



METÁFORAS CENOGRÁFICAS:
A RELAÇÃO CENA-TRILHA SONORA NA MULTIMODALIDADE
E A RETÓRICA MUSICAL CONTEMPORÂNEA¹

Valmir Ferreira dos SANTOS JUNIOR²
Maria Flávia FIGUEIREDO³

RESUMO: O presente estudo visa destacar a forma como a linguagem musical pode se unir a diversas outras, em um texto multimodal, para criar e intensificar sentidos. Em particular, uma peça cinematográfica exemplifica singularmente a junção de linguagens que configuram a multimodalidade contemporânea. Este artigo discorre sobre a relação metafórica compartilhada por cenas e trilha sonora de dois episódios do filme *Relatos Selvagens*. A partir das teorias da retórica e da música, discute-se a maneira como os efeitos sonoros de um filme podem servir de matéria persuasiva. Assim, efetuamos uma análise retórica em recortes do filme para observar de que forma tal relação pode intensificar e criar sentidos. Os resultados demonstraram que a intencionalidade do texto pode ser observada nas metáforas nele presentes, sendo que estas se originam da fusão de elementos semânticos, que se complementam e se amalgamam na relação cena-trilha sonora.

PALAVRAS-CHAVE: Retórica. Música. Metáfora. Multimodalidade. Retórica Musical Contemporânea.

SCENOGRAPHIC METAPHORS:
THE SCENE-SOUNDTRACK RELATIONSHIP IN MULTIMODALITY
AND CONTEMPORARY MUSICAL RHETORIC

ABSTRACT: Since multimodality in a contemporary context is strongly relevant, the discussion brought in this paper lies in the way how music may add to several other languages to convey and intensify meanings in a multimodal text. Particularly, a motion picture exemplifies how the language bonds may create multimodal texts in contemporaneity. This paper discusses the metaphorical links composed by soundtrack and scenes of two episodes from the movie *Wild Tales*. The theoretical foundation of this

1 O presente trabalho é fruto de duas pesquisas distintas. Ambas realizadas com apoio da FAPESP (processos: 2016/25042-6 e 2019/01843-8).

2 Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade de Franca / Grupo PARE. Endereço eletrônico: <valmirferreiradosantosjunior@gmail.com>.

3 Doutora em Linguística pela Unesp-Araraquara, com estágio pós-doutoral em Retórica na PUC-SP. Atualmente é docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade de Franca/ Grupo PARE. Endereço eletrônico: <mariaflaviafigueiredo@yahoo.com.br>.

study is supported by Rhetoric and Music theory. Based on these two theories, this paper presents how the image-sound link works as a persuasive matter. A qualitative analysis was performed in the two episodes to observe how the image-sound link may create or intensify meanings. The discussion of the results shows that the discourse intentionality may be observed through the way how metaphors were created by the image-sound link.

KEYWORDS: Rhetoric. Music. Metaphor. Multimodality. Contemporary Musical Rhetoric.

INTRODUÇÃO

Os textos sincréticos, caracterizados pela integração de diversas formas de linguagens (visual, verbal, gestual, sonora, entre outras) exemplificam a primazia multimodal da contemporaneidade. Há tempos, temos conhecimento de que um texto não se configura de forma isolada do mundo, mas se insere em um contexto e em uma intencionalidade, e emerge de uma linha histórica de outros textos que permitiram sua construção. Assim, o momento histórico, bem como outras representações significativas, influencia diretamente a produção de qualquer texto.

Por ser assim, se um texto configurado pela linguagem verbal (como um romance, ou mesmo, um discurso de um presidenciável em um debate político), imagética (como uma pintura de Da Vinci) ou multimodal (exemplificado por uma peça cinematográfica), sua construção sempre emergirá do contexto em que seu orador e sua intencionalidade se inserem.

Além disso, as configurações, gêneros e intuitos comunicativos de um texto podem ser inseridos em diversas esferas da prática humana, como a política, a artística, a educacional. Podem, até mesmo, estar presentes em diversas esferas ao mesmo tempo e, assim, cumprir funções distintas na vida prática do homem. Sendo assim, é fundamental mencionar que um texto sempre constituirá a visão de alguém no mundo e, também, será

interpretado pela visão de outra pessoa, com vivências e experiências que diferem das que constituem o produtor do texto em questão.

Um texto da esfera cinematográfica exemplifica de forma ideal o explicitado acima. As diversas linguagens que o configuram fazem dele uma composição rica em interpretações, que pode criar diversos sentidos e propiciar inúmeras leituras ao seu auditório. Por todas essas razões, as características do texto multimodal contemporâneo justificam os desdobramentos científicos da *Linguística* na atualidade.

Nesse sentido, a *Retórica* tal como tem sido explorada dentro dos estudos linguísticos no Brasil, também tem dado sua contribuição ao entendimento de textos híbridos e ao desvelamento de discursos multimodais.⁴

Em razão das diversas combinações discursivas que caracterizam a contemporaneidade, os possíveis objetos de estudo da *Retórica* tornaram-se infinitos. Além da possibilidade de empregar a teoria mencionada, em seu sentido clássico, por meio da análise de um ato discursivo verbal – fundamentado nos três gêneros do discurso retórico: judiciário, deliberativo e epidíctico –, também é possível modular seus postulados para fundamentar análises híbridas, que contemplam outras esferas discursivas e que abarcam a imagem, o vídeo, a música ou uma junção dessas, o que configura um texto multimodal.

