticas, mas considerando que existem vários olhares para o objeto e não apenas um modelo.

(...) há razões de sobra para duvidar que os critérios importados das ciências naturais – voltadas à explicação, sirvam para balizar as investigações que se enquadram muito mais na tradição das chamadas ciência do espírito – voltado à compreensão (VALVERDE, 2010, p. 58).

Com essas dualidades apresentadas, Louis Quéré (1991) apresenta uma nova perspectiva, apontando o que talvez possamos chamar de um novo paradigma comunicacional, considerando pontos entre a epistemologia e a praxiologia. Para

⁴ No texto de referência, Vera França explica que este modelo comunicativo foi apresentado por C. Shannon e W. Weaver no final da década 40. Este paradigma, conhecido também como ‘modelo dos engenheiros’ exerceu grande influência nas correntes teóricas posteriores, como a teoria dos efeitos na escola americana.

compreender este novo momento, é necessário: **1)** Tratar a comunicação como experiência humana, fora desse âmbito das apreensões constituídas e adquiridas, processos que Braga (2010) e Valverde (2010) relacionam com a construção da experiência estética em seus estudos; **2)** Considerar que o modelo informacional/epistemológico e praxiológico, apesar de distintos, possuem seus lugares na pesquisa; **3)** Analisar a natureza dos sujeitos, além do monológico, ou de uma única valência, que transmite representações adequadas para observá-lo como sujeito dialógico que é afetado entre relações; **4)** Que a linguagem, dependendo do modelo escolhido, possui preceitos diferentes – enquanto na epistemologia a concepção representativista é abordada, no praxiológico, é adotada a concepção expressiva e constitutiva e **5)** Por último, o autor atribui a comunicação como um processo constitutivo da sociedade.

Compreender esses parâmetros faz com que o *corpus* seja visto como um fenômeno social de ação organizacional do mundo. Aqui, a abordagem vai para além do modelo de pesquisa e se demuda em uma perspectiva para escutar o som e as suas ações por meio da interdisciplinaridade (adiante explicaremos melhor). Essas atividades organizacionais são simbólicas, efetuadas pelos membros de uma comunidade de linguagem e de ação no quadro da coordenação de suas ações. Portanto, para França (2003), a comunicação se torna uma questão de “modelagem mútua” de um mundo comum em meio a uma ação conjugada.

A proposta de Valverde (2010) é permanecer com a pretensão de ser científico, mas sem se prender na formalização do saber e do rigor lógico. A perspectiva de Quéré (1991) poderia contribuir com a visão de Valverde, pois a comunicação se insere na intervenção/ação como uma dimensão simbólica e social, agenciando experiências humanas. Porém, ao se afastar da rigidez metodológica, Valverde e França são categóricos com os cuidados necessários para não relativizar e generalizar a pesquisa, pois “em outras palavras, estudar a comunicação não equivale a separar fatos particulares da sociedade (objetos comunicativos), mas apreender o social pelo viés das dinâmicas comunicativas que o constituem” (FRANÇA, 2003, p. 43).

A comunicação pode existir no âmbito da ação, da experiência social, fazendo emergir mundos e ordenando sentidos. Ao considerar essas perspectivas e adotar um

modelo não linear, talvez seja possível olhar para as pesquisas em comunicação e estética de forma a contemplar o sujeito, sem reduzi-lo a parâmetros predefinidos que vão esvaziar a experiência do *corpus*.

No âmbito dos estudos das mídias sonoras, o modelo praxiológico oferece um olhar diferenciado para o campo, desvinculando o som das tecnicidades e permitindo coordenações de áreas afins e ferramentas metodológicas. As pesquisas de rádio, assim como os estudos de comunicação, se configuram em múltiplas vertentes de abordagem, evidenciando a possibilidade de se aplicar abordagens multimétodos.

