

Esta obra está protegida pela Lei 9610/98.

© TODOS OS DIREITOS RESERVADOS. A RIBEIRÃO GRÁFICA EDITORA detém direito autoral sobre o projeto gráfico e editorial desta obra. Os autores detêm os direitos autorais de publicação. DISCURSOS VERBAIS E VERBOVISUAIS: estudos linguísticos em ação está licenciado com uma Licença de Atribuição Creative Commons – Atribuição 4.0 Internacional, permitindo seu compartilhamento integral ou em partes, sem alterações e de forma gratuita, desde que seja citada a fonte.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

OLIVEIRA, Cláudia de Fátima; BORGES, Marilurdes Cruz (organizadoras).
DISCURSOS VERBAIS E VERBOVISUAIS: estudos linguísticos em ação.
– Franca/SP: Ribeirão Gráfica Editora, 2020.
Vários autores.

ISBN: 978-65-89271-03-1

DOI: 10.47791/RGE/9786598271

1. Linguística.
2. Crítica e interpretação.
3. Ciências humanas – Pesquisa.

CDD 001.3072

© 2020 by Cláudia de Fátima Oliveira e Marilurdes Cruz Borges (org)

Todos os direitos reservados.

Projeto gráfico: Fernanda Oliveira Ribeiro Andrade
Ribeirão Gráfica e Editora



www.ribeiraograficaeditora.com.br
contato@ribeiraograficaeditora.com.br

RECURSOS COMPOSICIONAIS, MEMÓRIA E DESPERTAR DAS PAIXÕES: um olhar retórico sobre *Hallelujah*¹

COMPOSITIONAL FEATURES, MEMORY AND THE AWAKENING OF PASSIONS: a rhetorical look at *Hallelujah*

Priscila Antunes de SOUZA

Maria Flávia FIGUEIREDO

RESUMO

Hallelujah, composta por Leonard Cohen em 1985, foi gravada por mais de 300 artistas. Estudar o alcance retórico dessa canção é necessário, uma vez que sua relevância no contexto musical e seu reconhecimento internacional são notáveis. Ademais, a estrutura em que foi composta fornece ao artista possibilidades quanto à interpretação, o que permite que tal música seja utilizada para inúmeros fins persuasivos. No que concerne a tais fins, buscaremos depreender os elementos musicais e psicológicos com vistas a desvelar suas modulações quanto ao despertar das paixões. Utilizaremos, para tanto, teorias advindas de três áreas do conhecimento: Retórica, Música e Teoria Psicoafetiva. A análise do objeto de estudo pautar-se-á na forma com que os recursos composicionais, bem como suas modificações, podem influir no envolvimento e no processo de escuta do ouvinte. Esperamos que a análise permita evidenciar a maneira com que uma canção pode desencadear processos psicofísicos para que paixões sejam despertadas com o intuito de convencer.

Palavras-chave: *Hallelujah*; Retórica; Música; Paixões.

ABSTRACT

Hallelujah, composed by Leonard Cohen in 1985, was recorded by more than 300 artists. This song's relevance and its international appraisal are two key points when it comes to the importance of studying its rhetorical affects. In addition, its compositional structure gives the artist possibilities in its interpretation, allowing it to be used for several persuasive purposes. In this study, the musical and psychological elements will be taken in consideration to unveil the persuasive reach of this discourse. Furthermore, the analysis process carried in this paper focus on the awakening of Aristotelian passions. This study's theoretical

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação e Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

framework allies Rhetoric, Music and Psych affective Theory. The analysis was developed indicating what features of the composition, as well as its modifications, may influence the way the listener experience the music. It is expected that this study shows how a song has the power to trigger psychophysical process and arouse passions to convince.

Keywords: Hallelujah; Rhetoric; Music; Passions.

Sabemos que a música pode nos emocionar e tocar nossos sentimentos, assim como nos levar a lugares esquecidos em nossa memória, ou até mesmo não imaginados. No entanto, de que forma isso ocorre? Quais elementos que o compositor de uma peça musical lança mão para despertar esse ou aquele sentimento no ouvinte? Quais fatores psíquicos e físicos do ouvinte contam para o despertar de uma ou de outra emoção? E por fim, quais trajetórias tais emoções percorrem na alma e corpo humanos para que as paixões alcancem sua função de persuadir o ouvinte?

A essas indagações que nos proporemos a responder neste artigo.

Para entendermos a função retórica da música e sua capacidade de convencimento, por meio das paixões, embasar-nos-emos na teoria retórica, em especial: Aristóteles (2000, 2015); Figueiredo (2018, 2019, 2020); e Meyer (2000). No que se refere às teorias Musical e Cognitiva, basear-nos-emos em: Agawu (2012); Cooke (1959); Copland (1974); Jourdain (1998); Sacks (2007); e Souza (2019).

Como objeto de estudo escolhemos a canção *Hallelujah*, composta pelo escritor, músico e poeta canadense Leonard Cohen, lançada em 1985 no álbum *Various positions*.