Como veremos, a seguir, a *Retórica* evolui, na atualidade, e dá conta de evidenciar o funcionamento de diversas construções textuais, além de deflagrar as inúmeras constituições de orador e auditório.

Com base nos dados levantados, a partir de pesquisa de doutorado-direto, desenvolvida na esfera retórica, dentro de um Programa de Pós-Graduação em *Linguística*⁵,

4 Destaca-se, nesse âmbito, a obra *Retórica e Multimodalidade* publicada pelo grupo PARE (Pesquisa em Argumentação e Retórica), que se encontra sediado na Universidade de Franca.

5 A pesquisa em questão, com fomento FAPESP (processo: 2019/01843-8), pertence a um projeto em andamento sob a responsabilidade dos autores deste artigo.

buscaremos explicitar como a interação entre diferentes linguagens pode criar novos sentidos, em um texto fílmico, e, projetar, dentre diversas outras construções de sentido, as figuras retóricas, em especial, a metáfora.

De forma sucinta, a pesquisa teve início a partir da constatação de uma lacuna em âmbito retórico-linguístico, na qual se deflagrou a necessidade de pesquisar a música como um elemento retórico, constituidor de sentido persuasivo, quando considerado parte integrante de um discurso. Para observar tal hipótese, uma peça cinematográfica – o filme argentino de 2014, *Relatos Selvagens* – foi selecionada como objeto de estudo, exatamente, em função de seu caráter multimodal, caráter esse compartilhado por grande parcela dos textos da contemporaneidade. De posse desse objeto de estudo, nosso objetivo foi, então, buscar discorrer sobre o poder retórico da música, no caso, da trilha sonora no filme selecionado.

Observou-se que a música, em texto multimodal, pode aliar-se a outras linguagens em prol da construção de sentidos de um discurso. Essa conexão foi observada na junção da trilha sonora com as cenas do filme, o que chamaremos, aqui, de relação cena-trilha sonora.

Todos os trechos retórico-musicais⁶, destacados como objeto de estudo, foram analisados e, neste artigo, selecionamos as ocorrências de construções metafóricas, com o propósito de discorrer sobre como essa figura pode intensificar um sentido e, até mesmo, criar uma nova significação no texto observado.

Para constituir a porção teórica de nosso estudo, alicerçar-nos-emos na teoria retórica, norteados pelos ensinamentos de Aristóteles (2015) e, sobretudo, quanto às figuras retóricas, pelo viés de Fiorin (2014). Ademais, uma vez que nos dispomos a discutir um texto em que duas esferas do conhecimento se fundem – a *Retórica* e a *Música* –, é de extrema necessidade discorrer sobre conceitos musicais para que a análise se torne pertinente. Em

6 Recortes do filme que possuem trilha sonora e que, de alguma forma, detêm caráter músico-persuasivo.

relação a eles, valer-nos-emos dos conhecimentos que remetem aos elementos musicais (timbre, melodia, harmonia e ritmo) descritos por Bennett (1990) e Copland (1974), renomados músicos e teóricos da esfera musical.

Efeturemos, então, uma análise retórica, embasada na teoria musical, para deflagrar como a relação cena-trilha sonora projeta a figura da metáfora no texto e no seu auditório, e como constrói, assim, novos sentidos que enriquecerão as leituras e as inter-relações das diversas linguagens que constituem o texto analisado. Com o intuito de evidenciar o poder da música como forma de linguagem persuasiva, que toca as emoções do auditório (instância do *pathos*) e concede novas camadas semânticas ao filme, passaremos ao desenvolvimento do trabalho.

Para que a leitura deste artigo ocorra de forma mais fluida, apresentaremos, brevemente, a sua estrutura fundamental. Primeiramente, explicitaremos, na sessão *Conceitos teóricos*, o aparato científico que norteará nosso caminho investigativo. Essa parte do texto está subdividida em *Elementos musicais* e em *Retórica e figuras*. Na primeira subdivisão, as noções de melodia, harmonia, timbre e ritmo serão apresentadas, enquanto, na segunda, discutiremos o tripé retórico (*ethos*, *pathos* e *logos*), assim como, a figura retórica da metáfora. Após o primeiro item, na sessão *Apresentação do objeto de estudo*, faremos uma breve descrição do objeto de estudo, bem como as razões que motivaram o recorte apresentado. Julgamos ser necessário descrever brevemente o contexto do objeto de estudo deste artigo, a fim de dar subsídios ao leitor para melhor compreensão das relações que fizemos entre os dois campos teóricos abordados. No item seguinte, intitulado *Análise*, encontra-se o ponto principal deste texto. Essa sessão visa à discussão das hipóteses levantadas por nosso estudo: será que a música constitui um elemento retórico significativo em peça cinematográfica? Se afirmativo, de que forma isso acontece? Por fim, nossas reflexões sobre a análise efetuada e o desenvolvimento do estudo encontram-se no item

Considerações finais, em que serão expostas as respostas às hipóteses levantadas, bem como algumas reflexões sobre o campo retórico-musical.