Marcelo Kischinhevsky *et al.* (2015) afirmam que as metodologias tradicionais – como análise do discurso, análise de conteúdo, estudos de recepção, história oral – quando trabalhadas isoladas, em certa medida, não dão conta de compreender a complexidade do rádio no cenário expandido. Kischinhevsky *et al.* (2015) ressaltam a presença de um “silêncio” nas principais referências bibliográficas de metodologias das áreas de Comunicação e Ciências Sociais Aplicadas em relação às mídias sonoras, e que tal situação também pode estar atribuída a uma ampla presença de discursos audiovisuais na academia. Já Eduardo Meditsch e Juliana Gobbi Betti (2019, p. 2) acrescentam que existem pesquisadores que consideram o som como uma matéria impossível de se analisar, “por se tratar de uma matéria escorregadia e invisível, ou por estar ligada ao emocional, não sendo redutível a metodologias racionais”.

Portanto, em primeiro lugar, é importante compreender que o **som é um sistema conscientemente manejável**⁵. Segundo, a complexidade da ecologia sonora contemporânea não permite que o pesquisador adote uma abordagem que acione apenas um escopo metodológico. Terceiro, em função dos dois primeiros tópicos citados acima, existe a necessidade de construir uma abordagem multimétodo – que a partir do diálogo entre técnicas – possibilitaria observar e analisar o *corpus*. Para justificar essa opção metodológica, o pesquisador precisa ser claro e atento às discriminações das escolhas

⁵ Eduardo Meditsch e Juliana Gobbi Betti explicam que “a informação sonora pode ser delimitada teoricamente como um sistema semiótico complexo, composto por subsistemas tais como a palavra, a música e os efeitos sonoros ou ruídos. O funcionamento do sistema como um todo, assim como a definição e o papel de cada um dos subsistemas dentro dele, obedecem a uma série de convenções que o tornam manejável, socialmente compartilhável e dessa forma eficaz e inteligível (MEDITSCH, 2007). Se é um sistema conscientemente manejável, certamente também o é analisável, mas disso depende um tipo de observação raramente considerado nas metodologias utilizadas para o estudo da informação em outros suportes, e que tem sido utilizada de forma demasiadamente simplificada em relação à informação sonora, a “escuta que pensa” (MEDITSCH e BETTI, 2019, p.3).

feitas para preservar uma coerência entre as técnicas de pesquisa. Não basta combinar métodos, eles precisam estar articulados entre si. Marcelo Kischinhevsky *et al* refletem:

A arte reside justamente aí: pôr em diálogo tradições distintas, como os estudos de recepção, a análise de discurso, a análise de conteúdo, a sociosemiótica, sem abrir mão da coerência. Não adianta simplesmente analisar dezenas de horas de conteúdos sonoros sem buscar compreender que sentidos os ouvintes constroem a partir destes materiais e o que têm em mente os produtores, como estes conteúdos circulam nas redes sociais on-line, quais os seus contextos e as intertextualidades que propõem. Não devemos nos contentar com escuta sistemática, nem com entrevistas em profundidade com comunicadores ou com etnografia da audiência: é a combinação de ações como estas que nos fará construir coletivamente novos conhecimentos sobre o campo e avançar rumo ao estado da arte em nossas pesquisas (KISCHINHEVSKY *et al.*, 2015, p. 12).

Desse modo, para compreender o sonoro, é necessário romper com tal linearidade metodológica para abarcar as reflexões que a expressão no áudio possibilita. E para além disso, precisamos abarcar a natureza interdisciplinar dos estudos sonoros para lançar uma visão analítica mais apurada.

Enquanto que os multimétodos dão ferramentas necessárias para construir a metodologia, a natureza interdisciplinar dos estudos sonoros nos fornece a esperteza sensorial para identificarmos os enunciados sonoros e os seus significados. É ouvir o som para além do texto; é identificar e apontar a sua composição sonora em seus níveis; é entender a fruição da arte no sujeito; é visualizar os espaços acústicos e as suas imagens mentais; é captar a orquestração de emoções e sentido; é escutar e não apenas ouvir.

A paisagem sonora, ou sonografia (SCHAFER, 2001, p. 23) é um conceito que nos permite adentrar neste terreno tão subjetivo e rico. Elaborada na escola de arte alemã *Staatliches Bauhaus* durante o século XX, a paisagem sonora rompe com a visão unilateral de especialistas para coordenar áreas diferentes de um mesmo projeto. Ela articula a interdisciplinaridade entre profissionais de áreas distintas e aproxima campos da ciência com os das subjetividades.

