

O campo discursivo da textura sonora: diálogos e polifonias

DENISE SANT'ANNA
JURACY IGNEZ ASSMANN SARAIVA
ERNANI CESAR DE FREITAS

■ 154

Doutora em Educação pela Universidade Federal de São Carlos, linha de pesquisa Práticas Sociais e Processos Educativos, eixo Educação Musical (2016), Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE), Moçambique (2013), como Bolsista CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior). Mestre em Educação Musical, Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro-Centro Universitário (2000). Licenciatura Plena, em Música-Piano pela Faculdade Mozarteum de São Paulo (1985). Docente da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG, unidade Ituiutaba), realiza atividades de extensão e pesquisa em parceria com o Conservatório Estadual de Música Dr. José Zóccoli de Andrade. Coordenadora dos projetos de extensão: Projeto Escrevendo o Futuro: (Re) cortando papéis, criando painéis e Música na APAE. Professora de Arte, Educação e Cultura, Música e movimento e Bases Culturais (UEMG, Ituiutaba). Coordenadora do Concurso de Piano Abrão, que divulga a música brasileira desde 1994. Pesquisadora na linha de práticas sociais e processos educativos junto a estudantes de escolas públicas. Experiência e atuação principalmente na área de música, artes e cultura. Coordenadora do grupo de pesquisa Núcleo de estudos interdisciplinares em Arte, Educação e Psicologia.

Doutora em Lingüística e Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, com pós-doutorado em Teoria da Literatura pela Unicamp, professora e coordenadora de Programa de Pós-Graduação da Universidade Feevale e pesquisadora do CNPq.

Doutor em Letras pela PUCRS, com pós-doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem (PUC SP/LAEL); professor e pesquisador da Universidade Feevale, coordenador do projeto de pesquisa Gêneros textuais e multimodalidade: práticas discursivas e letramento.

■ RESUMEN

O tema deste artigo discute conceitos de Bakhtin e Maingueneau em uma proposta de análise de um corpus, representado aqui por uma expressão verbal e musical, definida pelo conceito de textura sonora. O objetivo é refletir sobre a forma de estruturação dos elementos musicais e verbais e das relações dialógicas que se estabelecem nesse campo sonoro. O marco teórico para a análise proposta fundamenta-se principalmente nos conceitos de dialogismo, enunciado, polifonia, intertextualidade e de uma possível aproximação com impressões relativas à cena enunciativa, à cenografia e ao ethos. Este artigo caracteriza-se como descritivo e bibliográfico e sua análise é qualitativa. Os resultados confirmam que a estrutura composicional da textura sonora revela uma natureza dialógica e intertextual que, intensificada pela polifonia e por aspectos cenográficos característicos, reforça a possibilidade de criações estéticas servirem para produção e difusão de conhecimento.

■ PALABRAS-CLAVE

Dialogismo, enunciado, textura sonora, polifonia, intertextualidade.

■ ABSTRACT

The subject of this article is about the concept of Bakhtin and Maingueneau with and analysis purpose of a corpus, represented here by a verbal and musical expression, defined by the concept of sound texture. The objective is to reflect on the structuring way of musicals and verbals elements, and dialogical relations that are established in this sonorous field. The theoretical framework for the proposed analysis is based primarily on the concepts of dialogism, enunciation, polyphony, intertextuality and a possible approximation with impressions concerning the enunciative scene, scenography and ethos. This work is characterized as descriptive and bibliographical with qualitative analysis. The results confirm of the sound texture reveals a dialogical and intertextual nature that, intensified by polyphony and scenographic characteristic aspects, that reinforces the possibility of aesthetics creation serving for production and spreading knowledge.

155 ■

■ KEYWORDS

Dialogism, enunciation, sound texture, polyphony, intertextuality.

1 Introdução

O presente artigo analisa um corpus sonoro, nomeado aqui de “textura sonora”, e sua realização alicerça-se em estudos que têm a análise do discurso por tema. O corpus em questão não se enquadra em um gênero específico de discurso, porém os aspectos de sua estrutura composicional permitem que a ele sejam aplicados conceitos referentes aos estudos da linguagem. Nesse sentido, o artigo reflete sobre a estruturação dos elementos musicais e textuais, que compõem a textura

sonora, e também sobre as relações dialógicas que podem ser estabelecidas em seu campo discursivo, considerando tanto a gravação em áudio quanto o registro verbal.