A canção *Hallelujah* foi selecionada em vista de sua expressiva capacidade de adaptação ao auditório, uma vez que é executada em casamentos, filmes, *reality shows*, bailes de formatura, igrejas e inúmeros outros lugares e ocasiões. Isso, portanto, evidencia sua potencialidade retórica, pois tal particularidade é uma das formas de fazer com que os espíritos adiram às ideias apresentadas.

Assim, para melhor entendermos a função retórica da música, é necessário incursionar brevemente acerca da teoria retórica e da

Trajetória das Paixões. Ademais, em seguida, verificaremos como nosso cérebro consegue entender a música, bem como as paixões que ela pode desencadear.

RETÓRICA E TRAJETÓRIA DAS PAIXÕES

Para Aristóteles (2015, p. 62) Retórica é “a capacidade de descobrir o que é adequado a cada caso com o fim de persuadir”. Nesse campo teórico, que perscruta os discursos que fitam a persuasão, existem três instâncias fundamentais, também chamadas de provas (*pisteis*): *ethos*, *pathos* e *logos*.

A instância do *ethos* se relaciona com o orador, ou com o conjunto de suas características que fazem com que o discurso tenha credibilidade, tais como: domínio no assunto (*phronesis*), sinceridade (*arete*) e benevolência (*eunoia*). Por conseguinte, o *ethos* pode ser compreendido como a imagem que o orador constrói de si, por intermédio de seu discurso, e que o auditório capta e interpreta no processo de deliberação acerca da tese apresentada por esse orador.

O *pathos* pode ser compreendido como o arcabouço de emoções passíveis de serem despertadas no auditório, essas emoções (paixões) são as responsáveis pela persuasão, pois as “emoções são as causas que fazem alterar os seres humanos e introduzem mudanças nos seus juízos, na medida em que elas comportam dor e prazer” (ARISTÓTELES, 2015, p. 116).

A última instância fundamental de qualquer ato retórico, o *logos*, pode ser contemplado como a matéria que compõe o discurso, ademais da argumentação lógica capaz de convencer o auditório pelo raciocínio.

Desta feita, em um discurso retórico, esses três elementos sempre se encontram de forma associada, com maior ou menor intensidade, de acordo com a estratégia traçada pelo orador para fazer com que o auditório seja convencido de suas ideias. Neste artigo, iremos nos concentrar no *pathos*, uma vez que tal instância detém caráter ímpar no discurso musical.

Aristóteles, em sua obra *Retórica das paixões* (2000), elenca 14 paixões que podem ser os responsáveis pelo convencimento: cólera, calma, amor e ódio, temor e confiança, vergonha e impudência, favor, compaixão, indignação, inveja, emulação e desprezo.

Maria Flávia Figueiredo (2018, 2019, 2020) adentrou na organização aristotélica acerca do desenrolar de uma paixão na psique humana ao propor uma ampliação dos estágios pelos quais passam as emoções até que suas efetivas manifestações ocorram no mundo. Na obra aristotélica está previsto que a paixão é despertada, e, em seguida, há uma mudança de julgamento (em razão de seu despertar), para que, portanto, ocorra a manifestação de uma ação, em função da ideia que lhe foi proposta pelo orador. Portanto, tal ideia aristotélica pode ser resumida no seguinte esquema: paixão → mudança de julgamento → ação.

Figueiredo (2018, 2019, 2020) inova ao estudar os estágios anteriores ao despertar da paixão, para que pudéssemos melhor entender como funciona o processo de convencimento quando se trata do *pathos*. Assim, de acordo com a figura abaixo, por ela elaborada, temos:



Figura 1- Trajetória das paixões por Figueiredo (2020)

Fonte: Figueiredo (2020, p. 51)

Verificamos, dessa forma, que novas etapas no processo persuasivo por meio das paixões foram pensadas: disponibilidade e identificação. Entendamos cada uma dessas etapas.

Da disponibilidade

Para que as paixões se manifestem e garantam a efetivação de um processo persuasivo, é necessário que o orador conheça seu auditório, pois, somente assim conseguirá fazer com que as possíveis emoções preconizadas em prol de seu discurso sejam afloradas no auditório. Para “isso, [o orador] necessitará ter acesso à [...] escala de valores [do auditório], às suas preferências, ao seu conjunto de hábitos, para, somente assim, ser capaz de intuir a sua disponibilidade emocional” (FIGUEREIRO, 2020, p. 52-53).

Figueiredo (2020) também constrói a imagem mental de que essas emoções são como mantimentos guardados em prateleiras imaginárias, organizados de acordo com nossa experiência cultural e de vida, bem como pelos valores que nos moldaram ao longo da nossa história. Dessa forma, um discurso ou outro pode nos atingir mais ou menos e trazer à tona sentimentos que podem nos tocar de forma a sermos levados a aderir a ideia proposta pelo orador.