Uma vez que a estrutura do texto foi apresentada, passemos ao desenvolvimento do artigo com o item que discorrerá sobre as fontes consultadas para compor o estudo.

CONCEITOS TEÓRICOS

ELEMENTOS MUSICAIS

Como discute Bennett (1990), o compositor, ao compor uma peça musical, combina diversas instâncias essenciais. Dentre elas, destacamos: melodia, harmonia, ritmo e timbre.

A forma em que cada compositor (de tempos e regiões diferentes) apresenta tais elementos configura o estilo musical de sua composição. As ações de mesclar e criar estratégias musicais em sua obra, de equilibrar e combinar a matéria sonora atribuem as características de um determinado estilo para a peça.

Para que os elementos musicais utilizados possam estabelecer uma correlação com a Retórica, é imprescindível que discorramos sobre cada um deles.

A melodia, como ensina Copland (1974), está conectada à ideia de uma emoção íntima. Apesar de se configurar como uma instância primária na *Música*, de acordo com o autor, esse elemento tem um poder arrebatador e imensurável. Sua força se encontra na expressividade, que é capaz de comover o auditório por meio dos sentimentos despertados. Bennett (1990, p. 11), por sua vez, aprofunda-se mais na caracterização técnica da melodia; o autor a define como: “sequência de notas, de diferentes sons, organizadas numa dada forma, de modo a fazer sentido musical para quem escuta”.

Assim, a construção melódica precisa respeitar alguns parâmetros e “regras”, dentro do processo de composição, para que faça sentido, tanto musical, quanto sentimental, a quem a escuta. Ao seguir tais parâmetros, o compositor será capaz de projetar, no auditório, a expressividade de sua peça e relacionar, assim, a melodia aos sentimentos despertados nos ouvintes.

Para discorrer sobre o próximo elemento musical, a harmonia, recorreremos à definição de Bennett (1990, pp. 11-12):

A harmonia ocorre quando duas ou mais notas de diferentes sons são ouvidas ao mesmo tempo, produzindo um acorde. Usamos a palavra ‘harmonia’ de duas maneiras: para nos referirmos à seleção de notas que constituem determinado acorde e, em sentido lato, para descrevermos o desenrolar ou a progressão dos acordes durante toda uma composição. (BENNETT, 1990, pp. 11-12)

A harmonia configura, pois, um elemento muito importante no tecido musical. É por intermédio dela que os acordes são executados coerentemente, ou seja, de forma agradável aos ouvidos, em uma peça musical e, também, em razão da obediência aos seus parâmetros, a junção de diversas melodias, provenientes de vários instrumentos, pode ocorrer de forma coesa dentro de uma composição. Dessa maneira, quando escutamos uma música, executada, conjuntamente, por diversas vozes (violão, vocal, flauta, por exemplo), e sentimos que a combinação dessas vozes está inserida no arranjo musical, de forma precisa, isso quer dizer que o conteúdo sonoro da composição está sendo executado de forma harmoniosa.

Também sob a visão de Bennett (1990, p. 12), é possível observar o ritmo como o elemento responsável por ditar os “diferentes modos pelos quais um compositor agrupa os sons musicais, principalmente, do ponto de vista da duração dos sons e de sua acentuação”. O ritmo pode ser percebido, no “plano de fundo musical”, por meio da existência de batidas

regulares, ou pulsação musical (BENNETT, 1990). Esse elemento, então, fundamenta o tecido musical, que fornece a base para a criação do compositor. O ritmo é extremamente determinante para uma composição. Por esta razão, os estudos cognitivos, que se debruçam sobre a música, têm apontado, desde sempre, que esse elemento musical tem uma conexão muito forte com o lado emocional humano. O ritmo, tanto quanto os demais elementos, pode influenciar diretamente a forma como nos relacionamos com uma peça musical, percebendo-a como uma composição “feliz” ou “triste” em razão de sua disposição rítmica.

O timbre (ou colorido tonal), o último elemento musical básico que será discutido aqui, engloba as características específicas atribuídas a cada instrumento. Dessa forma, ele explicita a sonoridade de um instrumento, faz-nos reconhecê-lo (BENNETT, 1990). De forma científica, o timbre pode ser definido como a nossa percepção subjetiva da frequência espectral de um determinado som, ou seja, podemos pensar nesse elemento musical como uma impressão digital que revela as características de um som ao nosso processamento neuroauditivo.

Uma vez que as informações do campo musical, norteadoras da nossa análise, foram sucintamente apresentadas, passaremos aos conceitos provenientes do outro campo teórico que fundamentará o desenvolvimento deste artigo: a Retórica.

RETÓRICA E FIGURAS

De acordo com Aristóteles (2015), a Retórica se volta para aquilo que diz respeito à persuasão; dessa forma, trata dos caminhos argumentativos, que podem ser tanto lógicos (racionais), quanto psicológicos (emocionais). Essa disciplina envolve o estudo da composição do discurso, das disposições emocionais do auditório e da concepção da imagem que o orador passa de si.