A análise da estrutura discursiva da textura sonora e a compreensão das relações entre sonoridades – textos verbais e musicais – contribui para compreender o alcance semiótico desse campo sonoro discursivo. Diante disso, a questão norteadora do artigo é a seguinte: de que maneira a estrutura composicional da textura sonora revela suas características plurais, que se constituem por relações dialógicas, intertextuais e polifônicas?

O marco teórico para a análise fundamenta-se, principalmente, nos conceitos de dialogismo, enunciado, polifonia e intertextualidade desenvolvidos por Bakhtin (2008, 2011) e retomados por José Luiz Fiorin (2006, 2012), Augusto Ponzio, (2008a, 2008b) Dominique Maingueneau (2008a, 2008b, 2013, 2015) que, além disso, traz subsídios relativos à cena enunciativa, à cenografia e ao ethos. O foco principal está nas relações dialógicas, em que as sonoridades se revelam como elementos que podem informar, divertir, orientar e influenciar o interlocutor.

O corpus da análise, cujo caráter é qualitativo e descritivo, é uma textura sonora denominada “a falta”, que compreende a faixa 2, do CD que acompanha a obra Texturas sonoras: áudio na hipermídia (BAIRON, 2005).¹

■ 156

2. Sendas dos estudos da linguagem

Esta seção visa apresentar sucintamente aspectos importantes da trajetória de Bakhtin, destacando-se aspectos da vida pessoal e do contexto histórico que podem nos guiar aos fatores determinantes que impulsionaram suas ideias.

O enfoque sobre os estudos da linguagem, parte de Mikhail Bakhtin (1895-1975), um filósofo e teórico da cultura russo, que se destacou como pensador dedicado ao estudo de conceitos e categorias da linguagem, da literatura e da arte, do século 20. Desenvolveu suas ideias como líder intelectual do chamado “Círculo de Bakhtin”, do qual participavam intelectuais de diferentes áreas, salientando-se, entre eles, o professor de literatura Valentin N. Voloshinov, que demonstrava interesse pela história da música e, posteriormente, formou-se em linguística, e Pavel N. Medvedev, educador e gestor na área da cultura.

O grupo reuniu-se regularmente de 1919 a 1929, e seus componentes desenvolviam debates sobre filosofia e, especialmente, sobre a linguagem (FARACO, 2009). Nesse contexto, a obra de Bakhtin estabeleceu-se a partir de fundamentos interdisciplinares, agregando conhecimentos de Filosofia, Linguística, Sociolinguística, Crítica literária, Música, Religião e a análise de gêneros discursivos. Visto que se volta para o modo como as atividades humanas se organizam na linguagem, a obra de Bakhtin instiga questionamentos acerca do valor social da crítica, da ética e da estética.

Concepções de sentido, signo, significado, enunciado, enunciação formam a base que constituiu o pensamento de Bakhtin acerca da linguagem, a qual não pode ser separada da cultura onde se manifesta, salientando-se a relação entre o eu e o outro como razão da existência da comunicação.

¹ Link para a faixa 2 “a falta”: <https://www.youtube.com/watch?v=Oj86ThbalrQ>

O “problema do sentido” é uma das linhas que conduz a obra de Bakhtin (PONZIO 2008). Ele não pode ser limitado, aos elementos, aos códigos ou às estruturas da língua, uma vez que sobre ele atua o contexto, no qual os interlocutores se encontram. Assim “o problema do sentido ultrapassa os limites da linguística e se coloca em um campo mais amplo que compreende a linguagem verbal e o signo em geral” (PONZIO, 2008, p. 90). O foco principal do sentido situa-se, portanto, nas relações dialógicas da enunciação, por meio das quais emergem “significados agregados” que complementam os “significados de partida” (PONZIO, 2008, p. 90).

Para Bakhtin (2011), a atividade de comunicação humana efetua-se em campos da comunicação no cotidiano das sociedades, em contextos orais e escritos, que determinam tipos diversos de enunciados. Assim, em meio à diversidade das esferas de utilização da língua, emergem enunciados com suas especificidades, “tipos relativamente estáveis de enunciado, os quais são denominados gêneros do discurso” (BAKHTIN, 2011, p. 262).