Com a acústica e a psico-acústica aprenderemos a respeito das propriedades físicas do som do modo pelo qual este é interpretado pelo cérebro humano. Com a sociedade aprenderemos como o homem se comporta com os sons e de que maneira estes afetam e modificam o seu comportamento. Com as artes, e particularmente com a música,

aprenderemos de que modo o homem cria paisagens sonoras ideias para aquela outra vida que é a da imaginação e da reflexão psíquica (SCHAFER, 2001, p. 18).

Movimentos interdisciplinares como esse nos permitem identificar e descrever os aspectos sonoros e seus processos convergentes.

Existem outros conceitos que nos ajudam a identificar essas pluralidades sensoriais, como a lei geral de economia da arte⁶ e as imagens mentais⁷, de Rudolf Arnheim (2005, p. 61-62). Enquanto a primeira da luz sobre a fruição das escolhas e limitações artísticas no sujeito, a segunda nos faz refletir sobre o controle – ou a falta dele – sobre as imagens mentais e os frutos de uma experiência sonora completa. Outro viés conceitual que nos ajuda nesta tarefa é o “orquestrador de emoções”, de R. Murray Schafer (2001, p. 288), no qual o autor explica que a conexão entre áreas afins fará com que o seu trabalho seja diferenciado, possibilitando experiências variadas, fluxos e efeitos alternados, emoções e respostas a estímulos acústicos no sujeito.

As reflexões feitas acima sobre os modelos de pesquisas comunicacionais, interdisciplinaridade e multimétodos contribuíram para a coordenação de ferramentas metodológicas que pudessem responder perguntas de pesquisas que tocam o sensível, principalmente no que diz respeito à essência sonora. Durante o percurso, houveram erros e dificuldades, momentos conflituosos em que o conteúdo emergia em detrimento da sonoridade, ou, momentos em que faltavam palavras para descrever o subjetivo. Porém, todos foram necessários para a criação da proposta atual.

Antes de avançarmos para a proposição em si, lembramos que se trata de um estudo em construção. Em um primeiro momento, a metodologia foi aplicada ao podcast seriado. Acreditamos que outros objetos sonoros também poderão ser contemplados com a ferramenta, contudo, no momento, ainda não foram realizados outros testes.

⁶ O autor afirma que existe uma lei geral de economia da arte, no qual, em uma obra, todas as partes são essenciais para a sua forma. Arnheim reforça que as escolhas feitas pelos criadores não devem ser reduzidas apenas a meras escolhas ou limitações. Essa lei não só influencia a criação, mas também a fruição da arte no sujeito. Se todas as partes são essenciais para o surgimento da experiência, não cabe ao apreciador ignorar as limitações das representações propostas, e, ou, complementar a obra.

⁷ Rudolf Arnheim (2005) afirma que as imagens mentais podem trazer um valor agregado à experiência. A problemática apresentada pelo autor está justamente na necessidade do ouvinte de suplementar uma experiência radiofônica com o sensorial visual.

ANÁLISE ESTRUTURAL DA NARRATIVA SONORA

A **Análise Estrutural da Narrativa Sonora** é uma adaptação metodológica multimétodo que se apropria da Análise Estrutural da Narrativa (BARTHES, 1972) e da Análise Descritiva (TRIVIÑOS, 1987) como métodos deste processo. A análise descritiva é acionada como instrumento para descrever a narrativa sonora do objeto sonoro a partir de uma organização narratológica que surge na análise estrutural da narrativa. Cada ferramenta metodológica será explicada com maior dedicação a seguir.

Os estudos descritivos são populares entre alguns campos, inclusive na Educação. Conhecer a fundo uma comunidade ou realidade por meio de suas características é um de seus pontos fortes. Pesquisas sociais que salientam atributos, levantamento de opinião de um determinado grupo e ressaltam identificações existentes, também são incluídas na categoria descritiva. Esta ferramenta utiliza a coleta de dados padronizada (questionários, escuta sistemática do objeto e outros) para identificar repetições no objeto. De acordo com Triviños (1987, p. 110) “o estudo descritivo pretende descrever ‘com exatidão’ os fatos e fenômenos de determinada realidade”, a fim de conhecer não apenas o universo do objeto, mas de desvendar por meio de seus atores, problemáticas, traços característicos e desejos.