O filósofo ainda define tal arte como “a outra face da dialética; pois ambas se ocupam de questões, mais ou menos, ligadas ao conhecimento comum e não correspondem a nenhuma ciência em particular” (ARISTÓTELES, 2015, p. 89). Dessa maneira, a Retórica não permeia apenas um campo discursivo, ela é plural e compreende toda linguagem que tenha, por fito, o apelo e a adesão a uma determinada tese. Com tal afirmação, podemos depreender que a arte retórica não lida com um assunto específico, mas seu sistema pode ser aplicado a qualquer configuração discursiva com intuito persuasivo. Assim, sua aplicabilidade ao nosso objeto de estudo se justifica na citação mencionada.

Aristóteles, em sua obra *Retórica*, apresenta o tripé retórico, compreendido por *ethos*, *pathos* e *logos*. O primeiro diz respeito ao orador, à imagem que ele projeta de si ao auditório e que este constrói a partir do que lhe foi exposto. O *logos* se refere à materialidade discursiva. E, por fim, o *pathos* faz menção à instância do auditório, aos sentimentos que o orador e seu discurso despertam no seu público.

A esfera do *pathos* terá, neste artigo, um papel fundamental, uma vez que é por meio dela que relacionamos a expressividade musical com as afecções despertadas pela música. Ainda, em relação às emoções que um discurso pode evocar em quem o testemunha, encontra-se a reflexão de Aristóteles sobre o prazer: “é certo movimento da alma e um regresso total e sensível ao seu estado natural, e que a dor é o contrário” (ARISTÓTELES, 2015, p. 133). Esse movimento, como discutido pelo filósofo, se relaciona com o modo como nosso julgamento pode variar, quando influenciado por um discurso que vai ao encontro de nossa hierarquia de valores. Por meio dessa afirmação, podemos começar a compreender de que forma uma música pode nos influenciar. Ao causar efeitos tanto fisiológicos, quanto psicológicos, a execução de uma composição pode nos levar a estados passionais diversos, o que, para uma construção fílmica, é muito profícuo, pois tal efeito emotivo pode prender a atenção do auditório de forma muito mais eficaz. Outro ponto, que pode ser levantado, é a

criação de novos sentidos, por meio da lide com as emoções. Como veremos, ao suscitar determinadas paixões, de forma diegética e extradiegética⁷, o texto em questão cria novos sentidos e torna sua compreensão muito mais rica e valorosa.

Nessa mesma linha de raciocínio, Fiorin (2014), em seu livro *Figuras de retórica*, esclarece que o uso das figuras visa demonstrar, provar, deleitar, agradar e emocionar o auditório. Como o autor nos ensina (FIORIN, 2014, p. 10), as figuras de retórica são operações enunciativas que podem intensificar um sentido de um texto, por meio das diversas caracterizações que possuem. Elas são, portanto, ferramentas de enunciação, das quais, o orador lança mão para angariar a aceitação de seu auditório, em função de seu objetivo: persuadir e convencer.

Uma vez que nosso texto se propõe a discutir o uso e as construções da metáfora, em caráter multimodal, vamos abordar apenas a definição dessa figura, sob a perspectiva de Fiorin. Para o autor, a metáfora é uma figura clássica do discurso e constitui um tropo lexical por concentração semântica. Por meio da comparação de alguns traços, que dois indivíduos/objetos possuem em comum, em detrimento das características que não os relacionam, um sentido ou uma característica é intensificado/a mediante essa comparação. Um exemplo para explicar essa relação seria a frase “João é um boi. Come tudo o que vê na frente”. Nessa comparação, a informação de que João come muito é explicitada pelo fato de compreendermos que um boi, um animal de peso e tamanho muito superiores aos de um humano, come muito mais do que uma pessoa. Assim, na metáfora, são descartadas as características que não são equivalentes (João é humano, enquanto o boi é um animal, logo, essas duas informações são ignoradas) e são valorizadas as que são comuns: os dois comem muito.

7 Diegética refere-se ao que está dentro da diegese, na narrativa, ou seja, dentro do plano ficcional. Extradiegética vincula-se ao que se encontra fora do plano narrativo, dessa forma, extrapola o plano ficcional.

Em âmbito multimodal, veremos que essas características podem emergir de duas instâncias diferentes, o que acontece no caso da relação cena-trilha sonora. A construção da metáfora multimodal, então, compreenderá a junção de duas linguagens em um texto sincrético, que intensificará significados e conferirá leituras mais valorosas.

APRESENTAÇÃO DO OBJETO DE ESTUDO

Relatos Selvagens é um filme argentino de 2014, dirigido por Damián Szifrón e com produção musical assinada por Gustavo Santaolalla. Foi indicado a alguns prêmios, incluindo o Oscar de melhor filme estrangeiro de 2015.

Os seis episódios que compõem o filme retratam o lado animal do ser humano. Por meio das situações cotidianas e estressantes, às quais as personagens são expostas, o lado selvagem, que velamos em sociedade, vai, aos poucos, sendo desmascarado e sua verdadeira forma se apresenta.

Personagens que representam a sociedade de uma maneira geral – uma cozinheira, um comissário de bordo, uma noiva, enfim, pessoas e papéis do cotidiano – são expostos sob uma nova ótica, que desmistifica, de forma crua, os atos bárbaros e violentos com os quais convivemos.