O enunciado insere-se no campo da comunicação, e sua compreensão requer um valor, o que Bakhtin chama de compreensão responsiva, a qual designa uma tomada de posição, um juízo de valor. Ao interpretar o texto ou ao situar-se em um ato de enunciação, o interpretante atribui ao enunciado uma compreensão responsiva, que sempre terá uma entonação valorativa, devido à relação dialógica eutu. Dessa forma, o objetivo real da comunicação discursiva está na relação dialógica, na tomada de posição do sujeito interpretante, que assume uma ativa posição responsiva ao perceber e compreender a significação do discurso.

157 ■

Na verdade, a significação pertence a uma palavra enquanto traço de união entre os interlocutores, isto é, ela só se realiza no processo de compreensão ativa e responsiva. A significação não está na palavra nem na alma do falante, assim como também não está na alma do interlocutor. Ela é o efeito da interação do locutor e do receptor produzido através do material de um determinado complexo sonoro (BAKHTIN, 2006, p. 125. Grifo do autor)

A significação de uma enunciação nunca coincide com o conteúdo puramente verbal: “as palavras ditas estão impregnadas de coisas presumidas e de coisas não ditas” (PONZIO, 2008, p. 93), ou, nas palavras do próprio Bakhtin (2011, p. 291):

A compreensão de uma fala viva, de um enunciado vivo é sempre acompanhada de uma atitude responsiva ativa (conquanto o grau dessa atividade seja muito variável); toda compreensão é prenhe de resposta e, de uma forma ou de outra, forçosamente a produz: o ouvinte torna-se o locutor. A compreensão passiva das significações do discurso ouvido é apenas o elemento abstrato de um fato real que é o todo constituído pela compreensão responsiva ativa e que se materializa no ato real da resposta fônica subsequente.

Ao participar de um ato de enunciação, o interpretante concebe uma resposta, e esta vai além dos limites verbais: “definitivamente, a enunciação vive no jo-

go de compreensões responsivas expressadas por signos verbais e não verbais” (PONZIO, 2008, p. 95). A enunciação nutre-se desses signos e exige uma resposta, mas o sentido só se constitui como tal conforme a recepção, definida pela relação dialógica com o outro, o sujeito social.

A compreensão da importância do contexto no ato de enunciação e da atitude dos interlocutores um em face ao outro conduz à correlação entre o signo e a ideologia. Para Bakhtin, existe uma relação de contiguidade entre ideologia e signo, pois tudo o que é ideológico pode ser chamado de signo:

Todo signo está sujeito aos critérios de avaliação ideológica (isto é: se é verdadeiro, falso, correto, justificado, bom, etc.). O domínio do ideológico coincide com o domínio dos signos: são mutuamente correspondentes. Ali onde o signo se encontra, encontra-se também o ideológico (BAKHTIN, 2006, p. 20).

Com efeito, a ideologia corresponde a diferentes formas de cultura e ela se expõe em sistemas como as artes, o direito, a religião, o conhecimento científico (BAKHTIN, 2011), sendo reflexo do modo como os indivíduos veem, compreendem e avaliam a realidade social. Assim, o elemento ideológico deve ser considerado no contexto ao qual pertence, pois a ideologia expressa as “relações histórico-materiais dos homens” (PONZIO, 2008b, p. 113).

Nesse sentido, as tonalidades dialógicas, propostas por Bakhtin, não podem ser ignoradas, pois interferem na compreensão dos enunciados. O conjunto de ideias filosóficas, científicas e artísticas constitui-se no processo de interação com o pensamento dos outros, o que, segundo o autor, também se reflete “nas formas de expressão verbalizada do nosso pensamento” (BAKHTIN, 2011, p. 298).

As múltiplas vozes que interferem no ato de enunciação e que emergem nos enunciados podem, pois, ser visualizadas como o resultado da inserção na cultura, cuja memória se faz presente por meio de um mosaico de citações, ou de intertextos, que passam a fazer parte do texto. Segundo Fiorin (2006), o termo intertextualidade foi um dos primeiros a ter ascensão no Ocidente, como representativo das ideias bakhtinianas. Isso ocorreu a partir da década de 1960, por influência da obra da semiótica Kristeva, que tinha como foco discutir o texto literário, levantando a ideia de que, para Bakhtin, o texto não representava um sentido fixo, mas sim um cruzamento de superfícies textuais, ou seja, várias escrituras em diálogo (FIORIN, 2006, p. 163). Desse modo, o texto, em Bakhtin, refere-se a uma unidade que manifesta o pensamento, a emoção, o sentido e o significado, que jamais são únicos, porque sua natureza é plural.