Assim, para que a primeira fase da trajetória das paixões seja consumada, e o processo de despertar de uma paixão se faça possível, é necessário que o auditório seja instigado por alguma paixão disponível em sua “prateleira de mantimentos cognitiva”, ou seja, é necessário que o orador saiba reconhecer a ordem em que tal prateleira esteja organizada, e possa identificar os mantimentos presentes nela, para que uma emoção possa ser despertada em um auditório.

Da identificação

Figueiredo (2020, p. 54) entende que essa etapa é uma das mais importantes dentro do processo persuasivo, pois “a identificação é o gatilho para o despertar das paixões. Sem esta etapa, a trajetória jamais se concretizaria. Isso porque só me sensibilizo, se antes conseguir me identificar”.

A identificação ocorre quando o auditório reconhece, mesmo que inconscientemente, traços presentes no discurso que se relacionem com sua compreensão como sujeitos particulares, ou seja, quando

ocorre o reconhecimento de características subjetivas do auditório no discurso. Portanto, uma vez com os sentimento fora da “prateleira imaginária”, é necessário que o orador conduza o auditório à identificação com as ideias que ele propõe. É necessário ressaltar que o conhecimento prévio do auditório é indispensável para o sucesso argumentativo, pois um orador persuadirá seu auditório apenas se for capaz de suscitar o reconhecimento de aspectos do discurso que lhe sejam caros ou que esteja de acordo com sua cultura, valores, hábitos e lembranças.

Do despertar das paixões

Após o processo de identificação do auditório com o discurso proferido, chegamos à fase em que as paixões são despertadas e tanto a porção emocional quanto a física do homem sofrem alterações, de forma a causar sofrimento ou prazer naquele que experiencia o tal fenômeno.

Da mudança de julgamento

Impelido pelo despertar das paixões, o auditório se vê motivado a passar para a fase seguinte, uma vez que as paixões movidas impulsionam o auditório a sair do estado em que se encontra. Dessa forma, o auditório não consegue permanecer inerte, pois as paixões despertadas não deixam espaço à apatia em relação ao discurso apresentado. Em decorrência disso, são despertados processos de ressignificação e reflexão de concepções acerca do tema presente no discurso em questão.

Da ação

“A paixão, tornada incontornável, exige a ação. Daí a obrigatória relação ética com a paixão, pois a moral se estriba numa justa deliberação capaz de ensejar a ação” (MEYER, 2000, p. XXXIV). Esse é o último estágio da proposta de Figueiredo. Nesse estágio, o processo persuasivo é concluído por intermédio de uma ação do auditório em relação ao que o orador propôs.

A Trajetória das Paixões é uma reflexão teórica decorrente do raciocínio presente na Retórica, em especial na parcela dessa teoria que lida com o *pathos*. Por relacionar-se intrinsecamente com os desdobramentos psicológicos humanos, no item a seguir relacionaremos de que forma esse caráter psicológico se amalgama com a música (foco central desta reflexão).

Música e emoções

Oliver Sacks, em seu livro *Alucinações musicais* (2007), mostra-nos estudos acerca da arquitetura específica do cérebro que faz com que a música nos emocione.

No livro *Música, cérebro e êxtase: como a música captura nossa imaginação*, Robert Jourdain (1998, p. 320) nos mostra como o cérebro desloca a atenção para um ou outro elemento da música, quando ela nos parece complexa. Dessa forma, o autor pontua que para conseguirmos entender música, nosso cérebro procura ancoragem em características que possuímos entendimento: “quando o ouvinte médio é solicitado a lembrar uma peça, momentos após ouvi-la, ele será capaz de relatar apenas as características mais destacadas, porque só essas o cérebro modelou”.

Jourdain (1998, p. 215), com dados científicos, mostra-nos a forma com que percebemos a música, bem como a maneira com que ela nos afeta emocionalmente:

Trabalho recente com sondagens cerebrais confirmou o que há muito já se suspeitava: as imagens “ocorrem” em partes do cérebro voltadas para a percepção. O córtex visual é estimulado quando surgem as imagens mentais visuais e o córtex auditivo quando se trata de imagens mentais auditivas. Então, quando Beethoven, já surdo de pedra, escreveu a Nona Sinfonia, seu córtex auditivo, em certo sentido, ainda funcionava, “ouvia”, embora os ouvidos de Beethoven não mais abastecessem aquele córtex com dados sobre sons reais.

Segundo o autor, existem tipos diferentes de memória: memória semântica (relativa ao significado das coisas) e memória episódica (relativa aos exemplos de ocorrências dos significados).

Para Jourdain (1998, p. 222), “a capacidade de lembrar uma composição inteira, nota por nota, é o paradigma da memória episódica, talvez o mais notável feito de memória da experiência humana” e é esse tipo de memória que faz com que o ouvinte se emocione, ao escutar uma música, pois sentimentos, vivências, lembranças que estavam guardadas em sua memória podem ser resgatados com a execução de uma dada peça musical. Isso se dá porque o ser humano tem a capacidade de lembrar sequências tanto de discursos verbais, quanto de discursos musicais.