Para este artigo, selecionamos recortes de dois episódios: *O mais forte* e *Até que a morte nos separe*. Em ambos, a figura da metáfora se faz presente, o que possibilitará a discussão de como essa estratégia enunciativa pode intensificar e construir novos sentidos em texto multimodal. Para que a análise do objeto de estudo se dê, de maneira sistematizada, passaremos à apresentação dos trechos retórico-musicais que nortearam os recortes feitos, seguidos da análise de cada um deles.



ANÁLISE

TRECHO 1: A METÁFORA “CORAZÓN DE FUEGO” (DO EPISÓDIO O MAIS FORTE)

No episódio em questão, dois motoristas têm seus destinos cruzados em uma estrada no meio do deserto. Os percursos de suas vidas se esbarram e culminam em uma cadeia de atos abomináveis que levam ao encerramento fatal do relato. Desde o início, as personagens compartilham uma relação calorosamente violenta entre si. A brutalidade e o ódio estão presentes em todos os atos dos motoristas.

Durante todo o episódio, a trilha sonora possui um papel fundamental. Desde a abertura da trama, os efeitos sonoros estão presentes e preenchem a sonoplastia do filme com sentidos que despertam paixões no auditório, mas também criam ironias, metonímias e, principalmente, metáforas, que são o foco deste artigo.

A figura que detém a nossa atenção, nesse episódio, se insere no momento em que a narrativa alcança seu clímax: quando os dois motoristas, na luta para saber quem é o mais forte na estrada deserta, conseguem matar um ao outro. O ato final das personagens se dá da forma mais calorosa possível: em meio às chamas da explosão de um dos carros em que estavam.

Aos 37 minutos e 45 segundos do filme, em meio ao fogo e aos ânimos inflamados, a trilha sonora apresenta uma canção (de compositor e intérprete desconhecidos) que contém os seguintes versos: “coração de fogo, queime a minha dor” (tradução nossa). Tais versos metaforizam a relação, tanto figurativa, quanto literal, das personagens.

Assim que os motoristas caminham até o ponto extremo do precipício que separa a vida e a morte, por meio das agressões sem fundamento que desferem um contra o outro, a canção, que compõe a parte musical da relação cena-trilha sonora do trecho analisado, é

reproduzida. A música desconhecida é reproduzida de forma diegética – ou seja, a execução da música ocorre no plano cênico – dentro do caminhão do guincho, que procura pelo automóvel que está com o pneu furado. A canção é um bolero argentino que possui algumas violas e outros instrumentos de cordas, em sua composição, assim como os versos mencionados anteriormente: “Coração de fogo, queime a minha dor”.

A letra da canção pode remeter a um clima romântico (pela representação do coração, comumente ligado ao amor) e ao calor passional (representado pelo verbo “queimar”). Além disso, conecta-se imageticamente ao fogo que se faz presente na explosão dos carros, após a briga dos motoristas. Ao combinar os fatos cenográficos, a explosão que culmina na morte dos motoristas com a canção que fala sobre um “coração de fogo”, a relação cena-trilha sonora pode construir, na diegese, a figura da metáfora. Como explicita Fiorin (2014, p. 35):

A metáfora é uma concentração semântica. No eixo da extensão, ela despreza uma série de traços e leva em conta apenas alguns traços em comuns a dois significados que coexistem. Com isso, dá concretude a uma ideia abstrata [...], aumentando a intensidade do sentido. Poder-se-ia dizer que o sentido é uma similaridade, ou seja, a existência de traços comuns a ambos. A metáfora é, pois, o tropo em que se estabelece uma compatibilidade predicativa por similaridade, restringindo a extensão sêmica dos elementos coexistentes e aumentando sua tonicidade. (FIORIN, 2014, p. 35)

Por meio desse raciocínio, ao desprezar as diversas características de um *coração*, assim como as do elemento *fogo*, o contexto figurativo apresenta a ideia de intensidade das emoções e relaciona a figura do coração com a alta temperatura do fogo. Dessa maneira, dá mais destaque à força e ao calor das emoções humanas e cria, assim, a metáfora. As paixões, à flor da pele dos motoristas, os levam às chamas (tanto figurativas, quanto literais) da

situação. Seus sentimentos descontrolados, “fervendo”, fazem com que essa metáfora extrapole o campo imagético do episódio com muita intensidade e também evoque o humor, em função da característica irônica do trecho anterior, que ainda paira sobre a atmosfera (a ironia mencionada é criada com o uso de uma canção de amor, no momento em que as personagens se confrontam em uma briga brutal).

A metáfora observada nesse trecho pode ser considerada multimodal, uma vez que é na junção das linguagens musical e imagética da diegese que podemos compreender a construção metafórica. Portanto, ao interpretarmos essas linguagens conjuntamente, somos capazes de apreender a metáfora.

É importante ressaltar que as peças musicais selecionadas para análise, neste artigo, compreendem tanto a linguagem verbal (presente na letra das canções), quanto a linguagem puramente musical (que compõe o arranjo instrumental e vocal das peças). Dessa forma, consideramos que os trechos sonoros analisados possuem em si duas linguagens, uma puramente musical e outra, verbal, sendo que ambas atuam na constituição da multimodalidade em questão.