Maingueneau (1998) atribui dois sentidos ao termo intertextualidade: “a de uma propriedade constitutiva de todo o texto, como ao conjunto das relações explícitas ou implícitas que um texto mantém com outros textos” (MAINGUENEAU, 1998, p. 87). Ele vincula a inter-relação entre discursos, isto é, a interdiscursividade, ao primeiro sentido e afirma que a concepção de intertextualidade se realiza, de modo particular, na literatura, mas que ela ocorre sempre que a presença de um texto se manifesta em outro, como, por exemplo, devido a uma alusão, uma citação, menção, referência.

Dialogismo e intertextualidade abrem espaço para o conceito de polifonia. Segundo Barros (2003), cabe situar o conceito de polifonia em relação ao dialogismo, que é o princípio que constitui a linguagem e o discurso, sendo a polifonia uma estratégia discursiva incorporada à construção de um texto. Assim, todo texto é dialógico, mas nem todo texto é polifônico² (2003, p. 5-6).

O conceito de polifonia foi proposto por Bakhtin a partir do seu trabalho sobre literatura, principalmente nas análises das obras do romancista russo Dostoiévski (1821-1881). A ideia de polifonia consiste em uma multiplicidade de vozes que apresentam o mesmo protagonismo, ou seja, mantêm com outras vozes do discurso uma relação de igualdade, caracterizando um tipo de texto que deixa emergir muitas vozes em oposição aos textos monofônicos.

[...] as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à homofonia. E, se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento. (BAKHTIN, 2008, p. 23)

159 ■

Portanto, o conceito de polifonia em Bakhtin nasce como metáfora de sua significação no campo da música, onde circulam também os conceitos de homofonia e monofonia. Polifonia é um termo derivado do grego, cujo significado é o de “vozes múltiplas”. Na música, resulta da simultaneidade sonora de duas ou mais linhas melódicas e diferencia-se da monofonia, em que soa uma única linha melódica, uma voz única. Existe também uma aproximação entre polifonia e homofonia em sentido estrito, pois ocorre simultaneidade sonora das linhas melódicas com a mesma estrutura rítmica, embora não haja destaque na autonomia das vozes.

A “era polifônica” na música refere-se ao final da Idade Média e ao Renascimento, chegando ao virtuosismo vocal em que os compositores chegavam a compor para 36 vozes paralelas, criando um verdadeiro malabarismo contrapontístico. A partir de então, a polifonia alcançou a total hierarquia das vozes, atingindo na contemporaneidade uma gama de representações sonoras como narrativas da escuta que traduzem o espaço/tempo do sujeito. Abrange a ideia de sonoridades híbridas que correspondem às variações sonoras representadas nos diferentes cenários, as quais são tímbricas, expressivas, rítmicas, melódicas e harmônicas, imersas também em narrativas verbais e visuais.

No romance, a polifonia resulta da construção das personagens. Nas obras, concebidas a partir dessa opção técnica, o herói não é um prolongamento ou objeto do autor, mas é composto como sujeito autônomo, cujo ponto de vista contrasta com o de outras personagens e com o do autor. Colocadas em confronto, salientam-se as múltiplas vozes, sem que haja uma hierarquia entre elas.

Dominique Maingueneau é, entre diferentes pesquisadores, um dos que incorporou as ideias bakhtinianas em seus estudos. Um ponto de encontro importante com as ideias bakhtinianas refere-se ao conceito de polifonia. Maingueneau (1996)

² [...] ou melhor, “encontramos no nosso cotidiano enunciados dialógicos, mas raramente polifônicos” (PIRES, NOLL, CABRAL, 2016).

destaca que a questão referente à polifonia faz despontar o tema da identidade do sujeito enunciador, o qual pode assumir três categorias simultaneamente em um enunciado: a do “eu”, responsável pelos “atos ilocutórios”, pelos atos “de fala” ou, ainda, pelos atos “de discurso” (MAINGUENEAU, 1996, p. 85).