Dessa maneira, é plausível propor que nosso cérebro é capaz de reconhecer o vivenciado, aquilo que é familiar, e de associar sequências sonoras a essas vivências o que, por sua vez, faz com que atribuamos valoração àquela determinada sequência, ou seja, categorizamos subjetivamente um determinado som, uma melodia, uma harmonia familiar como boa ou ruim, de acordo com a lembrança na qual ela se ancora. Dessa forma, as memórias que temos das execuções musicais que ouvimos durante nossa história é um dos fenômenos que pode desencadear emoções prazerosas ou não.

Tais lembranças, ou memórias, que carregamos conosco sobre a música pode ser compreendido como antecipação musical, ou seja, mesmo que nunca tenhamos ouvido uma determinada sequência sonora, se ela seguir certas estruturas ou estilos musicais familiares, um entendimento sobre ela e, até mesmo, uma emoção poderá ser despertada. Vejamos o que pontua Jourdain (1998, p. 315) acerca disso:

Triunfamos sobre esse caos não ouvindo, passivamente, com nossos troncos do cérebro, mas escutando, ativamente, com o córtex cerebral, que busca dispositivos e padrões familiares na música. A audição é conduzida pela antecipação. Mesmo quando uma peça é inteiramente nova para nossos ouvidos, nós a entendemos porque percebemos partes constitutivas que já conhecemos bem. Um objeto musical não é tanto algo que bate em nossos cérebros, e sim muito mais, algo que nossos cérebros vão lá e captam, através de sua antecipação.

Para o autor, a antecipação dos motivos pode ser o elemento que nos desperta dor ou prazer quando ouvimos uma execução, pois esses sentimentos são arquivados em nosso cérebro ao longo da nossa vida, uma vez que são armazenados enquanto ouvimos uma execução musical, ou de acordo com a cultura que experienciamos, ou até mesmo ao adquirimos conhecimento musical. Assim, toda essa bagagem que carregamos fará com que nossa memória seja ativada ao ouvirmos uma nota, um arranjo, uma melodia, uma harmonia que nos pareçam familiares.

Assim, essa antecipação de motivos está relacionada às nossas memórias e podemos dizer que “ouvir é uma habilidade de desempenho, na qual o ouvinte reproduz interiormente, através da antecipação, muitas características de uma peça, preparando-se melhor, com isso, para percebê-las”. (JOURDAIN, 1998, p. 337).

Para melhor elucidarmos o que seja essa antecipação de motivos, trazemos um exemplo que Jourdain (1998, p. 381-382) nos dá:

Pense no seguinte: quando você bebe uma cerveja, em geral só a experimenta após antecipar seu sabor. Se alguém lhe serve equivocadamente suco de maçã, sua reação inicial será de repulsa e o suco, normalmente doce, parecerá azedo ao seu paladar. Mande alguém (de confiança) alimentá-lo com comidas diferentes, enquanto você está com os olhos vendados. A confusão e ansiedade que sentirá mostrarão que a experiência vem da interação entre antecipação e sensação.

Por estar intimamente relacionada à experiência pessoal e cultural de cada ouvinte, uma mesma música será antecipada de formas diferentes por ouvintes distintos. Em decorrência disso, o seguinte fenômeno encontra justificativa: nem sempre um ouvinte compreenderá determinada sequência musical da mesma forma com que o orador a preconizou, ou seja, há casos em que o ouvinte interpreta uma dada música de forma distinta, quando comparada à interpretação que o músico que a interpreta/compõe. Isso ocorre porque, apesar de as mesmas notas serem tocadas, a antecipação de motivos ocorre de forma subjetiva, ou seja, de maneira diferente para

cada um que escuta uma mesma música. Desta feita, a música pode até mesmo soar estranha e não lhe fazer sentido algum, é “como se levássemos as regras do xadrez para um jogo de gamão” (JOURDAIN, 1998, p. 325).

A antecipação dos motivos é uma das ferramentas, em sentido retórico, passionais que o discurso musical abarca e tem, portanto, o intuito de despertar emoções (paixões em retórica e afetos em música) no ouvinte. Além disso, a maneira como o ouvinte presta atenção aos detalhes musicais, também deve ser considerada como uma variante que interfere no fenômeno interpretativo. Algumas pessoas, por questões particulares, preferem melodia, outras, harmonia, metro, fraseado, formas. Por meio de tais preferências surgem os estilos musicais preferidos de cada um. Como vimos, tais preferências são guiadas por aspectos como personalidade, meio social, educação, conhecimento musical, entre outros. Contudo, a forma biológica como é constituída o corpo de cada ouvinte também influi na sua predileção, como bem elucida Jourdain:

Nenhum cérebro é proporcionado de forma exatamente igual a qualquer outro e, falando de modo geral, um circuito maior resulta em maior aptidão perceptual. Sem dúvida, algumas pessoas são constituídas de maneira mais adequada para ouvir a harmonia, ou o metro. Considerando a infinidade de módulos individuais que compõem o córtex auditivo, cada um deles voltado para um tipo particular de relação sônica, e cada qual com uma capacidade que varia de pessoa para pessoa, é razoável acreditar que um indivíduo possa ter uma predileção biológica por aspectos particulares da música. O complexo equilíbrio das aptidões comporia uma personalidade musical exclusiva de um indivíduo, embora haja sempre uma tirania da forma curva, ditando que a maioria das pessoas será mais ou menos parecida, exatamente como acontece com a personalidade, em termos gerais. (JOURDAIN, 1998, p. 330)

Jourdain, ainda compara a música à magia, ao tecer uma analogia quando afirma que tal linguagem nos faz “passar” por áreas cerebrais não visitadas ou por memórias esquecidas. Além disso,

complementa ao propor que, muitas vezes, a música nos domina de tal forma que somos absorvidos por emoções que nos deixam em êxtase, assim, “quando o som para, voltamos para nossas cadeiras de rodas mentais” (JOURDAIN, 1998, p. 383).

Aaron Copland, em seu livro *Como ouvir (e entender) música*, mostra-nos que ouvimos música em três planos distintos: plano sensível, plano expressivo e plano puramente musical. A “maneira mais simples de ouvir música é entregar-se totalmente ao próprio prazer do som” (COPLAND, 1974, p. 22) e a essa entrega ele denomina de plano sensível, que se dá no momento em a música é experienciada sem pensamento ativo ou questionamento analítico. Dessa maneira, ouve-se música para que ela seja sentida, experienciada psicologicamente.

O segundo plano, chamado de expressivo, ocorre quando as pessoas atribuem significados diferentes a uma determinada peça musical. Dessa forma, “toda música tem o seu poder expressivo, algumas mais e outras menos, mas todas têm certo significado escondido por trás das notas, e esse significado constitui, afinal, o que uma determinada peça está dizendo, ou o que ela pretende dizer” (COPLAND, 1974, p. 23).

O terceiro plano é o puramente musical, composto pelas notas, ritmos, harmonias, melodias. Geralmente são ouvidos de forma consciente e racional.

Para Copland (1974), as pessoas não ouvem um ou outro plano separadamente, mas em conjunto, e, deixam-se ser levadas ora por um ora por outro plano, seja pelas sensações, pelas significações ou pela racionalidade.

Derych Cooke (1959, p. 19, tradução nossa) vai além e entende que:

as reações à música não evocam sentimentos, mas são as imagens, memórias de sentimentos... Não podemos ter reações musicais de significado emocional, a menos que tenham tido sentimentos reais, cuja memória é revivida pela impressão musical. Reações de natureza grave só

podem ser despertadas pela música se uma experiência anterior de pesar real foi armazenada em nossa memória e agora é novamente retratada de uma forma onírica.²

Outro elemento constante na linguagem musical que pode desencadear emoções é a linearidade. Copland (1974, p. 39) demonstra que os ritmos repetidos, por exemplo, têm características que os tornam eletrizantes, o autor pontua que tal fenômeno “é algo que escapa à análise. Tudo o que se pode fazer é reconhecer humildemente esse efeito poderoso e hipnótico exercido sobre nós, que, afinal, não somos tão superiores aos selvagens que descobriram essas batidas”.

Jourdain (1998) entende de forma diversa. Para ele, a música muito regular faz nosso cérebro dispersar daquilo que é executado e, em decorrência disso, não prestamos atenção à música o que, por sua vez, faz com que ela não tenha o poder de nos tocar. Ele justifica essa posição ao argumentar que a variação e mudança de som, ritmo, melodia, harmonia e tom, faz com que nosso cérebro permaneça alerta, pois requer que ele preste atenção nessas modificações.

Ante tudo que dissemos, podemos concluir que o ser humano é extremamente musical, e que “a música é construída em nossa mente usando muitas partes do cérebro, sendo que a essa apreciação estrutural, em grande medida inconsciente, adiciona-se uma reação muitas vezes intensa e profundamente emocional” (SACKS, 2007, p. 11).