FIGURA 1: *Corazón de fuego*



Fonte: *Relatos Selvagens*, 2014

Com o encerramento do episódio, temos conhecimento do que os corações inflamados dos motoristas foram capazes de lhes causar:

FIGURA 2: Após a explosão



Fonte: *Relatos Selvagens*, 2014

No recorte analisado, é possível perceber, então, que a metáfora foi utilizada para chamar atenção a um sentido da trama: a intensidade das emoções que tomaram as personagens. Ao fazer uso dessa figura, a diegese do episódio despreza os semas de *coração* e *fogo* que não se conectam com o sentido da trama (como, no caso do coração: órgão muscular, usado para bombear sangue ao corpo; e, no caso do fogo: que produz luz) e fazem com que o auditório leve em consideração apenas os semas que compreendem a interpretação de um “coração de fogo”, os quais intensificam o valor passional da relação das personagens. Esse fato é valorizado de tal forma, na trama, que, no encerramento (pouco antes da apresentação da cena que configura a Figura 2), um dos policiais pergunta ao seu colega se aquele ato tinha se dado por crime passional.

Apesar de os outros elementos sonoros, nesta primeira análise, não terem exercido papel fundamental na construção metafórica, o uso da música, como um todo, em particular, da poesia que compõe os versos, auxiliou na construção da figura.

O que atribui sentido ao trecho analisado é a metáfora. Como discutido, anteriormente, foi por meio da investigação da relação cena-trilha sonora que adquirimos subsídio suficiente para relacionar os campos imagético e sonoro, que se complementaram e conferiram o sentido metafórico desta relação à trama.

TRECHO 2: A METÁFORA “DE TITÂNIO” (DO EPISÓDIO ATÉ QUE A MORTE NOS SEPARE)

Nesse episódio, o auditório é cúmplice de Romina, uma noiva que descobre a infidelidade de seu esposo, justamente, na festa de seu casamento. A trama circunda as desventuras vividas pela noiva, que perde o controle, em meio ao caos em que se encontra, e abraça seu lado animal, causando barbárie e destruição na comemoração.

Assim como no trecho anterior, a trilha sonora possui um caráter indispensável para a compreensão dos sentidos e intencionalidades do filme. Mais uma vez, as músicas utilizadas na produção criam novas interpretações ao texto multimodal, que evidenciam a presença da metáfora.

No trecho, que ocorre dos 85 minutos e 12 segundos aos 87 minutos e 39 segundos do filme, a metáfora também emerge da junção dos versos da canção com as situações vivenciadas pela personagem principal da trama. A canção *Titanium*, composta pela cantora australiana Sia e produzida pelo DJ parisiense David Guetta, é executada, na trama, de forma diegética e narra a história de uma mulher, vivida pela voz da cantora, que se encontra em meio a uma guerra. A canção, além de preconizar as tragédias que serão experienciadas pela noiva, ainda constrói, conjuntamente, com a interpretação da situação de Romina, a figura da metáfora, que confere tenacidade à personagem e possibilita, então, a leitura: “Romina é titânio”, ou é “a mulher de titânio”.

A cena que introduz o episódio, uma apresentação de fotos com as lembranças do casal e suas famílias aos convidados, traz a canção *Titanium* como trilha sonora. Ao combinar imagem e som, a relação cena-trilha sonora pode suscitar a euforia e a alegria, sentimentos comuns em uma festa ou comemoração. O campo visual – com iluminação dançante, fotos dos momentos felizes e sorrisos estampados nos rostos dos convidados – também remete aos sentimentos citados anteriormente.

Em relação à canção de Sia, é possível observar que se trata de uma composição em compasso simples de 4/4 e possui andamento *electro-pop* com 126 BPM (batidas por minuto). Essas características, que permeiam o campo do ritmo/andamento, caracterizam a música como *Allegro* (em português alegre, vívido, feliz), de acordo com a nomenclatura italiana de andamento musical.

Apesar de possuir uma melodia simples, *Titanium* apresenta características marcantes. Os pequenos agrupamentos de escalas melódicas, as demasiadas repetições de trechos e de notas, e o tempo quaternário (quatro tempos por compasso) explicitam a força de uma música *dance*. Essas características de repetição tornam-se altamente envolventes para os ouvintes, talvez por caracterizarem algo eufórico, mas, possivelmente, por evidenciarem a familiaridade do auditório com a canção. Além desses traços, a expressividade da peça musical deriva da altura em que foi composta e do timbre da cantora que dá voz à “mulher de titânio”.

Titanium, de acordo com Bennett (1990), enquadra-se nas “músicas do século XX” (que têm como período os anos de 1900 em diante), em função de seu estilo *house/urban-dance*. Esse estilo musical tem, por atributos, a junção complexa de inúmeras tendências. Tal junção é refletida nos elementos musicais (melodia, harmonia, ritmo e especialmente timbre). Em relação à melodia, é possível observar a marcante presença de timbres distintos (notas que permeiam a clave de sol, que é considerada alta, mas também a clave de fá, que é

considerada baixa), que configuram grandes diferenças de vozes. Já, no que diz respeito à harmonia, podemos destacar as dissonâncias radicais e os aglomerados de notas adjacentes, que são executadas de forma simultânea. No ritmo, é possível perceber a marcação do tempo nos compassos fracos, além da pluralidade rítmica dos diversos instrumentos que compõem a música. No elemento mais particular das “músicas do século XX”, ou seja, no timbre, se encontram as características mais relevantes desse estilo. Os timbres “incomuns”, como caracterizados por Bennett (1990), são o diferencial das músicas dessa época. De fato, a composição de Sia é repleta de timbres pouco tradicionais se, por exemplo, a compararmos a uma valsa. O uso de teclados elétricos, sons sintetizados e a superposição de timbres contrastantes são apenas alguns dos exemplos mencionados por Bennett, a respeito da música desse período.