As influências estendem-se, ainda à abordagem da categoria dos gêneros, em que Maingueneau destaca, em consonância com Bakhtin, que eles só podem ser definidos quando visualizados em face de seus contextos sócio-históricos. Outro aspecto importante que remete a reflexões de Bakhtin quanto ao papel que se constitui na relação ouvinte-leitor, na estrutura dos gêneros, é a ênfase atribuída por Maingueneau ao outro na construção do enunciado:

Toda enunciação, mesmo produzida sem a presença de um destinatário, é, de fato, marcada por uma interatividade constitutiva (fala-se também de dialogismo), é uma troca, explícita ou implícita, com outros enunciadore, virtuais ou reais, e supõe sempre a presença de outra instância de enunciação à qual se dirige o enunciador e com relação a qual constrói seu próprio discurso. (MAINGUENEAU, 2013, p. 60).

■ 160

Ao destacar a participação de distintos parceiros nas relações dialógicas, Maingueneau (2015) utiliza a denominação de enunciador e coenunciador. Nessa rede dialógica, o discurso encontra-se sempre contextualizado, pois não só contribui para definir o contexto, como também pode modificá-lo no curso da enunciação. Diante disso, afirma-se outra característica importante que se caracteriza como discurso quando este remete a um sujeito: “[...] um EU, que se coloca como fonte de referências pessoais, temporais, espaciais” (MAINGUENEAU, 2013, p. 61).

No campo das atividades discursivas, Maingueneau (2015) propõe o conceito de cena de enunciação, que, no âmbito do discurso, faz interagir três cenas: cena englobante, cena genérica e cenografia. A cena englobante corresponde ao tipo de discurso como, por exemplo, o científico, o religioso, o político. A cena genérica está relacionada à especificidade do discurso, ao modo como é construído, à forma de escrita e às normas que o constituem. Assim, “cada gênero do discurso define seus próprios papéis: em um planfeto de campanha eleitoral, trata-se de um ‘candidato’; em uma aula, trata-se de um professor dirigindo-se a alunos, etc.” (MAINGUENEAU, 2001, p. 86).

Na relação com a cenografia, Maingueneau (2015) propõe o conceito de ethos, que se constitui a partir desta, ou seja, ele precisa estar amparado nas cenas de enunciação com aspectos verbais e não verbais. Nesse sentido, ethos é a imagem de si pelo seu dizer, mas não é um meio de persuasão, sendo parte constitutiva da cena de enunciação.

3. Análise da discursividade da textura sonora

Conceitos de Bakhtin, de Maingueneau e de outros estudiosos, anteriormente referidos, amparam a análise de “a falta” que integra a faixa 2 do CD, que acompanha o livro *Texturas sonoras: áudio na hipermídia*, de Sérgio Bairon (2005), com o intuito de situá-la em um campo discursivo, marcado pelo hibridismo sonoro.

Dessa forma, avalia-se a contribuição dos elementos sonoros, palavra, música, ruídos à construção de sentidos, aos quais se agregam à caracterização das cenas enunciativas, das cenografias e do ethos discursivo.

Portanto, a textura sonora é um campo composicional que compreende um processo de criação estética a partir da fusão de sonoridades, por meio de “caminhos que explorem a relação entre criação e expressividade conceitual” (BAIRON, 2005). A textura sonora, em sua estruturação, constitui um espaço de criação, com o objetivo de aproximar a experiência estética e a produção de conhecimento, vendo “a expressividade verbal como predomínio do pensar” (BAIRON, 2005, p. 39).

A textura sonora, considerando-se a cena englobante, não se insere em nenhum campo discursivo específico, visto que nela se conjugam o discurso poético, o filosófico, o histórico, mesclando-se também as linguagens. Nesse sentido, o discurso é híbrido e sua linguagem, heterogênea, o que caracteriza a cena genérica. A cenografia, efetivada pelo texto, constitui uma cena de vozes plurais que, em que a troca contínua entre uma e outra voz, formaliza enunciados inconclusivos, que, por essa especificidade, manifestam a ideia da falta.

No campo discursivo, há, pois, o propósito de provocar a reflexão sobre a concepção de “falta”. A cenografia, que segundo Freitas e Viana (2014) “não é imposta pelo gênero, mas construída pelo próprio texto”, apresenta-se, nesse contexto, como uma estrutura complexa, que recorre a sonoridades, expressões textuais e musicais, as quais imprimem cenas que a legitimam como um possível campo de investigação.