Mediante essas observações sobre como a música age em nosso cérebro, ao despertar emoções, podemos concluir que o despertar de emoções, por meio dos fenômenos do campo musical citados até aqui, está intimamente relacionado à Trajetória das Paixões. Desta feita, é adequado propor que a disponibilidade esteja intrinsecamente relacionada à antecipação de motivos e à forma como ouvimos uma execução musical. O que pontua Jourdain, a seguir, vai em direção

² “The reactions which music evokes are not feelings, but they are the images, memories of feelings. . . . We cannot have musical reactions of emotional significance, unless we have once had real feelings, the memory of which is revived by the musical impression. Reactions of a grievous nature can be aroused by music only if a former experience of real grief was stored up in our memory and is now again portrayed in a dream-like fashion.

do que defendemos acerca dos pontos de convergência entre antecipação e disponibilidade, vejamos:

quando levamos para a música nossas próprias situações de vida, podemos fazer dela o que quisermos. A música idealiza tanto as emoções negativas quanto as positivas. Com isso, ela aperfeiçoa momentaneamente nossas vidas emocionais individuais. O “significado” que sentimos não está na música como tal, mas em nossas próprias reações ao mundo, reações que carregamos sempre conosco. A música serve para aperfeiçoar essas reações, para torná-las belas. Assim fazendo, a música confere dignidade a experiências que, com frequência, estão longe de serem dignas. E, conferindo prazer até mesmo a emoções negativas, a música serve para justificar sofrimentos grandes e pequenos, garantindo-nos que tudo não foi a troco de nada. (JOURDAIN, 1998, p. 405)

Podemos verificar, ainda, que quanto mais aberta aos sentimentos ou mais sensível à linguagem musical a pessoa for, mais contundentes serão as emoções evocadas pelo discurso musical. Portanto, a experiência subjetiva como auditório/ouvinte também facilitará o envolvimento em determinada situação musical.

Análise

Baseado nos estudos mencionados, verificaremos como os elementos descritos nas teorias apresentadas podem auxiliar no olhar analítico à canção *Hallelujah*, no que se refere aos seus efeitos retóricos.

Iniciaremos nossa análise por meio da observação acerca da linearidade da peça musical, tópico discutido por último no item anterior. Kofi Agawu (2012, p. 54) demonstra que a linearidade da música pode ter efeito psicológico e conceitual sobre o ouvinte, pois o compositor tenta criar “uma ilusão de continuidade atravessando limites formais” seja pela forma interpretativa, com utilização das vozes, seja pela escolha dos instrumentos, ou até mesmo pelo ritmo empregado. Na mesma esteira, Copland (1974, p. 39) entende que ela traz “efeitos eletrizantes e hipnóticos”.

Ao analisarmos a partitura da canção Hallelujah, constatamos uma certa linearidade, pela repetição das notas e pela estrutura poética que sempre repete a palavra *hallelujah* ao final de cada verso e no refrão. Pudemos perceber, também, que no refrão a altura das notas se eleva e, por sua vez, pode causar a sensação de impulso e de afirmação. Entendamos:



Figura 2 - Linearidade 1
Fonte: Souza, 2019, p. 124

No início da partitura de *Hallelujah* (figura 2), podemos identificar notas que se repetem: na marcação em amarelo, notamos que são repetidas as notas Sol; e, na marcação em vermelho, uma constante de notas Lá.



Figura 3 - Linearidade 2
Fonte: Souza, 2019, p. 124

No período contemplado pela figura 5, a altura das notas musicais começa a subir, para que haja apoio para o refrão. A linearidade é marcada pela sequência de Ré (em roxo), que decorre do período anterior, para entrar numa repetição (marcada de rosa claro) entre as notas Mi e Ré, para somente continuar na nota Ré.

Figura 6 - Linearidade 5
Fonte: Souza, 2019, p. 126

Há, na figura 6, uma sequência linear de Lá. Em seguida, percebemos uma queda do Lá para o Mi, e uma linearidade das notas Mi, para depois subir ao Sol e ao Lá.

Figura 7 - Linearidade 6
Fonte: Souza, 2019, p. 126

Nesse período (figura 7), percebemos a mudança descendente da altura, uma vez que começa em Lá, declinando, sucessivamente, para o Sol, para o Mi, para o Ré, e para o Dó.



Figura 8 - Linearidade 7
Fonte: Souza, 2019, p. 127

No período ao qual a figura 8 ilustra começa a segunda parte da canção. Nele também há repetições: das notas Sol (em amarelo), seguidas das notas Lá (em vermelho). Tal fato pode ser percebido como uma semelhança em relação ao início da partitura. Além disso, notamos a repetição da nota mais grave Mi (em verde), seguida do Lá, elemento que diferencia do primeiro período da canção.



Figura 9 - linearidade 8
Fonte: Souza, 2019, p. 127

Verificamos, na figura 9, que a nota Lá vem do período anterior, e, em seguida, várias repetições da nota Sol, seguida novamente de duas notas Lá e seis notas Si concomitantes.

40

which I've heard the ba-by on the wa-ken hal-le-lu-jah, Hal-le -
 lord of song with no-thing on my soul but hal-le-lu-jah.

Figura 10 - Linearidade 9
 Fonte: Souza, 2019, p. 128

No último período, constatamos somente a repetição de notas Ré para dar início ao refrão, o que difere um pouco do primeiro período da partitura.