As características sonoras, então, imbricam de forma ímpar cena e trilha sonora e fazem com que o clima eufórico da narrativa seja hiperbolizado, o que, por sua vez, traz à tona, o plano musical da diegese. A relação cena-trilha sonora, assim, adquire um papel fundamental na construção da metáfora, como veremos a seguir.

Uma vez que a expressividade em âmbito musical se conecta com a intencionalidade e o clima das cenas, podemos traçar um paralelo dos versos da canção para depreender a relação metafórica construída sobre o *ethos* da noiva. A seguir, encontram-se os versos traduzidos da canção:

Você grita, mas não consigo ouvir uma palavra do que diz. Estou falando alto sem muito a dizer. Sou criticada, mas todas suas balas ricocheteiam. Você me alveja, mas eu me levanto. Sou à prova de balas, nada a perder... atire, atire. Ricocheteia, você mira. Atire, atire. Você me alveja, mas eu não caio, sou de titânio. (*Titanium*, versos iniciais, tradução nossa)

A primeira característica que pode conectar a canção à Romina é o gênero feminino que define tanto a personagem, quanto a intérprete de *Titanium*. Por possuírem essa característica em comum, é que podemos relacionar, previamente, sem ter noção dos fatos que se seguem na narrativa, as duas figuras femininas e atribuir a metáfora que é construída à Romina, não a qualquer outra personagem (seu noivo, por exemplo). Sia, ao narrar uma “mulher de titânio”, alvejada em uma guerra e que não sucumbe por ser “à prova de balas”, fornece elemento suficiente para a projeção da figura retórica da metáfora, que conecta a mulher (Romina) ao titânio, um metal de alta densidade.

Como explana Fiorin (2014, p. 34), a metáfora não é uma figura pertencente, apenas, à linguagem verbal. Tal tropo se faz presente recorrentemente em outras formas de expressão, como no campo visual, por exemplo. Para que seja possível conectar o titânio à Romina, é preciso exaltar as características em comum que imbricam essas duas figuras. Ao considerarmos os semas de titânio, contidos no dicionário *on-line* Aurélio, obtemos: “elemento químico metálico (símbolo TI); de número atômico 22; de massa atômica 47,9; de densidade 4,5; branco; duro; fusível a 180°C; que pelas suas propriedades se aproxima do silício e do estanho”⁸. Por meio dessa definição, compreendemos que o titânio se configura como elemento químico de alta resistência. Igualmente, ao refletir sobre o *ethos* da noiva, observamos que a personagem é detentora de uma postura inflexível, resistente e inconformada com a guerra que enfrenta. Como traços relacionáveis, podemos, então, selecionar a dureza, a inflexibilidade e a resistência das duas figuras, que permitirão a construção da metáfora.

Além de metaforizar a posição da mulher na trama, a figura ainda preconiza as ações que a noiva desencadeará ao longo do episódio. A canção, ao apresentar a mulher de titânio, logo na recepção de seu casamento, preludia a guerra que será enfrentada por Romina.

8 Disponível em: <https://www.dicio.com.br/titanio/>. Acesso em: 15 out. 2018.

Imageticamente, as cenas também focalizam a noiva, o que dá ainda mais margem para a interpretação metafórica apresentada aqui. A forma explícita com a qual a canção se conecta à noiva, como citado, é fundamental para a projeção da metáfora na narrativa. Romina aparece, pela primeira vez, na trama, em um cenário escurecido; porém, um dos poucos pontos de luz reluz em seu vestido branco, o que destaca a mulher dentre os diversos outros personagens e elementos do plano cênico e lhe dá, assim, atenção e centralidade.

FIGURA 3: Foco na noiva



Fonte: *Relatos Selvagens* (2014)

Por meio da relação cena-trilha sonora, contida no trecho, é que a metáfora se faz presente no plano diegético do filme. Ao considerar a tenacidade do titânio, representado na canção, em junção com a figura inflexível da noiva, no plano diegético, a metáfora cria essa mulher de titânio em âmbito multimodal. As características dos elementos musicais, descritas no texto, serviram de ponte para conectar, de forma sublime, o clima da música à atmosfera da trama e possibilitaram, assim, a projeção da figura que teve nosso foco neste artigo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio da relação cena-trilha sonora, pudemos vislumbrar a forma como diversas linguagens podem se imbricar e criar um texto multimodal que abarca diversos sentidos. Na contemporaneidade, podemos testemunhar a junção dessas linguagens, o que torna as construções semânticas dos textos atuais muito valorosas. Uma vez que podemos lançar mão das inúmeras possibilidades expressivas, os gêneros textuais se tornam cada vez mais híbridos e envolvem não apenas a linguagem verbal, mas também a musical, a cenográfica, a pictórica, entre outras.