Constituído por perguntas veladas, a textura sonora visa a uma compreensão ativa e dialógica, tanto no próprio em si mesma, quanto na sua interação com o interpretante. Esse texto valoriza a diversidade de sonoridades que, por vezes, competem entre si e se fundem compartilhando a cenografia que se constitui no trajeto temporal. Os enunciados, que aqui são relacionados às expressões sonoras, formam um todo dependente desse campo discursivo, como se verifica no excerto a seguir:

Fragmento 1: Diz a poesia (Arnaldo Antunes) como filosofia: Talvez fizesse mais sentido perguntar quando a linguagem verbal deixou de ser poesia. Digo: O real se manifesta como a maior expressividade da falta constitutiva, ou seja, como o mais consequente espaço para a linguagem e seus movimentos expansivos na direção da interatividade me meio da qual habita o mundo cotidiano. Marca a incompletude. (BAIRON, 2005, p. 66).

A forma de estruturação do fragmento revela o dialogismo, presente entre o enunciado do enunciador, que provoca inferências a partir do Digo, e os demais sujeitos que se manifestam, em sequência a Diz a poesia ou a Diz a história. Portanto, os enunciados do fragmento resultam da fusão entre poesia e filosofia, revelando um campo dialógico que provoca novas escutas e novas expressividades. Verifica-se aqui a ideia de intertextualidade, presente na relação discursiva materializada em textos, ou seja, no conjunto de relações que o texto mantém com outros textos (MAINGUENEAU, 1998).

Fragmento 2: Diz a poesia (Ayrton Sant'Anna) como psicanálise: Há um não sei quê de qualquer coisa na ausência das origens. Não crês? Não sei se já sentiste, que no recôndito da alma vive uma saudade estranhamente triste de tudo o quanto não existe. Diz a história (Michel de Certeau) como filosofia: Traçamos ali a ultrapassagem da especialidade à banalidade. (BAIRON, 2005, p. 65-66).

As ressonâncias e os ecos dos enunciados nesses fragmentos de textos e nas sonoridades que compõem a textura não se apresentam indiferentes, visto que há um propósito de provocar a reflexão sobre o conceito de “falta”. Esse propósito, como se constata na pergunta “ Não crês? ”, promove uma atitude ativa e dialógica do interpretante, ao acionar sua capacidade de identificação da proposição que lhe é feita, e cuja compreensão deverá alcançar.

Consequentemente, o fragmento parece traduzir as palavras de Bakhtin, quando afirma “a palavra do outro deve transformar-se em palavra minha-alheia (ou alheia-minha). Distância (exotopia) e respeito. O objeto, durante o processo de comunicação dialógica que ele enseja se transforma em sujeito (em outro eu)” (BAKHTIN, 2006, p.379). Nesse sentido, a textura sonora mostra que há uma relação entre o “eu” e o “outro” em uma arena, em um embate no qual agem forças centrípetas e centrífugas.

Assim, está em jogo o conhecimento do interpretante, tendo em vista que, se ele não dispuser de informações suficientes para a identificação das significações do enunciado, sua compreensão responsiva estará comprometida e ele será incapaz de fazer reflexões profundas e complexas. Haverá, pois, uma prevalência da sinalidade na relação entre signo e identificação na constituição do sentido.

Sob o ângulo sonoro, salienta-se a polifonia presente na textura. Ela compreende sons eletrônicos, sons de violão, enunciados em francês, alemão e português, com variações tímbricas das vozes. Inicialmente, há uma antecipação de um timbre grave, que introduz um trecho dedilhado ao violão, e logo segue um conjunto de vozes sobrepostas explicitando fragmentos de textos em francês e alemão. Há uma base musical na tonalidade menor, que percorre toda a textura e que interage dialogicamente com os textos executados e, mais adiante, com a canção. Diante do processo enunciativo da textura, consideram-se tanto os aspectos linguísticos quanto os sonoro-musicais.

A base musical apresenta um caráter expressivo introspectivo, finalizando sempre com uma tensão que se resolve na tônica, nos diferentes momentos de repetição da base. Revela-se, assim o caráter polifônico em toda a construção da textura sonora, uma sobreposição de sonoridades que hibridizam os enunciados. Os fragmentos sonoros, representados também por palavras, muitas vezes sussurradas em meio ao conjunto, como também as frases ditas que se sobressaem, apresentam um diálogo intensificado pela característica polifônica. Marca-se aqui a relação da polifonia textual com a ideia da intertextualidade em forma restrita, pois há um processo de incorporação de um ou mais textos, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo. Essa incorporação se dá nas referências aos intertextos, como por exemplo na menção a Certeau, e mostra-se, também, de maneira transparente no resultado polifônico da fusão sonora resultante.