Quando ouvimos a canção, se a escutarmos de olho na partitura, podemos perceber que, de acordo com a figura 11, após a primeira nota (Lá – em vermelho), há uma repetição intensa das notas Sol (em amarelo), seguidas rapidamente de duas notas Lá, depois das notas Si (rosa claro) e várias repetições da nota Ré (em roxo). Assim, apesar de encontrarmos linearidade com a repetição das notas que compõem a canção, também verificamos que existem mudanças nas alturas das notas, o que imprime sensação de *crescendum* à canção.

39

real-ly, that's it in you? There's a blaze of light in every word; it doesn't come to him you see - even though it all went wrong I stand be-fore the

40

which I've heard the ba-by on the wa-ken hal-le-lu-jah, Hal-le -
 lord of song with no-thing on my soul but hal-le-lu-jah.

Figura 11 – *Crescendum*
 Fonte: Souza, 2019, p. 128

Essa sensação de *crescendum* se dá porque as notas ascendem em relação ao tom ao qual foram compostas: Sol-Lá-Si-Ré. Ademais, a linearidade se mantém, uma vez que há várias repetições de notas. Dessa maneira, o ouvinte tem tempo para perceber tais mudanças, o que dá a sensação de que o compositor pegou em suas mãos e o fez caminhar junto dele e isso faz com que o entendimento musical seja mais compreensível.

Assim, ao analisarmos a partitura e ao ouvirmos à canção, notamos que, nesse caso, a linearidade pode favorecer a compreensão musical, bem como o despertar das paixões, pois não ocorre a dispersão da atenção (JOURDAIN, 1998). Pelo contrário, assim como Agawu (2012) e Copland (1974) descrevem em suas obras, essa linearidade traz o ouvinte para dentro da canção, com ritmos simples e repetições que fazem com que ele perceba o intuito do compositor.

Em todos os períodos analisados, a linearidade está presente, e, com isso, o compositor faz com que, ao repetir as notas musicais seguidas vezes, o ouvinte, com ouvidos menos aguçados ou com pouco conhecimento musical, também possa compreender muito mais facilmente o espírito em que a canção foi composta.

Passemos a analisar a antecipação dos motivos que podem ser despertados ao ouvirmos a canção analisada.

Segundo os ensinamentos de Jourdain (1998) e Sacks (2007), a música fará sentidos diferentes para pessoas diferentes, conforme sua experiência musical, sua vivência cultural e seus hábitos. Assim, como já dito, se uma execução musical nos é familiar, ou se temos compreensão musical, as notas e as sequências harmônicas virão por antecipação à nossa memória.

Assim, para os ocidentais, que possuem uma cultura cristã e judaica em suas raízes, ao ouvirem *Hallelujah*, mesmo que não entendam uma palavra do que é cantado na língua inglesa ou em suas traduções, perceberá que essa canção trata de temas sobre sacralidade ou com temática religiosa.

Isso se dá, de início, pela presença da palavra *hallelujah* que é

amplamente repetida nas igrejas cristãs e era a expressão utilizada pelo Rei Davi para começar e terminar os salmos. Em segundo lugar, a antecipação também pode se dar por intermédio em relação à forma com que são empregados os elementos musicais no discurso: variação de ascensão e decadência de notas, linearidade, repetições, tipos de notas escolhidas pelo compositor. Todos esses elementos pontuados transmitem ao ouvinte pistas para sua antecipação de motivos, para que se possa entender a canção como um lamento, uma ladainha, um mantra, um clamor, mas com expressividade tristonha, plangente, passional, sentimental.

Se levarmos em consideração os ocidentais em geral, de acordo com sua cultura e forma de ouvir música, é razoável afirmar que essa canção poderá tocar um auditório muito amplo, pois, como já mencionamos, o objeto de estudo desta reflexão é uma das músicas mais gravadas no mundo, utilizada em vários contextos diferentes. Portanto, mesmo que não seja unânime, o que com certeza não será (de acordo com a subjetividade que constitui a disponibilidade musical do auditório), essa canção poderá ter a capacidade de despertar emoções na maioria das pessoas.

Quanto ao despertar das emoções por meio dessa canção, as conclusões a que chegamos ao estudarmos os autores que mencionamos, é que ela pode despertar paixões quando o ouvinte, por suas antecipações musicais, tenha tido uma experiência prazerosa ou não com elementos parecidos com o dessa composição.

Por outro lado, mesmo que o ouvinte a escute de forma despreziosa, ou seja, sem o intuito de fazer qualquer análise, as emoções talvez possam ser despertadas de forma mais intensa, pois, como podemos empreender os ensinamentos Copland (1974) e Sloboda (2008), quanto mais inconscientemente a música for experienciada, mais contundentemente ela poderá despertar emoções no auditório, pois ele a ouvirá sem intenção de entendê-la racionalmente (como os compositores e analistas musicais fazem), escuta-a apenas pelo prazer de sentir as emoções que ela despertará.