Estabelecer essas variáveis e investigar quais são as relações entre elas são pontos cruciais para o nosso estudo e para essa perspectiva metodológica. Por exemplo, as trilhas sonoras são algumas das variáveis que são passíveis de análise, e elas estão diretamente ligadas aos sentimentos e à narrativa. Em um primeiro instante, podemos descrever os seus momentos de aparição durante o episódio e a sua duração. Essas relações são de caráter quantitativo. Mas podemos ir além, adentrar no caráter qualitativo, e descrever a relação entre a trilha e os sentimentos acionados, a trilha e a narrativa, ou até mesmo, a trilha e possíveis efeitos no ouvinte. Essas relações dependem das ligações entre quais pontos queremos observar. A descrição de características do objeto é um dos objetivos primordiais nesta pesquisa (TRIVIÑOS, 1987), pois, ao descrever tais pontos, o processo evidencia as relações entre as variáveis.

Os estudos descritivos e correlacionais exigem uma articulação entre técnicas, métodos, modelos e teorias para que a coleta e interpretação de dados sejam precisos e

tenham validade científica. Acreditamos que este é um dos esforços deste estudo. Portanto, a análise descritiva irá nos ajudar a evidenciar quais são as relações entre a organização narrativa e o sonoro, fornecendo assim um conhecimento aprofundado de uma determinada realidade, permitindo elaborar interpretações e hipóteses.

Poderíamos apenas aplicar a análise estrutural da narrativa no objeto sonoro, porém, não estaríamos considerando a natureza, a essência e o que caracteriza o *corpus* como sonoro. Portanto, a condução da pesquisa descritiva é pautada pelas afetações do som a partir da organização narrativa. Esse tipo de pesquisa nos permite isso. Temos os **elementos da história como narrativa e as afetações do som como elementos na constituição, na organização e coordenação da história**. Iremos nos direcionar para esse tipo de descrição.

Seguindo este pensamento, Barthes (1972, p. 20) explica que autores formalistas russos como Propp e Lévi-Strauss, em meio aos dilemas de como tratar a narrativa, ensinaram a olhá-la por duas óticas:

(...) Ou bem a narrativa é uma simples acumulação de acontecimentos, caso em que só se pode falar dela referindo-se à arte, ao talento ou ao gênio do narrador (do autor) – todas as formas míticas do caso –, ou então possui em comum com outras narrativas acessível à análise. Mesmo que seja necessária alguma paciência para explicitá-la; pois há um abismo entre a mais complexa aleatória e a mais simples combinatória, e ninguém pode combinar (produzir) uma narrativa, sem se referir a um sistema implícito de unidades e regras (BARTHES, 1972, p. 20-21).

Para descrever e analisar essa narrativa, será necessário reconhecer quais são os níveis de significação dela e aplicar a teoria dos níveis. De acordo com Barthes (1972, p. 25) “A teoria dos níveis (...) fornece dois tipos de relação: **Distribucionais** e **Integrativas**”. Na primeira, distribucionais, hierarquicamente, as relações estão no mesmo nível, enquanto as integrativas são colocadas entre um e outro, acima ou abaixo. Para a análise funcionar, é necessário distinguir esses níveis (operações), descrevê-las e classificá-las hierarquicamente. Essas relações cabe ao estudioso definir:

(...) Qualquer que seja o número dos níveis propostos e qualquer definição que se dê, não se pode duvidar de que a narrativa seja uma hierarquia de instâncias. Compreender uma narrativa não é somente seguir o esvaziamento da história, é também reconhecer nela <<estágios>>, projetar os encadeamentos, horizontais do <<fio>> narrativo sobre um eixo implicitamente vertical; ler (escutar) uma

narrativa não é somente passar de uma palavra a outra, é também passar de um nível a outro (BARTHES, 1972, p. 26).

Contudo, o autor ainda ressalta que o perfil que ele sugere é provisório, podendo haver outras definições de níveis. A narrativa pode ser organizada em três níveis de descrição: a **função**, a **ação** e a **narração**. Esses três níveis estão ligados entre si, seguindo um modo de integração (sobrepondo níveis) progressivamente.

A função indica as unidades descritivas a partir do segmento da história e as suas correlações. A ação estabelece as suas unidades a partir dos personagens e suas participações numa esfera de ações. A narração descreve os signos do narrador e do ouvinte que surgem no decorrer da própria narrativa.