Não há linearidade na textura sonora, mas uma disposição temporal de fragmentos que oferecem correlações entre si, em um jogo contínuo que está para além da teoria, explorando, na textualidade resultante, “o que não pode ser simplesmente descrito pela linguagem científica formal” (BAIRON, 2005, p. 40). Todos os elementos sonoros presentes na textura, mesmo parecendo aleatórios, correspondem-se na proposta de provocar a reflexão acerca do conceito de “falta”.

No aspecto polifônico, não há uma relação de subordinação das estruturas sonoras – sejam elas verbais ou musicais – que são equalizadas quanto ao timbre e à intensidade. Existe, por conseguinte, uma aproximação com a polifonia proposta por Bakhtin (2008) quando denomina a pluralidade das vozes em equilíbrio presente nas obras polifônicas. Contudo, no âmbito dos enunciados da textura sonora, funcionam também mecanismos que podem revelar uma relação complexa de alteridade, entre o enunciador e o interpretante.

Com efeito, a inter-relação entre as expressões sonoras, amplia o significante e potencializa o movimento sógnico, exigido para a compreensão do conceito de “falta” proposto. Portando, a trajetória em direção à compreensão do conceito também permite explorá-lo a partir de diversas escutas. Revela-se aí um momento de criação, de evocação da experiência estética, que suscita a compreensão de um conceito científico, expresso em sonoridades.

Em síntese, a textura sonora apresenta a ideia de incompletude que está presente em todo processo criativo e que coloca o sujeito ouvinte em uma relação dialógica com os sentidos inerentes às enunciações.

O campo da textura sonora insere-se no âmbito da expressividade das sonoridades, propondo uma experiência estética, que, vinculada a um conceito acadêmico, e a uma linguagem teórico-analítica, propõe a reflexão sobre o processo de conhecimento. Portanto, em sua estrutura, compreende um conjunto de textos que, atrelados ao campo discursivo sonoro, possibilitam a produção de um discurso híbrido, único e singular.

Há nos enunciados selecionados um conteúdo temático, um estilo e uma construção composicional que caracterizam a textura sonora, a qual corresponde a um campo discursivo específico e novo. Nesse contexto, o juízo de valor nasce das relações dialógicas com sujeitos interpretantes ativos, cuja compreensão se insere em um contexto político, cultural e social.

A textura sonora ou o texto equivale a uma unidade completa, que integra outros textos ao seu contexto, trazendo à discussão questões filosóficas e propondo uma reflexão acerca do conceito de “falta” e “incompletude”. Há uma maneira de dizer que incide sobre uma forma de existir, sobre um agir imaginário que, na concordância do coenunciador, pode mobilizá-lo a fim de se apropriar do efeito de sentido do discurso, que pode ser compatível com a sua realidade ou vivência (MAINGUENEAU, 2008a).

O tom determinante das sonoridades e vocalidades expressas integra o que se efetiva como um posicionamento discursivo, pois identifica uma maneira de dizer frente a outras. Diante do texto em questão, é possível fazer uma referência quanto ao ethos do enunciador, pois há uma posição ideológica na qual se apoia o texto. Esse ethos sustenta-se em um posicionamento crítico, que se reporta a saberes constituídos e que propõe uma troca com outros sujeitos do ato de enunciação, ao

mesmo tempo em que atrai o intérprete para que ele também participe da cena enunciativa proposta.

Portanto, a estrutura composicional da textura sonora revela um caráter dialógico e intertextual que, intensificado pela polifonia e por aspectos cenográficos característicos, reforça a possibilidade de a criação estética contribuir para a produção e a difusão de conhecimento.

4. Considerações Finais

Neste artigo, foi enfocada a estruturação dos elementos musicais e verbais e as relações dialógicas que se estabelecem no campo de uma textura sonora. A análise fundamentou-se nos conceitos de dialogismo, enunciado, polifonia, intertextualidade e estabeleceu uma aproximação com noções relativas à cena enunciativa, à cenografia e ao ethos. Essa tarefa apresentou-se como um desafio, dado que o campo discursivo da textura sonora não se enquadrava até aqui em um gênero de discurso específico. Porém, constatou-se a possibilidade de definir a textura sonora como um discurso híbrido, ao buscar uma aproximação com os conceitos que permeiam os estudos da linguagem.