CONCLUSÕES

Por intermédio da análise empreendida, concluímos que a música pode despertar emoções em quem a ouve por si só (de acordo com o plano sensível), e mais ainda quando aliada a outros elementos, a depender da forma como é composta. Ela pode também remeter o ouvinte à sua própria história de vida, às suas tradições ou mesmo à experiência cultural assimilada durante a vida, ao trazer o que os estudiosos chamam de antecipação de motivos. Tais motivos, se empregados para o auditório correto, podem fazer com que, de fato, a adesão ocorra, ou ainda que a emoção pretendida seja sentida de forma mais intensa.

De acordo com o levantamento bibliográfico efetuado e mediante a análise desenvolvida nesta pesquisa, pudemos concluir que o ser humano é capaz de emocionar-se com a execução de uma canção pelos elementos contidos em sua composição. Ademais, cada um desses elementos pode ser sentido de diferentes maneiras por cada pessoa, de acordo com as memórias que possui, sua cultura, vivência de mundo, entendimento musical e também pela forma como se coloca a ouvir a música (consciente ou inconscientemente).

Pudemos também, por meio da Trajetória das Paixões, desenvolvida por Figueiredo (2018, 2019 e 2020), perceber que a antecipação de motivos se dá na etapa da disponibilidade, que é o início do estágio do convencimento pelas paixões.

Verificamos que a disponibilidade está intrinsecamente ligada à antecipação de motivos, pois ambas têm relação com as emoções que estão guardadas em nossas “prateleiras imaginárias” e que podem ser mexidas ou pinçadas de acordo com o discurso proferido, o que, por sua vez, poderá mover nossas emoções em razão de vivências passadas, memórias, experiências culturais e de vida.

Por essa razão, o orador deve ter consciência do auditório para o qual fala, conhecê-lo bem, pois, assim, poderá lançar mão das ferramentas persuasivas mais adequadas de acordo com seu fito retórico. Um orador que deseja persuadir por meio da linguagem musical deve, portanto, compreender que cada elemento

composicional carrega emotividade e dramaticidade e que tais elementos podem funcionar de forma contundentemente persuasiva.

Nesse sentido, a pesquisa realizada ampliou nosso entendimento acerca da gama de funções exercidas pela música, não apenas a de entreter ou causar deleite, mas a de integrar os inúmeros meios de convencimento, em especial pela emoção, pela perplexidade, pela volta a um passado talvez esquecido.

Pelo exposto, esperamos que este artigo tenha logrado contribuir para um melhor entendimento do alcance persuasivo da música, em especial, no contexto contemporâneo.

REFERÊNCIAS

AGAWU, Kofi. **La música como discurso**: aventuras semióticas em la música romântica. Tradução Silvia Villegas. Buenos Aires: Eterna Cadência, 2012.

ARISTÓTELES. **Retórica das paixões**. Prefácio Michel Meyer; introdução, notas e tradução do grego Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. São Paulo: Folha de São Paulo, 2015. (Coleção Folha. Grandes nomes do pensamento; v. 1)

COOKE, Deryck. **The language of music**. New York, Toronto: Oxford University Press, 1959.

COPLAND, Aaron. **Como ouvir (e entender) música**. Tradução Luiz Paulo Horta. Brasil: Artenova, 1974.

FIGUEIREDO, Maria Flávia. A retórica das paixões revisitada. In: LUDOVICE, Camila de Araújo Beraldo; MANFRIM, Aline Maria Pacífico (org.). **O texto**: corpo voz e linguagem. Franca: Unifran, 2018.

FIGUEIREDO, Maria Flávia. A trajetória das paixões: Aristóteles, a Retórica das Paixões e suas implicações no contexto discursivo/argumentativo. **Sinergia** (Revista Científica do Instituto Federal de São Paulo), v. 20: Edição Especial – Comunicação Científica, Cognição e Persuasão, p. 6-17, set. 2019.

FIGUEIREDO, Maria Flávia. Ampliação e aplicabilidade analítica da “trajetória das paixões”. In: FIGUEIREDO, Maria Flávia; GOMES, Acir de matos; FERRAZ, Luana (org.). **Trajatória das paixões**: uma retórica da alma. Franca: UNIFRAN, 2020. p. 29-55.

JOURDAIN, Robert. **Música, cérebro e êxtase**: como a música captura nossa imaginação. Tradução Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

MEYER, Michel. Prefácio. In: ARISTÓTELES. **A retórica das paixões**. Tradução Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. XVII-LI.

SACKS, Oliver. **Alucinações musicais**: relatos sobre a música e o cérebro. Tradução Laura Teixeira Motta. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SLOBODA, John A. **A mente musical**: a psicologia cognitiva da música. Tradução Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: EDUEL, 2008.

SOUZA, Priscila Antunes de. **Linguagem das emoções**: efeito retórico de hallelujah em duas cenas fílmicas. Mauritius: Novas Edições Acadêmicas, 2019.