Ao realizar uma delimitação metodológica, devemos dialogar com o objeto e identificar quais são as suas necessidades; deixá-lo falar. Neste processo, identificamos que o nosso objeto se relaciona melhor com a **função**, como nível, por permitir compreender as organizações narrativas e sonoras feitas. Em outros objetos, sejam eles sonoros e em plataformas digitais, a ação e narração, como níveis, podem se relacionar melhor. Portanto, reiteramos, propomos aqui uma organização da narrativa sonora a partir da função por se adequar melhor ao nosso objeto.

Assim como no áudio, tudo que está na narrativa possui uma função. Ela é composta por tipos de relações funcionais (funções), sendo algumas mais importantes hierarquicamente do que outras, mas, que, num conjunto, funcionam e estabelecem uma estrutura. Barthes (1972, p. 28) ressalta que “mesmo quando um detalhe parece irreduzível, insignificante, rebelde a qualquer função, ele tem pelo menos a significação de absurdo ou inútil: ou tudo significa ou nada”.

A unidade funcional possui a operação de dar continuidade à narrativa. Ela é dividida em duas categorias (**funções** e **índices**) que transitam entre os dois níveis de significação (**distribucionais** e **integrativas**) e que, conseqüentemente, podem ser alocadas em quatro classes (**função cardinal**, **catálises**, **índice** e **informante**).

A partir das duas categorias presentes, podemos ainda determinar duas classes que possuem relação direta. A **função cardinal (ou núcleo)** inaugura, mantém e/ou encerra uma incerteza na narrativa, permitindo verdadeiras articulações na narrativa – o estabelecimento das micronarrativas. A **catálise** está entre dois núcleos como um

parasita. Ela é esse infinito de descrições pequenas que “se aglomeram em torno de um núcleo, ou de outro, sem modificar-lhe a natureza alternativa” (BARTHES, 1972, p. 32). Exerce a função cronológica e discursiva, podendo acelerar ou não a narrativa – esses são os pontos de contato entre a organização narrativa e o sonoro. Por exemplo, as trilhas sonoras temáticas, em determinados momentos, podem cumprir a função cardinal. Elas inauguram articulações na narrativa sonora, podendo acelerar ou diminuir o tempo da linha narrativa, possibilitando pontos de contato com os eventos seguintes.

Já o **índice**, diferente da anterior, não completa a continuidade, mas agrega sentido à história. Eles “implicam uma atividade de deciframento: trata-se para o leitor de aprender a conhecer um caráter, uma atmosfera” (BARTHES, 1972, p. 34). Nesta categoria, a dinâmica de significação se altera e deixa de ser distribucional para ser integrativa, ou seja, se antes havia uma organização horizontal de incertezas e certezas, neste momento, temos uma hierarquização vertical de sentidos. Enunciados sonoros que compõem uma história, como gravações de depoimentos, músicas, entrevistas e arquivos, também podem transitar por aqui, pois marcam o caráter da narrativa.

Em seu texto, Barthes (1972) cita em uma nota de rodapé o tipo de relação que os índices possuem com a narrativa, a de *paramétrica*, que curiosamente o autor relaciona com a música. Essa associação está diretamente ligada àquele “elemento que é constante durante a duração de uma peça de música (por exemplo, o tempo de um allegro de Bach; o caráter monódico de um solo)” (BARTHES, 1982, p. 34). Portanto, essa classe pode permear obras inteiras, influenciando episódios e personagens, inclinando a narrativa a despertar tal sentimento, caráter ou atmosfera.

Existe ainda a classe **informante**, que indica lugar, tempo ou espaço na narrativa. Aqui o conhecimento é informado por completo, não deixando brechas para dúvidas ou interpretações. É um elemento que procura ser realista na ficção. Por exemplo, em um programa radiofônico, o ouvinte não terá dúvidas de que tal enunciado sonoro foi retirado de uma reportagem antiga ou de outro veículo, pois a sua estética sonora exerce esse papel informante. Não deixará dúvidas que o lugar, tempo e espaço na narrativa foi deslocado.