As questões colocadas foram as seguintes: de que maneira a estrutura composicional da textura sonora revela características polifônicas, relações dialógicas e intertextuais? A análise permitiu afirmar que existem características polifônicas na estrutura composicional, reveladas pela fusão de várias vozes que são representadas por variações tímbricas e melódicas. As vozes múltiplas não apresentam uma hierarquia, mas sim relações dialógicas acentuadas pela disposição dos elementos sonoros e verbais, que podem ser identificados como enunciados. Há, portanto, um jogo polifônico que se caracteriza tanto na relação entre os enunciados quanto no resultado da fusão sonora, provocando, no interpretante, uma escuta reflexiva. Revela-se, assim, a intertextualidade potencializada pela relação entre os textos e pelo hibridismo sonoro resultante.

Como a estrutura composicional da textura sonora traz um caráter dialógico e intertextual, que é intensificado pela polifonia e por aspectos cenográficos, os quais atuam sobre a receptividade do intérprete, confirma-se a adequação da iniciativa de propor criações artísticas com o intuito de produzir conhecimento por meio de experiências estéticas.

Referências:

BAIRON, Sérgio. **Texturas sonoras: áudio na hipermídia**. São Paulo: Hacker, 2005.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 12.ed. São Paulo: Hucitec, 2006

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução Paulo Bezerra. 4.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. Os gêneros do discurso. In: _____. **Estética da criação verbal**. Tradução Paulo Bezerra. 6.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 261-306.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. 2.ed. 1ª reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003. p.1-9.

BOAVENTURA, Luis Henrique; FREITAS, Ernani Cesar de. A construção do ethos nos discursos do Papa Francisco. **Gragoatá**, Niterói, n. 40, p. 317-338, 1º sem. 2016. Disponível em: <<http://www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/view/394>>. Acesso em: 24 nov. 2016.

CARETTA, Álvaro Antônio. **A canção e a cidade: estudo dialógico discursivo da canção popular brasileira e seu papel na construção do imaginário da cidade de São Paulo na primeira metade do século XX**. São Paulo, 2011. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

FACIN, Débora; FREITAS, Ernani Cesar de. Adorável canalha: a imagem de homem em Fabrício Carpinejar. **Revista (Con)Textos Linguísticos**, Vitória, v. 6, n. 6, p. 37-57, 2012. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufes.br/contextoslinguisticos/article/view/4723>>. Acesso em: 24 nov. 2016.

165 ■

GAONA, Soledad. Atrouando vida(s): Bergson y el vitalismo. *Revista Barda*, n.4, 2017. Disponível em: <http://www.cefc.org.ar/revista/index.php/our-collections/>. Acesso em: 15 de jun. 2017.

GERMÁN, Enrique Gras. **Aspectos dialógicos da composição musical: pontos de partida**. Porto Alegre, 2014. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

MAINGUENAU, Dominique. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, R. (org.). **Imagens de si no discurso**. São Paulo: Contexto, 2008 a. p. 69-92.

_____. **Gênese dos discursos**. Tradução Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2008b.

_____. Discurso, enunciado, texto. In: _____. **Análise de textos de comunicação**. Tradução Maria Cecília P. de Souza-e-Silva, Décio Rocha. 6.ed. São Paulo: Cortez, 2013. p. 57-62.

_____. Gênero de discurso e cena de enunciação. In: _____. (org.). **Discurso e análise de discurso**. São Paulo: Parábola Editorial, 2015. p. 117-130.

PONZIO, Augusto. Signo e sentido em Bakhtin. In: _____. **A revolução bakhtiniana: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea**. São Paulo: Contexto, 2008a. p. 89-100.

_____. Signo e ideologia. In: _____. **A revolução bakhtiniana: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea**. São Paulo: Contexto, 2008b. p. 109-159.

VIANA, Andre Luciano; FREITAS, Ernani Cesar de. Cenografia e ethos discursivo “na empresa dos sonhos executivos”: imagem corporativa e cultura organizacional. **Revista Interamericana de Comunicação Midiática**, v. 13 n. 26, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/animus/article/view/7100>>. Acesso em: 24 nov. 2016.

Recebido em: 28/11/2017 - Aprovado em: 02/05/2018