Ao detalhar nosso arcabouço teórico, foi possível compreender de que forma a música pode se conectar às emoções do auditório (a instância do *pathos*) e tornar, mais críveis e intensos, os sentidos manifestados. A música, como vimos, serve como ponte que conecta o plano imagético e narrativo ao universo sonoro e confere expressão e sentido à instância auditiva. Por meio dessa relação, ainda, foi possível refletir sobre a construção da metáfora, em campo multimodal, exatamente, pela junção da pluralidade linguística que essa figura projeta na narrativa e que confere um novo sentido ao texto.

A metáfora, no presente artigo, possui um papel fundamental na significação do objeto de estudo, uma vez que os sentidos que ela cria e intensifica vão ao encontro da intencionalidade do texto: o lado selvagem que é despertado no ser humano. O uso de tal figura compreende o objetivo da produção do longa-metragem, que é tocar o lado sensível do auditório.⁹ Essa figura se mostrou altamente eficaz nesse movimento persuasivo, uma vez que diminui os pontos semânticos que se conectam, para criar novos sentidos.

9 A esse respeito, vale a pena conferir uma obra que busca evidenciar o papel das paixões humanas nessa peça cinematográfica. Trata-se do livro *O animal que nos habita: a retórica das paixões em Relatos Selvagens*, organizado e publicado pelo grupo PARE (Pesquisa em Argumentação e Retórica).

Por meio das construções significativas retórico-musicais presentes neste artigo, podemos ponderar a transformação dos estudos da linguagem na contemporaneidade. Como discutido na introdução, a *Linguística*, desde Saussure, tem se transformado em um campo extremamente plural. Graças às bases construídas, de forma profunda, pelo pai da *Linguística* moderna, ao lado dessa herança do século XIX, podemos, hoje, desenvolver estudos que relacionam as particularidades de outras linguagens, que não só a verbal. Neste artigo, tentamos discorrer sobre uma das possibilidades desse leque linguístico da atualidade. A relação cena-trilha sonora compreende, então, um dos desdobramentos dessa *Linguística* atual, plural e altamente fértil, tanto para os estudos do texto, como para os estudos do discurso.

Em face das questões levantadas no início de nosso estudo (Será que a música constitui um elemento retórico significativo em uma peça cinematográfica? Se afirmativo, de que forma isso acontece?), podemos afirmar que a música é suficientemente capaz de exercer uma função retórica, quando inserida em um contexto significativo e intencionado, como pudemos observar na relação cena-trilha sonora do filme analisado. Além disso, também é possível concluir, com base na análise efetuada, que a relação de som e imagem, aliada a outras linguagens do texto fílmico, foi a responsável por criar as projeções retóricas que pontuamos, ou seja, foi por meio da junção dos aspectos musicais e cenográficos, na diegese do texto, que os sentidos retóricos foram elucidados, e, assim, novas interpretações e leituras foram conferidas ao texto.

Para concluir, outro ponto que queremos ressaltar é a configuração da retórica musical contemporânea¹⁰. A música, de fato, é capaz de persuadir o auditório quando usada como elemento na composição de um discurso. Como testemunhado neste trabalho, esse

10 A expressão “Retórica Musical Contemporânea” refere-se a uma ramificação da Retórica no âmbito dos estudos linguísticos e foi cunhada por nós para o desenvolvimento da pesquisa de doutorado-direto mencionada anteriormente.

discurso se caracterizou pelo filme que serviu como objeto de estudo da pesquisa em questão. Durante todo o desenvolvimento da pesquisa, foi observado que a *Música* é detentora de capacidades persuasivas altamente significativas; porém, tais capacidades não têm sido suficientemente discutidas e analisadas no campo acadêmico. Nosso trabalho, portanto, visou contemplar essa lacuna que se encontra pouco explorada em plano retórico e linguístico.

Esperamos que esta discussão instigue linguistas e interessados a desenvolver outras pesquisas acerca da inter-relação *Retórica* e *Música*, visto que a lacuna em que o nosso estudo se insere é demasiadamente ampla, o que pode ser visto como um incentivo para a investigação da matéria sonora como elemento retórico.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Retórica*. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2015. (Coleção Folha. Grandes nomes do pensamento, v. 1).

BENNETT, Roy. *Como ler uma partitura*. Tradução Maria Teresa R. Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

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

FIGUEIREDO, Maria Flávia; FERREIRA, Fernando Aparecido (Orgs.). *Retórica e multimodalidade*. Franca: Unifran, 2018.

FIGUEIREDO, Maria Flávia; FERREIRA, Fernando Aparecido (Orgs.). *O animal que nos habita: a retórica das paixões em Relatos Selvagens*. Franca: Unifran, 2016.

FIORIN, José Luiz. *Figuras de retórica*. São Paulo: Contexto, 2014.



Revista Metalinguagens, v. 7, n. 1, Julho de 2020, pp. 393-416
Valmir Ferreira dos SANTOS JUNIOR e Maria Flávia FIGUEIREDO

RELATOS SELVAGENS. Direção: Damián Szifron. Produção: Pedro Almodóvar; Axel Kuschevatzky. Argentina. Warner Bros. 2014. 1 DVD.

Envio: Maio de 2020
Aceite: Junho de 2020