Com exceção da função cardinal, as catálises, os índices e os informantes agem como “expansões em relações aos seus núcleos” (BARTHES, 1972, p. 35). Veja o

quadro a seguir para visualizar melhor os níveis de categorização da primeira descrição narrativa, a funcional:

Quadro 1 – Níveis de categorização da função

DESCRIÇÃO NARRATIVA – A FUNÇÃO				
Descrição narrativa	Níveis	Categorias	Classes	Unidade
Unidade Funcional	Distribucionais	Funções	Função Cardinal (Núcleo)	Uma mesma unidade pode transitar entre as duas categorias
			Catálises	
	Integrativas	Índices	Índice	
			Informante	

Fonte: Elaboração própria a partir do conceito de Roland Barthes (1972).

Conforme foi citado no quadro acima, a unidade escolhida para análise pode transitar entre as duas categorias. Em determinado ponto da história, um enunciado sonoro pode inaugurar uma micronarrativa, em outro, este mesmo enunciado pode ser usado como índice e fortalecer a relação paramétrica entre o ponto de contato das estruturas – a narrativa com a sonora.

A temporalidade também precisa ser contemplada nesta estrutura. Deste modo, a sintaxe funcional auxilia no entendimento do processo da construção do tempo na narrativa entre as catálises e as funções cardinais. Existem duas implicações nessa correlação: **1)** A catálise depende de um núcleo narrativo para existir **2)** Existe um movimento que liga uma função cardinal a outra, em sequência⁸, na qual, uma é solidária a outra até o momento do encerramento da incerteza. Embora Barthes faça um resgate dos impasses que é analisar a cronologia na narrativa, nós podemos considerar que o tempo existente nela é aquele que exerce uma função semiótica. Para analisar,

⁸ Sequência é uma série lógica de núcleos unidos entre si por uma relação de solidariedade, pressupondo um ao outro. Ela se abre e se fecha assim que os seus termos não tenham mais consequências. “A sequência é com efeito sempre nomeável (...) a lógica fechada que estrutura uma sequência está indissolavelmente ligada a seu nome: toda função impõe desde sua apreciação, ao nome que ela faz surgir, o processo inteiro da sedução, tal qual apreendemos em todas as narrativas que formaram em nós a língua da narrativa. (BARTHES, 1972, p.39-40)

primeiro é preciso “descronologizar”⁹ para “relogicizar”¹⁰ o fio narrativo. Somente assim conseguiremos descrever o que Barthes (1972, p. 37) chama de ilusão cronológica; “é a lógica narrativa a dar conta do tempo narrativo”. O tempo nada mais é do que um sistema que é aplicado à organização narrativa e à organização sonora narrativa.

Após percorremos por discussões teóricas e metodológicas, reflexões e alinhamentos, a nossa proposta para análise é: **Identificar os enunciados sonoros delimitados (os operadores) na estrutura narrativa do *corpus* sonoro, para assim, classificar as suas funções na narrativa sonora e analisar quais são seus impactos nessa organização.**

Para a efetivação da nossa proposta, adotamos duas aplicações possíveis para a análise: **1) Análise por Episódio (Programa) e 2) Análise por Operadores.** Como se trata de uma adaptação metodológica, optamos por sugerir esses dois movimentos para que o pesquisador verifique quais poderiam ser os ganhos e perdas de ambas perspectivas.

A **Análise por Episódios** possui um nível de detalhamento maior, pois permite que o pesquisador indique quais são os minutos que os operadores surgem (minutagem), de qual natureza é a unidade de análise, a identidade da unidade na narrativa da mídia sonora (com qual evento ou personagem ela está relacionada), a classificação funcional (Cardinal; Catálise; Índice e Informante), o efeito nas narrativas (Articulação ou Extensão Narrativa) e eventuais observações. Recomendamos organizar esses dados em tabelas.

A segunda aplicação, a **Análise por Operadores**, permite que o pesquisador descreva como os operadores se comportam ao longo do recorte feito. Aqui não cabe muito dos rigores técnicos explorados pela outra aplicação acima. É uma análise de maior observação, pois cabe analisar e descrever os pontos de relações entre os

⁹ Segundo o Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa (2009, p. 577), cronologia é o estudo do tempo e de suas divisões com o objetivo de distinguir a ordem de ocorrência dos fatos. Quando Roland Barthes afirma em “descronologizar” à narrativa, nós acreditamos que seja necessário refazer o caminho inverso e desmontar; tirar de ordem os fatos.

¹⁰ Logicidade de acordo com o Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa (2009, p. 1193) é o caráter, atributo do que é determinado pelo conhecimento lógico. “Relogicizar” a narrativa, ao nosso entendimento, seria dar uma nova lógica ao sistema que está sendo reapresentado.

operadores a partir das classificações feitas pela análise estrutural da narrativa. Recomendamos organizar essas descrições em tópicos por unidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde que este estudo foi iniciado, nós temos lidado com a complexidade da natureza do objeto. O som é um sistema semiótico complexo, composto por vários subsistemas que agenciam sentidos. Para não esvaziar a sua natureza, deixamos o objeto falar, para que dessa forma, pudesse nos indicar os caminhos necessários para análise. E assim foi feito. Realizamos esforços que nos possibilitaram propor essa adaptação metodológica. Essa metodologia permite verificar como as funções dos operadores são organizadas e coordenadas junto à linha narrativa e à narrativa sonora.

A aplicação da análise por episódios e por operadores também nos evidenciou algumas particularidades. A análise por episódio mostra-se eficiente em sua descrição e visualização. Porém, o volume de dados gerado é grande e detalhado. Para uma pesquisa que demanda arquivos de áudio de longa duração, ou estudos com prazo reduzido, esta aplicação não deve ser a mais ideal. Já a aplicação da análise por operadores pode ser uma das alternativas para pesquisas com prazos menores ou com objetos muito grandes. Essa perspectiva permite verificar como os operadores se comportam ao longo dos episódios em comparação a eles mesmos, de programa para programa. Porém, as relações entre os operadores não ficam tão explícitas como a aplicação da análise por episódio. Haveria uma perda da descrição entre as relações coordenadas, ou, até mesmo, uma falta de visualização entre elas.

Sabemos que há muito para aperfeiçoar. Sabemos também que nenhuma abordagem metodológica é única e absoluta. Portanto, continuaremos pesquisando, criando, organizando e propondo estudos que possam ouvir o som da forma como ele merece.

REFERÊNCIAS

ARNHEIM, Rudolf. O Diferencial da Cegueira: estar além dos limites dos corpos. In: MEDITSCH, Eduardo. (org.). **Teorias do Rádio Vol. I**. Florianópolis: Insular, 2005. p. 61-98.

BARTHES, Roland *et al.* **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis (RJ): Editora Vozes, 1972.

BRAGA, José Luiz. Experiência estética e mediatização. In: LEAL, Bruno Souza; GUIMARÃES, César; MENDONÇA, Carlos (orgs.). **Entre o sensível e o comunicacional**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. p. 73-87.

FRANÇA, Vera. Quéré: dos modelos de comunicação. São Leopoldo: **Revista Fronteiras**, v. V, nº. 2, 2003. p. 37-51.

KISCHINHEVSKY, Marcelo *et al.* Desafios metodológicos nos estudos radiofônicos no século XXI. **Anais XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom)** – Rio de Janeiro, RJ - Setembro de 2015.

MEDITSCH, Eduardo. **O Rádio na Era da Informação**. 2ª. Ed. Florianópolis: Ed Ufsc/Insular, 2007.

MEDITSCH, Eduardo; BETTI, Juliana Gobbi. Os elementos sonoros na análise da informação radiofônica: em busca de métodos. **Anais 17º Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo Universidade Federal de Goiás (UFG) – Goiânia (GO) – Novembro de 2019**.

QUÉRÉ, Louis. D'un modèle épistémologique de la communication a um modèle praxeologique. **Réseaux nº 46-47 CNET**, 1991 (versão mimeografada traduzida por: Lúcia Lamournier Sena e Vera Lúcia Westin. p. 1-31.

SCHAFER, Murray. **A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora/R**. Murray Schafer. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

TRIVIÑOS, Augusto Nivaldo Silva. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo : Atlas, 1987.

VALVERDE, Monclar. Comunicação e experiência estética. In: LEAL, Bruno Souza; GUIMARÃES, César; MENDONÇA, Carlos (orgs.). **Entre o sensível e o comunicacional**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. p. 57-71.